

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA
ESPAÑOLA)



LA RECEPCIÓN DEL TEATRO EXTRANJERO EN MADRID
(1900-1936)

TESIS DOCTORAL DE:

ARMIN MOBARAK

DIRIGIDA POR:

EMILIO PERAL VEGA

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA ESPAÑOLA)



TESIS:

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO EXTRANJERO EN MADRID
(1900-1936)

ARMIN MOBARAK

DIRECTOR:

EMILIO PERAL VEGA

2013

*LA RECEPCIÓN DEL TEATRO EXTRANJERO EN MADRID
(1900-1936)*

***LA RECEPCIÓN DEL TEATRO
EXTRANJERO EN MADRID
(1900-1936)***

Dedico esta tesis

A mí Prometeo, Mahmoud, que robó el fuego por iluminarme el camino de sabiduría.

A mí Anahíta, Farzaneh, que con su cariño y valentía me enseñó a existir y luchar.

A mí Mithra, Azin, que no dejó de creer en mí en ningún momento y me guió hasta aquí.

Y a mí Roudabeh, Cristina, que me acompañó en los momentos difíciles y alegres y me hizo sentir seguro y firme con su amor incondicional.

این تز را تقدیم می‌کنم
به پدرم، محمود، که پرومتئوس وار زده علم و کمال را بریم روشن کرد.
به مادرم، فرزانه، که با عشق و صبرش زندگی کردن را برام معنی بخشید.
به خواهرم، آزین، که همیشه به من اطمینان کرد و پشتیبانم بود.
و به همسرافتم، کریستینا، که به تنهایی ام معنی بخشید.

AGRADECIMIENTOS

Escribir los agradecimientos de la tesis significa haber concluido una etapa muy fructífera de la vida académica, significa haber cumplido con tus propósitos y significa haber aprendido a ser más modesto, porque al finalizar un trabajo de estas dimensiones te das cuenta de que hay muchísimas cosas que aún no sabes. Quisiera desde lo más profundo de mi alma que estas palabras no fuesen una mera costumbre impuesta por la ley, sino un verdadero y honesto reconocimiento para todos aquellos sin los que no podría llevar a cabo este trabajo.

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, Mahmoud, Farzaneh y Azin que están en Irán, sin embargo, siempre me han acompañado en el corazón. Están tan lejos y tan cerca que me cuesta creer no tenerlos conmigo en el “día prometido”. Asimismo, doy las gracias a mi segunda familia, la de Cristina, que para mí son igual que mi propia familia. Estoy agradecido, muy agradecido por todo el apoyo y cariño que me han brindado durante estos años que estoy lejos de mis seres queridos. En especial, quiero agradecer a Cristina, quien me respaldó sentimental e intelectualmente a lo largo de estos años, y estuvo conmigo en todos los momentos difíciles ofreciéndome su apoyo incondicional. Y también quiero disculparme por el tiempo que le he robado.

Mi reconocimiento también a mis amigos de Irán y a los que conocí aquí: los multinacionales. Amigos míos: me disteis una nueva familia nada más llegar a Madrid y me hicisteis sentir como entre los míos. ¿Qué más se puede pedir?

Mil gracias a mi mentora y profesora, la Dr^a. Najmeh Shobeiri, por ayudarme y guiarme desde el inicio de mi carrera en 2004 en la Universidad Allameh Tabatabai de Teherán. Si no fuese por su entusiasmo e interés a la hora de enseñarnos el camino, ahora no estaría escribiendo los agradecimientos de este trabajo. Y tampoco lo haría sin el recibimiento y la amabilidad que me ofreció el Dr. José Paulino Ayuso, primero facilitándome la admisión como becario en el departamento; y luego, como profesor, inspirando mis intereses por los estudios teatrales.

No podía olvidarme en esta parte de aquellas personas que me ayudaron a superar los obstáculos surgidos en el camino, Javier Cuesta, Pilar López y Fernando Villegas.

ARMIN MOBARAK

Finalmente, un reconocimiento especial a mi director de tesis, el Dr. Emilio Peral Vega, tanto por la confianza que depositó en mí como por la amistad brindada. Ha sido un gran honor trabajar con él, por su extraordinaria capacidad de trabajo y su responsabilidad profesional. Sin su generosidad, paciencia y comprensión no hubiese podido llevar a buen término esta tesis doctoral.

ÍNDICE

Introducción

1.1.Contexto histórico y literario	1
1.2.Justificación del corpus	7
1.3.Hacia un estado de la cuestión	10
1.4.Metodología	12
1.5.Dimensiones y límites	13

Capítulo I: Henrik Ibsen

1.Introducción	
1.1.Los anarquistas	16
1.2.Los intelectuales	23
1.2.1. Cataluña	23
1.2.2. Madrid	27
2.Representaciones	
2.1. <i>Hedda Gabler</i>	36
2.2. <i>Spettri</i>	40
2.3. <i>Los espectros</i>	45
2.4. <i>Casa de muñecas</i>	52
2.5. <i>Juan Gabriel Borkman</i>	63
2.6. <i>Un enemigo del pueblo</i>	68
2.7. <i>Casa di bambole</i>	71
2.8. <i>La dama del mar</i>	74
3.Ecos ibsenianos	
3.1.José de Echegaray	77
3.2. Benito Pérez Galdós	83
3.2.1. <i>La de San Quintín</i>	89
3.2.2. <i>Electra</i>	90
3.3.Jacinto Benavente	93
3.3.1. <i>Oswaldismo</i> benaventino	95
3.3.2. <i>Noraismo</i> benaventino	96
3.4.Gregorio Martínez Sierra	98
3.4.1. <i>Mamá</i>	98
3.4.2. <i>Amanecer</i>	102
3.5.Miguel de Unamuno	104
3.5.1. <i>La esfinge</i>	105
3.5.2. <i>Raquel, encadenada</i>	111

Capítulo II: Maurice Maeterlinck

1. Introducción	
1.1. El panorama literario europeo y español de la época	115
2. Representaciones	
2.1. Los estrenos de Maeterlinck en el Madrid de 1904	124
2.2. Las funciones maeterlinckianas por otras compañías en Madrid	135
2.2.1. <i>Monna Vanna</i>	136
2.2.3. <i>La intrusa</i>	146
2.2.4. <i>El Alcalde de Estilmonde</i>	150
3. Ecos maeterlinckianos	
3.1. Jacinto Benavente	154
3.2. Los Martínez Sierra	167
3.3. José Martínez Ruiz [<i>Azorín</i>]	177
3.3.1. Las analogías entre la trilogía de Maeterlinck y <i>Lo invisible</i> de <i>Azorín</i>	181
3.3.1.1. La acotación	181
3.3.1.2. Los personajes	184
3.3.1.3. Los elementos y los símbolos	186
3.3.1.4. Los cuatro colores dominantes y los sonidos del ambiente	188
3.3.1.5. Las huellas del cristianismo y sus rituales	191
3.3.1.6. El teatro minimalista y el teatro estático	192

Capítulo III: Gabriele D'Annunzio

1. Introducción	
1.1. Decadentismo finisecular	196
1.2. Las apariciones de D'Annunzio en la prensa española	201
2. Representaciones	
2.1. <i>La Gioconda</i>	213
2.2. <i>La figlia di Iorio</i> [<i>La hija de Iorio</i>]	218
2.3. <i>La hija de Iorio</i>	222
2.4. <i>La citta morta</i> [<i>La ciudad muerta</i>]	232
2.5. <i>La fiaccola sotto il moggio</i> [<i>La antorcha escondida</i>]	234
2.6. <i>Francesca da Rimini</i>	240
2.7. <i>Sogno d'un mattino di primavera</i> [<i>Sueño de una mañana de primavera</i>]	243
3. Ecos D'Annunzianos	
3.1. Ramón María del Valle-Inclán	
3.1.1. Introducción	246
3.1.2. <i>Femeninas</i>	250
3.1.3. <i>Epitalamio</i> y <i>La Gioconda</i> : la misteriosa sonrisa	252
3.1.4. <i>Sonatas de primavera</i> y <i>Las vírgenes de las rocas</i>	254
3.1.5. <i>El embrujado</i> : una fusión de <i>La hija de Iorio</i> y <i>La Gioconda</i>	260

Capítulo IV: Luigi Pirandello

1. Introducción	272
1.1. Presencia de autores italianos en España	274
2. Representaciones	
2.1. <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>	282
2.2. <i>La ragione degli altari</i> [<i>La razón de los demás</i>]	286
2.3. <i>La signora Morli, una e due</i> [<i>Dos en una</i>]	290
2.4. <i>Pensaci, Giacomino!</i> [<i>Piénsalo bien</i>]	292
2.5. <i>L'uomo, la bestia e la virtù</i> [<i>El hombre, la bestia y la virtud</i>]	295
2.6. <i>Il piacere dell'onestà</i> [<i>El placer de la honrazdez</i>]	297
2.7. <i>Così è (se vi pare)</i> [<i>Así es (si así os parece)</i>]	301
2.8. <i>Vestire gli ignudi</i> [<i>Vestir al desnudo</i>]	305
2.9. <i>Seis personajes en busca de autor</i>	310
2.10. <i>Giascuno a suo modo</i> [<i>Cada cual a su manera</i>]	313
3. Ecos pirandellianos	
3.1. Miguel de Unamuno	317
3.1.1. <i>Soledad</i>	321
3.1.2. <i>Sombras de sueño</i>	322
3.1.3. <i>El otro</i>	324
3.1.4. <i>El hermano Juan o el mundo es teatro</i>	328
3.2. Jacinto Grau	
3.2.1. <i>El señor de pigmalión</i>	331
3.2.2. <i>Tabarín</i>	333
3.2.3. <i>Las gafas de don Telesforo</i>	334
3.2.4. <i>Bibí Carabé</i>	336
Conclusiones	339
Resumen en inglés	348
Bibliografía	360

1. INTRODUCCIÓN

1.1.- CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO

En este trabajo nos hemos ocupado de la recepción del teatro extranjero en Madrid entre 1900 y 1936. Es bien sabido que en este periodo de tiempo el grupo intelectual mostró mucha atracción y entusiasmo hacia lo extranjero como sinónimo de lo nuevo y lo regenerador: “El cambio de siglo ofrece en este sentido una variedad de propuestas extraordinaria y su mera contemplación hace que produzca asombro el que después se haya podido hablar del atraso del teatro español respecto al teatro europeo” [Rubio Jiménez, 1998: 32]. Partiendo de este lapso de tiempo hemos realizado un estudio comparativo y exhaustivo entre algunos autores extranjeros que nos han parecido los más patentes de la época y sus influencias en la literatura dramática española entre 1900 y 1936.

Volviendo al tema de la renovación no conviene olvidar que los jóvenes autores no fueron los únicos interesados en las nuevas sensibilidades europeas, sino que los activistas sociales y políticos, y especialmente los anarquistas, también tuvieron un papel importante en expandir las nuevas miradas estéticas y artísticas [Litvak, 2001]. Ambos grupos compartían un mismo deseo: debilitar el poder absoluto de la clase burguesa sobre la dramaturgia y el teatro español. En este sentido, tanto los intelectuales como los anarquistas intentaron dar una dimensión distinta y artística al arte escénico que en este momento estaba asfixiado por los intereses económicos y sociales:

Los anarquistas comprendieron intuitivamente que el teatro burgués, primeramente determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Era una mercancía para vender, y su calidad estaba determinada por la demanda. El teatro que ellos pretendían formar debería emanciparse totalmente de la estructura económica burguesa, pues tenía como meta, no la producción de obras de lucro, sino obras ajenas a intereses mercantiles, y por el contrario, determinadas por el contenido social e ideológico que portaban [Litvak, 2001: 78].

Pero, antes de entrar al siglo XX y encontrarnos con la apertura hacia un nuevo concepto semiológico del teatro, nos tenemos que detener en los últimos decenios del

siglo XIX, momento en que tuvieron lugar varios acontecimientos de índole social y política que influyeron de forma decisiva en el arte. Francia, el segundo poder económico de Europa después de Inglaterra, sufrió una derrota significativa en la Guerra franco-prusiana en 1871. Debido a ello perdió sus dos ciudades de mayor peso industrial, Lorena y Alsacia. Por consiguiente, se vio vencido económicamente por Alemania que se había puesto en el segundo lugar en el mapa de los países más poderosos del viejo continente. Unos años después, es decir, en 1896 cayó Italia en la batalla de Adua que había empezado en África. La humillación por la derrota fue sin igual para el pueblo italiano y provocó una actuación violenta de Mussolini en la Segunda Guerra Mundial mediante la cual retomaba, entre otros extremos, el dominio de Abisinia hasta 1941. En 1898, se culminó la crisis de los pueblos latinos debido a las enormes pérdidas de España ante los Estados Unidos. La desesperación se disparó entre la gente meridional y abrió un debate muy importante en toda Europa acerca de la superioridad de los pueblos germánicos y anglosajones frente los pueblos del sur. Ante esta situación, se habló también de un nuevo renacimiento latino partiendo de sus cenizas. Siguiendo este pensamiento, en España los intelectuales “orientan su sentimiento regeneracionista destinado a cambiar las formas de gobernación y los objetivos que la sociedad española debe plantearse” [Rubio Jiménez, 1998: 12]. La idea principal de este movimiento se basaba en modernizar y europeizar a España. El propósito era bien claro, pero la manera de alcanzarlo requería muchos cambios políticos y socio-culturales. Se debía acabar con la ineficacia política, el falso patriotismo y la corrupción del caciquismo. Como hemos venido comentando, los anarquistas también simpatizaron con el movimiento social español, y de hecho, lo ayudaron muchas veces con sus participaciones, tertulias y aportaciones literarias y culturales. Pongamos el ejemplo de la puesta en escena de *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, que se pudo realizar por la compañía de Rivas Cherif gracias al respaldo y comprensión unánime de la clase obrera y anarquista de entonces.

Puede decirse que en este periodo tan especial había actitudes muy diversas, pero todas ellas compartían una serie de rasgos comunes: “... en esos años se expresa insatisfacción con el materialismo, con la cultura de masas, con el racionalismo y con la impersonalidad de la civilización burguesa, a la vez que se manifiestan ciertas inquietudes metafísicas, espirituales y sociales” [Litvak, 1990: 15-16].

Entre los jóvenes escritores que animaban y movían la corriente renovadora se destacaban algunas figuras de “extensa trayectoria como Enrique Gaspar, Benito Pérez

Galdós, *Clarín*, Emilia Pardo Bazán, Guimerà o Silverio Lanza” [Rubio Jiménez, 1998: 12]. Ellos estaban muy bien informados de la crisis del mundo latino y, por tanto, no buscaron sus modelos entre los autores franceses o italianos, sino que los rastrearon entre los nórdicos. Con este último término nos referimos a toda una mentalidad nebulosa y sombría que empezaba desde Alemania y llegaba a Inglaterra y Noruega. Naturalmente, hubo otro grupo de pensadores españoles que no toleraban la soberanía de los pueblos nortños ni en la literatura ni en la política; como consecuencia de ello, los eruditos se dividieron entre los latinistas y los nordicistas:

La moda nórdica en literatura provocó un fuerte debate que dividió a los intelectuales en latinistas o mediterraneístas y anglosajonistas o nordicistas. José Miguel Guardia, por ejemplo, se quejaba en 1892 del “exotismo” en que había caído la literatura catalana moderna y preconizaba la necesidad de volver a “beber en las fuentes griegas y latinas” [Litvak, 1990: 184].

Pero a los simpatizantes de la literatura exótica y sombría no les desanimaban los comentarios negativos de sus compañeros de la crítica y de la prensa, y de hecho, a la medida que nos acercamos al siglo XX se unen más autores y críticos de renombre al movimiento. Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, *Azorín*, Ramón del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, los hermanos Machado, los hermanos Sawa, Jacinto Grau, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Adrià Gual, Josep Yxart, Ignasi Iglesias son algunos de los que forman parte del movimiento. Poco a poco, salen a la luz las nuevas obras con matices distintos y renovadores a partir del 92:

Las personas decentes de Enrique Gaspar y *Realidad* de Galdós [...] serían las primeras voces que denunciaban la presencia omnipresente del teatro convencional español. En la misma línea unos años después aparecen el *Juan José* (1895) de Dicenta; *Teresa* (1896) de *Clarín*; *María Rosa* (1894) y *Terra Baixa* (1897) de Àngel Guimerà; *El escultor de su alma* (1898) de Ganivet; *Fructidor* (1897) de Ignasi Iglesias; *La muralla* (1898) de Adrià Gual; *Cuesta abajo* (1906) y *El becerro de metal* de Emilia Pardo Bazán [Rubio Jiménez, 1998: 15].

Uno de los intentos más nobles y profundos siguiendo las nuevas propuestas fue la miscelánea teatral de Benavente *Teatro fantástico* con una primera versión de

1892 [Huerta Calvo/Peral Vega, 2001]. Evidentemente, no pudo alcanzar éxito alguno en el mundillo del teatro español pero se convirtió en una fuente de inspiración inagotable para jóvenes como Martínez Sierra, o el mismo Valle en los años siguientes. En estos años finiseculares, don Jacinto encabezó las novedades teatrales casi en solitario y fue detectado y destacado por Manuel Martínez Espada como el iniciador del teatro artístico de España en su libro *Teatro Contemporáneo* (Madrid, 1900) [Rubio Jiménez, 1998: 33; Torres Nebrera, 2012: 57-67]. Nos ocuparemos de los detalles de la pieza benaventina y sus orígenes en el capítulo de “Maeterlinck y España”.

Sin embargo, si hablamos del movimiento regenerador de forma sistemática, hemos de considerar a Cataluña como la iniciadora. En los últimos años del siglo XIX, como era costumbre, las novedades llegaron a España desde una Cataluña atenta a Francia como su fuente de inspiración y renovación: “como en otros países europeos, los primeros intentos españoles tuvieron lugar entre 1890 y 1900, siguiendo sobre todo el ejemplo del *Théâtre Libre*, de André Antoine...” [Rubio Jiménez, 1998: 35-36]. Siguiendo el modelo renovador francés, nacieron en Barcelona dos compañías con puras aspiraciones estéticas: la Compañía Libre de Declamación (1896), de Felip Cortiella, y el Teatre Íntim (1898), de Adrià Gual. Más adelante, El Teatro Artístico (1899), promovido por Benavente y el Teatro Libre de Villaespesa son los ecos algo tardíos de la nueva sensibilidad en Madrid.

Muchas veces estas compañías, y en general, los autores que buscaban nuevos conceptos dramáticos y teatrales intentaban representar algunas de las obras del repertorio de las compañías innovadoras de Antoine y el Théâtre de l'Œuvre (1893) de Lugné-Poë. Estos repertorios introdujeron autores tan relevantes como Ibsen, Maeterlinck, Hauptman, Björnson en las tablas españolas.

El proceso de recepción no solamente se enfrentaba con el grupo latinista que no toleraba la presencia de las obras provenientes del norte de Europa, sino que también debía hacerle frente a un público burgués renuente a las novedades. Galdós, muy pronto, en 1893 cuando las nuevas propuestas poco a poco llegaban a España diagnosticó esta dimensión del problema que según él había causado la crisis teatral en España. Así, en “Viejos y nuevos moldes” escribe una dura crítica hacia el arte burgués que ha impuesto un ambiente artificioso y circunstancial a todo el repertorio dramático. El autor canario advierte de que los tópicos de este teatro que se limitaban a “tres o cuatro fábulas, la fábula del adulterio, la del desprecio de las riquezas, la de los novios que no pueden casarse porque los padres se odian, y nada más” ya no interesan ni a sus

propios precursores y seguidores. Galdós añade que esta gente tampoco se deja sorprender con las nuevas ideas porque es muy conservadora. De esta manera, Galdós se convierte en una de las primeras voces que ponen al descubierto la poca receptividad del público español hacia las novedades emergentes.

Sea como fuere, el panorama del teatro español en los años finiseculares no muestra interés alguno por la renovación, sino todo lo contrario, le gusta “apostar” por las obras de “éxito” asegurado. Así las cosas, y tal como ha perfilado Julio Huélamo:

...el máximo apogeo del género chico y el teatro por horas: en Madrid se calcula que fueron estrenadas más de mil quinientas obras de estas características, en tanto que más de dieciocho locales teatrales, incluidos los tradicionalmente considerados de declamación así como otros que habían cultivado habitualmente la ópera y la zarzuela, se sumergieron en la pujante moda de las funciones por horas o secciones. [2003: 2527].

Si comparamos esta cifra con cualquier otro género teatral nos damos cuenta del porcentaje desproporcionado del llamado *teatro por horas*, caracterizado por una condición ligera y cómica que, no ha de sorprendernos, colmaba las exigencias del público mayoritario. Unamuno lo calificó de “difusión hipertrófica” en su manifiesto de la renovación teatral en 1896, titulado “La regeneración del teatro español” [Rubio Jiménez, 1998: 157]. En su opinión, la presencia dominante del género chico y el teatro cómico mostraba una profunda enfermedad que arrastraba todo el arte escénico en España: “el mal que más se denuncia es la difusión hipertrófica del género chico y la vacuidad de éste”. No es lugar aquí para denunciar las virtudes y los defectos de esta variedad teatral; más bien al contrario, tan sólo nos toca poner de relieve un auge comercial sin parangón muy relacionada con la actitud conservadora de los empresarios, ajenos, por completo, a los aires renovadores de las corrientes europeistas, y muchos más atentos, pues en eso, al fin y al cabo, consistía su oficio, en los pingües beneficios económicos que les reportaba. No conviene olvidar que la presencia continua de este género se prolongó hasta bien entrados los años veinte, como bien han demostrado Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos [1900: 27].

Como se puede apreciar, España llega al siglo XX con todas estas tensiones entre los grupos modernistas y los costumbristas. Estudiar este periodo tan decisivo de la historia española nos ayudará a ver con claridad las fuentes de las cuales se nutrieron

figuras como Benavente, Unamuno, Valle, Martínez Sierra, *Azorín*... El apogeo de las vanguardias artísticas es muy patente hacia los primeros decenios del siglo XX en que los autores extranjeros y pioneros de las nuevas sensibilidades llegan a ser representados en las dos capitales españolas. Por tanto, un estudio comparativo nos permite detectar los rasgos que dejaron estas corrientes en la escritura de los jóvenes modernistas españoles. El ambiente intelectual, social, cultural y político de los años finiseculares y los primeros del siglo pasado es muy complejo, y al mismo tiempo sorprendente. A partir de la segunda mitad del siglo XIX en la Europa surgen múltiples corrientes que se impone sobre las otras sin cesar, desde el naturalismo, hasta el simbolismo, pasando por el impresionismo, el prerrafaelismo y el decadentismo...

Evidentemente, la llegada de esta oleada a España sería bastante tardía, extremo que no impediría una recepción cálida y activa. Esta revolución socio-cultural y artística influye en todos los sectores del país y cobra mucha importancia porque España en este periodo, en las últimas décadas decimonónicas y las primeras del siglo pasado, recorre “el camino que Europa recorrió en cien años” [Litvak, 1990: 16]. Ante este panorama, me parece de capital importancia cualquier investigación y trabajo que pueda documentar y analizar los pasos que dieron los intelectuales españoles en el camino de la europeización y modernización de su literatura dramática y arte escénico. Hay que tomar en consideración que el país, como sociedad tradicional que era, tuvo más dificultades a la hora de empezar a caminar en el nuevo sendero. El proceso que comenzó en el fin del XIX seguiría con la misma potencia al abrir el nuevo siglo. La renovación y la regeneración llega a un pueblo grande “con sus combinaciones peculiares de provincialismo y cosmopolitismo, de tradicionalismo y modernismo”, y esto es lo que le da un matiz diferente al modernismo español en que “la trascendencia de sus acontecimientos literarios, artísticos y sociales era innegable y mostraba que no fue el fin de siglo únicamente el momentáneo brillo de una mentalidad datada y ya caduca para nuestros días” [Litvak, 1990: 18-19].

1.2.- JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

Para argumentar la selección de los autores sobre los que versa nuestra investigación nos apoyamos en un artículo, paradigmático en muchas de sus aportaciones, de *Ángel Guerra* [José Betancourt Cabrera], que con el título “La evolución de la estética teatral” reflexionaba sobre la aparición de las nuevas sensibilidades europeas en España y las diferencias entre los gustos septentrionales y meridionales. Dicho artículo apareció el 15 de marzo de 1906, en *La Ilustración Española y Americana*. Allí *Ángel Guerra* elogiaba “los bellos galanteos de amor con que rinde enamoradas mujeres nuestro *Don Juan*” comparándolos con *La casa de muñecas* ibseniana, en la cual “poco nos seduce el altivo continente de desafío y el bello gesto de Nora”. Y es que Ibsen, en sus primeras andanzas escénicas en España, sufrió muchas críticas negativas de la prensa y del público, pero, con el paso del tiempo pudo vencer al negativismo que le había rodeado durante años y logró ser representado y, lo que es más importante, visto por un auditorio receptivo en los años sucesivos a sus primeras incursiones escénicas en nuestro país. El crítico teatral habla, siempre en el mencionado artículo, del segundo autor de nuestro trabajo: Maurice Maeterlinck. Sin lugar a dudas, el repertorio del dramaturgo belga no pudo subir al escenario con frecuencia, pero fue inmensa la influencia que ejerció sobre los jóvenes autores españoles. El crítico de *La Ilustración Española y Americana* lo compara con Ibsen y afirma que él sí que es un buen ejemplo a seguir con el fin de renovar el teatro español. En su opinión, Maeterlinck es una fusión entre el espíritu latino y el germánico con un potencial dramático sin igual. El misterio y el espiritualismo son dos pilares del pensamiento maeterlinckiano en los que “presentimos, angustias, una inquietud sin término que no se puede explicar, pero que se siente al vivo, mueven a estos seres que desfilan monologuando en voz alta, como respondiendo a una interminable cavilación interna. Una tristeza infinita y un profundo terror estremece con escalofrío trágico...” [Rubio Jiménez, 1998: 191].

Por su parte, Gabriele D’Annunzio, a quien trataremos igualmente en este trabajo, figura también en el estudio citado. *Ángel Guerra* advierte al lector de que si busca un drama de hondas emociones no debe acudir ni a la producción dannunziana ni la maeterlinckiana porque carecen de esta característica. Sin embargo, su repertorio requiere un auditorio que sepa oírlo con espíritu abierto, porque

Es un arte de sugestión, especie de hipnotismo literario en que la voluntad ha perdido por completo su libertad y su sentido de acción. En él, los símbolos no existen, ni las abstracciones se representan de un modo vivo, con expresión plena, en tipos humanos, como acontece en la dramaturgia de los mantienen el teatro de ideas. [Rubio Jiménez, 1998: 192]

Ángel Guerra apuntaba, en fin, a Ibsen, Maeterlinck y D'Annunzio porque estas tres figuras representaban las líneas maestras de la renovación teatral en Europa y su influencia sobre los autores españoles resultaban, en el despuntar del siglo XX, más que evidentes. Ibsen fue autor del teatro crítico, agitador social, y creador del teatro de ideas. Los rasgos de este teatro que gira en torno de un problema social están muy presentes en algunas piezas de autores como, Echegaray, Galdós, Benavente, Unamuno. Los dramas con más ecos en la sociedad española de la época fueron *Et dukkehjem* [*Casa de muñecas*] y *En folkefiende* [*Un enemigo del pueblo*]. La emancipación de la mujer, y la corrupción de la sociedad caduca burguesa, respectivamente, formaban el núcleo de las obras. Dos temas muy polémicos que actuaron como revulsivo para las masas activistas en varios países europeos, incluso en España, por mucho que su impacto fuera tardío —*verbi gratia* el ya mencionado montaje de *Un enemigo del pueblo* dirigido por Rivas Cherif, estrenado el 28 de junio de 1920 por la compañía de la Escuela Nueva—.

Además del poeta noruego, Maeterlinck y su teatro poético también ejerció una gran influencia sobre los modernistas españoles de la época que buscaban nuevas propuestas teatrales. El espíritu del teatro poético maeterlinckiano es patente en el archiconocido llamamiento que Benavente realiza a los poetas, a todos los cuales concita a su vuelta al teatro, y que fuera publicado el 13 de junio de 1907 en el diario *Heraldo de Madrid*. Como ya ha apuntado buena parte de la crítica previa, *L'Intruse* [*La intrusa*], *Les Aveugles* [*Los ciegos*] e *Intérieur* [*Interior*] y *L'Oiseau bleu* [*El pájaro azul*] fueron las piezas más comentadas de la época y dejaron sus rasgos en las producciones de Benavente, Martínez Sierra, el primer Valle-Inclán y *Azorín*.

Hay que añadir a esta lista a otros dos grandes autores italianos, a saber, D'Annunzio y Pirandello. Del primero fue su poesía lo primero que llegó a nuestro país y, mucho más tardíamente, su labor como dramaturgo. El ambiente medievalizante, exótico y poético de algunas piezas suyas, como *La città morta* [*La ciudad muerta*], *La Gioconda* y *La figlia di Jorio* [*La hija de Jorio*] tuvo en Ramón María del Valle-Inclán

a su más devoto discípulo, más allá de algún autor modernista de tono menor, tal el caso de José Francés, tal como ha estudiado recientemente Emilio Peral Vega [2011].

Pirandello, en comparación con los primeros tres dramaturgos, tuvo una presencia más tardía pero igual de duradera e importante en el teatro europeo y español. Sus *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personajes en busca de autor*] revolucionó radicalmente el concepto del arte escénico y le aportó una nueva dimensión. La técnica del teatro dentro del teatro se resucitaría con algunas producciones suyas: *Ciascuno a suo modo* [*Cada cual a su manera*], *Questa sera si recita a soggetto* [*Esta noche se improvisa*], *Seis personaggi...*; por otra parte, el psicoanálisis y el estudio de los personajes formarían una parte importante de su dramaturgia, *Così è (se vi pare)* [*Así es (si así os parece)*] y *Enrico IV* [*Enrique IV*] son algunas muestras de esta característica particular del escritor siciliano. Unamuno, en *Niebla*, es uno de los primeros nombres que podría aducirse respecto a la influencia de sus *Seis personajes*, pero, en mi opinión —tal como se verá más adelante— la *nivola* unamuniana comparte más cosas en común con *La tragedia de un personaje*, publicada en 1911, que con la tragedia de 1921. El impulso pirandelliano también imprime sus huellas en el repertorio de Jacinto Grau, *Tabarín*, *Las gafas de don Telesforo* y *Bibí Carabé* son tres muestras de esta afinidad intelectual y artística entre el autor de *El señor de Pigmalión* y él [Peral Vega, 2009].

La alta repercusión de estos cuatro dramaturgos en la literatura española entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, y las menciones periodísticas de sus obras y sus filosofías son enormemente sorprendentes. El artículo de Ángel Guerra que hemos esgrimido como excusa primera de nuestra investigación no es más que un eslabón más en una cadena muy nutrida, a la que habría que añadir cuentas sin fin: José de Laserna, Zeda, Manuel Machado, Anderino, Alejandro Miquis, Miss-Teriosa, Luis Arquistáin y José Alsina, todos los cuales delatarán en sus crónicas un conocimiento irregular sobre Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio, Pirandello y otros dramaturgos de la modernidad europea. Este entusiasmo y atracción que muestra el conjunto de la prensa española entre 1900 y 1936 hacia estas figuras nos hizo plantearnos una investigación profunda de sus primeros pasos sobre los teatros madrileños puesto que no pudimos localizar ningún estudio exhaustivo sobre el papel que desempeñaron estos grandes autores en el panorama teatral español del primer tercio del siglo XX.

1.3.- HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto a los trabajos de investigación exhaustivos relacionados con el tema de la tesis debemos comentar que mayoritariamente han sido elaborados en inglés, italiano o francés, de ahí que sintiéramos la necesidad de afrontar una tesis que abordase la influencia de estos dramaturgos en la literatura teatral y la escena españolas. El nombre de Ibsen, a quien hemos dedicado nuestro primer capítulo, se junta con España en dos investigaciones en inglés: *Ibsen and Spain* (1936), de Gregersen, e *Ibsen and Spain: a Re-examination* (1980), de Janis Ozimek; son los únicos estudios de mayor alcance que tratan de matizar la recepción del autor noruego en nuestro país. Les siguen algunos estudios y artículos breves que, desde una perspectiva más restringida, se asoman al tema, ya desde una orientación de investigación universitaria, tal el caso de *La recepción de Ibsen y Hauptman en España* (1990), de Marisa Siguán, ya desde la inmediatez de la prensa del momento: “Ibsen en España”, “Mujeres ibsenianas” y “El calvario de Ibsen”, de Luis Arquistáin, publicados en su *La batalla teatral* (1930); *Hombres del Norte* (1905), Ángel Ganivet; “Ibsen” (1892), de Jacinto Benavente publicado en *La España Moderna*. En cuanto a la recepción de Ibsen en Cataluña nos topamos con “Ibsen y el «drama de ideas» en Cataluña” (1988), de María Siguán, e “Ibsen in early twentieth century Barcelona”(2007), de David George. Pero, en el caso de Madrid carecemos de un estudio sistemático sobre el tema, por tanto, en esta tesis nos hemos ocupado de documentar y analizar las primeras apariciones del autor de *Casa de muñecas* en el escenario madrileño.

Sobre la presencia Maurice Maeterlinck en España contamos con la ya bastante lejana tesis doctoral de Jean Pierre Simon-Pierret, *Maeterlinck y España* (1983), cuyo enfoque se limita a estudiar los rasgos maeterlinckianos en los autores españoles y no incluye los datos y detalles de sus representaciones. Además de esta tesis, debemos destacar los ensayos realizados en los últimos treinta años, “Maeterlinck en España” (1971), de Rafael Pérez de la Dehesa; “De nuevo Maeterlinck en España (Testimonios y documentos)”, de Ricardo Senabre (2000); “Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y Los Martínez Sierra”, de Juan A. Ríos Carratalá (2006) y “De Maeterlinck a Marquina”, de Daniel Hübner Teichgraber (2005).

El tema de Gabriele D’Annunzio y su presencia en España fue estudiado en tres ocasiones de forma exhaustiva: *La presenza di D’Annunzio in Valle-Inclán* (1976),

de Americo Bugliani, la tesis doctoral titulada *El teatro de D'Annunzio en España* (1962), de María del Pilar Bermudo del Pino, y *D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920* (1984), de Lidia Bonzi. A ello hay que sumar algunos trabajos parciales: “D'Annunzio en Valle-Inclán: el final de una polémica” (1980), de José Manuel López-Bernasocchi; “Vidas paralelas: D' Annunzio y Valle-Inclán” (1986), de Leda Schiavo; “Imágenes místico-sacrales en el erotismo de D'Annunzio y Valle Inclán” (1989), de Elisa Martínez Garrido; “Recepció de Gabriele d'Annunzio a Catalunya” (1996), de Assumpta Camps; “El retrato literario del supuesto César Borgia en *Il Piacere* de Gabriele D'Annunzio y en *Sonata de Primavera de Valle-Inclán*” (2000), de María del Pilar Pueyo Casaus.

Para Pirandello, la nómina de monografías se reduce a la ya clásica *The pirandellian mode in Spanish literature* (1973), de Wilma Newberry. Más abundantes son las aproximaciones parciales en forma de artículos: “Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid” (1978), de Juan Gutiérrez Cuadrado; “Unamuno y Pirandello: La contestación de la realidad” (1989), de María Teresa Bertelloni; “Pirandello y Unamuno frente a la locura *Enrique IV y El otro*” (1996), de Ana Martínez-Peñuela Virseda; “Luigi Pirandello en Cataluña: la razón de una incomprensión” (1996), de Assumpta Camps; “Azorín y Pirandello: un cuadro suprimido de Judit” (1999), de Mariano de Paco de Moya; “Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra identità e creazione del personaggio” (2005), de Carmine Luigi Ferraro; “*Niebla*, de Miguel de Unamuno VS. *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Luigi Pirandello” (2005), de Luz M^a Carreto Bautista, Olga M^a De la Sota Gómez.

Los libros y estudios citados anteriormente tratan de estudiar las huellas de estos cuatro autores en las obras españolas pero no profundizan en la recepción de las puestas en escena que, sobre sus obras, se realizaron en el marco temporal elegido. Sin embargo, en nuestro trabajo hemos intentado abordar ambas partes del proceso para que podamos ofrecer una visión más global y, al mismo tiempo, más exacta de la verdadera recepción de estas figuras en la literatura española entre 1900 y 1936 [Hübner, 2000]. Es lástima que aún no se haya concluido la tesis doctoral *El teatro de los poetas. La recepción del simbolismo en el teatro español de 1890 a 1920*, de Javier Cuesta Guadaño, un trabajo a punto de concluirse en el que se plantean algunas cuestiones comunes con el tema del que nos ocupamos en el presente trabajo.

1.4.- METODOLOGÍA

Nuestro trabajo de investigación se divide en dos partes básicas: a. Las reseñas de los estrenos y las representaciones; b. Los rasgos de estas cuatro personalidades en los autores españoles del periodo estudiado.

En primer lugar, tras analizar las fuentes primarias se emprendió el estudio de la prensa periódica diaria, semanal o mensual. En este sentido, hemos consultado los dos volúmenes de *La escena madrileña entre 1918-1926* y *La escena madrileña entre 1926-1931*, de Dougherty y Vilches de Frutos, puesto que en ellos están catalogados los estrenos del repertorio extranjero. Pero, la parte difícil del trabajo fue localizar los montajes entre 1900 y 1918 teniendo en cuenta que carecemos de un estudio teatral completo sobre estos años. Para resolver este problema, hemos tenido que rastrear los montajes a través de distintas fuentes: la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, los archivos de la Fundación Juan March, los fondos digitales y microfilmados de la biblioteca municipal de Conde Duque y del CSIC. Hemos vaciado, a tal efecto, un elevado número de publicaciones, entre las que bastará citar las que siguen: *Heraldo de Madrid*, *El liberal*, *El Sol*, *ABC*, *El País*, *La Época*, *Blanco y Negro*, *Gedeón*, *La Ilustración artística*, *Mundo gráfico*, *Madrid Cómico*, *El Arte del teatro*, *El Teatro*, *La España Moderna*, *Revista Nueva*, *La Vida Literaria*, *Helios*, *Electra*, *Nuestro tiempo*, *La Lectura*, *Renacimiento*, *Revista Latina*, *Renacimiento Latino*, *La Ilustración española y americana*, *Alma española*, *El Nuevo Mercurio*, *Los cómicos*, *Prometeo*, *Nuevo Mundo*, *Por esos mundos*, *La Esfera*, *España*.

Después de extraer los comentarios de los diarios y revistas hemos construido un análisis en el que se habla generalmente del montaje de la pieza y su calidad artística teniendo en cuenta la actuación, la dirección y la escenificación realizada por la compañía responsable de la función. Además de la valoración técnica de la compañía, hemos hablado de la afinidad del público español con las piezas basándonos en las notas de la crítica. En total, en la primera parte del trabajo nos toparemos con la opinión de la prensa sobre cada una de las representaciones de los repertorios de Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio y Pirandello que se celebraron en Madrid entre 1900 y 1936.

A la hora de realizar la segunda parte, hemos tenido que rastrear las primeras menciones significativas que se hicieron acerca de nuestros dramaturgos de referencia en el ambiente intelectual. Hemos llevado a cabo un estudio y análisis sobre los autores

españoles que se interesaron por las novedades teatrales, en general, y por estos grandes figuras, en particular, con el fin de encontrar analogías entre los últimos y los primeros.

Debe decirse que el primer capítulo y el segundo se apoyan entre sí mutuamente puesto que la prensa de la época desempeñó un papel significativo y fundamental en el proceso de la recepción. Fue el único medio de información para los modernistas sobre las nuevas sensibilidades artísticas de la época, y orientó de alguna manera el gusto y el rumbo de los que buscaban modelos europeos a seguir. Acerca de la importancia de la actividad periodística en el camino de la renovación teatral, resulta muy clarividente el juicio vertido por Dougherty y Vilches de Frutos:

Es indudable que en todo este proceso de renovación de la escena española a partir de pequeñas iniciativas, con escaso éxito de público, a excepción de algunas obras, la crítica jugó un papel de gran importancia, informando al público día a día sobre la actividad teatral en España y en el extranjero, censurando la mediocridad de la escena... y apoyando cualquier tipo de iniciativa de teatro experimental [Dougherty/ Vilches, 1990:54].

Así, cobra mucha importancia la presencia tan activa de la prensa aunque sólo una minoría de los periódicos dedicaban a criticar el montaje a fondo. Y es que “la crítica reseñaba día a día los estrenos que se efectuaban, centrándose principalmente en la trama anecdótica de la obra y solo secundariamente en la valoración del género de la obra y en la interpretación de los actores” [1990: 54]. Es por ello que resulta muy complejo encontrar los comentarios que realmente contenían una mirada crítica sobre el montaje de la pieza extranjera.

1.5.- DIMENSIONES Y LÍMITES

En *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)* nos hemos ocupado de documentar y analizar el repertorio de Ibsen, Maeterlinck, D’Annunzio y Pirandello que se representó dentro de este lapso de tiempo en Madrid. Como hemos comentado con anterioridad, en primer lugar, hemos extraído las reseñas de más peso crítico en las que se valora detenidamente el género de la obra y distintos aspectos del montaje (la dirección, la interpretación, la escenificación y el público). A continuación, nos concentramos en los autores españoles y sus analogías con estas

cuatro figuras literarias citando algunas de las obras de sus repertorios como muestras contundentes de una influencia extranjera. De esta manera, hemos podido realizar un estudio comparativo que nos permite entender mejor el ambiente receptivo y las confluencias que hubo en las primeras décadas del siglo pasado en las que el teatro español ofreció su mayor actividad teatral de todos los tiempos gracias a tantos destacados autores e importantes obras, y “una nómina tan amplia de excelentes críticos” [Dougherty/Vilches, 1990:13].

Dicho esto, conviene recordar que en este trabajo no nos vamos a dedicar a las representaciones realizadas en otras ciudades españolas durante este periodo, salvo que sea un caso relacionado con el tema madrileño. Asimismo, no nos paramos a comentar la trayectoria de las compañías teatrales o actores que llegaron a realizar estos montajes, excepto en algunas situaciones que ha existido un enlace muy estrecho entre la filosofía de la compañía o de los intérpretes y la del autor de referencia.

Este trabajo tiene como propósito dibujar, en primer lugar, una visión global del ambiente teatral de la época basándose en los comentarios de la prensa del momento y, en segundo lugar, ofrecerá una valoración concreta sobre la relación intelectual y literaria de cada uno de los autores de la tesis con el conjunto modernista español entre los años 1900 y 1936. Apoyándose en la prensa de época, pone de relieve, desde la humildad de sus resultados, la necesidad, todavía, de afrontar ensayos analíticos a partir de las fuentes hemerográficas, entre las que siguen latiendo mucha información aún por espigar.

ARMIN MOBARAK

CAPÍTULO I: HENRIK IBSEN



SKIEN, 20 DE MARZO DE 1828-OSLO, 23 DE MAYO DE 1906

Por un lado Ibsen, por otro lado Calderón: lo sensato juntarlos.
Miguel de Unamuno

1- INTRODUCCIÓN

Los ecos del nombre de Ibsen llegaron a la España finisecular gracias a los movimientos ideológicos y sociales que estaban movilizandando toda la sociedad. El repertorio del autor de *El pato salvaje* satisfacía tanto al auditorio revolucionario como a los jóvenes autores que intentaban renovar y regenerar el teatro. *Un enemigo del pueblo* es uno de los ejemplos más importantes del teatro social del siglo pasado, y, asimismo, *Casa de muñecas* es una de las piezas más afines al movimiento feminista. El teatro ibseniano consistía en mostrar situaciones sociales en las que se veían las injusticias y las desigualdades para que el espectador reflexionase sobre ellas a partir de la hipótesis presentada. Un rasgo característico de este teatro es la aparición de la problemática social a través de debates entre los personajes, acompañado de una minorización del diálogo y poca acción externa. El teatro de ideas nace de esta mirada ibseniana en la que el conflicto o el nudo es el comienzo de la obra. Ibsen cambió la forma del teatro clásico que se dividía en cinco actos, presentación, intensificación, clímax, declinación y desenlace por un teatro en el que el conflicto sería el comienzo del drama. En los últimos decenios del siglo XIX, España se enfrentaba con muchos cambios sociales y económicos, los cuales prepararon de algún modo el ambiente para recibir a Ibsen y sus los dramas sociocríticos.

1.1- LOS ANARQUISTAS

Como es bien sabido, el eco del movimiento anarquista es tardío en España si lo comparamos con países como Francia, Alemania e Inglaterra. En las dos últimas décadas del siglo XIX los grupos anarquistas cobran vida en distintas regiones de España pero, sin duda, la parte más afectada es la Cataluña de la época. Cataluña será la concreción de esta ideología porque los ácratas catalanes quieren deshacerse del dominio de Madrid y reclamar sus derechos. El foco del anarquismo español se concentra en un lapso de intensa agitación social entre 1880 y 1915, en que el arte anarquista florece en los escenarios catalanes y madrileños. Durante los primeros años de este transcurso socio-cultural Madrid y Barcelona son dos polos opuestos, es decir, Madrid es el seno del conservadurismo y ajeno a las nuevas ideas europeas; en cambio,

Barcelona es la puerta principal para recibir las novedades culturales y sociales. Por otra parte, Cataluña siente mucho anhelo por conseguir más libertad e independencia de la capital española. Dentro de este contexto, el anarquismo triunfa en la sociedad catalana y busca cualquier medio para difundir sus ideas, y el teatro es una buena espita para potenciarlas:

En su consideración del arte y la cultura como instrumentos revolucionarios, los anarquistas tenían que volverse al teatro para aprovecharlo como portador de mensaje y medio de comunicación directo con el pueblo. La base popular e ideológica de ese teatro es su fundamento más sólido, y uno de los intereses principales de este tema es el redescubrimiento del teatro por el pueblo. En ninguna otra época se llegó a identificar tanto el pueblo con la escena. [...] El teatro se orientó hacia el pueblo como instrumento de propaganda ideológica. [Litvak, 1981: 213].

Hay que tomar en consideración que en esta época el teatro estaba dominado por la burguesía y, por lo tanto, los anarquistas opinaban que las compañías teatrales estaban al servicio de los burgueses y no representaban las obras adecuadas y revolucionarias, puesto que no serían rentables; por lo tanto, fueron muchos los intentos por crear grupos teatrales de aficionados en toda España y estrenar, así, obras ajenas a los intereses mercantiles. La gran inspiración de los libertarios en este campo fue el Teatro Libre de Jean Grave que, a su vez, estaba basado en el pensamiento de Wagner y de Kropotkin [Cahm, 1989; Cappelletti, 1978]. El teatro libre nació de las actividades de “grupos creadores” libremente asociados, frente al teatro profesional y comercial:

En la idea del “teatro libre” nacido de las actividades de “grupos creadores” libremente asociados, y que impondría, frente al teatro profesional y comercial de hoy día, los principios de una nueva estética libertaria, Jean Grave busca la realización de las enseñanzas de sus dos maestros: Kropotkin y Wagner. La asociación de profesionales y “amateurs” del espectáculo en el seno de un mismo conjunto creador no hace sino prolongar, en efecto, las tesis kropotkinianas sobre agrupaciones creadoras, fijándolas sobre los aspectos del drama; y el espectáculo que esboza en La sociedad futura y la anarquía -un arte del pueblo, para el pueblo y por el pueblo- está demasiado próximo a las tesis de El arte y la revolución para no sospechar una influencia directa [Reszler, 2005: 63-64].

La ideología libertaria no se limitó al teatro, sino que incluyó una enorme variedad de actividades culturales: espectáculos, conferencias, charlas, tertulias, bibliotecas. No cabe ni la menor duda de que las bibliotecas creadas por los anarquistas son de la mayor importancia. Estas bibliotecas intentan introducir obras renovadoras en la sociedad española. Bastará citar a Avenir, que poseía ediciones de obras de Ibsen y Maribeu en Barcelona, y permitía que la gente tuviera acceso a algunos libros (normalmente con un contenido anarquista) que habían provocado algún escándalo y/o llamado la atención en el ámbito intelectual europeo. No conviene olvidar que estas bibliotecas tuvieron un impacto importantísimo en el desarrollo de esta clase de ideología:

Aparecían también numerosos trabajos de estética y sociología teatral que promovían el interés. Muy importantes eran las bibliotecas teatrales que publicaban obras teóricas y ediciones baratas de las obras clásicas del anarquismo. Una de ellas, Avenir, sacaba bonitas ediciones de obras de Ibsen y Maribeu que se vendían a 25 y 50 céntimos [Litvak, 1981, 219].

Desde el primer paso, el movimiento anarquista se identificó con algunos autores revolucionarios como Gerhart Hauptmann (*Los tejedores*), Henrik Ibsen (*Un enemigo del pueblo*), Jean Grave (*Responsabilidades*) etc., pero, a no dudarlo mucho, la obra que levantó más polémica y atención fue la pieza ibseniana, estrenada en el 14 de abril de 1893 en el Teatre de Novetats de Barcelona. Ozimek asegura que los catalanes anarquistas escogieron esta pieza entre otras más famosas de su autor (*Los espectos*, *Casa de muñecas*) meramente por su peso político, sin fijarse en ningún elemento fundamental ibseniano, como las ideas renovadoras, la filosofía, la ciencia y la calidad escénica del autor:

However, one need not look further than the most obvious aspect of the play -its political message of opposition to the established order in government and industry- to comprehend fully the attraction which it held for the Catalans. Though Ibsen's intention was admittedly not a political one, the Catalan Anarchists believed that he had written a manifesto of their own personal philosophy. Consequently, Ibsen was presented as an agitator industrial reforms rather than as a creator of new artistic ideals, to which some of the critics of the time strongly objected [Ozimek-Maier, 1980: 19].

En este estreno, Ibsen fue presentado en Cataluña como un agitador social y no como un rompedor y renovador escénico y teatral. Más bien, creo que el autor noruego fue utilizado por los propósitos políticos en la Cataluña de la época. Sin embargo, la función de la compañía fue crucial en el nacimiento del teatro obrero catalán, y más adelante, español, y pudo levantar mucho entusiasmo e interés entre el auditorio:

Efecto extraño, el doctor Stockmann arremete contra predominio de las mayorías; insulta al populacho, se declara enemigo del sufragio universal; defiende el gobierno de los elegidos, de los inteligentes que son muy pocos, y el público de las alturas prorrumpe en aplausos. Algunos juzgaron que no habían comprendido bien; otros atribuían el fenómeno a cierta paridad entre las ideas que defendía el doctor Stockmann y las que defienden algunos partidos radicales dentro del terreno social-económico [Gegersen, 1966: 57].

Gracias a esta representación, Ibsen se convirtió en el ídolo y el modelo a seguir para los anarquistas del momento: “Ibsen es el Hércules que arremete decidido contra todas las farsas, todos los convencionalismos, todos los bastardos intereses, levantando sobre tanta ruina el mundo nuevo, con su moral y justicia y ciencia positivas” [Litvak, 1981: 231].

Hay que tener en consideración que antes del acontecimiento teatral Ibsen era ya conocido como una figura revolucionaria de renombre en Francia y los países que le habían puesto en escena: “ya en 1890 se calificaba en Francia a Ibsen de anarquista, y esta opinión se acentúa con la representación de *Un enemigo del pueblo*” [232]. El mismo autor noruego se había autodefinido, con rotundidad, en términos parejos: “Aprecio a Zola el bien que ha hecho a la humanidad con sus libros; pero entre él y yo media un siglo de despreocupación. Zola es socialista autoritario y yo soy anarquista revolucionario” [Rubio Jiménez, 2006: 31].

Así pues, gracias al montaje de Tatau y las noticias que llegaban desde los países cercanos, sobre todo Francia, Ibsen fue considerado como el autor de referencia entre los anarquistas catalanes. Y en este contexto de adopción progresivo, Felip Cortiella, poeta y agitador cultural y social, desempeñó un papel muy importante y activo [Padullés, 2006].

One of Ibsen's most ardent spokesmen in Catalonia was Felip Cortiella, crusader for higher cultural standards among the working classes. Enlisting the services of some amateurs—"uns quants joves entusiastas del art modern," as one critic describes them- Cortiella proceeded to present one modern play after another. His own account of what he did, from the early nineties on, to acquaint his compatriots with Ibsen's works is contained in the *Homenatge dels Catalans a Enrich Ibsen*, a memorial in which a group of prominent Catalans honored the name of the Norwegian dramatist in 1906. From this we learn that Cortiella had an active hand in the production of *An enemy of the people*, *A doll's house*, *Ghosts*, *When we dead awaken*, *The pillars of society*, and *Rosmersholm* [Gregersen, 1966: 62-63].

En Barcelona, funda un grupo teatral llamado Compañía Libre de Declamación en 1894 que duró hasta 1896. La idea de Cortiella es representar las obras españolas y extranjeras con matices vanguardistas que no han tenido posibilidades para ser estrenadas en los teatros burgueses y comerciales de la época. Puso en escena *Els senyors de papel*, de Pompeu Gener, que provocó bastante escándalo en la sociedad burguesa de Barcelona. A continuación, *El mundo que muere y el mundo que nace*, de Teresa Claramunt, para afrontar después, y sin dilación, *Casa de muñecas*; la primera del autor noruego en español en toda España. El *feedback* de este montaje resultó muy variado entre el público burgués y obrero:

La tercera obra puesta en escena fue *Casa de muñecas* de Ibsen, en castellano y por primera vez en España. Esta última representación pasó entre la mayor indiferencia del público mayoritario de clase media, no así entre los obreros que la aclamaron con entusiasmo [Litvak, 1981: 221].

En la primavera de 1902 viaja a París y representa cuatro obras en el Théâtre des Arts; entre ellas está presente el drama ibseniano *Los pilares de la sociedad* en catalán. En la temporada 1904-1905, Cortiella, como traductor y miembro fundador, acompaña al grupo teatral Avenir estrenando *Rosmersholm* en catalán en el Teatro Circo Español. En marzo de 1905, dirige el primer número del periódico *Avenir* en que destacan artículos y reseñas con ecos libertarios y vanguardistas [Pérez de la Dehesa, 1977].

Albano Rosell, miembro de la agrupación Avenir, y amigo íntimo de Cortiella, también merece ser mencionado por su trabajo. Rosell es el fundador de la agrupación teatral “Ibsen”, radicada en Sabadell y guiada por la idea de “hacer un teatro nuestro de ideas, de vibración social, de combate y de lucha”. En primera instancia representa *Los Espectros* de Ibsen en catalán. El escaso triunfo de la obra y el anhelo de los integrantes del grupo por granjearse el favor del público con obras más comerciales causó la separación del grupo; pero Rosell no dejó de continuar los pasos de Ibsen en su empeño de reclamar los valores sociales en las obras de su propia creación. Baste citar, en este sentido, *El tío Corneja* y *Deberes*. En la primera pieza uno de los personajes se llama Norita. Es una niña muy decidida y firme al igual que la Nora transformada de *Casa de muñecas*. El título de la segunda obra, *Deberes*, nos hace pensar en el drama ibseniano *Halvard Solness*, de 1892:

Inspirada en las frases del segundo acto de *Halvard Solness*:

Hilda: ¿Deber?... ¡Oh! ¡No puedo sufrir esa palabra infamante y odiosa!

Solness: ¿Por qué no?

Hilda: Porque es una palabra fría, hueca, punzante. ¡Deber!, ¡deber!, ¡deber! ¿No le parece a usted que hiera el corazón? [Litvak, 1981: 241, nota 118]

Ignasi Iglesias es otra de las figuras influyentes de la época en Cataluña. Él intentó introducir los temas y técnicas ibsenianos en su dramaturgia, así el caso del individualismo, el amor libre frente al enlace conyugal, y el lenguaje simbolista:

Ignacio Iglesias trató de adaptar a la escena catalana el individualismo ibseniano, en obras como *Frictidor*, *La Resclosa*, *Els conscients*, combate con la moral tradicional y a veces toma un firme partido anarquista [Litvak, 1981: 236].

Por todo lo expuesto, podemos concluir que la primera recepción de Ibsen fue posible gracias al movimiento anarquista catalán en este momento crucial e histórico. Tres años más tarde, en marzo de 1896, *Un enemigo del pueblo* subió al escenario madrileño. Sin embargo, la actitud conservadora del público impidió una recepción positiva, al contrario de lo que había sucedido, aun cuando fuera a pequeña escala, en Barcelona. Es decir, al menos en este primer estadio, si no hubiera habido sensibilidades anarquistas no habría habido público para las obras revolucionarias de Ibsen:

L'Ibsen fou un apòstol de L'individualisme, y els Catalans ho som tots. L'Ibsen fou el més aristocrata dels revolucionaris, y cada català es un revolucionari que té un rey al cos. Necessariament ens havien de comprendre [Tintorer, 1906:345].

Como ya hemos señalado anteriormente, el repertorio de los anarquistas refleja los problemas de la sociedad y los ideales de ella. Cuando empiezan a escribir, se alejan del subjetivismo romántico e intentan que sus personajes sean reales, salidos de la masa y portavoces de las ideas contra la opresión. De este modo, se crea el realismo social cuya forma de tratar los problemas se diferencia del naturalismo decimonónico. Los artistas libertarios no se interesan sólo por describir las miserias sino por criticarlas y reaccionar contra ellas de forma activa. Esta actitud revolucionaria se acerca mucho a la de los personajes ibsenianos con temperamentos rebeldes e inconformistas.

Por otro lado, y como asegura Lily Litvak, el teatro anarquista relaciona el drama con la ciencia en la idea de que la sociología “es la única ciencia que se preocupa seria y concienzudamente de reintegrar al individuo todos sus derechos naturales usurpados y dejarle en condiciones de darse cuenta de que sólo él debe gobernarse, y, escogen a Ibsen como modelo del mejor autor del teatro sociológico:

Un teatro sociológico permitiría también comprender la evolución y lógica de la sociedad hacia una organización más perfecta: la anarquista. Por ello se gustaba de Ibsen: “ha despertado inteligencias, ha emancipado; ha hecho más: ha creado un teatro sociológico.” Ibsen dejaba al espectador “el campo libre del dogmatismo para que pueda representarse a su antojo el proceso evolutivo de la sociedad futura [Litvak, 1981: 249].

Cabe apuntar, en último término, la enorme distancia que media entre el estilo ibseniano y el anarquista en términos estéticos. Las creaciones libertarias son melodramas con poco desarrollo argumental que se quedan cortas y “rara vez llegan a ser obras ricas y complejas”; por lo tanto, y obviando la importancia *ideológica* que tuvieran en el *hic et nunc*, la mayor parte de este repertorio no pasó a ser más que una estrella fugaz en un cielo local de la España de la época.

1.2- LOS INTELECTUALES

Como ya hemos visto en el apartado anterior, la ideología libertaria desempeñó un papel importantísimo en la recepción de Ibsen en la escena española, pero no conviene olvidar el muy significativo desempeñado por intelectuales como Yxart, Sardá, Marragall, Unamuno y Fernández Villegas. Entre muchas figuras presentes en el mundo teatral español de la época *Clarín* e Yxart son los primeros en descubrir al dramaturgo norteamericano a través de las fuentes francesas:

Todavía a finales de los años ochenta solamente algunos críticos conocedores de las corrientes renovadoras europeas porque leían libros franceses y recibían revistas internacionales tenían alguna información sobre él: *Clarín* en Oviedo, Yxart en Barcelona, fueron los primeros que escribieron sobre él apoyándose en gran parte en información de segunda mano extractada de revistas francesas [Rubio Jiménez, 2006: 30].

1.2.1- CATALUÑA

A finales del siglo XIX el “teatro total” de Wagner encuentra muchos seguidores entre los modernistas catalanes que ven el reflejo de sus ideales en este tipo del teatro [Janés Nadal, 1983; e Infiesta, 2001]. En este momento histórico, ellos buscan reflejo en algunas figuras emblemáticas de esta corriente; en este proceso se fijan en dos grandes autores: Ibsen y Hauptmann. Del autor alemán se representa *Los tejedores*, y del noruego, en abril y noviembre del año 1893, respectivamente, *Un enemigo del pueblo* y *Nora* por la compañía de Tatau. Estas primeras recepciones de Ibsen se hacen eco de una nueva estética escénica en la atmósfera melodramática española, el “teatro de ideas”:

“Drama de ideas” pasará a ser apelativo inherente al concepto de “ibsenianismo” que se desarrolla. Viene a ser sinónimo de drama moderno, es decir, con personajes y problemas sociales contemporáneos sobre el escenario y con el objetivo expreso de hacer pensar al público [Siguán, 1988:159].

La nueva técnica teatral cobra vida, repentinamente, entre los jóvenes escritores como Joan Puig i Ferrer, Ignasi Iglesias, Adrià Gual. Marisa Siguán, en su artículo “Ibsen y el drama de ideas en Cataluña”, afirma que Ibsen y su teatro empiezan

a ser un gran modelo y fuente de inspiración para los modernistas españoles y, en este caso, para los catalanes a partir de 1892. Ella añade que en Cataluña los pioneros en conocerle son Yxart y Maragall:

Los primeros en hablar de Ibsen en Cataluña son J. Maragall y J. Yxart. Tanto el uno como el otro apenas han leído alguna traducción francesa de sus obras. Yxart habla de *Los aparecidos* (*Les Revenants*) y de *Casa de Muñecas*, y confiesa, basar su información en el prólogo de la edición que posee, Maragall habla de *Un enemigo del pueblo* y *El pato salvaje* [157].

Halfdan Gregersen, a su vez, destaca también el importante papel de Yxart y Maragall junto a Sardá en la transición teatral española:

An active interest in the Norwegian dramatis made itself felt in Barcelona and environs about 1892. at that time José Yxart and Juan Sardá both ardent advocates of the new European drama, were contributors to *La vanguardia*, one of the Catalan capital's leading dailies; and Juan Maragall, who had given up the practise of law in order to devote himself to journalism, had just become a member of the editorial staff of *El diario de Barcelona*. One of maragall's first efforts in this capacity was an article on *An enemy of the people* in which he pointed out that Ibsen was "the idol of a certain part of modern youth," and that "poets and philosophers are usually the precursors of great human movments" [Gregersen, 1966: 53].

Como es bien sabido tanto Yxart como Maragall se interesan más por el contenido social del repertorio ibseniano y mucho menos por el determinismo científico de sus obras en su búsqueda de nuevas formas de pensar y reflexionar. Yxart, en su exhaustivo libro *El arte escénico en España*, publicado en 1894, nos da una imagen panorámica del teatro e insiste en que tanto el europeo como el catalán tienen que apoyarse para su renovación en el teatro de ideas y en el teatro decadentista; sugiere a Ibsen como modelo, pues sus personajes son integralmente veraces: "para el teatro exige personajes "de carne y hueso" y acción, y se define a favor del teatro de Ibsen, de ideas, con función ejemplar para la renovación del teatro catalán" [Siguán, 1988: 161]. Una predilección, la de Yxart por Ibsen, que ha sido señalada por el profesor galés David George: "Although Yxart was one of the principal defenders of Ibsen not only in Catalonia but in Spain as a whole" [George, 2007: 66], en virtud de distintas razones

que van desde la rebelión del individuo contra la sociedad, la pura moralidad de sus obras, hasta su estructura y la solidez del argumento [Siguán, 2003: 2162].

Nuestro cronista catalán describe así el fundamento de las piezas del autor noruego:

Treure efectes dramàtics d'aquest contrast etern: una moral pura, un dever inflexible que tothom proclama, i una aplicació deficient, fingida, modificada, corrompuda per l'interés, l'egoisme, la mentida i... la llei [Yxart, 1980: 149-150].

No obstante, Yxart, más allá de su devoción, advierte del proceso de *naturalización* de Ibsen a nuestra cultura, puesto que existen notables “incompatibilidades” entre la cultura noruega y la nuestra, de modo que insta a una inspiración en sus “propuestas”. Ello no le impide, más bien al contrario, criticar a la mayoría de los intelectuales españoles por haber ignorado sus obras con la excusa, facilona en exceso, de que “las obras de Ibsen no son compatibles con el temperamento de nuestro público”:

Pero nadie dice que copie e imite a Ibsen en lo que los autores de acá no pueden sentir, ni estas incompatibilidades fueron nunca obstáculo a la importación de una literatura extranjera para conocerla y admirarla [Yxart, 1987: 262].

No de menor importancia es la labor, en este cometido que nos ocupa, de Adrià Gual. En 1898 funda la compañía Teatre Íntim, inspirada en el Théâtre Libre de André Antoine, e intenta a través de ella renovar la escena catalana con obras revolucionarias y relecturas modernistas de autores como Ibsen, Hauptmann, Zola, Goldoni, Goethe [Puig Taulé, 2011; y Ciurans, 1999].

His Teatre Íntim, where he performed plays not only by contemporary European authors of the quality of Ibsen, Hauptmann and Shaw, but also by his Catalan contemporaries and “classical” authors including Sophocles, Shakespeare, Molière, Goldoni, and Goethe, may be compared for its quality and ambition with such enterprises as Lugné-Poë’s Théâtre de l’Oeuvre or the Moscow Art Theatre [George, 2007: 66].

Gual acentuó la necesaria presencia de Ibsen y Hauptmann en el panorama renovador del arte escénico europeo y español porque sus repertorios podrían aportar los matices renovadores que requería el teatro catalán y español de la época:

Gual recognised the role of Ibsen and Hauptmann as true innovators: “Calia que Ibsen i Hauptmann aportessin a les nostres representacions el seny i els guiatges de les modernitats aleshores consentides”. At the Íntim, he put on a total of six Hauptmann plays, and two by Ibsen, *Ghosts* in March 1900 and *John Gabriel Borkmann* in 1903 [George, 2007: 66].

Según algunas críticas de la prensa de la época, el montaje de *Los espectros* y, más adelante, de *Juan Gabriel Borkman* favorecieron, de forma notable, el repertorio de la compañía teatral y colocaron a Ibsen en un puesto elevado entre los dramaturgos extranjeros:

The Theatre Íntim, founded by Adrián Gual in 1898, likewise put itself in the service of the Northern drama. In the opinion of *Pèl & ploma*, the efforts of this group had been tentative until it produced Ibsen's *Espectros* (March 20, 1900); but the mounting of this play was a turning point in its history –“the first step in a series of progressive performances.” A further step in the same series was the production of *John Gabriel Borkmann*, in the autumn of 1903 [Gregersen, 1966: 61].

En el año de la muerte del autor (1906), los modernistas catalanes le rinden un gran homenaje en Barcelona al que asisten figuras más notables del movimiento: Cortiella, Maragall, Tintorer, Opisso, Gual y Curet, entre otros. En el prólogo del evento se habla de la universalidad del teatro ibseniano en que se proclama el derecho, la libertad y los ideales del ser humano:

L'Ibsen era un d'aquets homes superiors d'ànima universal. Ell, en ses obres, no'ns presenta pas personatges que batallin per idees y sentiments propis y exclusius de la seva terra, sinó que's mouen y lluyten heroycament per sentiments y ideals que són patrimoni de tots los humans y que estàn per sobre de tots los de caràcter particular de nacionalitat o de raça.

Ibsen, donchs, té dret a la admiració de tots, noruechs y catalans, europeus y americans, cal sols tenir una ànima humana y un ideal de regeneració,

d'enlayrament en ella, porque poguem proclamarlo nostre, ben nostre, més nostre que molts dels que han nascut entre nosaltres y als quals no devem cap bona obra encaminada al nostre millorament, y que no obstant, publicament se veneren [Gregersen, 1966: 63].

Por lo expuesto hasta aquí, podríamos concluir que los modernistas de Cataluña optan por Ibsen como una de las principales potencias regeneradoras del teatro en este periodo, porque los dramas del autor de *El pato salvaje* son afines a las necesidades políticas y estéticas de esta sociedad.

1.2.2- MADRID

Mientras tanto, en el resto de España se están desarrollando procesos paralelos. En Madrid intelectuales como Unamuno y Ramón María del Valle-Inclán, desde posiciones estéticas muy dispares, estaban intentando cambiar el panorama teatral español, muy contaminado por el nerromanticismo echegaraiano y su escuela. Ante esta situación, el arte escénico busca nuevas formas y técnicas para la renovación adecuada. La nueva tendencia y el entusiasmo renovador se acentúan en algunos ensayos teóricos del período. Es el caso del muy conocido *La regeneración del teatro español* (1896), de Unamuno:

Los escritores más inquietos de la generación realista y los *jóvenes del 98* compartían en todo caso la conciencia de que las fórmulas teatrales decimonónicas estaban exhaustas y que era necesario buscar alternativas que sacaran al teatro español de su anquilosamiento [Rubio Jiménez, 1998: 214].

El influjo de Ibsen deja sentirse en la capital a partir de 1892. No es circunstancial que Echegaray, representante, con todos los peros que quieran ponerse a esta afirmación, de un teatro anterior, tanto en lo ideológico como en lo estético, subtitula su obra *El hijo de don Juan*, como “drama original en tres actos y en prosa inspirado por la lectura de la obra de Ibsen titulada *Gengangere (Espectros)*”. En año coincidente, un bisoño Benavente, quizás el dramaturgo más y mejor enterado de las novedades traspirenaicas, da el primer paso y publica un artículo titulado “Ibsen” en *La España Moderna* en el que habla de *Los muertos vuelven (Espectros)*.

Habla de *Los muertos vuelven*, traducida posteriormente por *Espectros*, y llama Usvaldo a su protagonista, pero se muestra informado de los contenidos de las obras y menciona ya algunos elementos que serán claves en la recepción de Ibsen en España. En primer lugar, el hecho de que “en todas sus obras presenta alguna tesis por medio de símbolos” [Siguán, 2003: 2161].

Más allá de la mera mención, Ibsen dejó huella en algunas de las piezas primerizas del autor de *Los intereses creados: El nido ajeno* (1894), *La noche del sábado* (1903), *La princesa Bebé* (1906) y *Más fuerte que el amor* (1906) entre otros tantos que contienen una sombra floja de *Los espectros*. Más adelante, en “Ecos ibsenianos”, nos detendremos, con más detalle, en las analogías entre estas dos figuras literarias.

Entre los primeros críticos que publicaron sobre Ibsen no de menor importancia será la labor, en este cometido que nos ocupa, de Ángel Ganivet. Él es de los pocos españoles que vivió las realidades de las culturas escandinavas y conoció las obras de los más importantes autores de finales del siglo XIX. Entre las obras del autor granadino existen dos piezas canónicas respecto a las tendencias literarias norteañas, *Hombres del norte* (1905) y *Cartas finlandesas* (1907). En ambas Ganivet intentó dar a conocer las grandes figuras de la literatura escandinava, como Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson y Vilhelm Krag. En el primer libro, Ganivet nos comenta que Ibsen es en el teatro lo que Nietzsche en la filosofía y, a continuación, habla de *Casa de muñecas*, *Gengagere*. Además de esta observación, Ganivet aduce que los críticos, como el francés Lemaître, desconocen a las mujeres ibsenianas y añade, con un mensaje coincidente al ya aducido de muchos de los críticos catalanes, que hay que vivir en el norte algún tiempo para convencerse que estos personajes también existen en el mundo real. Más adelante habla de *Juan Gabriel Borkman* y señala que los hombres de Ibsen, por regla general, son “imbéciles” [Ganivet, 2006]. Ganivet divide la trayectoria del dramaturgo noruego en dos partes: las obras del contenido histórico, primero, y los dramas de tesis en los que el “sentido más realista y el simbolismo se funden en una sola pieza”, en segundo término; concluye el repaso ibseniano señalando *Hedda Gabler* como la mejor obra de su autor en tanto que la más psicológica de su repertorio. A nadie se le oculta que las angustias y las incertidumbres del personaje de Hedda fueron muy

afines a las preocupaciones espiritualistas y nihilistas del autor español [Fuente Ballesteros, 1996].

Otro teórico clave en la recepción del noruego es Leopoldo Alas *Clarín*, quien junto a Yxart, es el precursor de la recepción de nuestro autor en España [Rubio Jiménez, 2006: 30]. *Clarín*, al igual que Yxart, apoyaba la modernización del drama pero “de forma más moderada”:

También *Clarín* es partidario de esta línea de pensamiento, y con ello de Ibsen, aunque de forma más moderada: conserva el gusto por el teatro romántico, por el teatro de Echeegaray. Comparando *Los aparecidos (Espectros)*, de Ibsen, con *El obstáculo*, de Daudet, se muestra partidario de Ibsen como pensador y como autor teatral: “En Ibsen hay todo un pensador, y ensador revolucionario, un refractario de alto vuelo” [Siguán, 2003: 2164].

Apreciaba en Ibsen su capacidad para generar en el auditorio una reflexión activa: “Hay que hacer en el drama lo que Wagner, a ese mismo respecto, hizo con la ópera; no hay que ver allí un ligero pasatiempo sino algo serio, aunque del orden estético puramente” [*Clarín*, 1973: 81], a través de personajes de una “mayor intensidad psicológica”, carente, de ordinario, en el panorama teatral de aquella época. En uno de sus primeros trabajos sobre Ibsen, “Ibsen y Daudet”, publicado en *La correspondencia de España* (11 de enero de 1891), *Clarín* contrapone *El obstáculo*, del autor francés, con *Los espectros*, guiado por el fin último de destacar el “cuerpo y [el] alma” de la creación ibseniana frente a la carencia de elemento vital en la de Daudet. El mayor triunfo de *El obstáculo* entre los parisinos respecto de la tibia recepción de *Los aparecidos* en el Teatro Libre de Antoine es explicado, a los ojos del crítico, por la preferencia de este público *aburguesado* por “lo pintado” frente a “lo vivo”, sólo capaz de ser generado por “todo un pensador, un pensador revolucionario; un *refractario* de alto vuelo” [*Clarín*, 1891: 6]. Finalmente, concluye el artículo con una notable reflexión sobre la filosofía ibseniana en la que *Clarín* nos recuerda, en primer lugar, el tono y el sabor renovador de las ideas del dramaturgo y, en segundo lugar, la sabia conjunción de sus personajes, tales los casos de la señora Alving y Nora, a medio camino entre el placer y el sacrificio:

A fuerza de ser artista no eccha a perder, por pura abstracción, las obras que sirven como de símbolo a sus ideas de innovador. La preocupación predominante de este poeta nos recuerda, a su modo, las grandes asperezas y las grandes revoluciones ideales de los místicos y sonadores de Italia, que creían llegada la hora del *Evangelio Eterno*.

En efecto, una *tercera ley* es lo que viene a pedir Ibsen; en el siglo XIX, y tal como hoy puede ser esto, Ibsen, descontento, pide algo semejante a lo que querían los Joaquín de Plora, los Juan de Parma. Reconoce, como dice Eduardo Bod, la fuerza histórica del cristianismo, en necesidad, pero aspira a un tercer reinado, que no define, pero que sería en el fondo la reconciliación entre la teoría del placer, esencia de las creencias paganas, y la teoría del sacrificio, de la abnegación y renuncia, base de las doctrinas cristianas.

En efecto, esta tendencia, este anhelo se ve en la señora Alving de *Los Aparecidos* que después de muchos años de sacrificarse siente *remordimientos* por su propia abnegación, *remordimientos* de haber olvidado su propio derecho; se ve también en la Nora de *Casa de la muñeca*, que habiendo llegado hasta el delito por el amor de su esposo, cuando ve el egoísmo de éste en su triste desnudez, *recoge* su sacrificio y abandona el hogar que ya no considera suyo desde que la frialdad del marido ha echado nieve sobre el fuego [*Clarín*, 1891: 6].

No podemos hablar de los conocedores de Ibsen sin nombrar al filósofo y autor español Miguel de Unamuno, que se fascinó por él. Gregersen aduce que pocos críticos y estudiosos de la época tenían el mismo entusiasmo que Unamuno en conocer a los autores y la filosofía del norte:

Few Spaniards have read Ibsen's work with more enthusiasm and understanding than Miguel de Unamuno. Not content with translations, he set himself the task of learning Danish-Norwegian, beginning by studying *Brand*. Later he took up Georg Brandes' essay on Ibsen, and theologian Soren Kierkegaard, (1813-1855), Ibsen's spiritual forerunner [Gregersen, 1966: 103].

Una de las primeras reflexiones de Miguel de Unamuno respecto a Ibsen aparece en una carta datada el 28 de mayo de 1893 en la que habla de varias obras ibsenianas y pone de relieve *Brand*, que será su fuente de inspiración en *La esfinge*, tal y como veremos en el apartado "Ecos ibsenianos":

De Ibsen le he hablado a usted poco porque le conozco poco. He leído tres dramas de él, uno *Los aparecidos* me pareció una monstruosidad llena de falsedades y poco razonable, otra *Hedda Gabler* me dejó frío, y el otro *La casa de muñecas* me gustó mucho. He leído también un extracto y fragmentos de un poema suyo *Brand* y me gustó mucho, muchísimo. [Unamuno, 1972, 178].

Unamuno, como casi todos los intelectuales de este periodo, siente mucha preocupación y ansiedad por su sociedad desde una perspectiva cultural e intelectual, de ahí que intente encontrar medios para “volver al pueblo y educarlo”. Ante esta situación, considera el teatro como el mejor medio para llegar a la meta. La cuestión es qué tipo de teatro podría alcanzar ese fin. Unamuno contesta la pregunta proponiendo esta fórmula: recuperar lo mejor del pasado teatral español y mezclarlo con lo mejor del presente europeo, extremo que se sintetiza en el título de su gran ensayo, “La regeneración del teatro español”; por un lado Ibsen, por otro Calderón: lo sensato, juntarlos.

Si en el teatro moderno lo importante, lo valioso, es el psicologismo como estudio de los fenómenos psíquicos, no de individuos concretos, “con el psicologismo vuelve al teatro el espíritu que informó nuestros autos sacramentales, y los dramas alegóricos, vuelve en otra forma, y bienvenido sea, el drama de conceptos” [Siguán, 2003: 2165].

Ibsen desempeña un papel muy importante en el proceso de la transición intelectual y filosófica de Unamuno. El mismo autor vasco apunta, en su ensayo “Ibsen y Kierkegaard”, que es Ibsen quien le lleva a conocer al filósofo danés y añade que nadie mejor que el autor noruego pudo encarnar sus ideas:

Entre nosotros casi desconocido, del espíritu que más hondamente influyó en el suyo, el de Sören Kierkegaard, alma congojosa que acuñó con su sello ardiente a toda la juventud espiritual en Dinamarca y la Noruega de mediados del siglo último. Fue el crítico de Ibsen, Brandes, quien me llevó a conocer a Kierkegaard, y si empecé a aprender el danés traduciendo antes que otra cosa el *Brand* ibseniano, han sido las obras de Kierkegaard, su padre espiritual, las que sobre todo me han hecho felicitar de haberlo aprendido [Unamuno, 1951: 415].

La esfinge (1898) y *Raquel, encadenada* (1921), como se verá, pueden servir de testimonio acerca del caso de la influencia ibseniana en Unamuno [Franco, 1971: 83].

Sea como fuere, las noticias de los estrenos escandalosos del dramaturgo noruego en Berlín, París y Londres en los últimos decenios del siglo XIX llegan a la prensa española y, como efecto inmediato, se producen los primeros montajes de *Los espectros*, *Casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo* en las tablas madrileñas y catalanas. Frente a la recepción entusiasta que un grupo de críticos e intelectuales hacen del teatro de Ibsen, representada por Yxart, Maragall¹, Unamuno, *Clarín*, *Zeda*, hubo otro grupo, no menor ni menos importante, de ensayistas que mostró una posición más reticente al poder salvífico que Ibsen podía aportar a nuestra escena. Es el caso de Ángel Ganivet, quien, como hemos apuntado anteriormente, es un caso atípico dentro de la historiografía española porque fue uno de los pocos que pudo leer las piezas de Ibsen en el idioma original. Para él Ibsen es “como un gran autor dramático, comparable a Echegaray, a Dumas, a Hauptmann, no superior a ellos” [Ganivet, 2006: 262], y le parece que la prensa tanto de fuera de España como la nacional ha exagerado mucho la calidad de este autor. Ganivet añade, no sin ciertas dosis de injusticia censora, que “la mayor originalidad de Ibsen está en que, nacido en un período romántico, no es romántico, y en que, sin hacer escala en el positivismo ni en el naturalismo, ha saltado a las avanzadas de la reacción”.

Una posición más ecuánime es la representada por Luis Arquistáin, crítico que manifiesta una querencia a Ibsen y que cree encontrar la indiferencia del público español hacia su obra en el hecho de que los nuestros son mucho más realistas de lo que creen y, por lo tanto, las obras poéticas del dramaturgo noruego no les interesan. A mi juicio, Arquistáin diagnostica bastante bien la actitud displicente del público español hacia el repertorio ibseniano, calificado como “nebuloso” y “oscuro”.

¿Será el motivo esa niebla del Norte en que los detractores meridionales de Ibsen van arropada y oscurecida su obra? ¿son, realmente, confusos sus dramas? Digámoslo sin vacilación: si el teatro de Ibsen tiene algo de confuso, es lo que

¹ “En el fondo de todas sus obras se agita este gran impulso humano que uno de los personajes de su drama *El pato salvaje* invoca a menudo con el nombre de conquista del ideal, nombre que encierra en sí no sólo la universalidad de aquel impulso sino también su forma modernísima, como reacción, contra cierto concepto materialista de la vida que había llegado mucho más allá de lo que debía” [Maragall, 1970, 77]

tiene de poético. La poesía es todo lo contrario de una ciencia exacta. No le pedimos claridad matemática o lógica. [...] La poesía siempre es oscura... para los espíritus antipoéticos, para los realistas. [...] El español, contra lo que se cree, es un realista empedernido, más apto para la acción que para el ensueño, para la práctica que para la poesía. ¿Cómo un pueblo así puede comprender un teatro que, como el de Ibsen, representa todo lo contrario: poesía contra realidad, personalidad contra sociedad, verdad ética contra convencionalismo?

El ropaje simbólico de la obra ibseniana tenía que aparecer oscuro al realismo español. Y además de oscuro, sospechoso [82].

Concluye que tarde o temprano los teatreros españoles apreciarán el teatro del autor de *Un enemigo del pueblo* y la universalidad del autor se convertirá en la popularidad.

Zeda destacó, en su día, las diferencias principales entre la dramaturgia del poeta noruego y la mentalidad del público español, uno pura racionalidad y otro pura emocionalidad y sentimentalismo. Por tanto, él previó que el auditorio español nunca llegaría a apreciar a Ibsen por esta gran distancia socio-cultural:

Yo admiro, por ejemplo, a Ibsen, y, aunque en la escasa medida de mis fuerzas, he tratado antes que nadie de ponerle en comunicación con el público de mi país. Los conflictos que el poeta noruego presenta en sus obras son, en efecto, los que más preocupan a las almas modernas, y, sin embargo, los dramas ibsenianos no producirán nunca, ante espectadores españoles, el efecto que producen en los pueblos del Norte. Las ideas que en ellos se expresan son universales; pero los procedimientos artísticos son privativos de una raza distinta de la nuestra. Lentas en el pensar y habituadas a la meditación, pueden las gentes del Norte seguir con interés largos diálogos, en que el poeta va mostrando los pliegues y repliegues de las almas; viva e impaciente, la imaginación meridional necesita que se le muestren las honduras espirituales como a la luz de un relámpago. El teatro del Norte es razonador, el nuestro es pasional; allí se procede por análisis, aquí por síntesis. En uno y otro pueden expresarse los mismos problemas, pero en formas adaptables al ideal artístico de cada país [*Zeda*, 1905: 1].

La historia del teatro español nos demuestra que *Zeda* acertó en este artículo, puesto que Ibsen nunca llegó a ser entendido por el público de la época pese a sus numerosas representaciones en comparación con los demás dramaturgos extranjeros. En

muchas de las críticas se divide la recepción de Ibsen entre la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Es decir, el teatro de Ibsen a partir del año 1910 -aproximadamente- se vuelve “popular”, no en el sentido comercial sino numérico; sin embargo, gracias al trabajo anteriormente aducido de Araquistáin nos damos cuenta de que a la altura del año 1928 aún se siente y sopla este aire de indiferencia social e intelectual hacia su dramaturgia. Asimismo y respecto al tema, Unamuno señala lo siguiente con su particular ironía satírica: “Si un drama de Ibsen gustase al público de nuestros teatros, empezaría a dudar de su excelencia. No he visto, gracias a Dios, representado ningún drama de Ibsen; no lo he visto enfangado en el espectáculo, en compañía de un montón de hombres y mujeres que no han de morirse por haberle visto a Dios la cara” [1968: 291-292]. Haría falta todavía más tiempo para que el auditorio pudiese penetrar en los contenidos sociales de Ibsen y sus personajes. Por lo tanto, no es de extrañar si afirmamos que los primeros estrenos de Ibsen no tuvieron mucho triunfo en los escenarios madrileños.

2. REPRESENTACIONES

2.1. HEDDA GABLER

COMPAÑÍA DE ITALIA VITALIANI

TEATRO DE LA COMEDIA

17 DE ABRIL DE 1901

Hedda Gabler es la primera pieza de Ibsen que se representó en el siglo pasado en Madrid gracias al empeño de la compañía italiana de Italia Vitaliani. Creo que no fue un drama muy apto para el público español de entonces debido a su temperamento revolucionario femenino. La naturaleza de Hedda no respetaba ningún código social de la mujer de la época e iba en contra de la moral de la sociedad burguesa (es cierto que la maldad ejercida por Hedda no está aceptada ni siquiera en la sociedad moderna, pero la diferencia es que en aquel tiempo no se podían tolerar semejantes actos para una mujer).

Naturalmente, las primeras impresiones que causó la obra no fueron muy positivas. Se habló de la poca compatibilidad del ambiente sombrío y frío de *Hedda Gabler* con el gusto meridional, puesto que “[...] hay cosas que a nuestro pueblo se le antojarán raras y absurdas” [*Caramanchel*, 1901: 3]. Frente a aportaciones un tanto algo etéreas y no poco displicentes como la recién apuntada, aparecieron defensas militantes de la belleza estética de *Hedda Gabler*, en las que se ponía de relieve que “para comprender bien el símbolo —valga la palabra— de *Hedda Gabler* hay que vivir el ambiente noruego, tratar a sus personajes y pensar sus ideas” [*Do de Lara*, 1901: 3].

En el proceso de la recepción de la producción ibseniana hay que tomar en consideración el papel de Vitaliani, capaz de conferirle un aire meridional y algo más cálido, si se me permiten los términos, al personaje nórdico. En la sociedad española Hedda era considerada una mujer cuyos actos:

no tienen justificación definida, en el ambiente brumoso y frío que domina en aquellos países, cercanos al Polo. Pero el personaje, en manos de una artista meridional y dotada de la inspiración y talento artístico que posee la señora Vitaliani, adquiere la facultad de impresionar profundamente y de conmover al auditorio [*Miss-Teriosa*, 1901: 1].

En la era burguesa española la mujer era una criatura dócil, obediente y dulce cuyos rasgos estaban bien representados en las obras melodramáticas de Echégaray y su

escuela. Por tanto, *Hedda Gabler* no encajaría bien con los “valores” femeninos de entonces y esto provocaría escándalos y problemas. Con todo, la actriz italiana:

Desde las primeras escenas logró arrancar frecuentes aplausos, imponiendo el drama a un auditorio mal dispuesto a penetrar en el problema ultrarrevolucionario que Ibsen plantea, hondo y complejo, en efecto, pero no tan abstruso y tan exótico como algunos suponen [“Hedda Gabler”, *Heraldo de Madrid* (19 de abril de 1901): 1].

De este modo, se hizo más tolerable la pieza ibseniana para el gusto conservador español. Más allá de las valoraciones estéticas parciales, conviene señalar la crónica aparecida, al día siguiente del estreno, en el diario *El Día*, puesto que en ella se explicitaba un término genérico entonces desconocido para el público: el teatro de las ideas. *Miss-Teriosa*, el crítico del diario, asegura que *Hedda Gabler* pertenece a esta clase literaria cuyo rasgo principal y diferenciador es que incluye “la psicología de los personajes”. Este comentario pretende explicar la ideología del autor noruego comentando que su teatro no se basa meramente en la belleza estética, sino que invita al público a que piense y reflexione sobre lo que está viendo.

Hedda Gabler es un drama que pertenece por completo al teatro llamado de ideas. El estudio psicológico que presenta el autor y la exposición que hace de una página de la vida en la que intercala pensamientos o ideas que acusan una superioridad indiscutible; un trabajo de esta índole, reclama la atención del público; porque la obra de arte no se impone por la minuciosidad en los detalles, sino por el maravilloso efecto que sobre ella arroja la inspiración del artista [*Miss-Teriosa*, 1901: 1].

Como bien es sabido, el público español no estaba muy acostumbrado a pensar en una función teatral, en la idea del teatro como un lugar público para la diversión. Cuatro meses después, cuando la misma pieza subió al escenario del teatro de Novedades de Barcelona, la reacción tampoco fue del todo satisfactoria:

Este notable drama de Ibsen no atrajo antes de anoche gran concurrencia al teatro de Novedades, cosa que no es de extrañar si se tiene en cuenta que el género a que

pertenece dicha producción, no es de lo más adecuado a las aficiones literarias de nuestro público. Todas las obras del insigne dramaturgo noruego no son hasta ahora en España, plato de *gourmet*, y habrán de transcurrir seguramente algunos años, antes de que lleguen a imponerse por completo a los gustos y aficiones de la mayoría [“Los Teatros”, *La dinastía* (14 de agosto de 1901): 1].

En cambio, entre los críticos se podían percibir distintas opiniones a propósito de *Hedda Gabler*. Una buena parte de la crítica la respaldó apoyando su comentario en la calidad artística y filosófica de la pieza pese a sus carencias teatrales. Al respecto *La correspondencia Militar* publicó un estudio en el que afirmaba que:

Puede que no sea *Hedda Gabler* una maravilla obra teatral; pero en triunfo literario es indiscutible; el diálogo es hermoso, las ideas sublimes, la filosofía de algunas de sus frases es honda, y sobre todo se advierte una realidad palpitante [*Do de Lara*, 1901: 3].

Ahora bien, el montaje de la compañía italiana se apoyaba, quizás en demasía, en la actuación de su gran estrella, Italia Vitaliani, un ingrediente no menor que hubiera podido cambiar la idea del público sobre la obra. Hubo muchos comentarios que la favorecían por una interpretación ”indiscutible” que mostraba “una compenetración absoluta con el pensamiento de la obra y un detenido estudio del personaje” [“Hedda Gabler”, *Heraldo de Madrid* (19 de abril de 1901): 1]. De esta manera, la trama de *Hedda Gabler* quedó a la sombra de su intérprete, la cual “se colocó en la cima [y] triunfó anoche en toda la línea; fue una nueva presentación que hizo ante el público, fue su verdadero debut” [*Do de Lara*, 1901: 3].

Colosal e indiscutible fue el triunfo alcanzado por la notabilísima actriz Italia Vitaliani interpretando el *leading* carácter del drama de Ibsen titulado *Hedda Gabler*. No es posible realizar un trabajo artístico que se aproxime más a la perfección misma, como el que pudo admirar el público que asistió anoche al teatro de la Comedia. La opinión era unánime. La señora Vitaliani ha hecho del simbólico y nebuloso personaje de *Hedda* una creación portentosa [*Miss-Teriosa*, 1901: 1].

Sin embargo, no se publicó casi nada sobre los actores que secundaron a la señora Vitaliani. El señor Duse, que interpretó al antagonista de la obra, el juez Brack,

quien pretende manipular y corromper a Hedda, ofreció una de sus mejores interpretaciones, a pesar de lo cual lejos estuvo de tamaña profesión de parabienes [*Caramanchel*, 1901: 3].

También hubo aplausos sinceros para el señor Duse, que interpretó admirablemente el carácter del asesor Brack, evidenciándose que el mencionado actor posee cualidades muy recomendables que adquirieron gran relieve en la interesantísima escena del acto tercero [*Miss-Teriosa*, 1901: 1].

Y, aunque es cierto que bastantes diarios y revistas² hablaron de los aplausos que el público madrileño regaló a los intérpretes, lo cierto es que buena parte de ese público estaba integrado por gente de la cultura, bastante ajena al gusto general (y también de la crítica); de ahí que tales afirmaciones, máxime cuando la obra se prorrogó tan sólo un día más en cartelera, hayan de ser puestas en una cautelosa cuarentena:

En el teatro estábamos en familia. Eramos pocos y todos nos conocíamos por nuestras aficiones literarias. Así, pues, el éxito lisonjero y los aplausos resonantes que ayer acogieron al drama de Ibsen, fueron de un reducido grupo (de los intelectuales o de los chiflados, como pudieran ustedes llamarlos), no del «gran público» [*Caramanchel*, 1901: 3].

² En toda la obra escuchó muchos aplausos, pero aplausos sinceros, ardientes, reales, de los que arranca el entusiasmo [*Do de Lara*, 1901: 3]

2.2. SPETTRI

COMPAÑÍA DE ERMETE ZACCONI

TEATRO DE LA COMEDIA

13 NOVIEMBRE 1901

La tragedia de *Spettri* [*Los espectros*] no fue una obra ajena al público madrileño puesto que fue estrenada por el también italiano Ermete Novelli en 1894 y en 1896 en Madrid. A estas dos les siguen tres representaciones de Zacconi en 1901, 1903 y 1923, y en 1906 sube al escenario la versión española de la pieza. Pese al naturalismo exagerado de la obra que algunas veces llegaba a molestar a un auditorio poco acostumbrado, hubo, en líneas generales, un buen recibimiento: “Todo cuanto pudiéramos decir para dar una idea de la creación de Zacconi resultaría pálido. Una serie continuada de ovaciones le testimonió la admiración del público” [“Los espectros”, *El Heraldo de Madrid* (14 de noviembre de 1901): 1].

Si dividimos el repertorio de Ibsen en dos tendencias principales —a) obras sociales como *Un enemigo del pueblo*, *La liga de los jóvenes*, *Casa de muñecas*, y b) de un teoricismo cientifista, tales las que exponen el tema de la herencia genética—, es fácil situar *Los espectros* en esta segunda categoría, en tanto aborda, de forma detallada, los conflictos derivados de la enfermedad hereditaria de Oswald [“Los espectros”, *El Heraldo de Madrid* (14 de noviembre de 1901): 1]. Mientras en la prensa madrileña no se aprecia una mirada positiva respecto a la pieza, *Zeda* apoya al autor noruego haciendo suyo un comentario de Max Nordau, el famoso médico y físico húngaro, un modo hábil, sin duda, de ir *contracorriente* a partir de un juicio de autoridad foráneo, muy infrecuente, por otro lado, en las crónicas de *Zeda*, poco amigo de citar a nadie en sus apreciaciones teatrales:

[Nordau] en su conocido libro *La degeneración*, dice de las dotes artísticas del escritor noruego: «Nadie podrá negar que Ibsen es un poeta lleno de temperamento y de vigor: es extraordinariamente emotivo y tiene además el don de representar de una manera excepcionalmente viviente e impresionante lo que excita sus sentidos. Su aptitud para imaginar situaciones, en las cuales los caracteres exponen al exterior lo más íntimo de su ser, ideas abstractas que se transforman en acciones y maneras de ver y de sentir, no perceptibles por los sentidos, pero que obrando

causalmente, se hacen visibles y apreciables por actitudes y gestos, por expresiones de fisonomía y por palabras, esta aptitud, decimos, le designa naturalmente para la escena.» [Zeda, 1901: 1].

Pese al ambiente desfavorable hacia el teatro “clínico” de *Los espectros* la interpretación acertada de Zacconi pudo cambiar un algo la actitud de la crítica. En el papel de Oswald, debilitado por su enfermedad, se cifraban las más altas exigencias expresivas de la obra, y en este sentido han de entenderse calificativos tales como “el rey de la expresión del rostro”, y, “el mejor trágico del mundo”.

Zacconi pisa las cumbres de la perfección en *La disonésti*. En *Spettri* consigue algo más que lo perfecto. Hace olvidar a los espectadores que se encuentran en el teatro; les enseña un rincón de la vida donde estallan penas terribles, y quitando a lo fingido las condiciones que le son propias, lo convierte en realidad, en desconsoladora realidad, ante la cual los ojos, atónitos, no saben discernir bien si aquello es efectivo o es inventado [Palomo, 1901: 1].

Y es que Oswald sufre, es bien sabido, una enfermedad progresiva y agresiva cuyo proceso de la degeneración se debe notar en los ademanes y cada movimiento del protagonista. Mostrar semejante transformación física y psicológica con la mayor naturalidad y de una forma que fuese creíble para el público fue posible gracias a las dotes interpretativas de Zacconi, quien:

[...] no omite detalles ni descuida los más insignificantes pormenores. Se ve en el artista al paralítico; en los tres actos se estudian, en las manifestaciones del actor, los progresos que va haciendo la enfermedad que simula. Jamás con mayor motivo puede aplicarse la palabra maravilloso. Al andar, Zacconi parece efectivamente un mielítico. Las torpezas de la palabra, las pronunciaciones falsas, las finge con una naturalidad increíble. Los momentos de amnesia los expresa tan fielmente como pudiera hacerlo quien reuniese en una sola persona un cómico genial y un clínico experto. En el último momento de la obra, cuando la imbecilidad de Oswald se manifiesta y al fin la razón se eclipsa en aquel cerebro degenerado, en la fisonomía de Zacconi se pinta la muerte de la inteligencia con rasgos, tan verdaderos, que el menos sensible, al mirarlos, siente el escalofrío del horror [1].

Los actores que secundaron a Zacconi también fueron aplaudidos por la crítica, excepción hecha de la señora Pilloto, que interpretó a la señora Alving. Según Zeda: “el papel de la Sra. Alving era demasiado papel para la Sra. Pilloto” [Zeda, 1901: 1]. Reproducimos las palabras de Juan Palomo acerca de las actuaciones del conjunto italiano:

La señora Cristina, en el de Regina, merecieron la aprobación de la concurrencia, sobre todo en la dramática escena del tercer acto. El Sr. Dominici dio al papel de pastor protestante el carácter adecuado, y el Sr. Napoli interpretó muy bien el rufianesco tipo de Engortand [Palomo, 1901: 2].

En el 6 de mayo de 1903 vuelve Zacconi al escenario de la Comedia con *Los espectros* y las impresiones que provoca son idénticas:

Es la obra más perfecta y mejor concebida que ningún actor moderno ha llevado a la escena. Como manifestación suprema del arte escénico, hizo en la noche del miércoles el papel de Oswald, del drama de Ibsen *Spettri*, alcanzando un triunfo de los más grandes que yo he presenciado. Después de verle representar aquel triste personaje, condenado a la imbecilidad por el feudo de su padre, doliente, desesperado, conminado fatalmente al aniquilamiento de su ser racional, forzoso es decir con pleno conocimiento: "No hay más allá" [Zeda, 1903: 4].

El público madrileño recibió con interés la obra porque ya la conocía y le había fascinado la actuación del italiano; ante todo y sobre todo “al público le ha gustado mucho, tanto la obra como la interpretación de Zacconi” [Miss-Teriosa, 1903: 3].

Será el 4 de enero de 1923 cuando *Spettri* vuelva al escenario madrileño por última vez dentro del periodo del que nos ocupamos. Zacconi se hace cargo de la representación que se celebraría en el Teatro Centro. Al día siguiente, aparecen artículos, reseñas y comentarios sobre la despedida de Zacconi del público madrileño en el Teatro Centro. El actor italiano escogió la obra ibseniana para decir adiós a Madrid sabiendo que los madrileños tenían muchos recuerdos dulces o amargos por el puro naturalismo que exhibió en sus funciones de los años 1901 y 1903. La prensa, en una postura emocional, dedica casi todos sus comentarios a alabar el arte del actor, omitiendo, casi en su totalidad, cualquier comentario general sobre el texto ibseniano.

La recurrencia a esta obra, creo, puede explicar la ausencia de nuevas reflexiones críticas en torno a ello. Con todo, Manuel Pedroso aportó una nueva lectura, disidente, respecto de la interpretación, tan ponderada, de Zacconi. Para Pedroso es la señora Alving el personaje con más peso en la versión original, frente a la lectura, no desinteresada, de Zacconi, que invierte los términos a favor del personaje por él encarnado. El crítico de *El Heraldo de Madrid* comenta que Zacconi es una especie de actor-autor, es decir, todas las piezas que él ha interpretado llevan su firma y se clasifican como “obra de actor”:

«Espectros» se convirtió en Oswald. La figura de la Sra. Alving quedó relegada a segundo plano. Y hay, entre los intérpretes españoles, de «Espectros», quienes llevan su exclusivismo hasta recortar y mutilar el legítimo derecho que a la Sra. Alving corresponde de exponer su criterio. Pero el fenómeno es general. «Espectros» se ha convertido en «obra de actor», como se dice, en la jerga del teatro [Pedroso, 1923: 3].

Creo que Manuel Pedroso acierta en su comentario puesto que la figura femenina goza de una importancia primordial en la ideología ibseniana. La señora Alving también es una mujer ibseniana, tal vez pasiva y callada, sí, que no abandonó a su hijo a pesar de los problemas que tenía con su marido. Ella es la “anti-Nora” de la historia que se conforma con lo que tiene, y finalmente, este consentimiento le cuesta la vida de su hijo. Un personaje cuya dimensión trágica esencial había sido, por tanto, escamoteada al público español en los montajes reincidentes de la pieza. El crítico de *El Heraldo de Madrid* es el primero que se detiene un instante ante el personaje de la madre de Oswald, y advierte de su importancia también en el desarrollo de la tragedia. Inés Cristina desempeñó el papel de la madre y lo hizo con bastante discreción y éxito:

Inés Cristina, actriz insigne, sabe el valor de la Sr. de Alving en el drama de Ibsen. Lo expresa con gran pasión. Pero hace bien en no imitar a otros intérpretes del norte. Su variante meridional tiene gran intensidad dramática. Realiza situaciones, rígidas y frías, en Ibsen, con coquetería graciosa de disimulo, por ejemplo: al final del acto primero, después de sorprender las insinuaciones de Oswald cerca de Regina.

Pero era demasiado pedir a una crítica en general continuista y miope que, al fin y al cabo, se empeñaba en ver a Zacconi como el gran protagonista del drama:

Realista, crudo, maravilloso de arte y de expresión, el insigne y glorioso comediante encarnó el protagonista de la obra de Ibsen, detallando minucioso el proceso de la cruel enfermedad heredada que pone fin a su vida.

El público, al que llega desde el primer instante la fuerza dramática de la obra de Ibsen, siguió con interés creciente las intensísimas escenas de la obra, y la interpretación genial de Zacconi, que no olvidaremos los amantes del teatro. No hemos de añadir que Zacconi escuchó una ovación clamorosa, digna de sus altísimos merecimientos [“Novedades teatrales”, *La Voz* (5 de enero de 1923): 2].

La representación, en suma, entra en la categoría de las inolvidables, pues pocas veces se confundirán con tanta fortuna el genio del creador y el del intérprete. El recuerdo de *Los espectros* será ciertamente una reliquia artística que guardarán respetuosos en la memoria todos los espectadores de ayer. Bien hacían, por tanto, en mostrarle su gratitud con las efusiones unánimes del aplauso. Y el acierto de Inés Cristina, notabilísima Elena; de Margarita Bagni y del Sr. Ricci, que secundaron brillantemente el trabajo del gran actor, irá asociado a la futura y noble evocación [Alsina: 1923: 3].

2.3. *LOS ESPECTROS*

COMPAÑÍA DE JOSÉ TALLAVÍ

TEATRO DE LA PRINCESA

20 DE OCTUBRE DE 1906

A propósito del montaje de José Tallaví hay una anécdota muy curiosa que levantó bastante polémica en su tiempo. El joven director-actor del montaje pide a la Facultad de Medicina de Madrid que le hagan una prueba para saber con qué naturalidad interpreta el papel del enfermo Oswaldo. Por este motivo, los médicos ponen en evidencia que el actor muestra con total exactitud y delicadeza todos los síntomas de la enfermedad. Los espectadores al entrar en el teatro se encuentran con unos folletos preparados por la compañía y firmados por la Facultad de Medicina, con lo cual queda confirmada desde el punto de vista médico la actuación del actor. A la mayor parte de la crítica no le pareció buena idea lo de los folletos y las firmas puesto que un certificado médico no podía demostrar el acierto del actor. Sin embargo, había voces en la prensa que respaldaron la iniciativa del joven intérprete, el cual “ha debido de sentir la necesidad, acaso instintiva, de prevalerse de esos requisitos y circunstancias para apoyo y estímulo de su arriesgada empresa” [Laserna, 1906: 2]. Sea como fuere, el montaje pudo llamar la atención del pueblo que evidentemente conocía muy bien el drama, y esperaba ver la versión española de la pieza que habían contemplado dos veces en italiano.³ Indudablemente, esto fue una de las razones principales de que la función tuviese un buen respaldo por parte de la gente que acudió a la Princesa [Laserna, 1906: 2]. Además del texto en español, debemos tomar en cuenta la buena interpretación del joven actor que se había atrevido con un papel enormemente complejo:

Lo principal que anoche atrajo al público, docto o indocto, no fue la obra, sino el intérprete protagonista. Y, apresurémonos el gusto de consignarlo, el público todo premió con frecuentes y repetidos aplausos el notable trabajo del Sr. Tallaví [Laserna, 1906: 2].

³ Diez años antes de la aparición de la versión española de *Los espectros*, es decir, en 1896, la traducción catalana de la obra había subido al escenario gracias al trabajo del señor Ramón Casas i Carbó. [Coll Mirabent, 1999].

Tal vez la poca experiencia de Tallaví se dejó apreciar en el proceso progresivo de la enfermedad. Como comentamos anteriormente, los actores italianos que habían interpretado a Oswaldó pudieron representar con mucha naturalidad las fases diferentes de la enfermedad hereditaria. El actor español estuvo, por el contrario, tan metido en el rasgo patológico del drama que se le olvidó exteriorizar la enfermedad de forma gradual; por lo tanto, desde el primer acto el intérprete apareció en el escenario con los síntomas de la enfermedad de una manera que cualquier persona que la viese exclamaría:

Este chico está muy mal, es un paralítico. Y el autor no ha querido que se vea la gravedad de Oswaldó hasta mucho después. Cuando le confiesa a su madre que “no puede trabajar”, es cuando la madre se aterra y empieza a comprender el verdadero estado de su hijo.

La Correspondencia Militar, al día siguiente de la crónica firmada por Laserna, publicó una nota semejante en la que criticaba el descuido de Tallaví en mostrar el proceso de la enfermedad como el dramaturgo lo había planeado en su obra. Extraemos unas líneas del comentario en el que *Miss-Teriosa* señala el tema de la enfermedad:

Pero el Sr. Tallaví descuida la gradación de una manera harto visible, perdiendo eficacia los efectos de contraste, que son los de mayor brillantez en la escena. Entre su aparición en el acto primero y la que verifica en la escena del último, precursora de la catástrofe, apenas si encuentra el observador una sensible diferencia [*Miss-Teriosa*, 1906: 1].

Además de este claro fallo, *Ángel Guerra* apuntó en su artículo otro de los descuidos del montaje; se trataba del olvido de la dimensión psicológica de los personajes ibsenianos. Es decir, el actor español solamente había conseguido representar la parte física de Oswaldó y no había penetrado en su psicología:

Desde luego, y según el criterio más corriente con que los críticos extranjeros han desentrañado el carácter de Oswaldó, el Sr. Tallaví se equivocó recogiendo nada más que al elemento patológico. Pero ¿y la psicología del personaje?

Si en vez de estudiar tratados médicos estudia el Sr. Tallaví todos los estudios críticos que se han hecho, y cuentan que son muchos, respecto a la monumental

obra de Ibsen, es seguro que su acierto hubiese sido mucho mayor [*Ángel Guerra*, 1906b: 1].

Unos pocos días después de este comentario, *Gedeón*, en un sentido crítico muy similar, llama la atención de José Tallaví pidiéndole que no se fije solamente en el exterior del personaje sino que es importante desarrollar y conocer su interior también.

[...] que no basta reproducir la verdad en un caso clínico, si no se acompañan otras sensaciones más agradables; si a través del artificio, de la mecánica con que puede componerse más o menos fácilmente un tipo, no descubrimos la psicología de un carácter, su alma, su humanidad [“Gedeón, moreno”, *Gedeón* (28 de octubre de 1906): 8].

El montaje, pese a todo, recibió también elogios y ánimos para el actor que había realizado una labor muy dificultosa de un modo aceptable.

Bien; como lo prueban los entusiastas aplausos que le tributaron los numerosos médicos que había en el teatro. Tuvo momentos admirables en el arrastre de la palabra, en los temblores, en la marcha vacilante y en los movimientos de incoordinación aceptablemente manifestados estos últimos cuando acercó a sus labios la copa de *Champagne* [Alsina, 1906: 1].

José Tallaví no solamente fue criticado por algunos fallos escénicos e interpretativos, sino que recibió juicios negativos de otro grupo de críticos por la elección de la obra, a sus ojos perteneciente al teatro de la “anormalidad”. Manuel Bueno advirtió al actor de que estos “delirios patológicos” no interesaban al público español:

El Sr. Tallaví, que es un actor excelente, a quien yo quisiera ver en Madrid siempre, porque a ello le da derecho su talento y su respeto del arte, ha creído que *Los espectros* es obra que la va a conducir a la celebridad. Y creo que está en un error. Es preciso exteriorizar el talento en obras sanas y normales, que son las que más se parecen a la vida cotidiana, y no extraviarse en delirios patológicos de los que alucinan al público del gallinero [1906: 1].

En este mismo sentido, el crítico de *La lectura dominical* recomendó a la gente que no fuese a ver la obra aduciendo que “si no se quieren ustedes *mear* de susto no vayan ustedes a ver [la obra, puesto que] Tallaví [...] ha preferido ser cabeza de ratón a ser cola de león, con la agravante esa de la *forma trémula* y el grito inicial”. Para el anónimo cronista la producción ibseniana debería representarse en un hospital y no en una sala teatral porque carece del dramatismo y va sobrada del naturalismo enfermizo exagerado:

El actor Sr. Tallaví, cuyas dotes de naturalidad y conciencia artística me ha tocado elogiar en algunas ocasiones, se ha inscripto entre los partidarios del teatro patológico, o como haya que llamar a eso que importaron aquí Zacconi y otros, y que consiste en transformar la escena en una especie de clínica, imitando en ella las enfermedades todas y poniéndoles a los espectadores el corazón en un puño [*Perfecto Caballero*, 1906: 698].

Los colaboradores de los diarios y revistas estaban tan ocupados en la actuación de Tallaví que no dedicaron tiempo en analizar las otras interpretaciones de la compañía. Ante esta escasez informativa, hemos podido rescatar una nota breve publicada en *El País* donde Alsina habla de la mala actuación del elenco:

Los otros intérpretes deslucieron el cuadro. La señora Santoncha, que tiene condiciones de buena actriz, está influenciada por el melodrama y confunde los sentimientos verdaderos con la sensiblería ridícula de algunas obras deplorables que ha debido interpretar durante su carrera escénica.

El Sr. Viñas hizo un pastor amanerado excesivamente místico. No era ese sacerdote que Ibsen quería, pues este dramaturgo daba siempre pinceladas vigorosas.

El Sr. Pérez Indarte, estuvo discretísimo en su corto papel, y la señorita que desempeñó el de Regina patentizó bien claramente que el teatro noruego es mucho teatro para ella [*Alsina*, 1906: 2].

Entre las notas acerca del montaje hay que tomar en consideración las palabras de José Alsina cuando comenta que el decorado que habían montado para la obra no fue adecuado porque estaba lleno de los accesorios españoles y no recordaba al país norteamericano. Creo que este comentario nos deja muy claro que la compañía no se preocupó

por diseñar un ambiente conforme a las acotaciones del drama, sino todo lo contrario, montó un decorado que

[...] era demasiado *nuestro*, demasiado *español* pues no nos daba la menor idea del país donde el drama se desarrollaba. Me parece recordar que en la acotación del libro hay detalles que dejaron de cumplirse [2].

No es un dato anecdótico, aun cuando transversal al montaje, la publicación en *España Moderna* [XLVI, 1892] de una traducción española de esta obra titulada *Los aparecidos*, en la que no se menciona el nombre del traductor. Unos años después, en 1903, salió a la luz otra traducción española realizada por Popeyo Gener en Barcelona. Tallaví optó por la versión anónima, y, según el comentario del diario de *El País*, su elección no fue la acertada: “El Sr. Tallaví no mostró gran acierto eligiendo esa traducción, pues indudablemente es una de las más deficientes” [Alsina, 1906: 2]. A pesar de la mala traducción, los fallos del actor en la función y otros aspectos comentados, *Zeda*, que había presenciado los montajes anteriores realizados por dos grandes trágicos italianos, Novelli y Zacconi, aprecia el esfuerzo y el acierto del actor español por su coraje y el puro realismo en su realización:

José Tallaví para dar caracteres verdaderos a la enfermedad del personaje ibseniano ha hecho un detenido estudio de las enfermedades medulares, y según el parecer de los médicos, Tallaví en el transcurso de la representación de *Los espectros* expresa con pasmosa exactitud todos los grados por que pasan en el último período de su dolencia los enfermos atacados de reblandecimiento de la medula. [...]el trabajo de Tallaví merece toda clase de elogios sin ninguna especie de regateo [*Zeda*, 1906: 730].

Finalmente, podemos concluir que a pesar de todas las reseñas que desfavorecían el montaje del señor Tallaví, la función pudo reunir a bastante gente y fue aplaudida con entusiasmo por parte del público. De ello se hizo eco *El arte del teatro*, con una reseña bastante exhaustiva que ponía de relieve la buena actuación de Tallaví y el interés del público por la obra:

Del protagonista de *Los espectros* ha hecho Tallaví un estudio tan concienzudo,

que hasta los más expertos en materias de ciencia médica han encontrado admirable la labor artística del joven y notable actor.

Muy acertadamente interpretada, la hermosa obra de Ibsen ha llevado numeroso público al teatro de la Princesa [*Armando Gresca*, 1906: 1].

Nueve años más tarde, el 24 de noviembre de 1915, Tallaví volvió a representar la misma obra ibseniana en el teatro Infanta Isabel de Madrid. La crítica comentó de nuevo que había estudiado bien al personaje desde el punto de vista patológico, además de que esta vez el actor madrileño, quizás azuzado por los juicios críticos, había penetrado también en el pensamiento del poeta noruego:

He de decir que el Sr. Tallaví me dio la sensación de angustia y horror que el dramaturgo noruego quiso producir en el público al escribir su drama. Creo sinceramente que Tallaví interpreta bien el pensamiento de Ibsen. Si el actor de *Los espectros* hubiera podido ver el Oswaldo de anoche, o mucho me equivoco, o habría exclamado: «Eso es» [*Zeda*, 1915: 4].

Tallaví hizo su primer debut de Oswaldo en el año 1906, lo que levantó mucha crítica tanto positiva como negativa en la prensa de la época. Si volvemos a estas reseñas, nos damos cuenta de que al joven actor de entonces le faltaba representar bien el estado gradual de la enfermedad, lo que en su nueva representación había sido superado de forma colosal:

La gradación en el desarrollo del desmoronamiento de la vida de Oswaldo fue, por lo que a mi se me alcanza, perfecta: sobria la manifestación del dolor físico, y algo superior a todo eso, trágica en alto grado, la expresión de la lucha interna que se libra en el pobre enfermo, entre su voluntad, que quiere vivir, vivir mucho, y su cuerpo, cuyos resortes se deshacen, impotentes y aniquilados.

El cronista del diario madrileño del *Heraldo de Madrid* le califica de “el mejor intérprete español del infeliz Oswaldo” y lo compara con personalidades como Novelli y Zacconi, que también se hicieron famosos en España gracias a Oswaldo ibseniano [“Diariode Teatro”, *Heraldo de Madrid* (27 de noviembre de 1915): 4].

Al público del teatro Infanta Isabel le gustó el montaje: “El público tributó a Tallaví una ovación, que con fundamento puede llamarse *clamorosa*, puesto que este

adjetivo se aplica con propiedad al rumor lastimero que resulta de las voces o quejas de una multitud de gentes...” [*Zeda*, 1915: 1]. El actor madrileño se mereció en su segundo intento ser aplaudido por el público presente en el teatro de Infanta Isabel: “Anoche oyó el insigne actor una de las mayores y más justas ovaciones de su vida artística, como siempre que se encarga del interesante y doloroso papel de Oswald” [“Los estrenos”, *El Globo*, (25 de noviembre de 1915): 1].

Como hemos comentado anteriormente el montaje de Zacconi de 1923 fue el último dentro del periodo del que nos ocupamos de la tragedia ibseniana. Sin embargo, no debemos ignorar los tres montajes que Miguel Muñoz, pese a la ausencia de juicios críticos en prensa, consagró a *Los espectros*. Los diarios se limitaron a informar al lector sobre la hora de las representaciones.. Las funciones se celebraron el 9 de octubre de 1920, el 17 de enero y el 14 de diciembre de 1922 en el Teatro Price, Fuencarral y Latina respectivamente, datos fríos que, no obstante la ausencia de datos concretos, nos informan de la importancia del texto ibseniano en la búsqueda de nuevos horizontes dramáticos.

2.4. CASA DE MUÑECAS

COMPAÑÍA DE FEDERICO OLIVER

TEATRO DE LA PRINCESA

16 DE ENERO DE 1908

Fue el diario *La Época* el primero en hablar de la representación de *Casa de muñecas* en el Teatro de la Princesa. La razón era obvia: *Zeda* se había encargado de la versión española del drama. Es él quien escribe, en consecuencia, una nota pre-estreno en la que habla del motivo de la traducción: la petición personal de la actriz, Carmen Cobeña.

Hace ya algunos años Carmen Cobeña, tan entusiasta, como todo el mundo sabe, por su arte, me pidió que le tradujese *Casa de muñecas*. Cumplí con gusto el encargo de la ilustre actriz. La señora Cobeña interpretó el difícilísimo papel de Nora de manera magistral. La Prensa de Barcelona primero, y la de la Argentina después, pusieron por las nubes la labor de la insigne artista [*Zeda*, 1908: 1].

Zeda nos asegura que ha vertido la obra con el mayor cuidado y ha intentado hacer los mínimos cambios en el texto:

En la traducción de la comedia de Ibsen, traducción que he hecho del francés, he procurado conservar con la mayor fidelidad el espíritu y la letra de la obra, cuidando de comunicar al diálogo el tono y la manera propios de la conversación familiar en nuestro país.

He traducido línea por línea: si para la representación se han dado algunos cortes a la comedia, ha sido teniendo en cuenta la rápida comprensión de nuestro público, mucho más viva, aunque menos interna, que la de los públicos septentrionales. En el ejemplar, la traducción es íntegra.

Él nos deja muy claro que en su versión no ha cambiado el final de la obra:

En lo que toca al desenlace, he vacilado entre la terminación de la comedia

primitiva y la que el mismo Ibsen le dio, cediendo a las indicaciones, o más bien imposiciones, de una actriz alemana.

En el primero de este desenlace, Nora abandona su casa y familia para crearse una personalidad de que carece.

En el desenlace alemán, la protagonista no tiene fuerzas para abandonar a sus hijos.

Creo sinceramente que este final desvirtúa el pensamiento del escritor noruego. He optado, pues, por el primero, el cual encierra un verdadero símbolo, cuya significación es la necesidad en que se encuentra la mujer moderna de educarse, de elevarse sobre el nivel en que se encuentra, para poder realizar sus grandes deberes de esposa y madre.

El tema del desenlace alemán ha sido un debate muy polémico entre las grandes figuras del teatro. Algunos creen que las compañías alemanas cambian el desenlace bajo el permiso del dramaturgo noruego, pero hay críticos como el señor Martínez Sierra que se negó a consentir esta hipótesis, lo cual se reflejó en el prólogo de su propia traducción del texto:

En algunos teatros de Alemania se hizo otro tanto a raíz del estreno, y hasta se llegó a afirmar que Ibsen había autorizado el cambio, lo cual es una simple habilidad germánica que no tiene nada que ver con la verdad. Ibsen no autorizó nunca concesión alguna de esta índole [Martínez Sierra, ed., 1917: 15].

Los juicios vertidos por la prensa madrileña apuntan a que el montaje de la compañía del señor Oliver fue bastante fiel a la obra original gracias a la versión “[...] hecha con escrupuloso cuidado, y con el plausible propósito de respetar el pensamiento del autor, por el ilustrado crítico Sr. Fernández Villegas” [Armando Gresca, 01-02-1908]. Estos comentarios nos permiten confirmar con certeza que la traducción de 1908 de *Casa de muñecas* no optó por el final «espurio» en virtud del cual Nora se queda con su familia, sino todo lo contrario, pues que el traductor, y eso a pesar de la tácita posición de la sociedad española que no consentía la decisión de la protagonista, se mantuvo firme en el desenlace ibseniano:

El Sr. Fernández Villegas ha respetado en toda su integridad el pensamiento del autor con fidel y escrupulosa conciencia profesional.

Y aún estoy por decir que ha sido más ibseniano que el mismo Ibsen, pues no sólo en otros países se varía el desenlace de la comedia, con lo que queda desvirtuado por completo el pensamiento fundamental, pero en la misma patria de Ibsen y con su consentimiento se ha cometido idéntica profanación [Laserna, 1908: 2].

Carmen Cobeña, en su papel, indudablemente uno de los más complicados y ricos en matices de todo el teatro contemporáneo, se mostró, a la vez, reflexiva, graciosa, trágica, honda o ligera. Fue una de las creaciones mejor acabadas de la ilustre actriz. Ella, con su visible estudio del personaje y con su intuición innata obtuvo un gran triunfo en la Princesa⁴:

Los honores de la representación correspondieron a Carmen Cobeña. Para la notable actriz era, la de ayer, una noche de verdadero empeño. La variedad de matices que exige la encarnación de Nora, aquellas transiciones de lo frívolo lo dramático, no pueden ser confiadas más que a una actriz de extraordinario talento y sensibilidad. La señora Cobeña acertó en la encarnación del complicado personaje, elevándose a colosal altura [“Veladas teatrales”, *La Época* (17 de enero de 1908): 2].

Los personajes femeninos de Ibsen y sus decisiones se enfrentaban con las críticas imparciales de los comentaristas españoles. Las mujeres como Nora resultaban muy frías y ajenas a la figura de la mujer meridional, quien no abandonaría nunca a sus hijos pasase lo que pasase. Esta actitud conservadora se reflejaba con frecuencia en las diversas aportaciones críticas:

[...] no satisfizo al público. Tal vez el carácter de la protagonista sea muy real... en Noruega, y en este caso, muy lógico el desenlace; pero por acá no sentimos del mismo modo, y el proceder de Nora abandonando a sus hijos por una mal entendida incompatibilidad de caracteres, no da satisfactoria y cumplida solución al problema que se plantea, ni deja persuadido al auditorio [*Armando Gresca*, 1908: 2].

⁴ En el complejo carácter de la protagonista, Carmen Cobeña demostró la flexibilidad de su talento, su arte exquisito y su maravillosa intuición. Merece, por todos conceptos, los aplausos entusiastas con que el público premió su labor artística [Gresca, 1908: 2].

Cada estreno y montaje del repertorio de Ibsen levantaba las voces de quienes no podían soportar ni las más mínimas dosis de individualismo y filosofía feminista. Carlos Luis de Cuenca advierte de que una obra con estas dimensiones no puede convencer al público porque el espectador madrileño la ve muy distante y ajena a su gusto:

En castellano se da el público cuenta más claramente de la distancia que media entre la comedia ibseniana y su gusto, y la disconformidad se acentúa.

El que desapasionadamente observara la impresión de *Casa de muñecas* en el público que acudió a su representación en el teatro de la Princesa, no puede tener duda de que no le gustó del todo. De lo que sí puede tener duda es de si esto quiere decir que no le gusta *ya* o no le gusta *todavía* [Cuenca, 1908: 46].

Antes de acabar este apartado, es necesario que aclaremos un debate histórico relacionado con la traducción del señor Villegas. En el año 1917 Gregorio Martínez Sierra traduce el mismo drama y escribe un prólogo en el que habla de la infidelidad de *Zeda* a la hora de traducir *Casa de muñecas*:

Quiero decir que hace unos cuantos años se estrenó un arreglo o adaptación de esta misma comedia, hecha por el notablísimimo escritor Sr. Fernández Villegas. El arreglo, como obra de quien es, posee condiciones literarias muy apreciables; pero tiene el ligero inconveniente de ser todo lo contrario de la obra original, porque, sin duda para evitar contradicciones y asegurar el éxito, el adaptador cambió el final, y la protagonista toma, al terminar la comedia, la resolución absolutamente opuesta a la que el autor ha querido que tome. Con esto cae por tierra el pensamiento de Ibsen, y *Casa de muñecas* queda reducida a una obra de teatro agradabilísima, pero sin sentido ninguno [Martínez Sierra, ed., 1917: 14].

El montaje pudo interesar a mucha gente que estaba esperando la versión española del drama que ya conocía:

La obra nos la habían dado a conocer ya las compañías extranjeras, que en esto se nos adelantan siempre, de modo que la novedad que para nuestro público tenía, era la traducción concienzuda y castiza del notable escritor D. Francisco Villegas, y la interpretación de sus difíciles personajes por los actores españoles. En realidad, estas novedades son las que al público le agradaron y las que sinceramente aplaudió [Cuenca, 1908: 46].

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO EXTRANJERO EN MADRID
(1900-1936)

CASA DE MUÑECAS

COMPAÑÍA DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

TEATRO ESLAVA

27 DE ABRIL DE 1917



Nuevo Mundo, Alejandro Miquis, 4 de mayo de 1917.



Antes de repasar las reseñas de la prensa de la época, me parece necesario hablar un poco sobre la traducción de Martínez Sierra. En el año 1917, él traduce la obra maestra de Ibsen, *Casa de muñecas*, y en el mismo año la estrena en el teatro de Eslava. Martínez Sierra, o a mejor decir los Martínez Sierra (incluyendo en el tándem a la que parece haber sido autora intelectual de la mayor parte de su producción, su primera mujer María de la O Lejárraga) además de la traducción, escribe, como ya se ha dicho antes, un prólogo en el que habla de la situación de la mujer en la sociedad actual española y el feminismo ibseniano. Este pequeño discurso fue considerado positivo y adecuado por la crítica puesto que ayudaba al público a que entendiese mejor a los personajes y sus actos, y muy especialmente a Nora. Una reflexión que, a los ojos de *Andrenio*, “[...]estaba justificada como explicación de una obra cual *Casa de muñecas*, tan discutida y expuesta a chocar con la psicología de nuestro público, sobre todo si se la juzga de primera impresión, sin meditar sobre los motivos del principal personaje femenino, alma de la obra” [*Anderino*, 1917: 1].

Otro tema importante del prólogo fue la confesión del propio traductor sobre algunas manipulaciones que había realizado en su versión. Según él fueron “dos o tres ligerísimos cortes” que no podían afectar a la trama principal y “que en nada alteran el pensamiento ni el proceso psicológico. Eso es todo. No hay una sola palabra alterada, trocada ni desviada a sabiendas de su sentido original” [Martínez Sierra, ed., 1917, 16].

Evidentemente, los críticos como *Filócrito* no compartían esta opinión porque opinaban que los cortes habían provocado malentendido para el público y pérdida parcial de los rasgos psicológicos de la pieza. La manipulación radicaba en la escena entre Cristina y Krogstad cuando las palabras de ésta hacen variar la condición del villano del drama. Ciertamente, por la eliminación de esta escena, el espectador no se da cuenta de la razón de la transformación de Krogstad quien retiraría su demanda y dejaría a Nora en paz. El crítico de *España* no se arredra a la hora de afirmar que

Todos los detalles y todos los momentos hacen de *Casa de muñecas* una obra maestra en la que no sobra ni una frase ni una escena. Por eso, considero como un error del Sr. Martínez Sierra —que por lo demás ha hecho una traducción perfecta— la supresión de la escena entre Cristina y Krogstad que explica a los espectadores el cambio de éste, y que presta valor al carácter de ella, y la modificación del final [*Filócrito*, 1917: 15].

A pesar de esta maniobra intencionada, la prensa valora la traducción del autor madrileño por su “fidelidad” y cuidado, y, ante todo y sobre todo, porque no cambió el final de la obra. Pongamos de ejemplo una breve nota acerca del tema escrita por José Alsina:

Gregorio Martínez Sierra respetaba, con el buen sentido de otros adaptadores el desenlace enérgico y verdadero. Quien no se halle en disposición de aceptarle, no estará tampoco en condiciones de aceptar la obra en general [Alsina, 1917: 23].

Debido al prólogo a la versión de Martínez Sierra, la opinión pública y los revisteros piensan que en 1908, *Zeda*, alteró el desenlace y representó a una Nora que no abandonaba a sus hijos.

[...] ha traducido con verdadero amor, haciendo la verdadera traducción, pues en la que teníamos en España se había alterado el final, haciendo una concesión a los convencionalismos, y Nora, en vez de irse de su casa, se queda en ella destruyendo toda la tesis y todo el pensamiento de Ibsen [*Colombine*, 1917: 2].

Indudablemente, este comentario no es cierto puesto que la información que hemos extraído de la prensa y hemos analizado con anterioridad demostró todo lo contrario, es decir, tampoco *Zeda* optó por un final que no fue el ibseniano. De todas formas, los comentarios basan sus elogios en la fidelidad del traductor [Marín Alcalde, 1917: 3-4].

[...] entendiendo que las obras reputadas como maestras concepciones de la literatura universal no deben modificarse, ha conservado íntegramente, respetuosamente, el pensamiento del autor, y la comedia se ha representado en toda su virtualidad. Es decir, no se ha modificado el final [“Notas teatrales”, *ABC* (28 de abril de 1917): 16].

Acerca del personaje de Nora cabe comentar que a la altura de 1917 aún siguen apareciendo notas que hablan de la existencia imposible de Nora como una mujer. Enrique Medraza, uno de estos periodistas, opina que el repertorio del autor noruego

propaga una libertad absoluta en virtud de la cual una madre abandona a sus hijos y concluye que esto no encaja con la sociedad española que respeta el núcleo familia:

Nora no ha existido, ni puede existir; es una lucubración del autor. Podrá huir del hombre que no la comprenda, buscar amparo, descanso o felicidad en otra alma; pero ¿abandonar a sus hijos? Nunca [Madrazo, 1917: 1].

En un comentario similar, Jesús Gabaldón, el crítico de *La Nación*, argumenta que no sabe cómo los espectadores pueden soportar el desenlace de *Casa de muñecas* [1917: 5]. Ante estas miradas tan conservadoras, evidentemente representar a Nora no fue una tarea fácil para la compañía, y mucho menos, para la actriz, Catalina Bárcena que tenía que luchar contra la corriente por un lado, y por otro, con las dificultades y los detalles de su personaje. Nora es sumamente complicada porque abarca distintas dimensiones en su transformación de una muñeca a una mujer que reclama sus derechos. Al principio, es una mujer dulce, dócil, ama de casa, la mujer perfecta de la sociedad burguesa; después se convierte en una mujer perturbada por la situación trágica en la que se encuentra; y finalmente, es la Nora fuerte y segura que no duda en ningún momento en abandonar a sus hijos para volver a encontrarse a sí misma. La transformación es abismal, de una muñeca grande a una mujer decidida que no siente amor por su marido porque ha sabido que ha sido durante mucho tiempo como un juguete en las manos del hombre [Anderino, 1917: 1]. Bárcena supo interpretarla de forma muy convincente e “inspiradísima” en todas las tres fases, con “esa flexibilidad del talento de Catalina Bárcena se demostró aún más con la interpretación de la Nora en *Casa de muñecas*, de Ibsen que fue positivamente admirable. La gran actriz dio a su papel una interpretación distinta y más acertada de la vimos a las más grandes actrices extranjeras, y el efecto producido, gracias a ella, por la escena culminante del acto tercero, fue así inmensamente mejor” [Alejandro Miquis, 1917: 17].

No faltan juicios en el mismo sentido. “Ninguna otra actriz nos dio tan acabada sensación del personaje como Catalina Bárcena, que empezó por componer externamente el tipo de un modo absolutamente convincente” [“Notas teatrales”, *ABC* (28 de abril de 1917): 16]. Y aún más:

Catalina Bárcena encarnó admirablemente el tipo; tuvo momentos incomparables, como cuando baila delante de su marido, con el corazón lleno de angustia, y le

grita a su amiga: «¿Ves cómo me divierto?» Estuvo magistral en el despertar de su conciencia y en la afirmación de su personalidad. Tuvo el tono justo, el ademán justo: compasivo, grave, sobrio. Bien puede decir la ilustre actriz que tuvo un triunfo personal; pues no estuvieron a su altura ninguno de los otros [*Colombine*, 1917: 2].

Catalina Bárcena, como nunca inspirada, llegó en las escenas culminantes a geniales aciertos de comprensión y emotividad. Cuando, mordida por el dolor atroz, baila ante Rank y el marido la tarantela napolitana, llega a la máxima compenetración con el personaje, un gran triunfo de la bella actriz [Gabaldón, 1917: 5].

El triunfo de Bárcena es unánime, aunque tampoco faltan borrones en la labor homérica de la actriz. Se le reprocha el tono que dio a su interpretación para la última escena, aquella donde la madre tiene que dejar a sus hijos. Según algunos críticos, la joven actriz no supo interiorizar bien el personaje de Nora en la escena en la que decía [J.R., 1917: 6]:

Y he tenido tres hijos con un desconocido; no se puede expresar de mejor manera la repugnancia a aquella prostitución; pero cuando afirma su personalidad y cuando se marcha, debía cambiar de tono, hacerlo más inapelable, más fuerte, más rotundo... [*Filócrito*, 1917: 15].

En lo que respecta al tema de los actores secundarios podemos decir que acertaron en sus papeles:

El Sr. París interpretó con mucha inteligencia un papel tan distinto de lo que generalmente representa. Hernández, en Torvaldo Helmer; la señora Catalá, en Cristina Linde, y Ricardo de la Vega, en Krogstad, ponen en sus papeles una nota justa, que es lo que piden tales personajes [*Anderino*, 1917: 1].

[...] Admirable de caracterización y de tono París, y por demás discretos la arrogante Concha Catalá y el señor de La Vega.

También es de justicia mencionar el nombre de los escenógrafos señores Amorós y Blancas, que han pintado un interior característico y entonado [Gabaldón, 1917: 5].

Concha Catalá, Ricardo de la Vega, la señora Quijada y los niños formaban parte del conjunto que interpretó bien sus respectivos papeles. Solamente, el Sr. Hernández queda fuera de este breve elogio por su mala actuación en el tercer acto y su problema de voz:

Sólo el Sr. Hernández nos enturbió la fiesta. En el tercer acto, en la segunda mitad, principalmente, no comprendió nada de la situación. Esto unido a que sus condiciones de voz no son las más agradables, contribuyó a que el final de la obra no tuviera el relieve necesario [*Filócrito*, 1917: 16].

Finalmente, hay que tomar en consideración que la puesta en escena de la compañía de Martínez Sierra se mereció y se merece ser elogiada porque “pocas veces un escenario ha tenido tanto calor de hogar Un verdadero acierto en la decoración, por la belleza y la propiedad” [*Colombine*, 1917: 2].

La escena fue puesta admirablemente. [...] merece el Sr. Martínez Sierra, los elogios más sinceros y más completos. El que leyera unas cuartillas fue conveniente y acertado [*Filócrito*, 1917: 16].

La versión de *Casa de muñecas* de la compañía de Eslava se puede considerar un éxito comercial y artístico; en la temporada 1916-1917 alcanzó una recaudación en todo punto inaudita para la época: 23.527, 26. Sin ser un dato determinante en sí mismo, sí puede apuntar un cambio en la mentalidad conservadora del pasado pese a unas pocas resistencias que se dejan ver en la prensa.

Al ver *Casa de muñecas* ahora, cuando nos acercamos al *medio del camino de la vida*, nuestra emoción ha sido intensísima. El drama de Ibsen nos ha aparecido palpitante de humanidad inquieta, angustiada, en crisis, que busca anhelante en el fondo de su conciencia el buen sendero [*Filócrito*, 1917: 16].

Y acerca del tema artístico no faltaron comentarios que elogiaban el arte del director y los actores de la compañía: “La interpretación representa un triunfo considerable para la compañía de Eslava. Todos supieron colocarse a la altura de la obra” [Marín Alcalde, 1917: 3].

*LA RECEPCIÓN DEL TEATRO EXTRANJERO EN MADRID
(1900-1936)*

El público se dejó conquistar por la belleza de la obra, y la aplaudió al final, tributando una verdadera ovación a la señora Bárcena, que recibió valiosos regalos e innumerable cestas y ramos de flores de todos los que admiran su extraordinario talento, convirtiendo en jardín el escenario [*Colombine*, 1917: 2].

No conviene olvidar la segunda puesta en escena de *Casa de muñecas* por la compañía de Martínez Sierra que tuvo lugar, el 12 de enero de 1921, en el Teatro Eslava. El montaje se celebró a las 18 horas y en una única sesión. Al día siguiente no hubo ni una mención sobre la función ibseniana de Eslava en la prensa madrileña puesto que la crítica le había reseñado exhaustivamente en su aparición de 1917.

2.5. *JUAN GABRIEL BORKMAN*

COMPAÑÍA DE ATENEA

TEATRO DE LA PRINCESA

27 DE SEPTIEMBRE DE 1919

Ricardo Baeza —uno de los intelectuales más versátiles en la primera parte del XX español en su múltiples facetas creativas: traductor, crítico, ensayista y, por supuesto, mentor de una de las compañías más ambiciosas entre las alternativas del panorama teatral: Atenea— se encargó de la traducción y dirección de *Juan Gabriel Borkman* con la cual se enfrentaba con un gran reto: por un lado, los actores de la compañía son apenas conocidos y de poca experiencia teatral y, por otro, la obra nunca se había puesto en escena en Madrid; ambos factores hicieron que el montaje no tuviese la misma cantidad de público que esperaba [Anderson, 1994]. Sin embargo, según la mayor parte de las reseñas tanto la versión como los detalles del decorado y la dirección escénica fueron ejecutados con acierto⁵:

La traducción de Baeza en cuanto puede juzgarse por una audición que nos pareció fiel y esmerada. En la presentación escénica se observaba un cuidado plausible de alcanzar la propiedad y dar a la acción el marco plástico adecuado. Las dos últimas decoraciones fantásticas de Mignoni son artísticas y de mucha visualidad [Anderino, 1919: 1].

Algunos plumillas llegaron a apreciar la belleza de la obra ibseniana: “*Juan Gabriel Borkmnn* no es para mi gusto, de las mejores obras de Ibsen. Tiene sin duda ráfagas de genialidad: aprovecha la habilidad técnica adquirida en el largo ejercicio del teatro...” [Anderino, 1919: 1].

Respecto a los actores de la compañía se prestó especial atención a la interpretación del señor Muñoz en papel del banquero Borkman. Hubo algunos reproches para el actor español: “[...] nos pareció un Borkman incoloro, aunque

⁵ Digamos ahora que la presentación fue escrupulosa y admirable. La obra obtenía todos los honores. La decoración del segundo acto, especialmente y las dos del cuarto, suponen un acierto completo, cada una en su aspecto, de compenetración con el drama. La del segundo con su notable disposición del tono oscuro y rebajado, responde exactamente a la íntima conturbación de Borkman. Y las del último acreditarían por sí solas a Mignoni, dada la elocuencia que ha logrado dar al paisaje, que blanquea en la noche con la albura de la nieve, mientras vuela el alma del protagonista [Alsina, 1919: 9].

discreto y estudiado. Es muy difícil por razones de raza, de costumbres, de ambiente, de temperamento, que nuestros actores sientan estos personajes ibsenianos” [Anderino, 1919].

Señalemos aparte a Miguel Muñoz, que aunque educado en una escuela de declamación poco adaptable al caso, pudo soportar el peso abrumador de su papel oral, sin excesivo énfasis y dio en sus rasgos principales con las suficientes características del tipo. Mención también para el Sr. Venegas, que se compenetró con el humilde y pusilánime personaje que representaba [Laserna, 1919: 2].

Según el comentario de *España* los actores secundarios acertaron en la noche del estreno, la señora Zeda y el señor Venegas; los demás actores interpretaron sus papeles con poco acierto y, curiosamente, *Critilo* asegura que el protagonista, el señor Muñoz, desempeñó su papel de forma “lamentable”:

La Sra. Wilton y Guillermo Foldal hallan perfecta encarnación en la Srta. Zeda y el señor Venegas : un ademán de este último, al acariciar su manuscrito en la escena del segundo acto, muestra una intuición admirable. La Sra. Peñaranda (Ella Renheim) comprende bien su personaje, pero va tan pendiente de sus palabras —dándolas siempre su justo sentido— que descuida algo muy importante : apenas escucha al interlocutor. El tipo —a pesar de un «maquillaje» defectuoso— lo ha visto y realizado perfectamente. A la Srta. Grau (Sra. Borkman) hemos de verla en otro papel para juzgarla. El señor Delgras (Erhart Borkman) tiene un defecto de pronunciación que le haría intolerable aunque fuese actor excelente. El Sr. Muñoz (Juan Gabriel) no puede en modo alguno encarnar un personaje como Borkman; formado en escuela muy distinta —aquí hablamos de él cuando estrenó cierto drama de Godoy y López Alarcón— no está ya en condiciones de adaptarse a cosa distinta ; ni la figura, ni la voz, ni el ademán le acompañan un solo momento. Su actitud pasiva, muerta, en la escena capital del tercer acto, es lamentable [*Critilo* (Díez Canedo), 1919: 12].

Debemos mencionar que tampoco todos los comentarios relacionados con la interpretación fueron desfavorables sobre el primer actor de la función, sino que algunos ponían de relieve su acierto en papel del difícil y complicado Juan Gabriel Borkman: “Miguel Muñoz compuso con talento al difícil y complicado Juan Gabriel, y llegó así victorioso a la escena de la muerte” [Alsina, 1919: 9]. Según ellos, Miguel Muñoz supo

“dar el debido relieve al tipo rectilíneo de Juan Gabriel Borkman” [Aznar Navarro, 1919: 4].

Muñoz y la señora Peñaranda nos parecieron bien caracterizados. La señorita Grau lucha denodadamente con un papel antipático y áspero. Quizás las interpretaciones más acabadas y felices fueron las de personajes secundarios, Concha Zeda (señora Wilton), la señorita Ortega, una gentil ingenua (Frida), y especialmente el señor Venegas, que compuso muy bien el tipo de (Jondal), merecen aplauso. En cuanto al señor Delgras debe corregirse de un defecto de pronunciación bastante perceptible [Anderino, 1919: 1].

En los últimos años de la segunda década del siglo pasado aún se aprecian las opiniones opuestas sobre las piezas que pertenecen a las vanguardias. La sociedad española está dividida entre dos puntos de vista completamente distintos. Por una parte, observamos algunos textos que hablan del descontento del público que acudió a la Princesa echando la culpa al ambiente frío y nebuloso de la obra y su incompatibilidad con el gusto meridional español que:

No despertó el entusiasmo del público, ya que en la obra no encontró la masa popular emoción intensa, pasión honda y brava, ni tragedia que hacen vibrar los nervios.

Claro es, que no conmovió al público tanto en aquella época como en ésta por estar como digo antes, preparado para esta clase de teatro, teniendo en cuenta nuestro temperamento meridional, que rechaza las brumas del norte, y que no se identifican con esos temperamentos rígidos, rectilíneos, frío, calculadores por sistema y por naturaleza [“El teatro...”, *El Globo* (29 de septiembre de 1919): 1].

Hubo otras reflexiones que la calificaron de “aburrida y repugnante”, con una filosofía que no estaba al alcance del público español, amén de otros ingredientes que poco aportaron al conjunto:

Actores de escaso relieve, que quizá preferirían, por su parte, representar *vulgaridades*, si alguien los emplease en tan prosaico menester. Como va dicho, los espectadores no entendieron la mayor parte de las filosofías ibsenianas de esta producción: las que entendieron, o les aburrían o les repugnaban, que de todo hay

[*Perfecto Cabalero*, 1919: 673].

Díez Canedo comparte esta idea razonando que el teatro de Ibsen aburre al público no por su contenido sino porque la gente española va al teatro para divertirse: “la masa de público que hoy llena teatros en que se cultiva un arte de mero y trivial pasatiempo”.

La compañía «Atenea» busca al público, a la masa de público que hoy llena teatros en que se cultiva un arte de mero y trivial pasatiempo. Su dirección podrá o no equivocarse, pero cuanto presente, es, para ella, de un positivo valor artístico, en los más de los casos, reconocido y acatado ya en todas partes; en otros, digno de análoga consideración. El estreno de «Juan Gabriel Borkman» es garantía de acierto [Critilo, (Díez-Canedo), 1919: 12].

Sin embargo, y por el lado opuesto, hubo voces en la prensa que detectaron una mejoría en la actitud cerrada del público español. Una de las muestras de este avance, indudablemente, fue la cantidad de público que acudió al Teatro de la Princesa [Laserna, 1919: 2]. Nuestro público supo escuchar con atención la obra con

verdadera religiosidad, sin perder palabra, a las personas que que se mueven en este hondo drama familiar, sintiendo frecuentemente el aletazo del escalofrío, no ha mostrado al final grandes entusiasmos, reduciéndose a unos aplausos corteses. ¿No es eso, sin embargo, un triunfo, comparándolo con las primeras tentativas de transplatación de Ibsen a los escenarios españoles? [Aznar Navarro, 1919: 4].

Creo que no será una reflexión objetiva e imparcial ignorar el cambio ideológico con matices estéticos que vivió el auditorio madrileño en la segunda década del siglo pasado. Si esta obra hubiese sido representada en los primeros años del XX, seguramente no habría encontrado una Princesa llena. Extraemos las palabras de *Alejandro Miquis* acerca del tema del avance social de los teatreros:

En honor de la verdad, cabe decir que la actitud de los espectadores en la primera representación del drama de Ibsen, fue favorable a ese convencimiento y contrario al escepticismo que otros, como yo, sentirían seguramente cuando la “Compañía

Atenea” se constituyó; [...] hubo la suficiente atención para que pueda contarse con que las obras, aun resultando, como forzosamente han de resultar, fuera de las normas actuales, sean escuchadas y comprendidas, y hubo aplausos más que suficientes para alentar y aun para satisfacer a los artistas que, generosamente, han ido a la batalla por el arte [*Alejandro Miquis*, 1919: 24].

Si comparamos las palabras de *Alejandro Miquis* con los comentarios de sus colegas de prensa de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, nos damos cuenta de un cambio de actitud bastante radical. Entre la última década del siglo XIX y la primera del XX, los críticos, o mejor dicho, la mayoría de ellos basaban sus reseñas en la incompatibilidad e incomprensibilidad de las piezas ibsenianas y la sociedad española. Insistían en que sus personajes solamente encajarían en el contexto noruego asegurando que no tenían ninguna similitud con la gente meridional. Finalmente, todos ellos concluían sus artículos con la misma frase: “el teatro de Ibsen no gusta a los espectadores españoles”. Sin embargo, en la segunda década del siglo el público ha hecho el mayor esfuerzo posible para entender a Ibsen teniendo una actitud “favorable” durante la función, y añade el propio *Alejandro Miquis* que “los espectadores oyeron con atención, y seguramente, comprendieron”.

El montaje de *Juan Gabriel Borkman* en su totalidad por lo que toca a la recepción periodística, y también pudo llamar la atención de la gente en su estreno en Madrid, aunque no se llegara a llenar las salas por las razones aducidas anteriormente:

Como ensayo, como ejercicio, como preparación es altamente loable la digna empresa acometida por el Sr. Baeza y la agrupación de actores y actrices a sus órdenes, modestos y discretos. [...] Elogios, por fin, incondicionales a la traducción literaria del Sr. Baeza y a la escenografía adecuada y artística [Laserna, 1919: 2].

2.6. UN ENEMIGO DEL PUEBLO

COMPAÑÍA DE LA ESCUELA NUEVA

TEATRO ESPAÑOL

28 DE JUNIO DE 1920

En el mes de junio del año 1920, Cipriano Rivas Cherif, junto a la compañía teatral la Escuela Nueva y con el motivo del Congreso de la Unión de Trabajadores, estrena *Un enemigo del Pueblo*. Juan Antonio Hormigón en *Ramón del Valle-Inclán: La cultura, El realismo y El pueblo* dedica un apartado a las actividades de la Escuela Nueva bajo la dirección de Rivas Cherif. Al comentar el montaje de *Un enemigo del pueblo* realizado por la compañía de la Escuela Nueva, avanza algunas hipótesis de interés:

¿Cuál fue el mayor interés de este experimento inicial? Demostrar “hasta qué punto es fácil la regeneración de nuestra escena a base de actores y espectadores no contaminados por el ambiente”. La pieza de Ibsen, interpretada con actores bisoños y sin demasiados medios, tuvo, sin embargo, la capacidad de convertirse en un espectáculo activo, capaz de diferenciarse claramente del teatro industrial. [Hormigón, 1972: 201].

Curiosamente, hay solamente dos reseñas sobre esta función en la prensa de la época. Las razones las expone Díez Canedo: “Los grandes periódicos apenas han hablado de esta representación; los críticos, no estaban en el teatro. Sin embargo, la función de la Escuela Nueva ha sido sin duda uno de los acontecimientos teatrales de mayor importancia del año” [*Critilo* (Díez-Canedo), 1920: 15].

El montaje de Cipriano Rivas Cherif es el primero de la obra que pudo triunfar entre el público madrileño introduciendo algunas novedades escénicas muy atrevidas, y además, se hizo eco de los movimientos obreros de España. Por todas estas razones, y a pesar de la indiferencia periodística, hay que ponerlo de relieve en la crítica actual. Evidentemente, el contexto socio-político español favoreció mucho la labor artística de la representación. *El enemigo del pueblo* se convirtió, sin lugar a dudas, en el estandarte de una forma de socialismo emergente.

ARMIN MOBARRAK

Este plausible programa ha comenzado a realizarse, y la experimentación resultó gratísima. Los espectadores no sólo se dieron cuenta del alcance simbólico del drama, sino que se emocionaron hondamente con la generosa aventura del doctor Stockmann [“Los teatros”, *El Sol* (29 de junio de 1920): 4].

Hay que tener en cuenta que las obras más estrenadas de Ibsen en España son *Casa de muñecas* y *Los espectros*. Estas dos obras han sido más afortunadas también entre el público; en cambio *Un enemigo del pueblo*, antes del montaje de Rivas Cherif, había sido puesta en escena en una sola ocasión y había resultado un fracaso. *Un enemigo del pueblo* de Rivas Cherif poseía un decorado minimalista, al que se añadía una importante novedad en el acto cuarto, en el que el espectador asiste a un mitin en casa de un amigo de Dr. Stockmann. Lo que se solía hacer en los montajes de las compañías extranjeras era dividir el escenario en dos partes, una para los actores principales y la otra, detrás del escenario, para los participantes en el mitin. Rivas Cherif coloca a estos últimos entre el público de la sala, y algunos de ellos en momentos dados se suben al escenario con total naturalidad:

Puesto en escena por Cipriano Rivas Cherif con muy escasos medios, ofreció, no obstante, una novedad en nuestras costumbres teatrales que dio plena medida de su eficacia. Fue la novedad de dividir la escena del acto cuarto, el del mitin, a ejemplo de lo que se ha hecho en teatros extranjeros en dos partes: una, el escenario, para los principales actores; otra, la sala, para lo que podríamos llamar “el coro”. El supuesto público del mitin estaba distribuido en butacas, palcos, pasillos; en un momento dado, parte de él subía a la escena. La novedad era peligrosa, y más lo hubiera sido ante un público viciado de teatro usual [*Critilo* (Díez-Canedo), 1920: 15].

Critilo afirma que, afortunadamente, el público obrero que llenaba el Español entendió perfectamente la intención del insigne director español y “se sintió envuelto en la acción de una manera palpitante”.

Tenemos que tener en cuenta que la compañía de Rivas Cherif se dedicaba al teatro experimental, con unos actores que tampoco pertenecían, en sentido estricto, a dicha categoría profesional. Pese a este inconveniente actuaron bastante bien y no transmitieron inseguridad alguna al espectador. Entre los actores del conjunto “se

distinguieron especialmente Otilia Solera, Ester Azcárate, Asunción Ruiz Medrano, y los señores Mendizábal y Mantecón. La función, en suma, fue un acierto” [“Los teatros”, *El Sol* (29 de junio de 1920): 4].

ARMIN MOBARAK

2.7. CASA DI BAMBOLE

COMPAÑÍA DE EMMA GRAMATICA

TEATRO FONTALBA

9 DE MAYO DE 1927

Emma Gramatica en su última gira en Madrid trae un repertorio integrado por obras de grandes autores europeos en el que se incluía *Casa di bambole* (*Casa de Muñecas*). En la prensa se habla de la buena actuación de la empresaria italiana en su estancia en Madrid:

Emma Gramatica es una actriz de sensibilidad admirable y de prodigiosa expresión. Sus distintas caracterizaciones maravillan por la fuerza del trazo y la presteza del color. [...] La viejecita de "Le medaglie" y esta soberbia Nora de *Casa de muñecas* [M.M., 1927: 4].

Enrique Díez Canedo señala que la actriz italiana dio un aire meridional a la figura obseniana, y añade que, si bien este aire no sentó bien a la Nora muñeca, sí permitió una imagen segura del personaje en los acordes finales del drama:

La Nora de Ibsen halla en el temperamento meridional de Emma Gramatica un fuego que hace vivísimo el contraste de la mujer que, en los dos actos primeros, siente, ajena a motivos que no vengan sólo del exterior, la amenaza de una catástrofe muy distinta de la que en el acto último destruye todo su íntimo ser y yergue de pronto, sobre las ruinas de la vida anterior, una mujer nueva.

Su misma pasión hace, al principio, poco "muñeca" a esta Nora, en cambio, al final se muestra desolada y segura de su voluntad con una sobriedad expresiva maravillosa [Díez-Canedo, 1927: 4].

La altura artística de Gramatica sorprendió, con creces, a los cronistas de la época:

Emma Gramática ha colmado las medidas de la expectación. A cada jornada ha correspondido un éxito ruidosísimo, y a la última otro más cargado aún de

aplausos, puesto que mediaba la emoción de la despedida. La *Nora* de la ibseniana *Casa de muñecas* vivió bajo formas admirables de creación escénica, y esta postrer interpretación de la Gramática cierra brillantemente la galería de grandes figuras dramáticas que la ilustre actriz ha presentado a nuestro público. Madrid guardará de la Gramática imborrable recuerdo [“Despedida de...”, *La Voz* (10 de mayo de 1927): 2].

Un año más tarde, la compañía teatral de Díaz-Artigas pone en escena la misma obra ibseniana en el teatro de la Reina Victoria en dos ocasiones. La primera, el 5 de mayo de 1928, constituía su tercera subida al escenarios madrileños en lo que iba de siglo. Este primer montaje fue “muy aplaudid[o], y obsequiad[o] con innumerables canastillas de flores” [“Información teatral”, *El Sol* (5 de mayo de 1928): 12]. Fontanals, el magnífico escenógrafo a quien se ha dedicado ya algún trabajo de consideración [Peralta Gilabert, 2007], supo poner un decorado muy característico del norte: “el gran Manuel Fontanals que acertó a componer con gracia cálida y luminosa, un hogar norteño admirable, quizá en los adornos accesorios un poco influido por las artes decorativas del este centroeuropeo” [*J.G.O.*, 1928: 12].

Podemos estimar que el montaje se realizó con cuidado y fidelidad, y acerca de la actuación, debemos destacar la de la protagonista, que abarcó con acierto en los tres actos las distintas dimensiones del personaje femenino⁶:

Y en creciente, desde la juguetona exterioridad, máscara de una preocupación todavía ligera, en el primer acto, y la tensión nerviosa del segundo, hasta la ardiente espera y el definitivo desencanto del último, una versión de Nora a lo humano, más que a lo divino [“Información teatral”, *El Sol* (5 de mayo de 1928): 12].

La figura tan femenina y humana de Ibsen encontró en la señora Díaz de Artigas las más suaves y afines expresiones gracias a:

Su bella actitud de esposa dócil y amante en el primer acto, sus inquietudes

⁶ Así, en la interpretación de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas*. Pepita Díaz acertó a plasmar la figura de la valerosa mujercita que, entre los escombros de su decepción terrible, decide buscar el alma nueva que alborea sobre las propias minas. Sin romper un solo instante la gracia armoniosa de su figura, sin forzar el tono de la declamación, sin amplificar el volumen de sus ademanes, la bella actriz triunfó con toda eficacia en la ardua prueba de la escena final. Milagros de la sensibilidad, suprema esencia del arte [Marín Alcalde, 1928: 7].

ARMIN MOBARAK

expresivas del drama íntimo y aterrador que vive en la segunda jornada con el momento culminante del ensayo de la tarantela y su arranque final al romperse el encanto de su vida de cónyuge en el último momento de la obra no pueden obtener una interpretación más acertada [Casares, 1928: 1].

Santiago Artigas, el marido de Josefina, interpretó a Torvald, Manuel Kaiser al difícil Krogstad, Manolo Díaz González al enfermo amigo de Torvald, el Dr. Rank, e Isabel Zurita interpretó a la amiga de Nora, Christine. Todo el conjunto llevó a cabo su trabajo con acierto y discreción:

Con la señora Artigas cooperaron a la buena interpretación, su marido, Santiago Artigas -fácil, desenvuelto, optimista- la señora Zurita, justa de expresión y de gesto; el señor Díaz González, que encarnó el tipo -del más puro corte ibsesiano- del médico enfermo con gran discreción, y el señor Kaiser, que compuso acertadamente la figura de Krogstad, el otro enfermo, enfermo moral, que presenta Ibsen en esta obra maestra en que culmina su inclinación al contraste de caracteres.

La segunda representación de la compañía data del 11 de septiembre de 1928. No llama tanta atención crítica porque solamente habían pasado cuatro meses de la anterior y no había ninguna novedad que la diferenciase de la primera: “Pepita Díaz y Santiago Artigas, con los mismos elementos que realizaron la temporada anterior en el Reina Victoria, han inaugurado sus tareas con una obra de empeño como *Casa de muñecas*” [“Inauguraciones”, *La Libertad* (13 de septiembre de 1928): 3]. *Nuevo Mundo* valoró la iniciativa de la compañía por volver a poner la misma producción ibseniana y la consideró un buen comienzo de la temporada para Josefina y su grupo:

La Compañía Díaz Artigas ha comenzado su temporada en Reina Victoria, y el comienzo ha sido digno de los prestigios de ella: ha dado en la función inaugural *Casa de Muñecas*, de Ibsen, que ya representó al final de la temporada anterior, con la oportunidad del beneficio de la primera actriz.

Nadie negará con justicia su aplauso a esa elección que da a la temporada un tono de elevación artística que deseáramos para todas las Compañías [Crispin, 1928: 44].

2.8. LA DAMA DEL MAR

COMPAÑÍA DE LOLA MEMBRIVES

TEATRO CENTRO

11 DE FEBRERO DE 1929



Cristóbal de Castro, traductor de *La dama del mar*, presenciando uno de los ensayos de la obra. (*La Libertad*, 12-02-1929)

Cristóbal de Castro traduce *La dama del mar* para la compañía de Lola Membrives introduciendo algunos cambios respecto de la versión original. Al parecer se trata de dos actos que quedan eliminados en el texto español puesto que son muy poéticos y difíciles para el público. La manipulación de Castro contaba con apoyo del colaborador teatral del *Heraldo de Madrid* que opinaba que dicha eliminación había ayudado al público a que entendiese mejor el argumento. De este modo, “ha reducido un poco la densidad poética de la obra para hacerla más fácil a paladares no habituados, pero conservando lo esencial de la concepción ibseniana” [“La dama...”, *Heraldo de Madrid* (12 de febrero de 1929): 5].

Por otra parte, nos topamos con un comentario de Luis Araujo publicado en el mismo día que critica duramente la decisión del traductor. El periodista afirma que el teatro de Ibsen tiene un fuerte rasgo psicológico que es muy vulnerable ante cualquier manipulación ajena. *La Época* asegura que en la noche de la función los espectadores se

encontraron, literalmente, con una pieza destrozada y a medias, y, como consecuencia de ello, el público no entendió la filosofía y la idea de la obra como fue debido.

La adaptación de Cristóbal de Castro, reduciendo a tres los cinco actos de la obra, y sin subrayar los elementos psicológicos y dramáticos que la valorizan, no era el procedimiento más indicado para que el público madrileño se diera cuenta de la significación y alcance de *La dama del mar*. Pasó anoche la comedia de Ibsen como una de esas producciones frías, nebulosas, de escaso interés para los espectadores y el ambiente de ahora [Araujo Costa, 1929: 1].

La obra de Ibsen está llena de poesía de naturaleza, poesía del mar, poesía de humanos afectos y poesía del amor. Indudablemente, ninguna palabra sobra en esta imagen poética que se nos ofrece. Por tanto, reducir el drama de cinco actos a tres actos es una medida muy drástica y en todo punto desacertada. El plumilla de *El Sol* advierte de otros errores en la versión de Castro: el diálogo superviviente era pobre y, a veces, incorrecto. La traducción no se llevó a cabo con fidelidad profesional como se esperaba de un traductor por otro lado tan reputado [A. R. de L., 1929: 8].

Esta producción ibseniana también pudo provocar y levantar algunos escándalos en la crítica puesto que en ella el tema del enlace conyugal se desarrolla bajo una mirada liberal y laica, aspectos que, evidentemente, no cayeron bien en el sector burgués y conservador de la época. Según esta ideología Ibsen es “la suma entre el pesimismo de Schopenhauer y el anarquismo moral de Nietzsche”, por lo tanto, en sus piezas nos encontramos con “ideas inadmisibles sobre el amor, el lazo conyugal y la vida de hogar”. La obra, en consecuencia, no es apta para “las chicas” porque está en contra de los “valores conyugales” [Fadrique, 1929: 12]. Realmente, cada día aparecían con menos frecuencia comentarios de este estilo, pero no podemos ignorarlos por pocos que fuesen, puesto que son testimonios vivos de una ideología que coleaba en comunidad y en la prensa, como reflejo de aquella. En sentido opuesto a la reflexión de *Fadrique*, Luis Araujo publicó un estudio en que habló de las bellezas artísticas del repertorio ibseniano, y en concreto, de *La dama del mar*:

Es una de las obras más consistentes y perfectas del teatro moderno. Desde el punto de vista dramático es un prodigio la marcha de las tres acciones paralelas con los influjos mutuos y naturales de las unas sobre las otras. La armonía entre la

naturaleza y los estados de alma; la asociación entre el paisaje y los caracteres; las pinceladas suaves que van desarrollando el ser moral de Elida, colocan el drama a mucha altura en la valoración literaria [Araujo Costa, 1929: 1].

Respecto a la primera actriz de la compañía casi todos los periódicos estaban de acuerdo en que había desempeñado con acierto su difícil papel ibseniano que contiene muy variados matices psicológicos [“La dama...”, *Heraldo de Madrid* (12 de febrero de 1929): 5].

Tiene la señora Membrives suprema dignidad artística en la voz, en el gesto, en el ademán, en la compostura general del tipo. Su Elida tiene la doble vida que dan la observación de lo real y una inteligente estilización [Fernández Almagro, 1929: 2].

No faltó algún artículo inconveniente que, a contracorriente, censuró la actuación de la Membrives, arguyendo que su interpretación no había sabido captar “las hondas bellezas” de *La dama del mar*:

La interpretación, fuera de Lola Membrives y del Sr. Grases, no presentó motivos encomiásticos. Lola Membrives hubo, por azares de la traducción, de incorporar, en trances de rigor patético, lo más cálido y elocuente de su arte personal y vario, y más si se tiene en cuenta que esos trances le llegaban espiritualmente de improvisado y sin refrendo posible en la letra. Inútil advertir que salió triunfal de la nueva prueba. *El Sol*, 12-02-1929.

El análisis de los hechos y los documentos de la época nos deja la certeza de que la función, con todos los fallos que se quieran, interesó al público y también pudo convencer a la crítica madrileña por su puesta en escena:

El éxito de *La dama del mar*, admirablemente -y ya era hora- traída al castellano por Cristóbal de Castro fue grande y entusiasta. El público -tan calumniado- ama y celebra y conoce la belleza allí donde la encuentra. Y en la soberbia obra de Ibsen la belleza no se ausenta un solo momento del escenario [M.M, 1929: 3].

3. ECOS IBSENIANOS

3.1. JOSÉ DE ECHEGARAY

Ibsen ha tenido un papel significativo en el proceso de la transición escénica de España en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, por lo tanto, es de mayor importancia localizar y estudiar las primeras huellas e influencias del autor noruego en las tablas españolas. De este modo y por el orden cronológico, empezamos con una obra que subtitula así: “Drama original en tres actos y en prosa inspirado en la lectura de la obra de Ibsen titulada *Gengangere (Espectros)*”. Este largo subtítulo pertenece a *El hijo de don Juan* de José de Echegaray, escrita en 1891 y estrenada el 29 de marzo de 1892 en el Teatro Español de Madrid. La sincera confesión del autor según la cual se inspira en la obra ibseniana ha llamado la atención de los estudiosos que se han ocupado de la recepción de Ibsen en nuestro país. En 1912 el erudito Isaac Goldberg afirmó que Echegaray al empezar su carrera absorbió y se aprovechó de las ideas del joven romántico -en aquel momento- noruego: “[Echegaray] began, no doubt, with all the romanticism he had imbibed from Dumas, Hugo, the early Ibsen, Rivas y Shakespeare” [Goldberg, 1912: 197]. Diez años más tarde, el mismo autor de esta observación bastante imprecisa y etérea recapituló y limitó la influencia ibseniana en tan sólo dos obras del autor madrileño, *O locura o santidad* (1877) y *El gran Galeoto* (1881) en la que “Ibsen’s influence reveals itself to a marked degree” [Goldberg, 1922: 71]. Por su parte, Aurelio M. Espinosa la detectó en *Vida alegre y muerte triste* (1885) y reveló una influencia directa entre Echegaray e Ibsen: “Which we know [was] composed under the direct influence of Ibsen” [Gregersen, 1966: 119].

Hay que tener en cuenta que ninguno de estos estudiosos pudo demostrar con certeza la inspiración ibseniana en estas obras. Con el objetivo de precisar estos juicios previos me centraré en *Vida alegre y muerte triste*, una obra que se estrena en Madrid en 1885, mientras su supuesta pieza inspiradora, *Los espectros*, no aparece en las tablas europeas hasta el año 1886 en Alemania. Además de eso, *Los espectros* es, prácticamente, desconocida en Francia -la fuente principal de información renovadora para los intelectuales españoles de la época- hasta el año 1889. Como es bien sabido, el Darwinismo y el Naturalismo son los temas dominantes de esta época; por lo tanto, no es de extrañar si en ambas obras aparecen casos patológicos y enfermedades

hereditarias hasta tal punto que los críticos calificaron al drama ibseniano de “teatro de hospital” [*Perfecto Caballero*, 1906: 698].

Creo que los críticos han exagerado en demasía el enlace literario entre los dos dramaturgos, sin tener en cuenta que Echegaray no tenía mucha accesibilidad al repertorio ibseniano antes del año 1899, en el que salen a la luz las primeras traducciones francesas de las obras de Ibsen. Posiblemente, a Echegaray le llamó la atención la figura de Ibsen en mayo de 1890, cuando el estreno de *Los Espectros* en el Théâtre Libre provocó una gran polémica en la prensa francesa. De este modo, no se puede hablar con certeza sobre la influencia de Ibsen en España antes de que Echegaray escribiera *El hijo de don Juan*: “In the opinion of the present writer, therefore, it is useless to speak of Ibsen’s influence on the Spanish theater before Echegaray wrote *El hijo de don Juan*” [Gregersen, 1966: 121].

Respecto a *El hijo de don Juan* no cabe la menor duda que la pieza echegariana solamente imitó el aspecto físico de la obra y de forma parcial. Es decir, se limita el parecido en unos pocos elementos: en ambas obras el protagonista acaba loco por la sífilis que ha heredado de su padre licencioso; los dos son inteligentes y viven fuera de casa; vuelven al hogar familiar cuando empiezan a notar los síntomas de la enfermedad y se enamoran de una jovencita antes de que acaben totalmente insanos “pidiendo el sol”. En este sentido, Siguán aduce que *El hijo de don Juan* no tiene la mayor característica del drama ibseniano, es decir, carece de la técnica analítica:

La inspiración ibseniana se muestra en el tema, pero por supuesto no en la manera de tratarlo, en la estructura formal de la obra. También para Echegaray se trata de desvelar el pasado y de que éste se acabe imponiendo a los personajes, pero la obra no está construida de forma analítica sino más bien discursiva, recurriendo a la pasión y al golpe de efecto [Siguán, 2003: 2170].

Sobre este asunto los críticos de entonces también opinaban de forma semejante. En 1894, es decir, dos años después del estreno de la obra, José Yxart en *El arte escénico en España* observa que *El hijo de don Juan* no tiene nada que ver con la pieza original y “no se expone nada”. El crítico catalán se centra en el individualismo, el aspecto social (el enfrentamiento del individuo contra la sociedad caduca), y la “lucha de ideas” de *Los Espectros*, aspectos todos que están ausentes en la versión española:

En la obra no se expone nada, no ocurre nada que, ni remotamente, tenga relación alguna con la formidable lucha entre el deber y la libertad moral, nada que, ni de lejos, se parezca al radical individualismo de Ibsen, o traiga a las mentes la cuestión del divorcio de los cónyuges o cualquier otro problema de educación y regeneración social, como *Gengangere* [Yxart, 1987: 300].

Critica, además, el hecho de suprimir la verdadera figura de la señora Alving quien, a su juicio, es la protagonista y “el alma” de la obra y transformarla en un personaje de poco peso e irrelevante. En su opinión, *El hijo de don Juan* no tiene nada de novedoso y añade que Echegaray no ha podido introducir en su drama las nuevas técnicas de Ibsen salvo en lo que atañe al caso patológico: “Con haberse inspirado Echegaray en una obra de Ibsen para su *Hijo de don Juan*, toda la novedad de este consiste en traer a nuestra escena un caso patológico, común a varios dramas extranjeros. Ni en las ideas morales ni en el procedimiento artístico hay, en cambio, nada nuevo, con ser esta parte la más revolucionaria del drama imitado” [Yxart, 1987: 241]. Concluye el estudio del teórico catalán señalando que la obra de Echegaray no es una verdadera inspiración porque no ha sido fiel en ningún momento ni a la estructura, ni al argumento y ni al espíritu del drama ibseniano, por tanto, le sobra “ese calificativo de *inspirado*”:

Si inspirarse en una obra es compartir su espíritu, llegar hasta su raíz, recoger su semilla y sembrarla en terreno propio para que allí florezca nueva y libremente, le sobra al drama de Echegaray ese calificativo de *inspirado* ni en aquel ni en ningún otro del escritor noruego. La probidad literaria y el amplio espíritu abierto a toda novedad, que todos reconocemos en el autor de *El hijo de don Juan*, le movieron sin duda a declarar que no era este verdaderamente original y a compartir con Ibsen la gloria de una evolución dramática. Pero, en realidad, nada de esto era necesario. Porque ni la evolución existe, ni hay tal inspiración, ni parentesco de sangre siquiera entre una y otra obra. Todo lo contrario, absolutamente lo contrario. Por todo pasaría en todas partes *El hijo de don Juan*, menos por ibseniano [294-295].

No de menor importancia es la labor, en este mismo tema que tratamos, de *Clarín*. En su artículo, publicado en *La correspondencia de España*, no desprecia el esfuerzo del dramaturgo madrileño como lo hizo José Yxart, pero tampoco pasa por alto los detalles y los fallos. Al igual que Yxart, ante todo y sobre todo, critica el hecho de

descolorar y desfigurar a la señora Alving en *El hijo de don Juan* convirtiéndola en una madre pasiva y ausente. *Clarín* opina que en la tendencia ibseniana los personajes femeninos son la clave y no puede ser ignorados en forma alguna:

La señora Alving es aquella mujer fuerte del Norte que Ibsen quiere emancipar, es uno de los representantes simbólicos de la idea dominante de este *sociólogo* y apóstol poético que, bueno o malo tiene su sistema como lo tiene el ruso Tolstoy y el inglés Morris. Echegaray no sé si con mejor sentido, no ha pretendido jamás llevar al arte la propaganda de teorías sociales, el señuelo de soñadas emancipaciones. La señora Alving, como la Nora de *Casa de muñecas*, como la Rebeca West de *Romersholm*, como otras varias *mujeres* de Ibsen, representa una aspiración constante del poeta, que principalmente encarna en el sexo que vive sometido a trabas mayores, es el que menos puede satisfacer los anhelos del vivir felizmente, con expansiones naturales de alegría y placer de independencia. Ni en nuestra tierra, ni en nuestro teatro, ni en el de Echegaray singularmente, hay nada de eso, pero no cabe duda que espera el público *cosmopolita*, ante quien vengo suponiendo que se hace la composición de estos dramas, es personaje más interesante, complejo y de más intensidad estética la señora Alving que la madre de Lázaro [*Clarín*, 1892:1].

Como apuntó en su día Siguán, *Clarín* critica “defectos formales en la construcción del tercer acto” y afirma que *Los espectros*, en su totalidad y, especialmente, en el tercer acto transmite muchísima más intriga, interés y terror estético. Pese a todo, nuestro crítico aduce que la obra de Echegaray tal como es “vale más que muchos otros bien recibidos por el público, que juzga ajenos de suerte por el efecto *material* que impresiona en la últimas escenas”.

A la altura del año 1900, en *La publicidad*, aparece una reseña de J.M Jordà sobre el montaje de *Los espectros* por el Teatre Íntim de Barcelona en la que se habla de *El hijo de don Juan*: “Novelli no supo en aquel entonces despojarse de su carácter de gran actor, de *concertista*, y Echegaray no supo callar su potencia imaginativa, ni logró que no apareciese el poeta muy español, al transplantar *Espectros* al teatro castellano” [George, 2007: 68]. Para Jordà el peso de las ideas y la forma de pensar de Echegaray no dejan espacio para que surgieran las ideas ibsenianas en *El hijo de don Juan*, y lo considera como el mayor desliz del autor español al inspirarse.

A lo largo de estas últimas páginas hemos ido viendo las distintas opiniones

sobre *El hijo de don Juan*, y es hora ya de reflexionar de forma global sobre la obra. Muchos críticos como Ruth Lee Kennedy, Angel Valbuena Prat, Juan Guerrero Zamora y Halfdan Gregersen coinciden en que la pieza del dramaturgo español carece de las más profundas ideas ibsenianas y solamente muestra una “versión esquelética” de *Los espectros* [Ozimek, 134]. Según otros, tales los casos de Gregersen y Fitzmaurice Kelly, la influencia de Ibsen en Echegaray no se limita en *El hijo de don Juan* sino que está presente en *Mariana* (1892) y *El loco dios* (1900): “Professor Fitzmaurice Kelly finds evidence of «a close study of Ibsen» in *El hijo de don Juan*, *Mariana*, *Mancha que limpia* and *El loco dios*. The last-mentioned of these plays, which he believes “might be taken for an unintentional parody of Ibsen’s symbolism” [Gregersen, 1966: 126].

En estas obras, indudablemente, los rasgos ibsenianos no son tan explícitos como en *El hijo de don Juan* y el autor ha intentado tratarlos con más sutileza. En el drama de *Mariana* nos encontramos con una chica inocente que intenta huir de un presente que está determinado por un pasado conflictivo (el estilo analítico). Tanto ella como Oswaldo tienen que pagar por los excesos de sus padres y no hay ninguna escapatoria a dicho presente, implicado como está en el pasado. Mariana se enamora de Daniel y, por casualidad, se entera de que él es el hijo del amante de su madre, don Álvaro, quien a la postre acabó con la vida de su progenitora. Mariana, impidiendo la deshonra de su familia, se casa con un tal don Pablo, quien acaba con la vida de la pobre muchacha (a causa de la presencia de Daniel). La historia de la joven se hace eco de la idea ibseniana –a su vez de impronta clásica- de que los pecados de los padres, tarde o temprano, recaerán a los hijos. En rigor, no es otro el conflicto de *Los espectros*, cuyo protagonista, Oswaldo, sufre una enfermedad terminal y hereditaria debida a la vida licenciosa de su padre. Oswaldo, al igual que Mariana, es inocente; sin embargo, ambos serán condenados a muerte por lo que hicieron sus padres en el pasado. En este drama también las analogías se reducen al tema de la herencia y el pasado. Echegaray no llega a criticar profundamente el sistema burgués en que las mujeres no gozan de las mismas condiciones sociales de los hombres. En cambio, en el drama de Ibsen todo gira en torno de la figura de la señora Alving quien está obligada a sufrir la vida disoluta de su marido porque es mujer.

Creo que el personaje con matices más ibsenianos es Gabriel en *El loco dios*. Gabriel de Medina empieza el drama con la cabeza bien colocada y acaba con una locura que le hace considerarse Dios. Hay algunos puntos en común entre esta figura echegariana con las de Ibsen:

Gabriel is a superman. Like Emperor Julian, he falls prey to the delusion that he is God; like Brand, he fills his mouth with high-sounding phrases; like Peer Gynt, he has a genius for practical affairs, makes his fortune in America, and returns to Europe in his private yacht. His contempt for Fuensanta's relatives has something in common with Julian's opinion of "the narrow-breasted citizens" of Antioch; while his discourse on truth and falsehood is strongly reminiscent of Dr. Relling's utterances on the same subject in *The wild duck* [Gregersen, 129].

Se aprecia bastante el conocimiento literario de Echegaray del repertorio ibseniano, pero creo que la influencia que ejerció este sobre el autor madrileño no fue más que una inspiración pasajera que nunca llegaría a formar parte de la ideología echegariana. La conclusión que podemos extraer bien puede servir de la afirmación, tan lejana como certera, de Gonzalo Sobejano: "Echegaray capta de la manera más superficial las nuevas directrices de su época y las vierte en un molde más que tradicional, arcaico" [Sobejano, 1978: 108-109].

3.2.- BENITO PÉREZ GALDÓS

Al hablar de la renovación teatral en principios del siglo XX, no conviene olvidar el nombre de Benito Pérez Galdós como uno de los militantes más activos de esta corriente. Fue más conocido como novelista, y mucho menos como dramaturgo; sin embargo, en los años finiseculares optó por la dramaturgia como un medio distinto y mejor en este momento tan crítico de la historia de la literatura española. Desde las primeras presencias de Ibsen sobre los escenarios madrileños Galdós se interesó por sus nuevas formas de expresión y su teatro de ideas:

Lo mismo podría defenderse al drama que atacarlo. Si fuéramos a buscar autoridades en que apoyarnos, tropezaríamos, por ejemplo, con que a Balart no le gusta *Hedda Gabler* y a Galdós sí. Los pocos que estaban anoche en la Comedia, justo es confesarlo, votaron esta vez con Galdós; aplaudieron de firme [*Caramanchel*, 1901: 3].

En cuanto a la influencia ibseniana en Galdós Rubio Delgado afirma que: “en 1894, a propósito de *Los condenados*, fue lanzada la especie de que Galdós estaba influido por Ibsen” [1974: 207]. Sin embargo, según el orden cronológico no conviene olvidar que la versión dramática de su novela *Realidad* (1889) fue la primera obra que levantó voces sobre las probables influencias ibsenianas en él y no *Los condenados*. Se celebrará el estreno en el teatro de la Comedia, el 15 de marzo de 1891. La prensa empieza a comentar los parentescos literarios entre *Realidad* y la filosofía de Ibsen. A propósito de la segunda representación de la pieza, es Julio Burell quien apunta las posibles semejanzas:

Sí; algo nació anoche... Acaso el teatro esperado, y cuya fórmula parecía tener únicamente el noruego Ibsen.

Realidad, con sus exploraciones al centro del alma bien puede ser el anuncio de ese teatro moderno que Ibsen cree fundar sólidamente con casos varios de herencia o atavismo [Burell, 1892: 1].

Yxart también señaló un cierto parentesco, sobre todo en lo que atañía al misterio y la mirada profunda hacia los personajes:

Todo este rebullicio y animación de caracteres, de contradicciones, de pasiones hervorosas bajo formas cortesanas, remata, no obstante, con una escena final, una visión de espectro en que toda la verdad de la novela y el drama, confina con el idealismo naciente. Es el punto en que *Relidad*, visiblemente influida por el teatro extranjero, como el de Ibsen, como el de Hauptmann en su última obra, se abre a lo maravilloso y a las escenas de alucinación, de un efectismo espectral [Yxart, 1987: 318].

La polémica de la influencia se calma hasta 1894 y, ahora sí, como comenta Rubio a propósito del estreno de *Los condenados*. Entre muchos comentarios que recibe la obra, el de *Zeda* es el más directo, pues admite explícitamente que el canario se ha visto “influido por la lectura de las obras de Ibsen” [1894: 1]. Dicha observación no sentó bien al autor y en el prólogo que adosa a la obra intenta probar la inexistencia de tal influencia:

Y también me permito indicar al Sr. Villegas que ningún autor ha influido en mí menos que Ibsen, o, mejor dicho, que si en el pecado de obscuridad incurri, no debe atribuirse a las lecturas del dramaturgo noruego. Influyen en un autor inferior las obras de autor superior que le cautivan, que le embelesan, infiltrándose insensiblemente en su espíritu. Divido las de Ibsen en dos categorías. Las de compleción sana y claramente teatral, como *La casa de muñecas*, *Los aparecidos*, *El enemigo del pueblo*, me enamoran, y me parecen de soberana hermosura. Las que comúnmente se llaman simbólicas, como *El pato silvestre*, *Solness*, *La dama del mar*, han sido para mí ininteligibles; y fuera de alguna escena en que maravillosamente se revela el altísimo ingenio de su autor, no he hallado en ellas el deleite que seguramente encontrarán los que sepan desentrañar su intrincado sentido. Mal pueden influir en mis composiciones cuyo superior mérito reconozco, fiándome del criterio ajeno más que del propio. Lo que de nebuloso y soporífero se haya encontrado en la infeliz obra que motiva estas líneas, hay que achacarlo a errores intrínsecos, y quizás a malogrados esfuerzos por alcanzar un ideal, hacia el que, con alas tan cortas y pulmones tan débiles, no debí tender el vuelo [Pérez Galdós, 2009: 511].

Centrándonos en el “innecesario” e ingenuo prólogo de Galdós, nos damos

cuenta de que él divide el repertorio ibseniano en dos grupos: a) las obras sanas y teatrales; b) las que son “ininteligibles”. Hace esta división para negar la influencia de *La dama del mar* que en su día fue la fuente de inspiración para *Los condenados* [Zeda, 1894: 1]. Ante este panorama, Galdós pretende convencernos de que él solamente se deja llevar por los libros “sanos” de Ibsen, y no los de la “segunda categoría” que carecen del valor literario [Regalado García, 1966]. Sin embargo, creo que “ambas categorías” dejaron su particular rasgo, aunque (sea) minúsculo, en el pensamiento del novelista [Thion-Soriano Mollà, 2004].

Pese a los esfuerzos de Galdós para que no le asociasen con Ibsen, poco a poco va cuajando la idea de un “ibsenismo galdosiano”, sobre todo a raíz del juicio de Menéndez y Pelayo en la RAE asegurando que la obra dramática de Galdós era enormemente permeable a los aires del norte, en especial los representados por Ibsen. Desde este momento, se oyen y se redactan estudios y artículos, y se plantea en múltiples tertulias teorías que pretenden relacionar, directa o indirectamente, al novelista con el mundo nebuloso y misterioso del autor noruego. Algunos de estos estudios llegaron a criticar a Galdós por no haber sabido ajustar la filosofía nórdica con la sociedad española en su obra:

Traslada Galdós puntos y maneras de presentar problemas morales y sociales de los dramas de Ibsen a una situación española que poco tenía que ver con la realidad actual, invención arbitraria que saca de su magín y que carece necesariamente de la España de su tiempo [Regalado García, 1966: 251].

Sin embargo, Rubio Delgado nos ofrece otra versión de los hechos intentando convencernos de que lo que hizo de Galdós un ibseniano fueron las circunstancias y coincidencias del momento y no el verdadero deseo del autor:

Ibsen era simbolista porque era oscuro; y al revés: lo que era oscuro era simbolista. Y este destino le cupo a *Los condenados*, cuyos pecados fueron el haber surgido en 1894 y el ser una obra oscura, pero no porque hiciera de la oscuridad ninguna categoría estética, sino porque, estaba realizada con torpeza [Rubio Delgado, 1974: 209].

Pocas dudas pueden plantearse sobre que Galdós se inspiró, en efecto, en

algunas ideas ibsenianas, tales los casos de la emancipación femenina, el amor frente al matrimonio, las apariencias y convenciones burguesas. Otra cuestión, más peliaguda, es si esas nuevas propuesta encajaban en la filosofía galdosiana. Ibsen fue un autor revolucionario, anarquista y agitador social con ideas rebeldes e inconformista; Galdós, por su parte, y admitiendo que su ideario respecto a las convenciones burguesas evolucionó hacia una total desconfianza en las últimas etapas de su creación, procuró incluir todos estos elementos sin que disonasen de una forma tan contundente. El autor español fue el defensor de la buena gestión de las entidades sociales y aplicó la idea de que el bien del individuo está incluido en el bien público. Es este punto donde se separan los caminos de cada autor de forma radical. Lo que el noruego pretende demostrar es que “existe un pozo insalvable entre el individuo y la sociedad que define una mera democracia formal” [Rubio Delgado, 1974: 213]. Ibsen es el destructor de la sociedad caduca de la época y no busca la salvación del individuo en ella, sino que la busca en destruir la sociedad y reconstruirla de nuevo. El reflejo de esta idea se acentúa en las palabras del doctor Stockmann cuando critica el esquema del poder y añade que la mayoría tiene la fuerza y no tiene la razón. En cambio, Galdós, impregnado de un profundo sentido regeneracionista, intenta sanar la sociedad a través de su literatura y en el conjunto de sus obras se aprecia cierta esperanza para mejorar la situación sin necesitar ninguna reforma brutal y revolucionaria. En cuanto a la ideología «conservadora» -y entiéndase el término no en su valor absoluto sino en el meramente contrastivo respecto de Ibsen- del novelista español comparto la misma idea de Rubio Delgado: “*Realidad* enseña exactamente lo contrario. Toda la novela muestra el esfuerzo de Galdós para lograr el equilibrio entre el hombre y la sociedad y para convencer de que los intereses de ambos son coincidentes (este es el gran tema de todo su teatro; la ruptura, el del de Ibsen)” [213-214].

Pese a todas las diferencias, hay un punto común entre ambos autores: la demanda de poder para la élite, que haya demostrado sobrada y justamente sus méritos. En el repertorio de Galdós el poder es “de unos pocos y la posesión de la riqueza por aquellos que saben ganarla (los Orozco, Santanita, León, Demetrio, Mariucha, Pepet), son las garantías de la justicia” [221]. Ibsen también cree en la superioridad de una clase concreta en una sociedad utópica en la que los inteligentes serán los que mandan. Me baso en el pensamiento del Dr. Stockman -como el manifiesto político de la ideología de Ibsen- para sacar estas conclusiones. Él, en varias ocasiones, reclama el poder para una élite intelectualmente superior al resto de la sociedad, y Galdós pide lo mismo para

la clase burguesa establecida. Creo que cada uno a su manera creía en una oligarquía global en la que mandarían unos pocos sobre el resto, eso sí considerando a estos pocos la representación máxima del valor y de la ética sociales.

Volviendo a las analogías estéticas y estructurales, conviene destacar un rasgo muy ibseniano en Galdós: la dualidad realista-simbolista. Ibsen se caracteriza por un estilo muy peculiar en el que se mezclan, en perfecta armonía, el misterio y la verdad, el simbolismo y el realismo. En muchas de sus obras dramáticas, Galdós se hace acreedor de un cierto misterio, de una presencia contumaz de la ilusión ante la realidad y el uso de los símbolos, naturalmente, menos profundos y sutiles:

If we examine four of Galdós' plays in particular, *Los condenados*, *Alma y vida*, and above all *Electra* and *Realidad*, the inaccuracy of the statements made by both Anderson Imbert and by Isaac Rubio becomes evident. While Galdós may not have emphasized in his plays the mysterious, unknown side of existence, as such, the vague and suggestive qualities which are present and which provide a counterpoint to the social theme reveal the important fact that the Spanish dramatist sought the same realist/symbolist duality which characterizes Ibsen's theater in general [Ozimek-Maier, 1980: 79-80].

Un elemento más de unión radica en los personajes femeninos. Algunos de los galdosianos -María de *Mariucha*, Tristana, Electra, Clotilde de *Realidad*- infringen las normas de la familia y sociedad pidiendo su libertad. En este sentido, se parecen, de una u otra forma, a la Nora ibseniana.

Clotilde es la mujer activa, quien quiere cambiar las normas injustas de la sociedad machista. Es la nueva Nora, la que abandonó su casa para buscar la libertad. Clotilde es una mujer que puede reaccionar y desempeñar un papel vivo en la familia: "...hablando con Pepe de si pedíamos o no este favorcito, decía él *mañana*; pero yo dije *hoy*, porque yo he creído siempre que eso de dejar las cosas para mañana es perder las buenas ocasiones, y cuando se ocurre una medida salvadora, debe ponerse en práctica... al instante" [Pérez Galdós, 2009: 206]. Tenemos que tomar en consideración que la influencia ibseniana no estuvo presente solamente en el género dramático, sino que afectó también a la novela europea, puesto que empezaron a aparecer novelas con personajes femeninos que reivindicarían la libertad y la salvación. Tristana es una de ellas, una *new woman*: "Tristana develops into an Ibsenian heroine who looks upon

marriage as slavery and regards freedom and independence as every woman's birth right" [Bannister Walton, 1927: 196]. La diferencia entre ella y Nora es que la primera nunca ha sido juguete de nadie y siempre ha reclamado su independencia. Tristana podría ser la continuación de la Nora de *Casa de muñecas*:

With regard to *Tristana*, critics have been a bit more daring in establishing a direct link with Ibsen. [...] Joaquín Casaldueiro agrees that the character of Tristana was probably inspired by Nora, but he emphasizes the fact that in the treatment of the theme of emancipation there are important differences between the two works [Ozimek-Maier, 73].

Sobre las Noras galdosianas nos podemos referir también a María en *Mariucha* (1903): "Antes de aprender a libertarme, aprendí a vivir por mí misma" [Pérez Galdós, 2009: 1025]. Asimismo, la propia María y la Victoria de *La loca de la casa* (1893) se acercan mucho al personaje de Selma en *La unión de los jóvenes* (1869). Las tres mujeres empiezan a trabajar para salvar a la familia de la ruina económica, y llegan a reclamar su independencia y libertad. No conviene olvidar que en los repertorios de ambos autores hay un cierto elogio interiorizado hacia el esfuerzo físico, el hecho de trabajar y valerse por sí mismo:

The idea of "the call to work", for instance, which manifests itself throughout *Rosmersholm*, might be taken as a keynote to the social philosophy which underlines Galdós' entire literary production. Pepe Rey, the hero of *Doña Perfecta*. Advocates progress through work, as does Isidora, the heroine of *Voluntad* who is referred to as "la loca del trabajo". Likewise María, in *Mariucha*, after being awakened from her aristocratic slumber by a young coal dealer, sells her party dress and goes into business in order to save her parents from poverty and disgrace [Ozimek-Maier, 1980: 70].

3.2.1.- LA DE SAN QUINTÍN

La de San Quintín (1894) narra la historia de don César de Buendía, su padre y Víctor, su hijo ilegítimo, que viven en una finca. Víctor se ha educado en Alemania y en Bélgica, de donde acaba de volver con muchos conocimientos técnicos para la fabricación y la industria, y con la mente repleta de teorías socialistas. El ambiente que rodea a los personajes parece muy tranquilo, lo que será la tranquilidad antes de la tormenta. Todo empieza con la llegada de la Duquesa Rosario de Trastámara, la viuda del duque de San Quintín. Doña Rosario va a visitar al anciano Buendía para pedirle consejos sobre los asuntos económicos que le han causado muchos problemas. Tanto César como Víctor se enamoran de la dama, y ella comenta lo ocurrido al Marqués de Falfán de los Godos (el familiar de la duquesa), quien se lleva muy mal con César y se quiere vengar de él. El marqués tiene pruebas de que Víctor no es hijo de don César, también posee siete cartas en las cuales se ve claro que aquel joven, a quien don César trata de reconocer, no es hijo suyo, sino de otro hombre con el cual su amante le estaba engañando. Esta noticia será suficiente para que se rompan los enlaces sentimentales padre-hijo. Finalmente, César ofrece una buena cantidad de dinero a Víctor para que abandone la ciudad y a la dama, pero él no acepta el pacto. Rosario, sorprendida por este gesto, escoge el amor noble del joven y ambos se van a rumbo al nuevo mundo, América, para establecer una nueva vida.

El pato salvaje (1884) comparte varias similitudes con el drama de Galdós. Hjalmar Ekdal como César de Buendía está muy contento con su familia y con su vida, hasta que llega su viejo amigo Gregers Werle (el destructor de la felicidad y correlato directo de la duquesa galdosiana), y le desvela (un viejo secreto) que su mujer, Gina, había sido la amante de su padre, el señor Werle. Ekdal se basa en este comentario y concluye que la pequeña Hedvig no es su hija, sino del viejo Werle. La única diferencia entre las obras es la duda; es decir, en *El pato salvaje* nunca se sabe la verdad y la nebulosidad de desconocer la verdad nos intriga mucho como lector y espectador; en cambio, en *La de San Quintín* Galdós no deja lugar de duda y así disminuye la intriga dramática de la pieza.

An even more striking similarity with *The wild Duck*, and one which has been entirely overlooked by critics, is the fact that in *La de San Quintín* Galdós creates a closed, initially-secure and happy world around his characters, and subsequently introduces a destructive element, in the form of an outsider, to obliterate the idyll

of the present with the news regarding the past. [...] Just as Hjalmar Ekdal immediately rejects Hedvig upon learning of the possibility that she is not his daughter, don César is equally humiliated by the news and rejects Víctor's affections [Ozimek-Maier, 75].

Además, la partida de Víctor y Rosario a América nos recuerda la escena en la que Johannes Tonnesen y Dina se marchan al mismo destino en busca de la libertad y la tranquilidad en *Las columnas de la sociedad* (1877). Por otra parte, vemos a la duquesa como una figura noriana. Según la filosofía de Nora, en el proceso de la libertad y el autoanálisis tienes que romper con el pasado y deshacerte de lo tradicional y viejo, no tienen que importarte los lazos y vínculos que se rompen ni los sentimientos que se hieren. El *noraismo* está muy presente en el comportamiento y el gesto de la duquesa, quien renuncia la “corona ducal” para poder renacer y volver a ser libre. Ella, ante la pregunta de don César respecto al tema de perder el título de duquesa, responde: “¡Mi ducal corona! El oro de que estaba forjado se convirtió en harina sutil, casi impalpable. La amasé con el jugo de la verdad, y de aquella masa delicada y sabrosa he hecho el pan de mi vida” [Pérez Galdós, 2009, 502].

3.2.2.- *ELECTRA*

Electra es un drama de cinco actos estrenado el 30 de enero de 1901, en el Teatro Español de Madrid. Ha sido incluida en este trabajo por dos razones: a) las semejanzas entre el personaje de Electra y Nora; b) la analogía argumental entre esta pieza y *Los espectros*. En primer lugar, desde el punto de vista cronológico (*Electra*, 1901; *Casa de muñecas*, 1879, y *Los espectros*, 1881) y teniendo en cuenta la fama de la que gozaban las piezas ibsenianas en el último decenio del siglo XIX en España, no sería imposible establecer una conexión directa entre *Electra* y las producciones ibsenianas.

Electra es la homóloga española de la mujer ibseniana puesto que su vitalidad y su ansia para la libertad son sus aspectos más característicos. Ella pretende apoyarse en sí misma y reclama el derecho a no ser tratada como un simple objeto. En este sentido, Juan Guerrero Zamora procuró mostrar algunas semejanzas entre Nora y *Electra* sin hablar de una posible influencia directa:

La condición ibseniana de este segundo suceso –no hablo de influencias, sino de

comuni3n en las ideas t3nicas de un tiempo (y, en efecto, Gald3s se neg3 que Ibsen hubiera dejado huella alguna sobre su obra)– convierte a Electra en afin de Nora por lo mismo que, como 3sta, persigue la fidelidad de s3, recaba en la pr3ctica su derecho a ser 3til – reivindicaci3n femenina al trabajo– y, ante las pretensiones de Pantoja –*Es usted una ni3a que parece un 3ngel. No me conformo con que usted lo parezca; quiero que lo sea*–, reivindica, su 3ndole humana –*Quieren anularme, esclavizarme, reducirme a una cosa... angelical*–. Pero en Pantoja operan ra3ces demasiado profundas como para que pueda resignarse [Guerrero Zamora, 1967: 237].

Por otra parte, algunos detalles importantes del argumento de la pieza galdosiana coinciden con la historia de Oswald en *Los espectros* de Ibsen; por ejemplo, el secreto revelador, el amor entre “supuestos hermanos”, la herencia:

The imprint of Ghosts is of both an ideological and a technical nature, and is apparent on more than one occasion in the Spanish work. When Electra’s guardians express their fear that she will inherit the bad habits and scandalous lifestyle of her deceased mother, Eleuteria, we are reminded of the idea of pathological heredity, which held that children would have to bear the consequences of the sins or indiscretions of their parents. In addition, Electra is given to believe that the man whom she wishes to marry is in reality her brother, a detail which may well have been inspired by the analogous situation involving Oswald and Regine in Ghosts [Ozimek-Maier, 83-84].

Electra carece la profundidad psicol3gica de la pieza ibseniana, y estas similitudes no pueden demostrar con certeza cient3fica que la obra galdosiana haya sido influida por *Los espectros*, sino que nos llevan, por el contrario, a concluir que la influencia de las ideas ibsenianas est3 presente en la conciencia de muchos autores, y consciente o inconscientemente se dejan llevar por sus temas y tentaciones renovadores.

Finalmente, debemos poner de relieve que Gald3s en esta obra intent3 crear personajes simb3licos en una ambientaci3n realista, algo propio de Ibsen. El se3or Pantoja es un personaje con un matiz negro, quien personifica las creencias clericales; en cambio, M3ximo es una figura muy blanca de pensamientos liberales y progresistas; y Electra, una inocente ni3a, que quiere liberarse de lo malo y unirse a la libertad representada por el segundo. Electra bien podr3a ser el s3mbolo, en sentido general, de

una España que quiere huir de las fuertes garras de la religión y la tradición y abrazar la libertad. Este juego de la dualidad entre el realismo y el simbolismo, lo nuevo y lo viejo, el liberalismo y el conservadurismo nos recuerdan a Ibsen y sus dramas sociológicos.

Galdós, en varias ocasiones, intentó negar las similitudes que veía la crítica entre las obras de Ibsen y las suyas pero si nos fijamos en la biblioteca de la Casa Museo de Pérez Galdós aún se conservan tomos ibsenianos como *Espectros*, *El pato salvaje*, *Casa de muñecas*, *Romersholt*, *Un enemigo del pueblo*, *La dama del mar* y *Solness, el constructor*. Son las segundas ediciones de las piezas ibsenianas por Albert Savine, publicadas en París entre los años 1891 y 1893, y nos indican que Galdós tuvo un buen nivel de conocimiento acerca del autor noruego desde los albores del siglo pasado [Thion-Soriano Mollà, 2004].

3.3.- JACINTO BENAVENTE

Jacinto Benavente, sin duda, es de las figuras más emblemáticas del teatro español tanto por la fecundidad de su repertorio como por su intención renovadora. El primer intento benaventino para cambiar la omnipresencia del teatro neorromántico echegarayesco fue la publicación de su *Teatro fantástico* en 1892. Fue una renovación dramática bajo las claras influencias maeterlinckianas a lo que volveremos detenidamente en el segundo capítulo. El nulo éxito de la obra condujo a Benavente a un teatro de cuño más realista caracterizado por sus muchos diálogos, su poca acción y un escaso efectismo, elementos todos que hablaban de una oposición frontal al teatro echegarayesco. Una y otra fórmula, en intensidad descendente, aportaron una nueva dimensión al teatro español de la época, enfangado, como estaban, en el melodramatismo. Benavente consiguió por esta vía el respaldo masivo de los intelectuales, y también pudo interesar al público por la lectura realista que ofrecía de la vida:

El autor de más de ciento setenta obras teatrales que fue capaz de transformar la dinámica de la escena española, haciéndola evolucionar desde el sentimentalismo efectista echegariano hasta un realismo cotidiano, y que fue capaz de imponer durante casi sesenta años su propia ley creativa en los escenarios españoles merece al menos el respeto intelectual de cuantos hoy en día amamos el arte escénico. Bien es cierto que Benavente no revolucionó el teatro de su tiempo –más bien llevó a cabo una profunda renovación de la forma de entender el espectáculo teatral– ni alcanzó la altura intelectual o el compromiso ético de Ibsen, Strindberg o Pirandello, por citar a tres autores coetáneos. [Galán, 1998:155-156].

No podemos ignorar el hecho de que Benavente procedía de la clase burguesa y acomodada, por lo tanto, era muy normal que quisiese satisfacerla y servirla. El vínculo burgués de Benavente hizo que el resultado y el mensaje de sus obras, pese a sus analogías con el repertorio ibseniano, fuesen bien distintos de los del autor noruego. En Ibsen la condición rebelde era sustantiva, mientras que en el primer Benavente más bien era adjetiva, por decirlo de manera gráfica, sin menospreciar la labor, muy importante, como hemos notado, del autor madrileño. Además de las diferencias ideológicas, hubo algo más que alejaba a Benavente de Ibsen: su inhabilidad para expresar todos los matices que pudieran albergar sus personajes. Insisto en la idea de

que conviene no menospreciar el nivel de conocimiento, quizás el más profundo entre sus coetáneos, que poseía Benavente de las corrientes de renovación dramáticas europeas. Ello no obstante, optó, de forma consciente, por quedarse en el nivel más superficial de todas aquellas tendencias –desde la eteridad de Maeterlinck hasta el sentido revolucionario de Ibsen- que le influyeron, en pro, siempre, de no verse apartado de su público, al fin y al cabo mayoritariamente burgués y sólo preparado para un nivel no excesivo de replanteamiento estético y social. Muchos estudiosos afirman que es muy poco probable que podamos establecer paralelismos entre Benavente y autores extranjeros como Ibsen, Pirandello y Shaw, puesto que sus ideologías revolucionarias quedarían heridas de muerte al entrar en el sistema de valores benaventino, hasta el punto de dejar tan sólo unas huellas pálidas y superficiales [Vila Selma, 1952]. Se trata de una línea de interpretación no del todo atinada que se ha mantenido vigente hasta nuestros días. Pongamos por caso las afirmaciones de Marisa Siguán, para quien “a pesar de ser el propio Benavente quien hable de «puntas y ribetes de ibsenismo en mis escenas» en el prólogo a *Gente conocida* (1896), tampoco se puede decir que haya mucho de ibseniano en él” [2003: 2173]. Creo, siguiendo con la argumentación previa, que lo que realmente impidió a Benavente empaparse de Ibsen –quizás nunca lo pretendiera de manera evidente- fue su fuerte compromiso con la clase burguesa.

Él mismo se dolía de tener ante sí un público tan superficial y poco receptivo a las novedades, con un grado de cinismo mayúsculo –característica esta principal de Benavente- que no ahondaba en los profundos réditos que él mismo obtuvo de estos dos condicionantes de sus receptores más directos:

¿No será el exceso de deporte y el de los ejercicios físicos lo que haya embotado las inteligencias para goces más espirituales y más artísticos? Adviértase quiénes son los que gozan en el teatro con las groserías y las marrandas; no son los que han leído a Ibsen; suelen ser los que se aburren en la representación de cualquiera obra de verdadero arte [Benavente, 1963: 841].

Pongo de relieve que el convencionalismo de este público cambió el camino renovador benaventino que había comenzado con el *Teatro fantástico*, y le condujo al mundillo de los personajes dotados “de una psicología superficial” y poca sociología:

[La dramaturgia de Benavente es] una dramaturgia.... que queda reducida a un parloteo retórico e interesante, a través del cual nunca llegamos a alcanzar la imagen verdadera y profunda de la clase que intenta retratar. Es, en este sentido, un teatro tan falso como convencional, en el que la existencia no es revelada en toda su autenticidad... Se intenta la composición de un teatro psicológico.... y se da suelta a las pasiones [Quinto, 1966:15].

Otra de las razones que nos complica la detección de rasgos ibsenianos en su creación artística es que Benavente se dejó influir por muchos escritores extranjeros: “Benavente conoce a los grandes autores contemporáneos (realistas) europeos y se deja, en cierta medida, influir por ellos: Connay, Lavedan, Porto-Riche, Maeterlinck, Ibsen, D’Annunzio, Shaw, Wilde, De Curel, Brieux, Mirabeau, la Condesa de Martel...” [Galán, 1998: 182]. Esta recepción extraordinaria por parte de Benavente, no permite que salte a la vista la influencia, por ejemplo, ibseniana, sino que nos ofrece una mezcla de varios autores. Aun así las sombras de *Casa de muñecas* y *Los espectros* están muy presentes en algunas piezas del dramaturgo madrileño.

3.3.1.- OSWALDISMO BENAVENTINO

El nido ajeno (1894), *La noche del sábado* (1903), *La princesa Bebé* (1906) y *Más fuerte que el amor* (1906) comparten varios elementos con *Los espectros*: la presencia de la fatalidad y el presente en función del pasado. En primer lugar, debemos subrayar la idea del peso del pasado sobre el presente, una idea muy presente en el repertorio de Ibsen. Nos referimos a las palabras de la princesa Elena en *La princesa Bebé* cuando pone de relieve que siempre: “habrá un pasado que influirá sobre nuestra vida” [Benavente, 1958: 511]. En *Más fuerte que el amor* nos encontramos con un pasaje que se hace eco del pensamiento del noruego sobre los pecados de los padres que recaen a los hijos: “Dios castiga en los hijos las culpas de los padres, porque sabe que no hay mayor dolor para los padres que el dolor de sus hijos” [938]. Se trata de uno de los pilares ideológicos de Benavente, siempre muy preocupado, especialmente en su teatro breve, por el peso de la educación paterna sobre sus hijos y por las lacras que éstos deben heredar, de manera inmerecida [Peral Vega, 2004]. Además de estas referencias indirectas a la producción ibseniana, en *La losa de los sueños* nos encontramos con una alusión directa a *Los espectros*: “... algo Usbaldos, herederos

forzados de triste herencia. Como Osvaldo, pedimos el sol porque no tenemos alas bastante fuertes para volar hacia él” [673]. Hay que tomar en consideración que el *oswaldismo* benaventino queda en meras menciones y alusiones a la filosofía ibseniana sin haber podido sintetizar la problemática socio-cultural que planteó y elaboró Ibsen en su obra gracias a sus figuras simbólicas:

... en Ibsen el símbolo se sobrepone casi siempre a la figura... [...] Así en *Los muertos vuelven*, una de sus obras mejores, Osbaldo personifica el genio individual atrofiado, sucumbiendo al fin a las influencias de herencia y de medio ambiente. En su sangre lleva la podredumbre de generaciones anteriores, el ambiente le envuelve en sombras cuando él, según su frase, anhela beber luz [Benavente, 1892, 202].

3.3.2.- *NORAISMO* BENAVENTINO

No conviene olvidar que las mujeres tienen un papel muy notable en las producciones de Jacinto Benavente en las que las hemos oído gritar y reclamar sus derechos y libertad. Lo que diferencia a estas mujeres de la Nora ibseniana es que los personajes femeninos benaventinos al fin y al cabo se sienten madres y esposas, y por lo tanto, no pueden desatarse y liberarse de la familia. Son una Nora conservadora al igual que su autor. Pongamos el ejemplo de Rosario en *Lo cursi* (1901) que es una mujer muy tradicional y atenta a lo que “diga la gente”. A lo largo del relato, Rosario se da cuenta de que su esposo no la quiere y que está enamorado de una Rosario imaginaria, por lo que decide marcharse: “Sí (quiere) a la suya, a la que no conoce; pero a mí (Rosario), a la verdadera, no” [Benavente, 2007: 444]. Josefina, en *La gobernadora* (1901), se acerca más a la figura ibseniana. Nos referimos, en especial, a una escena en la que pretende estar al tanto del trabajo de su esposo y que nos recuerda a las palabras de Torvald en virtud de las cuales se negaba a permitir que Nora entrase en su trabajo por miedo a estropear así la “felicidad” de la casa: “Mira, Josefina, amada esposa: no estoy dispuesto a que la paz de nuestro hogar, aunque este hogar sea interinamente un Gobierno civil, se perturbe por cuestiones políticas... Nada de eso debe preocupar a una mujer encantadora como tú” [484]. Josefina al oír estas palabras, se rebela como Nora ante un esposo que no la deja ni opinar sobre los temas importantes y la retiene como un muñeco: “¡Ah! Eso es lo que significo para ti... En los asuntos serios de la vida no debo tener voz ni voto; no soy tu esposa, tu compañera; soy un juguete, una criatura

insustancial, que solo entiende de frivolidades. ¿No es eso? Esa es la consideración que te merezco a cambio de tantos sacrificios, de tantas privaciones como he compartido contigo...” [484-485].

Estos pasajes no son los únicos que podrían aducirse para confrontar el parentesco entre Josefina y Nora. Podríamos hablar también del «secreto financiero». Al parecer Josefina necesita una cantidad de dinero para pagar unas cuentas, pero no quiere que se entere su esposo, Santiago. Josefina debe escribir una carta pidiendo esta cantidad de dinero; dicha carta ahora está en las manos mercantiles de gente sin escrúpulos, un tal don Baldomero que si la saca a la luz hundirá la vida de la señora gobernadora. Esta situación, sin la menor duda, es semejante a la historia de Nora, su deuda al banco y el villano Svoska que quiere aprovechar esta situación como el señor Baldomero.

La gran diferencia entre las mujeres benaventinas y las ibsenianas es que, al fin y al cabo, Josefina y Rosario son mujeres tradicionales que creen en la maternidad y el matrimonio por muy malo que sea. Ellas se rebelan de forma “suave” pero nunca esta rebeldía las convierte en heroínas revolucionarias. Aquí volvemos a encontrarnos con nuestra primera reflexión sobre el ambiente burgués que domina la totalidad de las obras del dramaturgo español y lo que le impide –insisto en que quizás nunca se lo propuso- salir de la raya, y no le permite llevar a sus personajes al extremo trágico o dramático:

Ciertamente, sus obras se sitúan en el ambiente de la alta burguesía o incluso aristocracia que proyagoniza las obras de Ibsen. [...] Sin embargo, la obra de Benavente se mantendrá normalmente dentro de los límites de la ágil y buena pieza de conversación, los problemas que plantee sobre la escena no serán llevados a sus últimas y radicales consecuencias, y más se podrá hablar en él de la tradición de Lavedan que de la de Ibsen [Siguán, 2003: 2173].

3.4. GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA

Gregorio y María Martínez Sierra desempeñaron un importante y decisivo papel en el proceso de la recepción del teatro extranjero en España. Ellos formaban un equipo muy polifacético dedicado a la creación, la traducción, la adaptación, la producción y la dirección, si bien los tres primeros aspectos recaían más sobre la María y los dos últimos casi exclusivamente en Gregorio. Acerca del caso de la recepción de Ibsen en Madrid cobra importancia el papel de los Martínez Sierra teniendo en cuenta que en la segunda década del siglo XX el ambiente teatral madrileño se ha olvidado de las obras ibsenianas y, como consecuencia de ello, desde 1908 no se realiza ninguna puesta en escena del autor noruego. Ante esta indiferencia, Martínez Sierra resucita y pone de relieve de nuevo el nombre de Henrik Ibsen con su montaje de *Casa de muñecas* en el Teatro Eslava, el 27 de abril de 1917: “A nuestro juicio, la interpretación de *Casa de muñecas* por la compañía de Eslava es la más justa, cuidadosa y viva de cuantas obras hemos visto presentar en aquel teatro o en cualquier otro, durante esta temporada” [Pérez de Ayala, 206]. Gracias al esfuerzo y acierto de la compañía teatral, la imagen de Ibsen vuelve a los escenarios madrileños y a partir de esta fecha vuelven a aparecer las producciones ibsenianas en las tablas de la capital.

3.4.1 MAMÁ

Entre las piezas del repertorio de Martínez Sierra con reminiscencias ibsenianas *Mamá* (1913) es una de que presenta más parentescos formales y conceptuales con las producciones del autor de *Casa de muñecas*. Gregorio, a la sazón voz pública del tándem creativo, el día del estreno de la pieza reconoce que se ha inspirado en el autor noruego, si bien matiza que solamente ha tomado el conflicto principal del drama original y lo ha desarrollado con su propio argumento:

No pretendo, naturalmente, haber escrito otra *Casa de muñecas*; pero el conflicto de esta comedia mía tiene con el de la inmortal comedia de Ibsen la similitud de ser un conflicto –el eterno en el siglo en que vivimos– familiar, de marido y mujer, de hembra honrada, sentimental y tan inconsciente como han hecho siglos de irresponsabilidad y de no educación, contra el hombre honrado también, pero tan egoísta, tan incomprensivo y tan pagado de su indiscutible superioridad de «amo» como le han hecho los mismos siglos de fabricar y de imponer la ley.

Hay en *Mamá* como en *Casa de muñecas*, un conflicto económico que la mujer

quisiera ocultar al marido..., ahí termina la semejanza: móviles, afectos, soluciones y resoluciones, son hartos distintos y aun diametralmente opuestos. Mi Mercedes se parece a Nora en que es mujer, pero es tan distinto el concepto de la vida y aun de la felicidad en España y en Escandinavia.

Esta comedia nueva no es pesimista, ni optimista; va como la vida: unas veces llorando y otras sonriendo [1913: 6]

Sus palabras son significativas y nos permiten hablar de la influencia que ejerció Ibsen sobre él. Tanto el propio autor como algunos cronistas de la prensa de entonces, como el crítico de *La Época*, afirman que los parentescos entre *Casa de muñecas* y *Mamá* fueron mínimos:

Se ha inspirado un tanto Martínez Sierra, al escribir esta comedia, según confesión propia, en la gran obra de Ibsen *Casa de muñecas*. Pero las semejanzas entre ambas producciones son escasas, aunque sí fundamentales. Se limitan al conflicto económico, planteado en el seno de la familia protagonista de la obra, y a la, honrada finalidad que en el orden moral y social se persigue en la solución del conflicto. En todo lo demás, el dramaturgo español sigue rumbos propios, y plantea la tesis en forma original, desarrollándola en escenas artísticas [León Rocil, 1913: 1].

Sin embargo, creo que las analogías van mucho más allá que el mero conflicto. Con todo, y antes de analizar los rasgos ibsenianos, será apropiado hablar brevemente del argumento y los personajes de la obra. Mercedes es una ama de casa que, al igual que Nora, está alejada de los asuntos económicos y profesionales de su esposo, Santiago. Mercedes es una mujer frívola e incomprensida por su marido e ineducada por su padre. Tanto Santiago como Torvald tratan a sus mujeres como una muñeca sin tenerlas en cuenta como compañeras para compartir los problemas y los momentos difíciles de la vida. Ambos hombres coinciden en no haber abierto un lugar en su corazón para su mujer real y se han enamorado de la imaginaria muñeca bonita, alegre e inconsciente. En los dos dramas la mujer—y esto es la tesis de esta comedia y de la original—constituye un ser colocado en segundo término, a quien el marido no hace ni remotamente partícipe de sus preocupaciones y de sus luchas. Todo lo grave de la vida, todo lo que en ella puede haber de importante lo guarda el marido para sí. La mujer queda relegada en el hogar al desempeño de un papel pasivo. Ninguna de estas mujeres

está contenta de vivir de este modo, lo que se confiesa y se explota al revelar el secreto:

Temiste que [nuestros hijos] fueran para mí un juguete, las muñecas que, por no tener madre desde niña, no he tenido nunca.... ¡Jugando a las muñecas, aprenden a ser madres las mujeres!.... Mujer..... Eso es lo que yo no he sido nunca para ti: tu mujer. Yo sí que he sido tu juguete, tu distracción, el animalejo bonito al que se acaricia y se riñe... [Martínez Sierra, 1927: 67].

Otra característica en común entre la protagonista de *Mamá* y Nora es la irresponsabilidad financiera. Es decir, tanto Mercedes como Nora son bastante negligentes e inconscientes sobre los gastos y las cuentas que realizan, y lo hacen sin tener en cuenta el presupuesto de sus esposos. Las dos mujeres tienen una gran cantidad de deuda y no quieren que sus maridos se den cuenta de ello. Casualmente o intencionadamente, ambas están endeudadas con una persona de mala conciencia que quiere sacar provecho de este acontecimiento, Krogstad en *Casa de muñecas* y Alfonso en *Mamá*. Naturalmente, la mentira se descubre y se revela. En *Casa de muñecas*, Torvald al conocer la verdad dice a su mujer que tiene que alejarse de sus hijos porque es una mala influencia sobre ellos; paralelamente, en *Mamá* sucede lo mismo al enterarse Santiago de lo sucedido: “No quiero que tus hijos vivan ni un día a tu lado.... tu influencia sobre ellos puede ser un peligro demasiado grave” [65].

Los padres de las protagonistas son otro aspecto común entre las piezas: “Pero las referencias que de él tenemos, el padre de Nora—muerto antes de surgir el conflicto que plantea Ibsen—parece resucitado en la obra del Sr. Martínez Sierra. Es el mismo” [Laserna, 1913b: 1]. El padre de Mercedes toma un papel activo en el conflicto, mientras el fallecido padre de Nora tiene un papel pasivo pero con mucha presencia anecdótica en el drama. Ambos padres han sido poco responsables y serios en la vida, sus yernos buscan el origen del comportamiento inapropiado de sus mujeres en la mala influencia de ellos, y por lo tanto, las quieren separar de sus hijos para que no les puedan ejercer la misma mala influencia. Podemos añadir a todos estos parentescos conceptuales, algunas analogías escénicas. Casi todo el conflicto del drama, tanto en *Casa de muñecas* como *Mamá*, transcurre en un salón acogedor y agradable con una ambientación burguesa. La descripción que nos ofrece Martínez Sierra del salón de su obra nos recuerda mucho al salón de la casa de Nora:

In *A Doll's House* it is described as a “A comfortable room, tastefully but not expensively furnished,” and in *Mamá* we find that Martínez Sierra again translates almost verbatim from Ibsen’s work, describing the room as a “saloncito de confianza, en una casa muy bien puesta; todo completamente moderno, de muy buen gusto y, sobre todo, muy comfortable.” [Ozimek-Maier, 130].

José Laserna apunta, el día siguiente al estreno:

A mi entender, esta comedia es un arreglo o refundición a la española—acaso más ampliamente a la latina—de *Casa de muñecas*. [...] Para mi, Mercedes, la de *Mamá*, y Nora, la de Ibsen, son psicológicamente la misma mujer—salvo el desenlace, que es donde Ibsen lleva al último extremo de rigidez su solución fundamental: la de la emancipación de Nora por encima de todos los afectos, hasta los maternos inclusive.

Pero ni aun esta diferencia, realmente esencial, subsiste siempre; pues sabido es que el desenlace de *Casa de muñecas* que repugnaba a los públicos de Alemania, fue modificado por algunas actrices que imponían la reconciliación final. Lo que ocurre—*mutatis mutandis*—en *Mamá*.

Si refundir es, como dicen, y se ve en muchos casos, echar mano a un drama, quitar o poner dos docenas de líneas, acoplar algún cuadro, pintar unos telones y largar y cobrar la obra tan campantemente: si eso es refundir, desde luego, *Mamá* no es una refundición, ni podría serlo. [...] Ahora, si refundir es como yo lo entiendo: sencillamente volver a fundir, esto es, aprovechando los mismos elementos primordiales, darles otra forma artística, personal, distintiva, acomodada al propósito y a las circunstancias, labor de gran valía será, y en ella se han ejercido altos ingenios y, aun algunas veces, eclipsaron al refundido los refundidores. [...] Es decir, que *Mamá*, a lo que a mí se me alcanza, es una refundición en la más honrosa acepción del concepto y es excelente, llena de variantes originales, enfocada desde nuestro propio punto de vista, a la española, en el sentir, en el hablar, en el hacer; interesante y emocional, así en su textura predominante como en sus derivaciones episódicas de gran importancia complementaria [Laserna, 1913b: 1].

En esta observación periodística falta un estudio bien profundo sobre las diferencias importantes de las dos obras. Después de analizar y comentar los parentescos de las dos piezas, tenemos que reconocer y destacar que *Mamá* no

consiguió poner en relación (o en conflicto) el individuo y la sociedad, y, en consecuencia, no sacó partido “social” de un conflicto “individual” (a primera vista). Es decir, en la obra gregoriana solamente vemos un conflicto entre una pareja y no llegamos a concentrarnos en lo problemático de las normas sociales que provocan este tipo de conflictos. Además, *Mamá* no critica las viejas y caducas costumbres de una sociedad que no quiere ofrecer a la mujer lo que se lo merece, la libertad. En el drama español no se habla de los valores, ni de los derechos, ni de las responsabilidades en el seno de la familia.

Nora llega a rebelarse contra la sociedad, sus normas y sus leyes absurdas acerca de la mujer; en cambio, Mercedes limita su conflicto entre su padre y su marido, y no intenta buscar las raíces de este conflicto que están en el cemento podrido de la sociedad burguesa de la época. Esta indiferencia intelectual junto con la escasa psicología de los personajes y el desenlace convencional de *Mamá*, generan una sensación de superficialidad en comparación con la producción ibseniana. El drama de los Martínez Sierra carece de un grandioso clímax como el momento en el que Nora tiene que escoger entre la libertad y la verdadera identidad o la familia y el hogar.

3.4.2.- *AMANECER*

Amanecer (1915) es una de las obras de los Martínez Sierra que siempre ha estado a la sombra de *Mamá* a la hora de hablar sobre las posibles influencias ibsenianas. La pieza me ha llamado la atención porque hace una mezcla bastante curiosa de las ideas o, más bien, de las situaciones de varios dramas del dramaturgo noruego.

En el primer acto de *Amanecer* nos topamos con el personaje del gobernador que huye a América después de haberse comido media provincia y, por lo tanto, su familia de noche a la mañana está sumida en la miseria. En el segundo acto, Carmen, la hija mimada del gobernador se ve obligada a trabajar para mantener a su madre que no goza de una salud mental aceptable. Carmen, pese a todos estos problemas, está contenta y piensa que Mariano, el secretario particular de su padre, le va a pedir la mano. Al contrario de lo que pensaba la muchacha, aparece Mariano y le comenta que se va a África para buscarse la vida. Mientras tanto, se presenta Julián Rovira, el jefe de la casa en la que ella presta sus servicios de mecanógrafa, y le hace una declaración en toda regla. Es rico, es trabajador, es honrado, y la quiere. Carmen, enamorada del otro, por salvar a su madre y a su hermana, acepta su proposición, y en el tercer acto lleva ya tres años de casada con don Julián. Carmen no está contenta con su vida puesto

que carece del amor y cree que se ha vendido por el dinero. En este momento, llega Mariano y se presenta a Carmen por sorpresa diciéndole que siempre la ha querido y ya no puede vivir sin ella. La protagonista se indigna y critica la actitud y la conducta del muchacho en el pasado. Finalmente, el marido se entera de la historia pero no pretende entrometerse sino que decide marcharse lejos. Carmen al encontrarse con un hombre tan comprensivo y generoso se enamora de él, y le promete que no le abandonará nunca y trabajará con él para siempre.

Acerca de las analogías debemos poner de relieve la fuga a América del señor gobernador que nos recuerda a la de Johan Tønnesen en *Las columnas de la sociedad* (1877). En ambos dramas América ofrece la libertad y la posibilidad de rehacer la vida al igual que en el drama de *La de San Quintín*. Por otra parte, Carmen se parece a Selma en *La unión de los jóvenes* (1869), puesto que ambas se ponen a trabajar, a lo que no estaban acostumbradas, para salvar a sus familias. Ya hemos comentado con anterioridad que el tema de la independencia económica de la mujer y el tema del trabajo ocupan bastante espacio en la ideología de Ibsen y aparecen con frecuencia en sus obras.

Finalmente, la historia del amor entre Carmen y Mariano, la partida de éste a África y el enamoramiento repentino de Carmen nos recuerdan al drama de *La dama del mar* en que Ellida, la protagonista, está casada con el doctor Wangel. Algunos años antes Ellida estaba profundamente enamorada de un marinero, quien mató a su capitán y se dio a la fuga. Ella intenta olvidarse de él muchas veces pero no lo consigue y al igual que Carmen vive un matrimonio sin amor. Después de varios años, el marinero regresa a su reclamo, y, por tanto, llega el momento de elegir entre el amor o el marido. Dr. Wangel en un gesto algo parecido a don Rovira reconoce la libertad de elegir de su mujer ya que entiende que no tiene otras opciones. Ellida cuando ve la actitud y el noble comportamiento de su marido se arrepiente y empieza a quererlo. Como observamos, *Amanecer* puede ser calificada de la versión española de *La dama del mar*, aunque con los suficientes cambios como para no ser considerada un mero plagio. Sin embargo, tanto *Mamá* como *Amanecer* toman las situaciones y no los problemas sociales que subyacen en los dramas originales. Los personajes de Martínez Sierra no son comparables, a nivel psicológico, con los ibsenianos y comparten la misma superficialidad de las figuras convencionales del teatro español de entonces, sin ninguna profundidad filosófica.

3.5.- MIGUEL DE UNAMUNO

La regeneración del teatro español es una muestra de los pensamientos renovadores de Unamuno en que explica su postura atrevida para cambiar las normas burguesas del teatro español de la época. En este ensayo apunta al dramaturgo noruego como uno de los pilares de la renovación teatral proponiendo juntar a Calderón e Ibsen para reformar el teatro caduco que llena la escena:

Predican algunos la vuelta a nuestros clásicos castizos y un repaso más de nuestro teatro; otros, el estudio hondo de las tendencias modernas en la literatura dramática; los juiciosos, y en esto lo son casi todos, una y otra cosa a la vez. Por un lado, Ibsen; por otro, Calderón; lo sensato, juntarlos. Tal vez no sea la sociedad noruega actual más desemejante a la nuestra que la pasada sociedad española, que si con ésta nos une la sucesión, con aquélla la coexistencia. La estructura económico-social de nuestra actual sociedad española, estructura que forma la verdadera base de las variaciones en el carácter de un pueblo, es más análoga acaso a la estructura económico-social de la actual sociedad noruega que a la de nuestro pueblo de los siglos XVI y XVII [1966: 898].

Unamuno encuentra en Ibsen a sí mismo; al Unamuno que se le había perdido entre las dudas e incertidumbres; al Unamuno anarquista, revolucionario. Por lo tanto, se apasiona por el dramaturgo noruego y gracias a este acercamiento intelectual conoce a su gran fuente de inspiración, el filósofo danés Søren Kierkegaard. Creo que *Brand* fue la obra clave que le llevó al mundo novísimo de las ideas ibsenianas: “He leído también un extracto y fragmentos de un poema suyo *Brand* y me gustó mucho, muchísimo”. El nombre de la pieza ibseniana se reitera en varias ocasiones en las cartas de Unamuno: “... Ahora quiero meterme con el noruego. Si encontrase usted ahí el drama de Ibsen *Brand*, en noruego, envíemelo”; “En vez de los libros que me ha enviado me vendría mejor el *Brand* de Ibsen, pero en noruego, por supuesto”. [Unamuno, 1972: 259 y 265].

En *La esfinge* aparecen las primeras indicaciones que nos conducen a *Brand*. En los años siguientes Unamuno va conociendo más a Ibsen y su repertorio; de allí nace *Raquel, encadenada*, una Nora unamuniana que pertenece al “New Woman”.

3.5.1.- *LA ESFINGE*

La esfinge nace a raíz de la crisis espiritual que sufrió Unamuno en la primavera de 1897. Él mismo confiesa que el protagonista de su obra es su doble:

...es la versión escénica del drama interior que aparece en el *Diario* inédito y en el epistolario, la crisis personal de Unamuno convertida en obra de arte. En la carta a Clarín, el mismo autor insiste en el carácter autobiográfico de la pieza: “En mi drama, [...] me he confesado más aún que en el *Nicodemo*” [Franco, 1971: 63].

Ángel, el protagonista del drama de Unamuno, es su doble en muchos sentidos, un ser que ha perdido su norte, su fe y busca a Dios. En mi opinión, si nos fijamos en el repertorio de Ibsen, el personaje de Brand comparte los mismos indicios existencialistas y religiosos. Estamos frente a una misma filosofía, basada, a su vez, en las ideas de Kierkegaard:

Fue el crítico de Ibsen, Brandes, quien me llevó a conocer a Kierkegaard, y si empecé a aprender el danés traduciendo antes que otra cosa el *Brand* ibseniano, han sido las obras de Kierkegaard, su padre espiritual, las que sobre todo me han hecho felicitarde de haberlo aprendido [Unamuno, 1968b: 289].

“Quien ve a Dios, se muere”. Esta frase abrumadora del pensador danés y este encuentro o reencuentro agridulce con Dios resuena en muchas de ambas obras; salta a la vista en la última escena de *Brand* y de *La esfinge* en la que ambos héroes mueren viendo al dios perdido. Además de esto, acerca de la psicología de los personajes debemos poner de relieve que Ángel y Brand comparten la misma actitud y forma de ser:

Brand: Era un extraño entre vosotros. A ti, empero, creo que tenía cariño, a pesar de que todos los del sur erais de otra manera que yo... [Ibsen, 1973: 643]

Ángel confiesa que siempre le ha importado singularizarse, ser distinto a los demás: “Yo he pasado por lo más horrible: por creerme loco. Por lo menos lo fingía. Y todo... ¿por qué? ¿por qué crees que lo hacía?... por intrigar al prójimo; por hacerme el interesante; ¡qué sé yo por qué! [Franco, 1971: 66].

Y ambos buscan de Dios de forma inesperada, están atormentados y se disponen a cualquier sacrificio para encontrarlo. Es cierto que cada uno lo intentará a su modo; Brand quiere alcanzar su meta a través del alma colectiva; y Ángel, a través del alma solitaria. El protagonista ibseniano habla del viejo Dios, a quien ha llegado el momento de enterrar. Ángel nos transmite el mismo mensaje con palabras más sencillas; habla de cambios, de dejar lo viejo y buscar la grandeza y la salvación en lo nuevo: “Hay que disolver las formas muertas; hay que romper la costra en que se tiene encerrado al pueblo, y que irrumpa y se derrame su contenido” [1996: 9]. Por su parte Brand argumenta: “Yo voy a un funeral... [El funeral de] el Dios de los esclavos de obras de una jornada sola, será encerrado en la tumba a plena luz del día. Esto tiene que acabar. Ya es hora, ¿comprendes?, pues ha vivido achacoso durante mil años” [Ibsen, 1973: 643].

Ambos buscan la salvación del pueblo e intentan despertar las almas adormecidas de la gente e impulsarlas a revolucionar ante las viejas leyes y los dioses caducos. Hasta este punto no hay diferencia entre sus actitudes principales, la diferencia aparece cuando el protagonista de *La esfinge* abandona su puesto en el partido y se aleja de la sociedad. Ángel pierde la certeza y cae en la duda. Él ya no puede liderar a su gente, puesto que no está seguro de nada y necesita encontrar su paz espiritual:

¡Lo que me pedís es imposible.... imposible! ¡Ah, si pudiésemos asomarnos al brocal del alma del prójimo! ¡Vosotros no sabéis bien lo que aquí dentro pasa! Necesito calma, sosiego, largas horas silenciosas conmigo mismo; escarbar sin descanso en el fondo del alma hasta descubrir el manantial de frescura que la riegue, el arroyo de mi niñez.... [Unamuno, 1996: 42].

Ángel, en el proceso de la purificación, se da cuenta de que la solución y la puerta que le llevará hasta Dios será salir del “yo” exterior que tiene atada el alma. En ambas piezas nos topamos con dos “yoes”, uno interior que es celestial y divino; y el otro exterior que obliga al alma a ser terrenal. Ambos protagonistas pretenden deshacerse de su yo exterior para poder unirse con la eternidad:

Hay una cosa que no se puede dar, y es el propio yo interno. No oses amarrar, encadenar, retener el río de la vocación que quiere llegar hasta la bóveda marina [657].

Acerca del tema de los yoes en *La esfinge* hay una escena muy significativa en la que Ángel se ve a sí mismo en el espejo y destaca la diferencia entre el yo material y el yo interior y espiritual:

(En los paseos por la estancia pasa frente al espejo, y ahora, al aproximarse a él cabizbajo, vislumbra de pronto su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido. Levanta la vista al espejo y se contempla un momento. Acércase en seguida a él, y cuando está como en entrevista con su propia imagen, se llama en voz queda:) ¡Ángel! ¡Ángel! *(Momento de recogimiento, tras el cual se pasa la mano por la frente, como una pesadilla, carraspea, se mira y palpa disimuladamente, avergonzado, y dice:)* ... ¿Sombra?.... ¡No!.... ¡No!.... ¡Vivo!.... ¡Vivo! *(De pronto , sintiendo una violenta palpitación, lanza un gemido y se lleva la mano al pecho, diciendo:)* ¡Pobrecillo! ¡Cómo trabajas! Sin descanso. Tú velas, mientras éste *(Pasándose la mano por la frente)* duerme, y si hay peligro, con tus latidos le despiertas [1996: 27].

Ángel, antes de morir y obsesionado con el tema, pide “que me quiten de encima este yo, que me sofoca” [66]. La permanente lucha de la conciencia, entre el “yo” interior, el eterno, y el “yo” exterior, el temporal, será algo que forma parte del pensamiento de don Miguel a partir de los años de la transición espiritual-intelectual, y, en este sentido, algunas producciones de Ibsen como *Un enemigo del pueblo* y *Brand* se convierten en obras de referencia para él [Franco, 1971].

Ibsen, en unión de Calderón y de los trágicos griegos, debieron de ser los únicos dramaturgos que impresionaron profundamente a Unamuno; en especial, el segundo por su problemática moral, y el primero por los conflictos de conciencia en que se debaten Brand o el Dr. Stockmann. [Torre, 1965: 20].

Brand goza de una filosofía muy sencilla y muy complicada al mismo tiempo que se esconde en la ecuación del “todo o nada”. Este lema brandiano está muy presente en el drama unamuniano también:

-Eufemia: Me basto sola, Eusebio. O con él todo, o sin él nada. [Unamuno, 1996: 11]

-Ángel: [Estas notas] no dicen nada y, por no decir nada, lo dice todo.. [19]

-Ángel: Todo sería de todos, y nada de nadie [38]

-Ángel: ¿Qué quiere decir la muerte?

-Joaquín: ¡Vida!

-Ángel: ¿Qué quiere decir la vida?

-Felipe: ¡Muerte! [65]

No conviene olvidar que Unamuno captó el mensaje interior de la frase brandiana de forma matemático-filosófica y la aplicó en su obra: “¡Todo o nada! que es la divisa del Brand de Ibsen (¿lo ha leído usted? ¡hermoso!)” [Unamuno, 1972, 270].

Pero Brand ¿qué quiere decir con estas tres palabras? Analizamos estas tres mágicas palabras según la lógica proposicional que es un sistema formal diseñado para analizar ciertos tipos de argumentos. Como otros sistemas lógicos, la lógica proposicional intenta esclarecer nuestra comprensión de la noción de consecuencia lógica para el rango de argumentos que analiza. Las palabras corresponden a una **disyunción lógica** (comúnmente conocida como **O**, o, **V**) que es un operador lógico que resulta verdadero si cualquiera de los operadores es verdadero. En este sistema la siguiente proposición:⁷ $A \vee B$ ($A \vee B$) incluye tanto a **A** como a **B**, es decir, esta sentencia es equivalente a **A y B** en el sistema matemático y si queremos excluir y referir uno solo de los objetos hay que decir: “ $\underline{\vee} A \underline{\vee} B$ ” (Disyunción exclusiva). A mi juicio, la ideología de Brand se basa en este hecho filosófico-lógico que se va demostrando a lo largo de la obra. Por lo tanto, él, que siempre reclama “todo o nada”, al final de la historia se queda con *la nada* (sin Alf, sin Inés, sin hogar, sin ropa, sin seguidores etc.), mientras encuentra *el todo* (Dios). Lo que quiero decir es que *la nada* es equivalente a *el todo* y viceversa; por lo tanto, en *La esfinge* vemos la sombra de la misma ideología jugando con las palabras Vida y muerte (En la misma lógica hay una norma que dice $A \vee B = B \vee A$ ($A \vee B \sim B \vee A$), por tanto, Vida o muerte = muerte o vida): *¿Qué quiere decir la muerte? -¡Vida! - ¿Qué quiere decir la vida? - ¡Muerte!*. Es decir, la muerte puede ser la vida y la vida puede ser la muerte según lo mires;

⁷ En lógica y matemáticas una *disyunción* es un "enunciado con dos o más elementos optativos". Por ejemplo "Puedes leer este artículo o editarlo", es una disyunción con dos elementos, mientras que "Puedes leer este artículo, imprimirlo o editarlo" es una disyunción con tres elementos.

exactamente coincide con el mensaje de Brand diciendo a todo el mundo que **no den nada o que den todo**. En nuestra era moderna, lo podemos interpretar y entender con los códigos de la inteligencia artificial; las cifras 1 o/y 0 existen ambas en el mismo instante en el que no existe ninguna, es decir, 1 es 0 y 0 es 1.

El tema de hacer sufrir a la gente querida para curarla es otro punto que comparten nuestros textos. Ángel quiere curar la enfermedad de su mujer, que es la ambición y, asimismo, Brand hace sufrir a su mujer para salvarla del dolor angustioso causado por la pérdida del hijo. Ambos buscan la salvación y la purificación en un viejo tópico que es el sufrimiento. Sin embargo, el sufrimiento no será ni la cura ni el alivio para los dolores que sienten Eufemia e Inés.

-Ángel: [...] Tú no sabes lo que sufro...

-Eufemia: ¡Y lo que haces sufrir!

-Ángel: ¡Para curarte! [Unamuno, 1996: 21]

-Inés: ¡Oh! ¿Por qué desgarras la herida cruelmente en medio del espanto? Lo que con dureza llamas el Cadáver es aún el para mí...

-Brand: Muchas heridas han de desgarrarse hasta sangrar antes que tu enfermedad se cure [Ibsen, 1973: 686]

A consecuencia de las analogías que hemos comentado podemos concluir que en *La esfinge* “se percibe el influjo del *Brand* de Ibsen” [Valbuena Prat, 1968, 458]. Sin embargo, hay que añadir a lo expuesto el final parejo de ambas obras en que el supuesto héroe se convierte en “traidor” a ojos de sus seguidores y del pueblo que desea la muerte para el traidor. Ante este panorama, Brand acaba abandonado y malherido en la montaña, donde morirá, y Ángel asesinado por ellos. Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo* también acaba de la misma forma, es decir, rechazado y maltratado por los suyos:

Ángel es un hermano espiritual de Brand, el atormentado personaje ibseniano. El final de *La esfinge*, cuando el pueblo se vuelve contra el protagonista y le apedrea, trae a la memoria el poema dramático de Ibsen. Tanto Jiménez Ilundian como Juan Barco, al comunicarle a Unamuno sus respectivas impresiones sobre *La esfinge*, opinaban que el último acto se parecía al final de otro drama ibseniano, *Un enemigo del pueblo* [Franco, 1971: 83].

La mirada cristiana de Brand salta a la vista en cada una de sus palabras, particularmente, en uno de sus discursos en que está explicando a sus seguidores que el camino de guiar y curar es muy duro y exige muchos sacrificios. En mi opinión, en este pasaje Ibsen nos ofrece una sinopsis de su obra, que encaja perfectamente con la vida y la muerte de Ángel también:

¿Cuánto durará la lucha? Hasta el fin de vuestra vida, hasta que vayáis sacrificado todo y os hayáis desligado de todos los compromisos hasta que con voluntad firme hayáis desterrado cualquier vacilación cobarde ante esta orden: ¡Todo o nada! ¿Cuánto os costará? Todos los dioses, la molicie de los días de fiesta, la cadena dorada de la servidumbre, las almohadas de la indolencia. ¿Qué ganaréis? Anhelos puro, ímpetu de fe, el alma entera, espíritu de sacrificio ofreciéndose con júbilo hasta la muerte y la tumba, sobre cada frente una corona de espinas; ¡eso es lo que ganaréis! [Ibsen, 1973, 723].

Aunque abundan los parentescos entre *La esfinge* y *Brand* Unamuno no pudo llegar ni a la altura dramática ni la profundidad filosófica y psicológica del texto noruego. Unamuno se fijó en la parte religiosa de la obra en la que destacaba la crisis de fe y no fue capaz de entender la esencia crítico-socialista de *Brand*, que iba más allá de las fronteras religiosas y nos hablaba de los valores caducos de la sociedad decimonónica. El protagonista unamuniano fue su versión simplificada y desdibujada: "Angel lacks the depth of Brand, and because in the Spanish play we do not witness –except through Angel's words– the trials and tribulation which torture Brand's soul, nor do we observe the metamorphosis of the character, Angel lacks the force, vitality, and impact of Ibsen's hero" [Ozimek-Maier, 170].

En mi opinión, *Brand* es una obra maestra del repertorio ibseniano bajo un punto de vista filosófico más que dramático. Fue una producción tan abrumadora e influyente que dejó sus huellas en uno de los pensadores más grandes de todos los tiempos, Friedrich Nietzsche y su *Así habló Zaratustra*. No es de extrañar, pues, que influyera a su vez en el filósofo y escritor español. Aunque, como obra literaria, *La esfinge* es sólo un reflejo borroso con matices decadentes del modelo ibseniano.

3.5.2.- *RAQUEL, ENCADENADA*

En 1921 Unamuno publica *Raquel, encadenada*, un drama cuyo eje es una mujer que se gana la vida tocando al violín. El marido, Simón, lo único que hace es administrar e invertir el dinero que consigue su mujer. Al principio de la obra, como es la costumbre de Ibsen también, todo parece perfecto y tranquilo. La mujer parece la reina de la casa y el marido, como él mismo repite en la obra, es un simple administrador de Raquel. Esta tranquilidad antes de la tempestad acaba cuando la mujer se entera que Simón se ha negado a adoptar a su sobrino huérfano, y esto es la chispa esperada del drama, que enciende la mecha de una serie de acontecimientos. Desde este momento, Raquel se da cuenta de que no hay amor en su matrimonio y que interesa a Simón mucho más por su dinero que por ella misma. Todo ello nos recuerda al personaje ibseniano de Hedda Gabler. La protagonista del drama unamuniano exige a su marido que adopte al sobrino, y él a cambio dice que un hijo es “gastos y disgustos”. Estas palabras son suficientes para que nazca la Nora ibseniana desde el alma de Raquel:

-Raquel: ¡Tú [mandas], en mi dinero! ¡En mí..., no! ¡Ya no! [Unamuno, 1996, 346]

-Raquel: A Raquel, Simón, le ha llegado la hora de rebelarse. [...] ¡Estoy harta de tiranía! [347]

Raquel ya no es quien fue, es decir, ella ya no va a tocar nunca más para el público y solamente tocará para dormir a su futuro hijo. Es completamente una nueva persona que pertenece a la categoría de la “New Woman”. Sin duda, la revolución final, es decir, abandonar la casa pese a lo que diga la gente es el acto más similar que podría hacer Raquel para convertirse en una nueva Nora. Cuando Aurelio le pregunta si se lo ha pensado bien, ella contesta: “He pensado.... he sufrido....[...] ¡No quiso él protegerme, no quiso curarme, no quiso llenar este horrible vacío que ahora sé cuál era, no quiso llenarlo...” [360]. En la escena del abandono, tanto en *Casa de muñecas* como en *Raquel, encadenada* ambos maridos opinan que su mujer ha perdido la cabeza, pero lo que realmente les preocupa es “¿qué dirán? ¿qué dirán?, ¿apenas has pensado que dirá la gente?”

Franco observa y comenta las mismas similitudes entre la obra de Unamuno y la de Ibsen, afirmando que Raquel toma una decisión *noriana*: “[*Raquel, encadenada*]

con un acto que recuerda a Nora, la heroína de *Casa de muñecas*, de Ibsen, obedeciendo a los impulsos de su espíritu y no a las convenciones sociales, Raquel sacude para siempre el yugo y marcha a realizarse como mujer” [1971: 178].

Además de los parentescos que hemos visto en ambas obras, hay una gran diferencia entre Raquel y Nora. Raquel quiere ser madre y Nora deja de serlo. Es decir, Nora va en busca de sí misma, perdida, como ha estado, por las normas de la casa y la sociedad; Nora reclama el derecho de la mujer a “vivir su propia vida, libre de las restricciones que tradicionalmente le han oprimido”, mientras que Raquel busca su salvación en “la maternidad y en el hogar que forme con el hombre-padre”. En la pieza del noruego el silencio *dorado* de Nora habla e impacta al espectador (o lector) mejor que ningún grito. El silencio es la muestra de su inocencia y de su valor; en cambio, en la producción de Unamuno, las discusiones y los gritos de la protagonista disminuyen el nivel del impacto emocional y social del drama.

The difference between *Raquel, encadenada* and Ibsen’s plays, however, extend further than the endings alone, particularly when we take into consideration Unamuno’s method of characterization, which lacks Ibsen’s subtlety. Raquel’s problem, or conflicto, for example, causes her to suffer, just as Nora suffers. But we never feel that her anguish comes from her soul, as we do in the case of Ibsen’s heroine. Raquel must verbalize her feelings before we are able to perceive them, whereas in *A doll’s house* one of the most dramatically effective scenes is that in which Nora silently realizes that for eight years she has been married to a broken reed [Ozimek-Maier, 174].

Raquel, encadenada es como una chispa y Nora es un fuego inmenso que consigue hacerse eco del problema social finisecular de las mujeres en una sociedad patriarcal. *Raquel, encadenada* habla de una mujer en particular, que es Raquel, y *Casa de muñecas* habla de una Mujer, en su sentido de género “renacido”. Unamuno, al igual que sus colegas españoles, quienes elaboraron parcialmente los temas y la mentalidad ibsenianos en sus repertorios, no pudo llegar a la altura dramática de Ibsen y no alcanzó su profundidad filosófica:

The influence of the Norwegian’s concept of the theater as a forum of ideas on Unamuno’s plays is evident, especially in certain scenes and character, but Unamuno was sprelly lacking in Ibsen’s rich sense of plot and variety, his power of characterization, his

ARMIN MOBARAK

poetry and range of expression. The Spaniard's character are hieratic, his vocabulary strangely repetitive and impoverished, and except for the author into characters that do not bear his name, the plays may be confused with some of his more strident essays [Nozick, 1971: 129-130].

CAPÍTULO II: MAURICE MAETERLINCK



GANTE, BÉLGICA, 29 DE AGOSTO DE 1862 - NIZA, FRANCIA, 5 DE
MAYO DE 1949

*Maeterlinck, al principio, explotó las posibilidades
estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después.*
Jorge Luis Borges

INTRODUCCIÓN

1.1. EL PANORAMA LITERARIO EUROPEO Y ESPAÑOL DE LA ÉPOCA

En la segunda mitad del siglo XIX llega una serie de nuevas sensibilidades al ámbito literario europeo. Todo el viejo continente sufre un proceso de cambio socio-cultural, motivado en gran parte por la industrialización y los avances científicos, que derivan en nuevas formas de pensamiento y aproximación a la realidad. Las nuevas ideas intentan rescatar el arte de la mediocridad a la que le había condenado la sociedad burguesa de la época, basada en sus tres pilares intocables: el dinero, la familia y la moral. Contra este espíritu burgués se alza en 1848 el prerrafaelismo, nacido en Inglaterra como una rebelión y un grito de rechazo hacia el positivismo objetivista de entonces. El movimiento inglés fue una reacción espiritualista que jugó un papel decisivo en la formación del modernismo mundial. Su ideología se reducía a retroceder a un pasado oscuro, un mundo lleno de misterio y sufrimiento acompañado de un lenguaje místico y simbólico. Sin embargo, no era una lectura difícil del arte medieval, sino que ofrecía una mirada simple y religiosa. Es cierto que el movimiento se centró más en la pintura, pero, asimismo, tuvo como propósito unir la plástica con la literatura. Además de esto, introdujo el análisis psicológico y la suave presencia de la música en el arte. No será hasta finales de siglo cuando estas actitudes adquieran su forma definida y teórica con la aparición de las propuestas de Wagner y Freud [Cuéllar Alejandro, Allegra Giovanni].

A pesar de que la crítica suele asociar a Maeterlinck con el simbolismo, no conviene olvidar que el prerrafaelismo inglés le dejó una huella especial. Comparto la idea de que su repertorio es uno de los más emblemáticos de la escuela simbolista, pero, insisto en que hay piezas como *Monna Vanna* que se acercan a la lectura medievalizante prerrafaelista. Según las palabras del mismo poeta, podríamos describir su dramaturgia con dos características principales: la sencillez y el misterio. Estas cualidades, a su vez, son la base de la ideología prerrafaelista. De hecho, Maeterlinck en su comentario insiste en que para regenerar el arte tenemos que volver a ellas:

Cada vez que entro en un teatro, me anima la esperanza de ver algo de la vida enlazada con sus fuentes y sus misterios, de entrever por un momento la belleza, la grandeza y la gravedad de mi humilde existencia diaria. Y lo que me refieren son historietas infantiles basadas en sentimientos de excepción, y lo que me muestran son héroes, cuando yo quisiera ver hombres. No hemos avanzado un paso; somos inferiores a los poetas de la antigüedad, que mezclaban en sus ficciones una preocupación metafísica, que ponían en escena la lucha del hombre contra los dioses, es decir, el problema del destino terreno. Estas nobles inquietudes han desaparecido; el teatro muere a manos de los vaudevillistas; es la más atrasada de todas las artes y ha llegado la hora de regenerarla. [“Crónica de teatros”, *La Ilustración Artística* (2 de marzo de 1904): 3].

El prerrafaelismo sirvió de fuente de inspiración a los simbolistas y modernistas, puesto que las ideas de la Hermandad fueron rescatadas por la estética simbolista francesa a finales del siglo XIX. La exposición universal de 1855 fue el momento en que la Francia del Segundo Imperio conoció y acogió el prerrafaelismo con cierta curiosidad y admiración. En gran medida, lo que se denominaría más adelante como modernismo o simbolismo se basaba en las teorías prerrafaelistas [Cerdà i Surroca, 1987].

Mientras que el prerrafaelismo se fue consumiendo progresivamente, no sin antes dejar su huella en el simbolismo o el "art nouveau", el realismo francés supo evolucionar hacia nuevas corrientes que renovaron completamente las artes para situar a Francia en cabeza de las vanguardias estéticas a comienzos del siglo XX [Veloso Santamaría, 2009: 223].

Este contexto propicia la llegada de Maeterlinck a España, arrastrado por la oleada modernista junto a los grandes autores del momento: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Verlaine [Litvak, 1990]. A la altura del año 1893 Cataluña empezó a familiarizarse con la nueva sensibilidad llamada entonces el *art nouveau*, y, en ese año, se publicó en la famosa revista *L'Avenç* la primera traducción catalana de una obra maeterlinckiana: *La intrusa*. Pompeu Fabra (1868-1948), quien sería una de las figuras claves en dar a conocer a Maeterlinck en Cataluña y España, se hizo cargo de la traducción [Ginebra, 2007]. El 10 de septiembre del mismo año se celebró la Segunda Fiesta modernista en Sitges donde se elogiaría la traducción del señor Pompeu Fabra y

Santiago Rusiñol. Acerca de esta versión, Rafael Pérez de la Dehesa, en su artículo “Maeterlinck en España”, acentúa su importancia en el mundo intelectual de Cataluña citando al gran crítico y poeta catalán Joan Maragall:

Maragall, en la reseña de la Fiesta Modernista, tras agradecer a Fabra su magnífica traducción, cree que los espectadores congregados en Sitges le debían “Las primicias del escalofrío maeterlinckiano en España..... Aquella poesía enfermiza se apoderó de todo el público desde el primer momento, manteniéndole suspenso, con escasas intermitencias, hasta el sobrecogedor final, en que se levantó con una nerviosa aclamación, seguida de atronadores aplausos [Rusiñol, 1947: 56].

Justamente en esta reunión se habla por primera vez de la muerte del “arte de ayer” y el nacimiento de un nuevo arte: “Este arte poco sincero, retórico, oratorio, sería sustituido por una nueva estética llena de sinceridad. Un arte sincero, nutrido de bellezas medio soñadas, medio vistas, un arte no apreciado por las masas no preparadas para recibir las.” En la misma ceremonia, Rusiñol cita unos pasajes de Casellas donde habla de la nueva estética y sus características: “[...] tal es la forma estética de este arte, espléndido y nebuloso, prosaico y grande, místico y sensualista, refinado y bárbaro, medieval y modernista al mismo tiempo” [Rusiñol, 1947: 81].

En este comentario observamos la mezcla entre los elementos prerrafaelistas, como lo medieval y místico; y simbolistas, como lo sensualista y nebuloso. Creo que en el repertorio de Maeterlinck se reflejan ambas miradas. Por ejemplo, *Monna Vanna* representa el medievalismo y el misticismo; mientras que *La intrusa* representa la nebulosidad, el suspense y el misterio del modernismo. El autor belga es la suma de las corrientes emblemáticas de la *belle époque*, pues comenzó con los prerrafaelistas y se perfeccionó en las manos de los simbolistas franceses.

En Cataluña Maeterlinck llega más lejos que un simple dramaturgo, se le considera un revolucionario cuyos dramas marcan un antes y un después en el arte dramático, por sus nuevas aportaciones al escenario mundial. En este sentido, Sardà afirma que: “[el arte] vuelve a lo que se llamó idealismo; mas no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más alto y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extranatural” [Rafols, 1949: 40. Cerdà i Surroca, 1999: 47-56].

Pero el panorama literario de entonces no fue totalmente favorable al autor belga, teniendo en cuenta que entre las figuras más importantes de la época se encontraban críticos como Josep Yxart y Emilio Tintorer, que no simpatizaban con Maeterlinck. A su juicio, el arte del autor de *Los ciegos* no era digno de representar porque era monótono y aburrido. Tintorer, el crítico de *Joventut*, le calificó de “decadente” y “enervador de la voluntad” [Yxart, 1987].

Mientras se escuchaban voces a favor y en contra de la ideología maeterlinckiana en la Cataluña de finales del siglo XIX, en la capital española no se apreciaba ningún eco del autor de *La intrusa* ni en la prensa ni en las tertulias. Esta indiferencia hacia las nuevas tendencias literarias y escénicas obligaron a *Azorín* a escribir una nota en que despreciaba la actitud pasiva de los modernistas madrileños respecto al tema. Dicho escrito se publicó en *El Progreso*, el día 3 de marzo de 1898:

En Barcelona... Se lee, se investiga, se está al tanto de las nuevas tendencias estéticas, de la evolución filosófica. Cuando aún no se conocía en Madrid el nombre de Maeterlinck (de cuyo drama *La intrusa* sólo se han vendido dos o tres ejemplares), cuando aún no se conocía su nombre, ya la revista *L'Avenç* había publicado una traducción primorosa de Pompeyo Fabra [*Azorín*, 1898: 16].

En 1896, es decir, tres años después de la versión catalana de Fabra, *Azorín* publica la traducción española de *La intrusa*. Esta versión no tiene mucho éxito ni en el mercado ni entre los ilustrados, mientras posee una enorme importancia crítica puesto que es la primera obra traducida de Maeterlinck al español. Además, hay que tomar en consideración que el papel de *La intrusa* también fue significativo a nivel personal porque ejerció una gran influencia en la carrera de *Azorín*, lo que se apreciaría con la publicación de *Lo invisible*.

El drama de *Interior* es la segunda obra maeterlinckiana que cruza los Pirineos y entra al territorio español en 1898. Corrió nuevamente a cargo de Pompeu Fabra la versión catalana, que fue publicada en la revista *Catalonia*. Gual la puso en escena el día 30 de enero de 1899 en la sexta sesión del Teatre Intim. La versión española de la pieza no aparece hasta el 30 de marzo de 1901, hecha por un traductor anónimo en la revista *Electra* [76-83]. Será entonces, entre los últimos años del siglo XIX y principios del XX, cuando Maurice Maeterlinck consiga un espacio entre los modernistas y los “noventaiochistas” españoles. Pero aún faltarían unos años para que el proceso de

asentamiento de Maeterlinck llegase a su clímax en España. Hablamos de marzo del año 1904, una fecha clave en la recepción y representación de su teatro. En los primeros días de marzo de 1904, la prensa madrileña anunció la llegada de Maeterlinck y su compañía a Madrid. La noticia fue respaldada por toda la prensa de la capital, que mostraba mucho interés y entusiasmo por la visita del gran poeta y dramaturgo, advirtiendo que “se le conoce poco” en Madrid:

Los carteles anuncian a los madrileños un espectáculo interesante: la *tournée* del teatro Maeterlinck, una de cuyas etapas está fijada para los días 12, 13 y 14 en el teatro de la Comedia.

Para los madrileños el interés de esa *tournée* es doble, porque, en general, nos son igualmente desconocidos los artistas que en los carteles se nos ofrecen... [“El teatro Maeterlinck”, *Nuevo Mundo* (3 de marzo de 1904):530].

El anónimo comentarista de la revista cultural *Helios* escribió una breve nota sobre la llegada del autor de *Los ciegos* a Madrid, en la que habló de la ingenuidad de sus obras, y, asimismo, destacó su valor universal que hacía que llegara intensamente a todas las clases y todas las edades de la sociedad española:

Maeterlinck ha venido a España en cruzada de arte; de su arte que es un ensoñamiento y una filosofía. Yo no sé de cosas más reales que estas que parecen misterio, y que nos estremecen con el escalofrío de lo sobrenatural. Todas las grandes realidades, misterios son: misterio el morir, misterio el nacer, misterio el alma, la realidad más real de nuestra vida.

Meaterlinck inspira su teatro en estas realidades misteriosas y universales y por eso conmueve a todos; a los retinados y a los incultos, a los poetas y a los que no lo son, a las mujeres y a los niños: no es necesario comprenderle para sentir con él, porque la magia de su arte es, como la magia de la naturaleza, soberana por envolvente, y a los que saben y a los que ignoran dice su buena nueva [“Mauricio Maeterlinck”, *Helios* (XII), 1904: 324-325].

Según los datos de la prensa que hemos extraído, en general, había un ambiente muy receptivo sobre este encuentro, y, gracias a ello, los estrenos no se celebraron en la ausencia del público habitual del teatro madrileño.

Sus admiradores le presentan como genial revelador de un arte nuevo, como descubridor de una nueva faz de la belleza que nadie antes que él sintió ni hizo sentir; sus detractores le consideran como poeta extravagante, como un visionario o poco menos, sin la menor noción de lo que son la verdadera poesía y el verdadero arte escénico.

Y se comprende que así sea: sus teorías estéticas y sus procedimientos teatrales de tal modo rompen, no sólo con las tradiciones, sino hasta con las evoluciones modernas de la dramaturgia, que o se aceptan con entusiasmo o se rechazan con indignación. Lo que no cabe en la crítica de Maeterlinck es la indiferencia [“Crónica de teatros”, *La Ilustración Artística* (2 de marzo de 1904): 3].

Gracias a las versiones de Fabra, los eruditos y críticos de la época ya conocían a Maeterlinck y su fuerza dramática. Pues, a base de este conocimiento, estaban muy preocupados por la visita de la compañía extranjera advirtiendo que los jóvenes autores modernistas se interesarían por la propuestas perfumadas del autor de *Interior* y, por consiguiente, arrancaría una serie de plagios y copias de su repertorio en España:

Pero me asusta el viaje de Maeterlinck; tiemblo a sus consecuencias. Su obra seguirá pasando inadvertida para la masa general de nuestro público; pero esa juventud literaria sedienta de novedades, ansiosa de iniciación en orientaciones nuevas, sentirá la tentación de imitar, y Maeterlinck es inimitable, porque lo que hay en él de seductor, de seductoramente perfumado y luminoso, es su originalidad exquisita, su genialidad, algo que es suyo, que no se le puede copiar, que él da y que sólo puede dar él que en sí lleva la llama divina, las vibraciones del numen... [Canals, 1904: 2].

La verdad es que no fue en vano esta advertencia, puesto que en los años siguientes aparecieron varios textos que se habían inspirado abiertamente, y algunas veces textualmente, en el repertorio del poeta belga.

Maeterlinck estrenó cuatro piezas: *Joyzelle, Aglavaine et Selysette, Monna Vanna* y *La intrusa*, cuyas representaciones despertaron mucho interés entre la minoría intelectual madrileña y, por lo tanto, aparecieron muchas reseñas y artículos tanto sobre el autor como sobre sus montajes. Sin duda, uno de los estudios más importantes respecto al tema fue el escrito de José Ortega y Gasset titulado “El poeta del misterio”

que fue publicado en *El Imparcial*, el 14 de marzo del mismo año. Ortega y Gasset en su exhaustivo artículo advierte a sus lectores que no vayan a ver las representaciones con la mentalidad cotidiana española, sino que “es preciso prepararse para oír” y ver cosas nuevas llenas de un “algo” misterioso, ilimitado, desconocido. Él resumió la teoría de Maeterlinck en estas palabras: “cuando tenemos algo que decirnos realmente importante, nos hallamos obligados a callarnos”. Ortega se hizo eco del pensamiento de Maeterlinck asimilando el concepto de que las palabras “expresan meramente” los conceptos limitados de nuestra vida y no son capaces de reflejar la profundidad de nuestra alma. Concluirá, así, que el autor de *La intrusa* era un hombre de pocas palabras, puesto que para él: “la palabra ha sido dada al hombre para ocultar sus sentimientos”. El colaborador de *El Imparcial* añade que la presencia de un extraño silencio en el repertorio de Maeterlinck fue un elemento que dificultó la lectura y la comprensión de sus obras para el público español, acostumbrado a recibir indicaciones directas y explícitas, y no simbólicas y misteriosas. Comparto completamente las ideas de Ortega acerca del tema, puesto que no fue comprendido el teatro de Chéjov por el mismo motivo, incluso dos décadas después de la aparición de Maeterlinck en Madrid. El teatro ruso también estaba lleno de misterios, silencio, seriedad y “nieblas” para el público español, y por tanto, cuando llegó a Madrid en 1926 no fue bien acogido.

El misticismo de Maeterlinck es otro de los temas destacados en el artículo de Ortega y Gasset, que lo relaciona con el misticismo español del siglo XVI y añade que ese interés y concepto místico ya se encontraba en algunas obras españolas de los siglos pasados como *Las moradas*, *La cuna y la sepultura* y *Tratados de amor divino*. Me parece acertado este comentario sobre un posible vínculo entre el misticismo español y el de Maeterlinck. Pero, la pregunta es ¿de dónde viene este parentesco? Como es bien sabido una buena parte de la literatura mística española del siglo XVI se basa en el sufismo oriental nacido en Persia (Irán). Los pioneros de esta filosofía son Jayyam (1048-1123) y Rumi (1207-1273), los poetas persas que serán traducidos en Europa a lo largo de los siglos XIX y XX. A mi juicio, sería una hipótesis probable la idea de que Maeterlinck hubiera tenido acceso a algunas de las traducciones de las obras de dichos pensadores y poetas, puesto que las publicaron primero en inglés y en francés. Por otra parte, algunos de los más influyentes filósofos y poetas, como Goethe, se hicieron eco de esta literatura [Goethe, 1977].

El citado artículo de Ortega y Gasset no es la única nota que trató de encontrar parentescos entre el misticismo del autor flamenco y el de la literatura española. Unos

días antes de la publicación del estudio, un cronista anónimo redactó un comentario similar en la revista *Blanco y Negro*.

No constituye un sistema de metafísica ni de moral, como no lo constituyen tampoco las obras del gran filósofo americano Emerson, a quien Maeterlinck se parece mucho, ni lo formaban las de Nietzsche, ni las de Gide. Leído atentamente, no es difícil encontrar a su autor parentesco ideal con nuestros grandes escritores místicos y ascéticos. [“Crónica gráfica”, *Blanco y Negro* (12 de marzo de 1904): 8].

2. REPRESENTACIONES

2.1. LOS ESTRENOS DE MAETERLINCK EN EL MADRID DE 1904

La visita del autor belga abre el primer capítulo de su seria recepción en Madrid. Las funciones se celebraron desde el 12 al 14 de marzo, y debo anunciar que el resultado final no fue muy satisfactorio para la compañía Maeterlinck-Leblanc, por las críticas de la prensa: “El recuerdo que aquí han dejado no tiene nada de agradable” [Zeda, 1904]. Entre los comentarios abunda el pesimismo ante la nueva sensibilidad artística y la califican de “aburrida” y “antiteatral”. Hay que tomar en consideración que la reacción fue tan negativa que ni una actriz del tamaño de Georgette Leblanc pudo salvarse de las reseñas que despreciaban su arte⁸ [Leblanc, 1931]. En una de ellas publicada en *La Ilustración Española y Americana* el autor afirmaba el acierto de la actriz mientras insistía en que los intérpretes que la secundaban fueron de una calidad lamentable. Es decir, desprecia el trabajo de la actriz de una manera indirecta en su escrito:

Madame Georgette Leblanc es una actriz apreciable, inferior en méritos a muchas de las actrices españolas, entre las cuales pasaría punto menos que inadvertida. Para descollar, para lucir como astro, ha tenido que rodearse de un grupo de actores de último orden, infelices cómicos de la legua para los cuales resulta excesivo elogio el calificativo de *discreto* [“Notas teatrales”, *La Ilustración Española y Americana* (15 de marzo de 1904): 15].

Este criterio acerca de la actriz y el conjunto de los actores fluía en la mayor parte de las reseñas, pero, aún así, había periodistas que tomaban una mirada más objetiva y elogiaron el arte de Leblanc:

Mad. Georgette Leblanc, a juzgar por el trabajo de anoche, es lo que aquí llamamos una actriz discreta.

De buena figura, arrogante matrona, se cuida mucho de la «pose» e imita con fortuna a Sara Bernhardt en el gesto y la actitud como en la dicción. Sólo ella sí salvó [Laserna, 1904:1].

⁸ Acerca de la labor artística de Leblanc sólo basta saber que fue descubierta y presentada como actriz a toda Francia por Sarah Bernhardt.

Además de la actuación, el decorado también fue un punto de debate en la prensa. Debemos destacarlo como el aspecto más discutido y criticado de las funciones [“En la comedia”, *La Correspondencia de España* (14 de marzo de 1904): 1]. Según los datos, se nos muestra que en la primera función el escenario no fue montado con “acierto”, es decir, con el detallado realismo del estilo burgués, y saltó a la vista, especialmente, en la escena en que se producía el incendio de la ciudad italiana. Los fuegos y las llamas no se pudieron, o no se quisieron, proyectar con crudo realismo en las tablas. Coincidiría con la reflexión de que Maeterlinck evitó voluntariamente una escenografía detallada y efectista, puesto que le importaban poco los accesorios frente al mensaje y el espíritu de la obra. En efecto, la sencillez del decorado se reiteró en las dos próximas representaciones, lo que nos indica que fue una decisión y no un descuido por parte de la compañía. Pero en este momento, ni el público ni la crítica podían comprender el estilo de Maeterlinck, que suponía una revolución tanto conceptual como escénica. Es decir, las nuevas propuestas del autor belga, indudablemente, requerían también unos cambios profundos en el escenario. Extraemos algunos pasajes de la prensa que ponían de relieve los “fallos” del escenario:

[...]Y ¡qué decorado! Sobre todo, aquel telón de fondo que representa en el segundo acto el incendio de Pisa, ¡ni de intento se encontraría peor! [A.G., 1904: 1].

De la pobreza y los anacronismos e impropiedades del decorado y el vestuario, ¿qué decir? Lo de siempre «Pour l’Espagne et le Maroc» [Laserna, 1904: 1].

Para la interpretación de *Monna Vanna* no puede haber elogios. La señora Leblanc es una actriz muy bella y muy distinguida; pero no es un portento ni tiene nada de excepcional. En la escena con Prinzivallo en la tienda estuvo muy bien. Fue el único episodio feliz de la noche. De los demás actores nada diré en tono de censura, por impedírmelo ciertos respetos que yo a mí mismo me impongo. La obra fue puesta con una pobreza de medios escénicos que indigna. Por fortuna, la hermosura de *Monna Vanna* nos compensó de todo. [Bueno, 1904: 1].

Tan mala o peor que la compañía ha sido la *mise en scène*, mezquina, inadecuada, ridícula por su pobreza y difícilmente tolerable, no ya en Madrid, sino en la más modesta y menos exigente de las poblaciones de vigésimoquinto orden. [“Notas teatrales”, *La Ilustración Española y Americana* (15 de marzo de 1904): 15].

Creo que la sencillez reflejada en el decorado fue una de las marcas más maeterlinckianas que se podía observar en los estrenos de Madrid. Los comentaristas no lo entendieron, o, tal vez, no le dieron ninguna importancia pensando que había sido por un fallo de la compañía. Maeterlinck, aproximándose a la teoría artística de Nietzsche, intentó que todos los elementos de sus dramas estuviesen al servicio del argumento, y no viceversa. En este sentido, se rebelará en contra de los decorados de la época que debían reproducir con una fidelidad absoluta los detalles escénicos de la vida real y “sustituirá estas seudorealidades por decorados muy estilizados, muy esquemáticos, bastidores móviles que reproducen un fondo vegetal o un paisaje más bien vago...” [Angelet, 2000: 12]. El crudo realismo le horrorizaba tanto que, incluso, propuso colocar marionetas en lugar de actores de carne y hueso, para que representasen lo que dictaba la obra sin cambiar ni una sola coma. De esta manera, el espectador “consciente” y “atento” se centraría en la trama sin tener distracciones por parte de los actores o los accesorios llamativos del escenario. Según esta filosofía maeterlinckiana lo que tenía que impactar era la VERDAD en sí, y, "Una vez que esta verdad ha sido contemplada, el hombre únicamente ve por doquier cuán espantoso o absurdo es el ser... comprende ahora el simbolismo inherente al destino de Ofelia, reconoce la sabiduría del rey de los bosques, Sileno: siente asco" [Nietzsche, 2007].

Este *asco* fue el propósito de Maeterlinck en su dramaturgia, algunos lo interpretaron como aburrimiento; otros, como monotonía. Curiosamente, todo aquello que parecía aburrido formaba parte del secreto dramático del poeta que consistía en narrarnos la llegada de un acontecimiento horroroso -la muerte- en una situación “absurda” y cansina.⁹ Este contraste tan conmovedor y sublime es la característica más particular de Maeterlinck. *La intrusa*, *Los ciegos*, *Interior* son muy buenos ejemplos de esta tendencia: mientras los personajes hablan de sus vidas, de sus preocupaciones, de cosas insignificantes, se presenta la muerte, pero el espectador está tan cansado de las circunstancias cotidianas que no se preocupa por la llegada del peor enemigo del hombre.

⁹ Pongamos un ejemplo artístico y actual de esta sensibilidad particular: Abbas Kiarostami. A mi juicio, es el poeta del cine maeterlinckiano por excelencia. Cuando nos fijamos en *El sabor de la cereza* nos topamos con un hombre al borde del suicidio. La situación es infernal, dramática, pero, el desarrollo es aburrido, con personajes muy ordinarios cuyos diálogos no aportan nada especial; el espectador se aburre mientras un ser vivo va a quitarse la vida. Un individuo se quita la cosa más valiosa del mundo que es la vida mientras el otro que está contemplando el terrible horror, bosteza en el cine.

El neorromanticismo de Echegaray y su escuela era la corriente dominante en las salas teatrales españolas, por tanto, el estilo y el pensamiento maeterlinckianos no pudieron entenderse como nuevas propuestas teatrales, sino todo lo contrario, a su juicio carecían de “teatralidad”, porque estaban llenos de simbolismo, misticismo, ensueños y fantasías. Todavía la mimesis era considerada como el fundamento del arte escénico español; entonces, cualquier drama alejado de ellos no podría interesar a la gente, y en algunos casos, ni a la crítica.

Maeterlinck se ha dejado en *Monna Vanna* de vaguedades, simbolismos, misticismos, ensueños y misterios de poemas, mitos y leyendas fantásticas, para escribir una obra clara y humana, un drama romántico, en una palabra, con arreglo á las viejas fórmulas y a los antiguos moldes, pero que no es ni con mucho un modelo del género. Yo no digo que sus restantes producciones escénicas sean menos bellas, ni niego que acaso lo sean en mayor grado que esta; me limito a observar que no son tan teatrales, y por eso, naturalmente, el éxito mayor de Maeterlinck en el teatro ha sido *Monna Vanna*, obra de acción, pasión e interés [Laserna, 1904: 1].

Ante este panorama, el primer estreno de Maeterlinck en Madrid no podía convencer. Y no hablamos sólo de agradar al público, sino que incluso se le pusieron muchos reparos para considerarlo como una obra teatral. Los fallos más señalados fueron la extensión de los actos y el lenguaje filosófico:

[...] Algunos episodios innecesarios, el abuso del «verbalismo», las continuas digresiones filosóficas, amorosas y políticas, son defectos menos fundamentales del drama que diluyen, sin embargo, a acción en perjuicio del interés [Laserna, 1904: 1].

Zeda calificó de “risible” y “antiartístico” el montaje de la compañía. Un comentario muy distinto al que pronunció unos días después a propósito del autor de *La intrusa*¹⁰. Quizá se percató de haberse precipitado a la hora de juzgar tan acaloradamente la obra de Maeterlinck, por lo que después ingenió una suerte de

¹⁰ “Maeterlinck, sea cualquiera el juicio que tengamos acerca de su teatro, merece respeto: es un gran artista; es un gran poeta” [Zeda, 1904e: 5].

rectificación. En cualquier cosa, son muy llamativas las duras palabras que dirige a nuestro autor:

Daba pena, y hasta un poco de bochorno, ver en uno de los primeros teatros de la Corte al público más selecto de la capital de España, y del cual formaban parte las personas Reales, presenciando la risible y antiartística representación del drama de Mauricio Maeterlinck *Monna Vanna*. Aquella Compañía de la legua, aquel ridículo vestuario, aquellas decoraciones grotescas y anacrónicas (un salón con cuadros de la época de Wateau, en el siglo xv).. todo aquel desprecio del arte era, como vulgarmente se dice, «faltar a la reunión» [Zeda, 1904: 1].

El crítico añade que la obra pierde el interés por contener mucha retórica, filosofía, largas conversaciones y personajes de poca humanidad. Pone de ejemplo una escena de la obra en la que la protagonista vuelve con el enemigo, que se llama Prinzivalle, a Pisa. “Esta escena, que debiera ser rápida, se prolonga con las vanas declaraciones de Guido, a quien –ahora como antes—se le va toda la fuerza por la boca” [Zeda, 1904: 1].

Zeda cae en el mismo abismo que todo el auditorio español, en el aburrimiento que surge de los temas ordinarios de Maeterlinck. *Monna Vanna* no aporta, a primera vista, ninguna novedad literaria, sino que habla de los mismos temas de siempre: la verdad no amada y el triunfo del amor [A. G., 1904: 1]. *Monna Vanna* fue un comienzo desagradable, tomando en consideración que muchos colaboradores teatrales habían afirmado con anterioridad que esta obra fue la pieza más teatral de su autor. Por tanto, la primera noche se convirtió en una decepción total para los que se habían interesado tanto por la llegada del poeta belga. Entonces, Madrid no conoció a Maeterlinck como dramaturgo, sino que le aplaudió como poeta de muchas extravagancias.

Que el pensamiento del drama de Maeterlinck es hermoso, no hay para qué repetirlo; que abundan en el poema delicadezas de concepto innumerables y que rebosa en bellezas en estilo, también es cosa que forzosamente han de reconocer las personas de buen gusto. ¿Pero la escena es el propio lugar de esas exquisiteces líricas, de esas sutilezas del discurso, de esas excursiones al ideal abstracto? Soy de los que creen que en el teatro puede entrar todo, a condición tan sólo de que tome forma corpórea de que sea representable [Zeda, 1904b: 1].

Mientras arrasaba el negativismo acerca del repertorio de Maeterlinck, en las páginas de los periódicos hubo algunas notas que nos permitirán ver la otra cara de la crítica. Una cara que intentó entender al autor de *Interior* y se fijó detenidamente en sus piezas. El resultado de esta atención es el siguiente: no será “aburrida” *Monna Vanna* para los que “vayan a verla y oírla con el espíritu”:

Allí no pasa nada. La acción teatral es insignificante, pueril casi; el diálogo machacón, con sus persistentes y monótonas repeticiones, cansa a los que no saben o no pueden oír con el espíritu. Es un arte el de Maeterlinck de sugestión, especie de hipnotismo literario, en que la voluntad ha perdido por completo su imperio y carece de bríos [A.G., 1904: 1].

No salieron a la luz muchos comentarios como este tras la primera función, pero, al menos, son buenas muestras para que podamos concluir que entre los críticos había una minoría que pudo captar el mensaje del nuevo teatro poético de Maeterlinck.

Monna Vanna, a mi juicio, es el drama más prerrafaelista y menos simbolista de su autor, donde se reúnen los elementos fundamentales del movimiento: el ambiente medieval, el misterio, la traición y el conflicto de la verdad. Por esta misma razón, no fue elogiado unánimemente por la crítica porque llegó a Madrid cuando ya no había ni rastro de la escuela prerrafaelista en el mapa literario y artístico europeo. Por ello, la prensa la consideró ajena al estilo simbolista del autor belga y la rechazó.

Sea como fuere, la primera función consiguió provocar la curiosidad de la gente y llenar la sala, pero, no fue lo que los comentaristas esperaban de Maeterlinck.

[...] El día 12 dio su primera función esta compañía, poniendo en escena el drama de *Monna Vanna*. ¿Qué será eso de *Monna Vanna*?, se preguntaba mucha gente sorprendida por ese título, para nosotros exótico. Y en parte por el satisfacer esta curiosidad, y en parte por el bien parecer (que eso de gastarse quince duros en un palco y darse por admirado de lo que no se entiende o se entiende poco, son cosas que dan tono), es lo cierto que el teatro de la Comedia estuvo la noche del sábado lleno con colmo. [...] El público manifestó la otra noche su disgusto en varias ocasiones; pero quizás se pasó de cortés. Tolerar en un teatro de primer orden y a precios exorbitantes una representación como la de *Monna Vanna* es demostrar que merecemos la burla que de nosotros hacen los que explotan nuestra carencia de

buen gusto y la poca importancia que concedemos al arte [Zeda, 1904d: 5].

Pasando de *Monna Vanna* a *Joyzelle* cambió suavemente el tono de la crítica. Se valoró la belleza formal y la originalidad de las ideas. Se apreció el teatro poético que fluía en *Joyzelle* y se establecieron comparaciones entre Shakespeare y Maeterlinck a raíz de esta obra y el tema del amor.

Es Maeterlinck en *Joyzelle* como siempre, un inspirado buzo del alma humana. Tiene su poesía el encanto de los sentimientos profundos, de la belleza apacible y serena, del amor ideal. Acaso hay algo de profanación en la representación escénica de un gran poema lírico. Recuerda *Joyzelle* en el teatro los cuentos amorosos de Shakespeare [“Expedición de Maeterlinck”, *La Correspondencia de España* (14 de marzo de 1904): 1].

Esto fue el máximo elogio que recibió Maeterlinck en este comentario, puesto que a continuación se habló de la monotonía y el aburrimiento que provocaba *Joyzelle*.

Pero lo que no cabe en el teatro (en el teatro menos que en los demás géneros), es la monotonía. Una misma melodía por hermosa que sea, repetida durante horas nos molesta y acaba por hacernos dormir; un diálogo de amor, sostenido durante cinco actos, nos impacienta y cansa. Y esto precisamente es lo que nos acontece con *Joyzell* [Zeda, 1904b: 1].

Esta vez, el conjunto de actores, y, en concreto, Georgette Leblanc, [Zeda, 1904b], acertaron en sus papeles respectivos en la segunda noche, o, tal vez, la crítica los vio de una manera más imparcial porque la pieza les aburrió menos:

Mme. Leblanc encarnó además de un modo admirable la figura de *Joyzelle*, dándole toda la ingenuidad, serenidad y ternura que requería.

Darmont cumplió en Lanceor muy discretamente, y Mertin no estuvo a la altura de las circunstancias. [“Expedición de Maeterlinck”, *La Correspondencia de España* (14 de marzo de 1904): 1].

ARMIN MOBARAK

La señora Leblanc alcanzó anoche un éxito franco y caluroso. Lo reconozco con vivo placer, pues me permite invalidar mis severidades del otro día. No sé de ninguna actriz que pudiera superarla en la interpretación del Teatro de Maeterlinck. El Sr. Darmont estuvo afortunado en diversos pasajes de la obra [Bueno, 1904b: 1].

Zeda en una de sus observaciones comentó que la compañía no pudo escenificar *Joyzelle* de una manera digna porque los dramas de Maeterlinck sufrían de mucha imaginación innecesaria:

El amor todo lo embellece, todo lo convierte, como decía nuestro poeta, en jardines de hermosura. Esta es una verdad que han sentido todos los enamorados. Pues bien, cuando el jardín de *Joyzelle* se cubre de repente de rosas, y brotan las fuentes, y el sol derrama torrentes de luz, ¿es posible que el espectador prescinda del mecanismo artificioso que produce aquella transformación? [*Zeda*, 1904b: 1].

A José de Laserna, otra de las figuras más prestigiosas de la prensa, tampoco le fascinó Maeterlinck, sino todo lo contrario, le pareció un teatro de mal gusto e infantil, advirtiéndole que es “una lamentable regresión al infantilismo del arte” [Laserna, 1904b: 3]. Él afirmó en su nota que este “Teatro del porvenir” carece de cualquier valor artístico y teatral, y no aporta ninguna novedad al arte.

Debido a las reseñas de la prensa, podemos asegurar que Maeterlinck se fue de España con malos recuerdos, por la cantidad de comentarios negativos que aparecieron acerca de sus estrenos. La crítica fue unánime, solamente hubo algunos casos aislados que intentaron destacar los rasgos interesantes y novísimos del autor belga. El desprecio casi colectivo de la prensa madrileña causó una gran decepción después de las notas excitantes que se habían publicado antes del encuentro. En los años tempranos del siglo pasado, la mentalidad meridional mostraba mucha intolerancia hacia lo exótico y lo inconformista. Ibsen, unos años antes, se había chocado con la misma barrera intelectual, y lo harán también los próximos renovadores como D’Annunzio, Pirandello, Chiarelli y Chéjov.

Hay que decirlo sin rodeos: la breve campaña de la compañía francesa en nuestro teatro de la Comedia ha sido un fracaso grande y completo, pero fracaso merecidísimo.

Las opiniones que con rara unanimidad ha emitido la prensa madrileña habrán persuadido a los empresarios de la compañía Leblanc-Maeterlinck de que la ilustración y la cultura de nuestro público no pueden aceptar como oro de ley el metal bajo que lo han ofrecido. [“Notas teatrales”, *La Ilustración Española y Americana* (15 de marzo de 1904): 15].

Las dos últimas obras, *Aglavaine et Sélysette* y *La intrusa*, pudieron suavizar algo la situación que no favorecía al dramaturgo. Captaron la atención del auditorio gracias a su fuerza simbólica y poética. Las ventanas abiertas al ensueño, las simbólicas fábulas misteriosas que habían dado prestigio a Maeterlinck eran más visibles en estas dos producciones.

Monna Vanna es creación ultrarromántica; *Joyzelle* es simplemente un inacabable cuento de amor, y sólo en la tercera velada, con *Aglavaine y Sélysette* y con *La intrusa*, vimos al Maeterlinck despreciador de fórmulas teatrales, al poeta de las vaguedades y de los poemas extraños. [“Notas teatrales”, *La Ilustración Española y Americana* (15 de marzo de 1904): 15].

Tenemos que advertir que ni siquiera ellas se vieron excluidas de los calificativos peyorativos. *Aglavaine et Sélysette* no resultó una representación a la altura de *La intrusa*, y les pareció a los espectadores larga y aburrida. No nos olvidemos de su carga erótica, que escandalizaba a la España de 1904. Esta fue una de las razones del rechazo por parte del público y la crítica, pese a sus claros rasgos simbólicos y estéticos.

La acción, que apenas asoma en el quinto acto es casi nula en los anteriores. Toda la obra es una larga serie de diálogos en que los tres personajes principales se eternizan en disquisiciones metafísicas y rivalizan —con más abundancia de frases que de hechos, por lo que a dos de ellos toca— en desinterés, en abnegación, en altruismo. [Laserna, 1904c: 3].

A raíz de esta obra se destacó nuevamente una cierta analogía entre Maeterlinck y Shakespeare. El final trágico de *Sélysette* nos recuerda la muerte poética de Ofelia en *Hamlet*. Ambas piezas hablan del amor en sí, y de ensueños. La protagonista de *Aglavaine et Sélysette*, al igual que la shakespeariana, pasa cantando

canciones incoherentes, se vuelve loca y, finalmente, se suicida al pie del agua a la ofeliana.

Me parece que Aglavina se explica. Pero, en efecto, no ha sonado aún la hora de conjugar el verbo amar tan desahogadamente. Sélysette, que es un “fusilamiento” de Ofelia (Max Nordau dice que Maeterlinck es «un Shakespeare de marionetas»), refleja la poética vaguedad, la dulce resignación, el misterio inefable de la portentosa creación shakespeariana de amor y de ensueño [Laserna, 1904c: 3].

Pongamos de relieve que Maeterlinck, como un buen jugador, guardó su carta ganadora para el último momento: *La intrusa*. De esta manera, el público se quedó parcialmente con el buen recuerdo de esta función, intentando olvidar las de las noches pasadas, que no le habían gustado. El suspense y el misterio de este drama hechizó al que acudió al teatro: “La representación de *La intrusa* ha sido, entre las de las otras obras de Maeterlinck, la única que ha hecho pasar por la sala una ráfaga de emoción artística” [Zeda, 1904c: 6].

De todo Maeterlinck es para mí *La intrusa*, la obra más honda, más fuerte y más bella. De absoluta originalidad, de una fuerza extraordinaria de concentración, de una sintética y vigorosa sobriedad, de un ambiente siniestro que sugestiona y atenaza, produce el horror y el escalofrío de lo sublimemente trágico. [Laserna, 1904c: 3].

Manuel Bueno llegó a comparar *La intrusa* con los melodramas de Alexandre Dumas (padre) y comentó: “*La intrusa* sobrecoge y aterra al público más hondamente que Alejandro Dumas (padre) con cualquiera de sus melodramas” [Bueno, 1904c]. Sin lugar a dudas, fue el mejor estreno de Maeterlinck en 1904 en Madrid, ya que volvió a subir al escenario en varias ocasiones posteriores. Pero ni este pequeño, digamos, triunfo pudo sanear los comentarios que iban apareciendo tras la despedida de la compañía extranjera: “Si Maeterlinck se llamase Suárez; la señora Leblanc, García; si aquellas decoraciones y aquel servicio de escena lo presentase una compañía española –a dieciséis pesetas la butaca– ¡Cielos, la que se arma en la Comedia!” [“De teatros”, *Gente vieja* (15 de marzo de 1904): 7].

La ignorancia periodística fue más allá de lo imaginable, y llegó a aplaudir la indiferencia de una buena parte de los teatreros acerca de los estrenos, insistiendo en que estas producciones con tan “mala calidad” no estaban a la “altura” del público español acostumbrado a ver obras de “mucho valor literario”. El ambiente cultural madrileño en marzo de 1904 había empezado una guerra en toda regla contra el dramaturgo: el 15 de marzo de 1904 *La Ilustración Española y Americana* publica: “Bien merecidas son, pues, las censuras primero, y el desdén más tarde, con que ha sido recibida la compañía Maeterlinck-Leblanc”, y muestra enorgullecido lo “cortés” que del comportamiento de los espectadores madrileños “contra esa ofensa hecha a su cultura” [“Notas teatrales”: 15]. Pero, ¿por qué esto tenía que repetirse cada vez que subía al escenario una nueva idea? La respuesta a esta pregunta es bastante complicada, por la compleja textura social de España. Había una resistencia muy fuerte contra lo que pudiese amenazar los pilares de la sociedad, los cuales se basaban en la moral conservadora. Cualquier fenómeno que parecía alejarse de ella estaba en el campo enemigo y condenado a callarse. Uno de los resultados de esta mentalidad cerrada fue el rechazo del público. Un público que fue educado con estos valores burgueses y, por consiguiente, mostraba frialdad e indiferencia hacia las obras que no giraban en torno a los temas que ellos conocían. La gente de la península no podía entender y simpatizar con los actos de las heroínas de las piezas maeterlinckianas. No conseguía entender ni a Séllysette ni a Monna Vanna. Sucedió lo mismo con la pieza ibseniana *Casa de muñecas*, y Nora, su protagonista. El tema de la emancipación femenina se juntó con el misterio, el ensueño y la fantasía; y creó un conjunto incomprensible para el auditorio español de la época.

Este comentario me recuerda a las palabras de Miguel de Unamuno, quien aseguraba que había que educar al público para que no fuera al teatro por mera diversión, sino para que reflexionara por su propia cuenta. Hay que tomar en consideración que los autores comerciales de este periodo no ayudaban nada a cambiar esta mirada, sino que la reforzaban aún más.

Está familiarizado con dos procedimientos teatrales: el que plantea una charada con solución de sangre en el último acto —recuérdese a Echegaray—, y el que se propone la conquista del público a fuerza de chistes —recuérdese el repertorio de Vital y el de los hermanos Alvarez Quintero.

Luego, en el transcurso de la representación, el público se declara chasqueado, y

como lo que ve y oye no enlaza con lo que él ha visto y oído hasta ahora, de ahí su sorpresa y su enojo. Eso no es teatro—exclama contrariado—¡eso es literatura! Su frivolidad se subleva y protesta [Bueno, 1904b: 1].

El viaje de Maeterlinck a Madrid tiene unos resultados inmediatos. A partir de marzo de 1904 empezaron a salir estudios, artículos, comentarios, libros sobre el estilo, la filosofía y el repertorio del dramaturgo. [*Revista Latina*, abril y octubre de 1905, y *Renacimiento* septiembre de 1907]. Ante este panorama, en septiembre de 1907 se editan en Madrid una versión crítica de *La inteligencia de las flores*, de José Francés, [Francés, 2011] y una traducción de *Los ciegos* firmada por Rafael Urbano en *Renacimiento* [Urbano, 327-331].

Claro está que la visita del poeta simbolista abrió nuevas puertas hacia un teatro rupturista e innovador y aportó muchas novedades a las tablas españolas. Sin lugar a dudas, fue uno de los acontecimientos más valiosos y comentados dentro del mundo teatral español en la primera década del siglo XX. La prensa recibió con entusiasmo e interés la cartelera maeterlinckiana y dedicó bastante tiempo y espacio a las representaciones de la compañía extranjera realizadas en el teatro de la Comedia de Madrid. Es cierto que hubo duras críticas respecto a la visita del poeta flamenco, pero también se aprendió mucho gracias a ella.

2.2. LAS FUNCIONES MAETERLINCKIANAS POR OTRAS COMPAÑÍAS EN MADRID

La visita de Maeterlinck a Madrid fue el inicio de su proceso de recepción en la capital española. Una recepción que pudo apreciarse con más claridad en la escritura que en el escenario. Sin embargo, en el primer tercio del siglo XX, del que nos ocupamos en este trabajo, podemos observar cuatro representaciones maeterlinckianas que empiezan con *Monna Vanna* en 1907 y terminan, curiosamente, con la misma pieza en 1922. Las otras dos producciones fueron *La intrusa* y *El alcalde de Estilmonde* que se llevaron a escena en 1908 y 1920 respectivamente. En primer lugar, analizamos las puestas en escena de *Monna Vanna* en los años 1907 y 1922 de forma continuada, para conocer mejor sus diferencias escénicas y artísticas. El montaje de 1907 corrió a cargo de la compañía española de María Guerrero, y del segundo se hizo cargo el conjunto teatral francés de Marie Thérèse Pierrat.

2.2.1. MONNA VANNA

COMPAÑÍA DE MARÍA GUERRERO

TEATRO ESPAÑOL

7 DE ENERO DE 1907



EL ARTE DEL TEATRO, 1 FEBRERO DE 1907



Prinzivalle, Sr. MENDOZA - Monna Vanna, Sra. GUERRERO
Fot. Ailonso

Uno de los textos más prerrafaelistas de Maeterlinck, *Monna Vanna*, tres años más tarde de su primera aparición en Madrid, volvió a representarse en el Teatro Español. Creo que la compañía teatral de María Guerrero y Fernando de Mendoza había hecho una buena elección entre las piezas del autor belga, porque este drama contenía algunos aspectos burgueses, como el amor y la venganza, que se acercaban al modelo neorromántico español de la época y, por tanto, podrían interesar al público:

El hermoso drama de Maeterlinck ha sido puesto en escena con todos los honores.

El Sr. Codina tuvo un legítimo éxito, interpretando con mucho vigor y calurosa frase dramática, el carácter de Guido Colonna.

María Guerrero, principalmente, en la escena final del acto tercero, hondamente sentida y expresada, fue inspiradísima intérprete del carácter maeterlinckiano.

Fue muy celebrada la decoración del acto segundo y cuanto se refiere a la dirección escénica, atentamente cuidada como de costumbre [*Floridor*, 1907: 9].

José Jurado de la Parra se hizo cargo de la primera versión española de la obra, que tendría sus admiradores y sus adversarios entre el auditorio. Él, además de traductor, fue poeta, autor dramático, periodista y crítico literario, por tanto, gozaba de una cultura excepcional sobre las nuevas sensibilidades artísticas europeas. Tuvo tendencias postrománticas y realizó una gran tarea en el campo de la traducción, introduciendo a muchos dramaturgos extranjeros en la España finisecular, por ejemplo: Stechetti, Carducci, Cavallotti, D'Anunzio, Maeterlinck, Musset o Gaudillot son algunos de ellos [Urbano Pérez Ortega, 2003: 355-412; Chiachío Peláez, 2012: 303-342].

Según el criterio de Jurado, *Monna Vanna* fue vertida en verso para que se mantuviese su calidad poética. Su intención era realizar una traducción muy cercana a la obra original lo que finalmente resultó uno de sus puntos más criticados entre los periodistas: “Claro que poner la obra en verso es error fundamental, pero dejando sentado esto, hay que reconocer que la labor del poeta español es muy estimable” [Alsina, 1907: 3].

Hemos de confesar, doliéndonos la confesión, que la traducción castellana, en verso, hecha por Jurado de la Parra, que ha traducido en otra ocasión gallardamente a Stechetti, no vierte el espíritu exquisito, la poesía intensa que entraña la obra de Maeterlinck. Ha sido verdaderamente una equivocación [*Ángel Guerra*, 1907: 2].

Monna Vanna se desarrolla en un ambiente medieval y gira en torno al amor, por tanto, la crítica española no la consideraba una producción emblemática y característica de su autor y la calificaron de “inferior” en comparación con *La Intrusa* o *Los ciegos*. Sin embargo, el público se dejó llevar por su gusto burgués y no prestó atención a las palabras de los comentaristas. Recibió con entusiasmo la versión española, superando de esta manera el disgusto que se había llevado con el estreno a las manos de la actriz Leblanc: “No gustó mucho al público cuando la estrenó la Leblanc. Ayer tarde, en cambio, traducida al español, agradó sobremanera” [Ángel Guerra, 1907: 2]. En las publicaciones posteriores a la función se habló de los momentos culminantes de la obra, llenos de emoción y poesía.

Hay que tener en cuenta que, pese a las críticas que intentaron desprestigiar la traducción, fue muy considerable el esfuerzo de Parra para que la gente pudiese disfrutar del teatro poético de Maeterlinck. Un estilo de teatro que era bastante desconocido y ajeno al auditorio español que había olvidado sus poetas y dramaturgos de los siglos pasados, quienes también habían mezclado la literatura dramática con la poesía. Dadas las circunstancias, el público no penetró en el drama maeterlinckiano porque:

Lo artificioso de la trama y la falta de verdad ponen una barrera entre el talento del autor y el espíritu del público, que los separa en vez de unirlos, y ni el drama se apodera del público, ni éste entra en el drama [Cuenca, 1907: 51].

A pesar del desentendimiento del público y las reacciones negativas que provocó la versión de Parra, hubo gestos y palabras que reconocieron el verdadero valor de la pieza y la difícil labor de su traductor. Maeterlinck era un autor complicado a los ojos de todos los traductores por su fuerza poética y su particular lenguaje simbólico, que se transformaba en imágenes sobre el escenario.¹¹ Ante esta situación, Parra al menos había sido comprometido con el texto original y no lo había manipulado, sino todo lo contrario, procuró hacer los mínimos cambios posibles y realizar una traslación: “fidelísima al concepto y al vuelo poético de la obra original” [Arimón, 1907: 2].

¹¹ “[...] Jurado de la Parra ha hecho una labor inspirada y digna del mayor encomio”. [Fernan-Sol, 1907].

ARMIN MOBARAK

Sobre este endeble cañamazo está bordada la obra, de intensa poesía, que con verdadero amor y extraordinario acierto ha interpretado el señor Jurado de la Parra, en una prosa rítmica o verso blanco, que ha merecido justos y entusiastas elogios por lo difícil y esmerado de la labor [Cuenca, 1907: 54].

Conviene abordar que María Guerrero junto a su esposo, Fernando Díaz de Mendoza, fueron respaldados por la mayor parte de la crítica. Evidentemente, hubo reseñas que pusieron algunas pegas a la interpretación, pero, en general, la compañía pudo realizar un buen montaje de *Monna Vanna*.

María Guerrero tuvo momentos admirables, sobre todo en el último acto. El gesto y la actitud fueron de un acierto prodigioso. También Codina merece aplausos, pues en el primer acto demostró sus talentos y sus condiciones de actor. Fernando Díaz de Mendoza supo imprimir a su papel la ternura apasionada que exige. [*Ángel Guerra*, 1907: 2].

La escena es muy hermosa, muy poética y muy sentida, y fue soberbiamente interpretada por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en cuyo honor se levantó muchas veces la cortina.

El tercer acto es sin duda alguna el más interesante y en el que María Guerrero estuvo felicísima y grandiosa, así como Fernando Díaz de Mendoza, que interpretó con gran fortuna el papel de Prinzivalle, dando excelentes pruebas de su gran talento [*Bambalina*, 1907: 11-12].

María Guerrero interpretó admirablemente el papel de la protagonista al igual que Fernando Díaz de Mendoza de Prinzivalle, y Codina desempeñó con gran acierto dramático el declamatorio personaje de Guido Colona.¹²

María Guerrero estuvo en él inspiradísima y grandiosa, ofreciendo a cada paso nuevas y elocuentes pruebas de su maestría incomparable y de su excepcional talento artístico.

¹² María Guerrero estuvo anoche muchos codos por encima de dicha artista. El éxito fue suyo; absoluto y total. ¡Qué dulzura! ¡qué ingenuidad! ¡qué nobleza en unas actitudes. ¡Qué energía, qué majestad en otras! Si María Guerrero no tuviere ya conquistado su renombre de artista de verdadero genio, le habría conquistado ayer tarde [*Fernan-Sol*, 1907: 3].

Fernando Díaz de Mendoza Interpretó , con gran fortuna el papel de Prinzivalle, en el que hizo gala de su buena dicción y de las excelentes dotes de actor distinguidísimo que le adornan [Arimón, 1907: 2].

Sin embargo, después de la función se levantaron voces que no daban crédito a todos estos elogios. José Alsina fue una de ellas, pues no compartió la positiva estimación de sus colegas. Publicó en *El País*, el 9 de enero, una nota sobre la función en que criticó con dureza a Guerrero por su interpretación mecánica; y a Mendoza, porque no fue capaz de cambiar de registro en los momentos decisivos de la obra. Según el criterio de Alsina, Codina fue el único que se merecía ser aplaudido entre los actores de la compañía por su buena actuación. Extraemos una pequeña parte del comentario que escribió Alsina acerca de la función:

La señora Guerrero no estuvo a la altura de la obra, y de su categoría artística. En el primer acto pronunció las frases de modo harto mecánico, precedidas de varias afirmaciones mímicas, inútiles o inoportunas. En el segundo no logró sentir bien la transición de la heroína a la niña cariñosa, cayó dos o tres veces en el horroroso “latiguillo” y solamente me agradó algo en algunos momentos del tercer acto.

Al Sr. Díaz de Mendoza (D. F.); le pasa lo mismo. No siente, no puede matizar las transiciones del personaje, o por lo menos, no consigue expresarlo. Sin embargo, en el segundo acto, me gustó más que la Sra. Guerrero.

El Sr. Codina merece un aplauso alentador por su esfuerzo de ayer. Trabajó con cariño, y tuvo algunos instantes de inspiración verdadera. Demostró talento y sensibilidad, pero no debe dormirse ahora, después de los plácemes. Estos se le hacen, reconociendo las dificultades o importancia de un papel que es digno de ser representado por un primerísimo actor: “El Sr. Cirera, demasiado monótono y llorón. Los demás, excesivamente fríos” [Alsina, 1907: 4].

El montaje que había preparado la compañía de Guerrero aportaba algunos cambios o “censuras” al argumento original. Pongamos el ejemplo del segundo acto donde Monna, por petición de Prinzivalle, debe ir a su tienda casi desnuda, es decir, tapada parcialmente con un sayo. María Guerrero no interpretó la escena exactamente de esta manera, porque conocía muy bien el ambiente y, en consecuencia, no quiso provocar escándalos alrededor de su función. Además de esto, su versión fue más corta, puesto que ya había leído los comentarios del marzo de 1904, que hablaron de la

monotonía de la obra. Finalmente, en la última escena del primer acto, según la acotación de Maeterlinck, no deberían personarse las voces de la gente que reclaman a Monna Vanna pidiéndole que salve su ciudad. Sin embargo, en esta representación el escenario se llenó de figurantes:

La mise en scène fue aceptable, pero nada más. El deseo de aprovechar una decoración hizo que la disposición de las figuras mudas, las figuras del pueblo en la escena final del acto primero, no pudo ser la que Maeterlinck imaginó con no hacer que entrasen en escena los acompañantes y aclamadores de Vanna. Maeterlinck piensa, sin duda, con Bourgeí, que los grandes dramas acaecen siempre sin testigos, y por eso hizo que fuesen distintas la sala del acto primero y la del tercero, en la que el pueblo ha de entrar porque el heroísmo de la esposa de Guido es ya un hecho histórico [Alejandro Miquis, 1907: 6].

Algunos críticos, como José Alsina, reaccionaron con indignación ante esta medida que había tomado la compañía y que no les pareció correcta, puesto que la fidelidad es uno de los aspectos más importantes en el arte, y no se puede manipular una obra con la mera excusa de que así le agrada más al público. Extraemos un pasaje del comentario del crítico en cuanto al caso:

El Alágico prodigioso, María Estuardo, La pasadera, la misma Monna Vanna, han sufrido supresiones y transformaciones de importancia, que solo tienen explicación en el estúpido veto interpuesto por varios señores de sensibilidad ahogada por la grasa, y por algunas damas de esas que jamás han conocido la alegría del amor y de la vida, espíritus secos en cuerpos rígidos pobres hembras estériles que niegan a la Naturaleza, y que no sienten entusiasmos más que ante el confesor o recogiendo firmas contra la ley de Asociaciones [Alsina, 1907b: 3].

Él opina que la obra está hecha para una élite minoritaria de la sociedad, sin embargo, la compañía Guerrero-Mendoza, para poder representarla ante “un público que no comprende a Maeterlinck”, se vio obligada a censurar y cortar varias partes de la obra original para que fuese más representable para el gran público. Lo que resulta una infamia aún más grave para Alsina: “Si la Compañía Guerrero-Mendoza antepone los intereses de la taquilla y la complacencia del abono, a los respetos artísticos, el

Ayuntamiento debe rescindir el contrato, o si eso no es posible, evitar a esa Compañía la explotación del Español, en temporadas sucesivas” [Alsina, 1907b: 3].

Pese a todas estas críticas, no conviene olvidar que gracias a la versión española, *Monna Vanna* pudo llamar la atención de una buena parte de la crítica y el público de modo favorable, lo que no sucedió con la puesta en escena de Leblanc en marzo de 1904. “La crítica, anoche al juzgarle durante la representación, estaba desorientada; unos decían que aquello era muy hermoso; otros, que era muy pesado y quo no daba la impresión de la realidad” [Frnan-Sol, 1907: 3].

La función fue recomendada en varias ocasiones a los teatreros madrileños porque, según los comentarios, la obra nos ofrecía otra dimensión de la vida. Esta dimensión distinta sobre el amor libre fue el tema tabú en los años anteriores, cuando la interpretó la compañía de Maeterlinck; pero a la altura de 1907, poco a poco, se van notando los cambios de actitud y percepción literaria entre los revisteros y los espectadores españoles [Frnan-Sol, 1907].

Maeterlinck siente esa sed insaciable. Porque mira afanoso, logra ver cosas que los demás no ven; porque escucha atento encuentra melodías, que los otros hombres no han oído, luego de esa llanura, de esa exquisita sensibilidad surge en él una moral amplísima que se remonta sobre las cumbres [Alsina,1907: 4].

Creo que el “teatro del porvenir” ya ocupa su merecido espacio en las carteleras teatrales de la España de 1907, y no se lo critica como en marzo de 1904. Rastreado las huellas de esta evolución intelectual y literaria llegamos a una nota publicada en *El País* donde Alsina, desahogadamente, habló del novísimo concepto artístico: “el arte por el arte”, aunque en el artículo todavía no se utilizaran estas palabras. Él, en su texto, elogia el trabajo del autor de *Monna Vanna*, puesto que es un arte que se preocupa solamente por la belleza y pretende hacer “teatro por el teatro”.

En *Monna Vanna* el autor marca una evolución en su modo de “hacer teatro” y transige abiertamente con la técnica. ¡Pero qué técnica más pura y más sobria! El asunto tiene tal vigor desde el momento de plantearse, que el dramaturgo no tiene más que servirle sinceramente al preocuparse del “teatro” para que el “teatro” salga espontáneamente, pero un “teatro” bellísimo, limpio que camina sin saltos ni desviaciones extravagantes [Alsina, 1907: 4].

Este comentario es de los primeros que se centran en el tema del arte por el arte y sus peculiaridades, poniendo de relieve el cambio gradual de la actitud conservadora de 1904, que no era capaz de ver en una obra la belleza estética por encima de los tópicos burgueses. Siguiendo este nuevo criterio, la moral pierde el protagonismo como núcleo del arte en la España moderna, y los críticos empiezan a pensar que sí que se puede producir lo Bello imaginando y liberándose de las ataduras sociales. Bajo este nuevo ángulo aparecerá la originalidad del autor de *El pájaro azul*, cuya habilidad extraordinaria fue escribir silencios en lugar de palabras.

Es exquisitamente complejo Maeterlinck. De una singularidad envidiable. Él no dejará la labor piramidal de Zola; no tiene la visión divergente de Hugo; odia la elocuencia. En sus páginas, el frío, el silencio, lo desconocido, emocionan, con emoción angustiosa o suave. En él toda preocupación es sutil, psicológica. En sus tragedias sin gritos es lo más trágico lo que se deja adivinar. Con las palabras que elude, se compondría la obra de un genio. Maeterlinck juzga el sólo hecho de vivir, un intenso drama; la inquietud del más allá, una tragedia [Hernández Catá, 1907: 4].

La misma producción maeterlinckiana vuelve a subir al escenario madrileño, en concreto, en el teatro de la Princesa. Será el 18 de febrero de 1922, cuando la compañía francesa de la insigne actriz Marie Thérèse Pierrat representa su repertorio en la Princesa. Respecto a la figura de la actriz, sería suficiente destacar su presencia en el teatro nacional de Francia como *Sociétaire* de la Comédie-Française, donde había sustituido a la majestuosa Julia Bartet. Todos los actores desempeñaron con acierto sus papeles respectivos y, en especial, la protagonista con “su gesto, su elegancia, su feminidad, su espíritu lleno de sensibilidad” [“Informaciones teatrales”, *ABC* (17 de febrero de 1922): 20].

Aurélien Lugné-Poë se encargó de dirigir las funciones de la compañía. Como es bien sabido, Lugné-Poë fue fundador y director del Théâtre de l'Œuvre entre 1893 y 1929, donde intentó luchar contra el naturalismo y se centró en un teatro experimental para un público selecto. En este ambiente, representó por primera vez a Ibsen, Strindberg o Maeterlinck en Francia y, de esta manera, se convirtió en uno de los defensores más patentes del simbolismo europeo [Robichez, 1957].

El arte de Lugné Poe como actor y director de escena creó una *Monna Vanna* con momentos de emoción intensa [“Informaciones...”, *ABC* (17 de febrero de 1922): 20]. En ninguna de las obras representadas durante la *tournee* se había manifestado este “enorme talento de dirección” que fue esencial para que luciese el drama [Pedroso, 1922].

En cuanto a Lugné Poe, nos cumple notar su encarnación de Marco con el más caluroso encomio. Sobre las tablas de la escena española, el director de L'Oeuvre ha explicado soberbiamente una manera interpretativa de arte universal. Todo en el actor respondía a una norma: la actitud, la dicción, el gesto. No hubo en su labor vano ni ripio. No es Lugné Poe el divo que espera la nota de lucimiento. Es el maestro consciente del sentido de cuanto dice, atento a la armonía estatuaria de su planta, a la noble amplitud de ademán, a la correspondencia de gesto con el afecto expresado, al ritmo de la métrica y a la condición gramatical del verso [Mesa, 1922: 5].

Como hemos analizado y comentado anteriormente, *Monna Vanna* fue representada en dos ocasiones en los años 1904 y 1907. La compañía francesa de Pierat realiza una nueva puesta en escena de la obra. “Nos resta decir que la *Monna Vanna* encantó anoche”, aseguraba el comentarista de *La Libertad* [Machado, 1922: 5].

Sin embargo, desde el punto de vista crítico, el triunfo de la compañía no me llama tanto la atención, sino lo que realmente me fascina en este montaje es la transformación ideológica del público y la crítica transcurridos quince años:

Aunque la teórica de la obra nos parezca en muchos momentos vieja, es la obra de madurez de un clara inteligencia, una obra noble llena de ideales; y en la época presente, en que el fango del teatro nos ahoga y el *rastacuerismo* cotidiano nos envenena, es un sedante y un grato licor espiritual esta *Monna Vanna* que en nuestros años muy mozos, nos hizo temblar con entusiasmo [“Por los escenarios, *La Voz* (20 de febrero de 1922): 4].

En ambas funciones anteriores, la prensa habló con unanimidad de lo melodramático que era este drama, mientras que en su tercera puesta en escena lo califican de “maduro” e “inteligente”. El segundo decenio del siglo XX fue ya el momento propicio para que la crítica se fijase en el lenguaje poético y simbólico de la

pieza, dándose cuenta de que *Monna Vanna* no era menos maeterlinckiana que *La intrusa*, aunque tuviese una apariencia distinta y menos misteriosa: “El gran artista belga es múltiple, y su genio tiene muchas facetas”.

Monna Vanna, la tragedia renacentista de Maeterlinck, nos conduce a un estilo de representación escénica distinto del que piden las comedias que hemos visto interpretar en las noches anteriores a María Teresa Pierat y su Compañía. A la naturalidad y flexibilidad de la réplica, sucede un estilo más amplio y armonioso. La actitud adquiere una importancia extraordinaria; el énfasis mismo no está vedado en el género [Anderino:1922: 1].

Creo que la mayor diferencia entre esta representación y las anteriores consiste en la nueva mirada de la prensa y del auditorio hacia *Monna Vanna*, una mirada que les permite penetrar en la filosofía maeterlinckiana, superando las apariencias melodramáticas y sencillas de la obra.

A pesar del progreso intelectual de la sociedad, que fue algo positivo en el proceso de la recepción, no conviene olvidar que volvió a resonar el lamentable decorado de la función. Es bien sabido que *Monna Vanna* transcurre en un ambiente histórico, evidentemente, con sus peculiaridades medievales escénicas y, además, incluye algunas escenas complicadas de representar (para esta época), como la del incendio, que necesitan mayor cuidado artístico. Al parecer, la compañía no pudo llevar a cabo con naturalidad estos pequeños detalles y provocó algunos que otros comentarios negativos al respecto: “La indigencia del decorado escénico, de todo punto lamentable, si bien la excelencia de los artistas logró que el público se olvidase de la tacha” [Mesa, 1922: 5].

Sin embargo, el público no prestó atención a los pequeños “fallos” o descuidos de la compañía y disfrutó de la buena actuación de los actores y, en particular, de la de Marie Thérèse Pierat y Auréline Lugné-Poe:

En ambas obras madame Pierat mostróse a la altura de su gran talento y de su depurada y exquisita sensibilidad. Grandes aplausos premiaron su labor, y asimismo la de los principales intérpretes [“El teatro”, *La Acción* (20 de febrero de 1922): 6].

2.2.2. LA INTRUSA

COMPAÑÍA DE FEDERICO OLIVER

TEATRO PRINCESA

16 DE ENERO DE 1908

El 16 de enero de 1908 el teatro de la Princesa de Madrid celebró dos representaciones históricas: *Casa de muñecas* y *La intrusa*, es decir, dos obras maestras del momento se pusieron en escena una tras otra en la misma noche. Ambos dramas pertenecían a las vanguardias artísticas y, por tanto, representarlas requeriría bastante atrevimiento por parte del director del teatro, en este caso, Federico Oliver. A los colaboradores teatrales de la prensa les interesaba ver la novedad que aportaba cada una de las producciones y no escondían el entusiasmo que sentían por ambos autores nortteños, lo que se nota en muchas reseñas de entonces:

Casa de Muñecas y *La Intrusa* son dos obras de arte escénico nuevo, y para nosotros novísimo: no caben en los moldes de teatro que por aquí se usan, y su representación tiene por eso el interés capital de ser ocasión oportuna para medir si esos moldes coinciden en capacidad y forma con los moldes intelectuales de nuestro público [*Alejandro Miquis*, 1908: 27].

Tras la celebración del evento, la prensa publicó muchas críticas sobre ambas funciones. El dramaturgo noruego fue el centro de las reseñas periodísticas porque, además de ser el autor teatral más comentado de la época, sus estrenos siempre provocaban algún tipo de escándalo por los temas que trataban. Por otra parte, el repertorio de Ibsen había sido representado los años anteriores por las compañías italianas y francesas en España, por tanto, hubo más conocimiento acerca del autor de *Hedda Gabler*. En cambio, Maeterlinck, pese a su breve estancia en marzo de 1904, no gozaba de la misma fama, y tampoco sus obras habían provocado los escándalos de los temas sociales y feministas ibsenianos. La función de *Casa de muñecas* ocupó casi todas las páginas de los diarios y las revistas, y no dejó mucho espacio para hablar sobre *La intrusa*. Aún así, aparecieron notas dispersas sobre el montaje de la compañía de

Federico Oliver ,donde se destacaba el trabajo de Morano¹³ como protagonista de la obra: “[...] *La intrusa*, el drama de Maeterlinck, en que Morano interpretó de un modo perfecto el tipo del abuelo ciego, siendo aplaudido con justicia” [Bermúdez, 1908]. La versión española de Ramón Franco recibió distintas opiniones. Algunos críticos la calificaron de “discreta” y otros la consideraron una versión poco fiable porque no “está disponible la versión original”. Pedro Crespo culpó al traductor como una de las causas del fracaso de la pieza: “[...] se añadió el drama en un acto *La intrusa* de Maeterlinck, cuyo fracaso, debido seguramente a la traducción y aun a alguno o algunos de sus intérpretes...” [Crespo, 1908: 39].

Sin embargo, *La Época* escribió sobre el triunfo de la función y añadió que Franco había hecho un trabajo discreto:

Después de la obra de Ibsen se estrenó, con éxito, *La intrusa*, drama de Maeterlinck. que ha traducido muy discretamente D. Ramón Franco. Esta obra fue también primorosamente interpretada, proporcionando una ovación a cuantos artistas tomaron parte en ella, y muy principalmente a Morano. [“Veladas teatrales”, *La Época* (17 de enero de 1908: 2)].

Ahora bien, durante la representación de *La intrusa* tuvo lugar un acontecimiento muy extraño en la Princesa, hablamos de las risas del público. Varias veces se pudieron apreciar las “sonrisas” sonoras del público mientras transcurría una “tragedia”. La pieza no tenía nada cómico, sino todo lo contrario, se trataba de un texto serio, sombrío, misterioso, que hablaba de la muerte. Hubo varios factores que provocaron esta situación incómoda, en primer lugar, la mala selección de algunos actores cómicos para roles trágicos; y, en segundo lugar, unos efectos visuales dados en tiempo equivocado [Bermúdez, 1908]: “Detalles tan importantes en obras de esa índole como el efecto de apagarse la lámpara y la luz de la luna, se cumplieron mal y a destiempo. El Sr. Manso provocó una carcajada al decir una frase” [Alsina, 1908: 2].

Otros críticos como Cristóbal de Castro acusaron al público cuya poca profundidad de comprensión artística había causado este escándalo en la Princesa: “Creedme, amigos, esas risas delante de *La Intrusa* silenciosa y lenta, no son ni por la

¹³ El público madrileño, al aplaudir este prodigioso drama, dio anoche nueva prueba de buen gusto y de su cultura. Los actores, discretos. El Sr. Morano, que interpretaba el papel del abuelo, singularmente afortunado [Caramanchel, 1908: 2].

obra ni por los actores; son por el público, que, sin darse cuenta, se ríe de su propia vacuidad” [Castro, 1908: 1]. *Alejandro Miquis* aseguraba que la mala selección de algunos actores (quienes eran figuras cómicas y no encajaban en una tragedia) y la falta de educación entre el público fueron las razones de esta reacción:

Por mi parte creo que no: las risas que oí en la Princesa durante la representación de la obra de Maeterlinck, no me parecen demostrativas de lo Contrario: en otras ocasiones he hecho notar que el público madrileño ha perdido el sentimiento de lo dramático; pero ese defecto no se debe, a mi juicio, a falta de capacidad sino a falta de educación artística, y esa es precisamente la razón de que me parezcan altamente plausibles las veladas académicas que la empresa Oliver organiza y que pueden remediar esa falta de educación.

[...] Las risas que subrayaron algunas de las frases puestas por Maeterlinck: en 'boca' de alguno de sus personajes, tuvieron además explicación lógica: frases vulgares puestas en boca de un actor cómico y dichas en un medio poco apropiado, resultan muy fácilmente grotescas, y a esos defectos de reparto y de interpretación fueron debidas las risas que no juzgaban *La intrusa* tal cual ella es, sino *La Intrusa* tal como los actores de la Princesa la interpretaban [*Alejandro Miquis*, 1908: 27].

Lo que sucedió en la Princesa abrió un debate muy productivo en la prensa sobre el estatus cultural del ciudadano madrileño y español. Se habló de la poca comprensión teatral de que gozaba el auditorio, pero, asimismo, se acentuó el papel significativo de los medios comunicativos, los autores, las organizaciones sociales como la Sociedad de Autores Españoles, los que deberían hacerse cargo de elevar el nivel intelectual y cultural de la sociedad. Gracias a estas dichosas risas en la Princesa, se habló del periodismo comprometido y sus deberes ante la sociedad, un fenómeno novísimo surgía en la prensa de aquella España que estaba viviendo los movimientos obreros.

Ha pasado más de un siglo desde que se publicaron estas sensatas palabras en la prensa madrileña, pero todavía ninguno de estos sectores ha cumplido con sus deberes como es debido. Aún hay carencias, y muchas, en el ámbito informativo, y quien posee más capital sigue marcando los intereses públicos al igual que hace cien años, cuando la pluma del periodista giraba en torno del interés burgués.

No conviene olvidar que la iniciativa de la compañía de Oliver mereció y merece un elogio especial, porque pretendía enriquecer más el conocimiento y la cosmovisión del público madrileño acerca del arte escénico.

Para completar este programa, se añadió el drama en un acto *La intrusa* de Maeterlinck, cuyo fracaso, debido seguramente a la traducción y aun a alguno o algunos de sus intérpretes, ha servido equivocadamente a alguno de nuestros literatos para clamar contra el público ignorante. Esto es injusto y además temerario.

El público tiene la cultura que le dan sus literatos en la Prensa, en el libro y en el teatro: si es incapaz de comprender a Maeterlinck, debemos prender fuego a la Sociedad de Autores Españoles, con todo su Archivo y todos sus socios, Pero como esto no lo hemos de hacer, no estará de más que para lo sucesivo no juzguemos lo que no veamos, y lo que veamos, lo examinemos detenidamente antes de juzgarlo.

Porque yo, si hubiera podido, hubiera reído al escuchar *La intrusa* la noche de su estreno en Madrid [Crespo, 1908: 39].

Según los comentarios posteriores a la representación, queda confirmado que el montaje de Oliver tuvo menos éxito que el realizado por la compañía Maeterlinck-Leblanc en marzo de 1904. Indudablemente, los fallos que hemos mencionado con anterioridad fueron la causa del fracaso de *La intrusa* en la Princesa: “*La intrusa* gustó más cuando se estrenó en la Comedia por la compañía de la Leblanc, que anoche, vertida al castellano” [Bermúdez, 1908: 3].

2.2.3. EL ALCALDE DE ESTILMONDE

COMPAÑÍA DE FRANCISCO DE VIU

TEATRO LATINA

4 DE NOVIEMBRE DE 1920



Una escena del drama de Maeterlinck "El alcalde de Stilmonte", adaptado a la escena española por el ilustre escritor D. Enrique Gómez Carrillo, y estrenado con gran éxito en el Teatro de la Latina .

Mundo Gráfico, 10-11-1920

Doce años después, *El alcalde de Estilmonde*, una obra ajena a lo que conocemos como el estilo poético maeterlinckiano, apareció en la cartelera del teatro de la Latina. Se trata de una obra de circunstancias e histórica, que transcurre en la Primera Guerra Mundial. En *El Alcalde...* la historia tiene lugar en Bélgica: “una obra típica de la literatura de la guerra” [Anderino, 1920: 1]. Estas concreciones geográficas y temporales y el tono histórico no correspondían al estilo habitual del autor de *Los ciegos*. Por ello, muchos de los conocedores del teatro maeterlinckiano al ver el estreno en la Latina exclamaron: “eso no es de Maeterlinck”-dice Aznar Navarro- y añade: “cuando el público vio la función no se podía creer que se trataba de una producción de Maeterlinck”:

¿Que no parece de Maeterlinck la obra?

Cierto. ¿Dónde están la sencillez, el ambiente de vaga poesía, de misterio, de misticismo, la emoción velada y la sobriedad que constituyen las características de la obra maeterlinckiana? [Aznar Navarro, 1920: 4].

Creo que Francisco de Viu había escogido este texto porque poseía el potencial de interesar tanto a los teatreros habituales como a los modernistas de la época. El nombre del dramaturgo belga era como la garantía de la presencia de la clase intelectual de la sociedad, y la ambientación, digamos, bélica y patriótica interesarían al auditorio normal. Como consecuencia, la técnica de Viu pudo llenar la sala, según la nota teatral de *La Época* había “entre los espectadores desde la gente del barrio hasta los insignes autores como Benavente” [Anderino, 1920: 1].

Fue una tragedia diferente con una viva acción externa que emocionaba, el público la consideraba:

Un emocionante drama más teatral, de efectos más vivos para el público y de escenas mucho más violentas que en las otras obras, realmente literarias, ha sido lo que se expuso anoche al público: *El alcalde de Estilmonde*. [“El alcalde de Estilmonde”, *La Voz* (5 de noviembre de 1920): 2].

Personalmente, creo que *El alcalde de Estilmonde* no fue y no es menos maeterlinckiana que las otras piezas de su repertorio. Afirmo que esta producción ha contemplado la vida con unas lentes distintas, pero la esencia del arte maeterlinckiano

se aprecia de la misma manera en ella. En *El Alcalde...* también sucede un fenómeno intenso: la transformación de un ser humano “pacífico, optimista, amante de la vida en héroe [luchador] bajo la presión de las circunstancias”, y el mundo lo contempla, tal vez, con menos silencio pero con la misma indiferencia. El mismo contraste de todas las obras de Maeterlinck está presente en ella. Maeterlinck es el narrador de las transformaciones y de los momentos llenos de preocupaciones existencialistas, las muestras de este tema son los protagonistas de sus dramas: el abuelo en *La intrusa*, el jardinero y el forastero en *Interior*, los ciegos en la obra con el mismo título, y el personaje del Alcalde en esta última tragedia. *Anderino* fue el único crítico que se acercó a esta reflexión, pero sin embargo, no le dio mucha importancia. Reproducimos algunos pasajes de su comentario publicado en *La Época* el día posterior al estreno:

[...] No es sólo *El alcalde de Stilmonde* una manifestación literaria del sentimiento popular en los días de la guerra. Maeterlinck no ha dejado de ser quien es en esta obra. Uno de sus aciertos es mostrarnos en su protagonista cómo un hombre pacífico, optimista, amante de la vida, puede transformarse en héroe bajo la presión de las circunstancias, siguiendo el impulso de la conciencia. [*Anderino*, 1920: 1].

Acercas de la actuación hubo muy escasas notas, porque la prensa habló más de la trama y su forma poco maeterlinckiana, que de los aspectos técnicos del montaje. A pesar de esta escasez crítica se apreciaron los esfuerzos de la compañía y sus intérpretes:

Hay que aplaudir a los actores de la Latina por el esfuerzo de buena voluntad que supone el haber puesto en escena el drama.

Cabré acierta a mantener la dignidad y la naturalidad en la figura del alcalde. Antonia Arévalo está bien en las escenas patéticas del último acto. Peinador, Alvarez Rubio y Encarnación Domínguez presentan con discreción sus personajes [*Anderino*, 1920: 1].

En cuanto al traductor debemos detenernos y comentar su postura literaria y artística. Gómez Carrillo, [Hajjaj Ben Ahmed, 2002], fue un autor modernista a partir del momento en que conoció a Verlaine, Moréas y Maeterlinck, en el año 1891 en París, donde, según Schade, se encontró “en su salsa” [Schade, 1979: 36]. El impacto de este

encuentro intelectual fue determinante para el futuro autor de *El modernismo*, quien acababa de llegar a la Europa finisecular. A partir de este instante, se convirtió en una de las voces propagandistas más potentes del arte nuevo, y no dejó de expandir el manifiesto del modernismo a través de sus revistas modernistas como *El Nuevo Mercurio* y *Cosmópolis*, de las que fue director y fundador (en el caso de *Cosmópolis*). Fue una persona muy polifacética, autor, poeta, político, periodista y traductor, gracias a su dominio de la lengua francesa: “Notons un détail peu connu. Carrillo, auteur théâtral, a traduit en espagnol, pendant la guerre, *Le Bourgmestre de Stilmonde*, de Maeterlinck et le fit jouer à Buenos Aires en 1918” [Pitollet, 1933: 143-184]. Ahora bien, volviendo al caso de *El alcalde de Stilmonde* ponemos de relieve que según las notas de los diarios y las revistas, la versión española no pudo convencer a los que ya estaban acostumbrados a la calidad literaria de Enrique Gómez Carrillo: “Tampoco el traductor, Enrique Gómez Carrillo, se parece al primoroso estilista autor de tantas y tan brillantes páginas” [Daranas, 1920: 2].

Con este montaje se cierra el ciclo de Maeterlinck en Madrid (1900-1936), lo que nos indica que hubo pocas representaciones de su teatro en las tablas madrileñas en este lapso de tiempo. Por el contrario, su impacto literario sí que llegó a ejercer una enorme influencia sobre los jóvenes autores españoles de la primera línea de los años finiseculares, y también a principios del siglo pasado. Bastará citar a Benavente, que en 1892 publicó su *Teatro fantástico* inspirado por las nuevas sensibilidades literarias, en general, y por Maeterlinck, en particular. La producción benaventina aportó aspectos nuevos como el ensueño y la fantasía al teatro burgués y monótono de la época pero no pudo imponerse al ambiente cerrado de entonces. Él no fue el único autor español que se dejó llevar por Maeterlinck y su escuela, Gregorio y María Martínez Sierra y *Azorín*, cada uno a su manera, también formaron parte en este intercambio de ideas.

3. ECOS MAETERLINCKIANOS

3.1.- JACINTO BENAVENTE

Jacinto Benavente fue uno de los pioneros en la regeneración y la renovación de la escena española, se interesó mucho por las nuevas formas de expresión y las nuevas propuestas escénicas. Es cierto que publicó pocas obras con estas características durante su carrera profesional (salvo unas pocas en los primeros años), pero tomó la iniciativa en preparar el camino de la renovación teatral para los jóvenes escritores. *Azorín*, con respecto a los primeros años del autor madrileño, escribió: “Benavente, por su sensibilidad, por su filosofía, puede ser considerado en sus principios como un modernista” [Gullón, 1980].

Fue en esta fase cuando tuvo un encuentro intelectual con Maeterlinck, cuyos resultados nunca llegaron a reconocerse por Benavente, pero que se dejaron ver en su escritura. En varias ocasiones habló en sus notas de la calidad indiscutible del autor belga.

El buen gusto del público de París no se avenía con la representación escénica de *Chantecler*, ridícula y poco artística. [...] ¡Qué diferencia de esta *mise en scène* a la de *El pájaro azul*, de Maeterlinck, representado en Londres [Benavente, 1963: 684].

Benavente, en el arranque de su carrera de dramaturgo, intentó salir del realismo dominante de su época. El resultado fue la aparición de una obra clave que aportaba nuevas técnicas estéticas y temáticas en los últimos años del siglo XIX: *Teatro fantástico* (1892). Contenía el tomo cuatro obras: *Amor de artista*, loa; *Los favoritos*, comedia en un acto; *El encanto de una hora*, diálogo; y *Cuento de primavera*, comedia en dos actos. Desgraciadamente, se quedó en el olvido de la crítica y del público por sus novedades escénicas y conceptuales, las cuales no compartían ningún rasgo en común con el drama neorromántico finisecular encabezado por Echegaray. Ante este panorama, el primer intento del dramaturgo con su *Teatro fantástico* fue una apuesta arriesgada que incluía algunas propuestas maeterlinckianas, hablamos de dos rasgos principales: “ensoñación” y “fantasía”, que eran ajenos a la dramaturgia española de aquel tiempo. Creo que lo que impidió al *Teatro fantástico* que tuviese una merecida repercusión fue

su tono “extravagante” para el público, pese a sus rasgos juveniles. Realmente, a la gente habitual del teatro le costaba comprenderlo y, como dijo el mismo dramaturgo, deberían “aniñarse” para poder comprenderlo.¹⁴ Este rasgo, junto con la dificultad que provocaba escénicamente su estreno, hizo que el tomo se considerase como “teatro para leer”. Salvo un grupo minoritario de modernistas, nadie se fijó en ella en los años de gran éxito del autor, porque este tomo no pertenecía a su repertorio comercial.

Las insuficiencias del teatro realista fueron sentidas ya por Juan Valera en sus *Tentativas dramáticas* (1879) y de manera plena por Jacinto Benavente, que en *Teatro fantástico* (1890), recopiló ocho obritas donde se hizo eco de las propuestas de Maeterlinck o de los cuentistas Poe, Hoffmann y Maupassant. Sobre todo *Cuento de primavera*, en su prólogo, es un verdadero manifiesto del *teatro de ensueño* [Rubio Jiménez, 1989: 202].

Podemos destacar la publicación del *Teatro fantástico* como el comienzo de una nueva corriente en la literatura dramática española, que se llamaría teatro simbólico o teatro poético. Este teatro llegaría a florecer con las grandes figuras literarias de la época como María y Gregorio Martínez Sierra, Ramón del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala. La nueva estética europea no fue nada extraña para los conocedores del teatro del Siglo de Oro español, quienes habían leído a Calderón de la Barca y Cervantes, cuyos repertorios estaban llenos de “sueño” y “ensoñación”, cualidades que serían recurrentes en el teatro poético [Gómez Sánchez, 2007].

Entrando al siglo XX, las alusiones de Benavente sobre la necesidad de la presencia de la poesía y la imaginación en el teatro de entonces se volvían más insistentes por la magia del séptimo arte, que había conseguido quitar una parte de la audiencia a las tablas. Por consiguiente, la gente vinculada con la producción escénica empezaba a preocuparse por la cantidad de público que disminuía día tras día. Entre ellos, Benavente encuentra la respuesta en un teatro lleno de poesía e imaginación, que podrá llamar la atención del auditorio perdido:

Si queremos que el teatro no acabe por ser, como lleva camino, un competidor, con desventaja, del cinematógrafo, en donde todo entre por los ojos de la cara, sin que voluntad ni imaginación ni entendimiento del espectador tengan que poner nada, es

¹⁴ “sólo aquellos que, de entre el público, sean capaces de aniñar su espíritu podrán disfrutar del teatro de ensueño que el autor propone.” [Benavente, 1976]

preciso que pidamos al público algún esfuerzo mental, siquiera de *imaginación*, que es el menos penoso; no sea sólo el teatro, la realidad y su prosa; vengan también *la fantasía* y *los ensueños* y hasta el delirar de *la poesía*. El teatro necesita poetas¹⁵ [Benavente, 1963: 668].

Evidentemente, las propuestas atrevidas de Benavente en estos primeros años del siglo XX servían de guía a los jóvenes modernistas, puesto que, el dramaturgo madrileño, ya famoso, no se atrevía a aplicarlas en sus propias obras por no perder aquel público que llenaba las salas teatrales. Pero en 1892 aún no sentía este temor, y por tanto, intentó dar un giro al teatro del momento que carecía de fantasía y subjetividad con su *Teatro fantástico*, en que destacaba una actitud inconformista que no mantendría en el resto de su carrera profesional. [Starkey, 1924; Sánchez Estevan, 1954; y Pérez de Ayala: 1919]. Como ponen de relieve Huerta Calvo y Peral Vega en la introducción a la obra benaventina, la presencia del tomo significó mucho en el decisivo periodo finisecular para la literatura dramática española:

Con su TEATRO FANTÁSTICO Benavente abre, pues, las puertas del teatro modernista en España. Alejándose del realismo y colocándose en un punto de vista meramente subjetivo, consigue levantar un teatro en verdad poético, mucho más poético que el teatro en verso que habrían de cultivar Villaespesa, Marquina o los hermanos Machado [Huerta Calvo/Peral Vega, ed., 2001: 38].

La nueva sensibilidad modernista estaba omnipresente en esta colección, donde se teatralizarían las propuestas novísimas de Maeterlinck con respecto al proceso de deshumanización del actor. Me refiero a *El encanto de una hora* y las figuras de porcelana que cobrarían vida durante una hora. Evidentemente, *El encanto de una hora* pretende alejarse del realismo cansino de su época, con una historia llena de fantasía y magia que llevaría a su lector al mundo de los sueños. Un ambiente aparentemente infantil, pero con claros matices modernistas, cuyas reminiscencias se reflejan vivamente a través de los nombres de los personajes: Incroyable y Marvellouse. El mensaje modernista de la obra salta a la vista en una escena donde las figuras de porcelana, tras una conversación, se dan cuenta de que la felicidad no está en el mundo real, sino que se esconde en el reino de los sueños.

¹⁵ Las cursivas son nuestras.

INCROYABLE.- ¡La vida es hermosa!...Pero estamos encerrados en un recinto tan mezquino... Fuera de aquí debe existir más, mucho más...

MARVELLEUSE. - ¡Ay, amiguito! Todo es lo mismo. Mire usted, desde aquí, de donde se descubre una buena extensión. ¿Qué ve usted? Calles como esta, y en esas calles, casas como esta en que nos hallamos, y en cada una de esas casas, sin duda, habitaciones como esta... Y en ellas, seres que se aburren como nosotros, y como nosotros desean algo más, que, de seguro, no se encuentra en este reducido espacio, ni en la inmensidad del mundo. Bien estamos aquí. Crea usted que el mundo está en nosotros, y de nuestro corazón parte la línea que limita a nuestros deseos... [Benavente, 2001: 95].

Teatro fantástico fue la iniciativa para el desarrollo de un teatro poético o, más bien, la precursora de las tendencias modernistas en España. Fue recibida con entusiasmo entre los jóvenes modernistas como Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Valle-Inclán. Dicho esto y con respecto a la influencia de la obra benaventina, pongamos de ejemplo al *Teatro de ensueño* (1905) de Martínez Sierra, donde abundan las huellas del *Teatro fantástico*, como, la introducción de las máscaras italianas con una función trágica (a la maeterlinckiana) [“Introducción” a *Teatro de ensueño*, 1999]. Benavente deshumaniza a sus personajes, lo que nos permite representar su pieza con los fanticos que son los actores perfectos según Maeterlinck porque no manipulan la obra y: “la marioneta no es más que el vehículo de una voz venida de otra parte y que ignora lo que dice, pero que nos hace comprender, sin saberlo, lo que nuestro autor llama diálogo en segundo grado” [Angelet, 2000:14].

Otro escritor importante que se deja influir por Benavente es Eduardo Marquina, quien “comparte la inclinación hacia el ensueño y la necesidad de volcar sus carencias vitales en un ser idealizado junto a quien pretende alcanzar ese ámbito imaginario sólo al alcance de unos pocos” [Benavente, 2001: 28], en *El pastor* (1901). Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, en la introducción a la obra de Benavente, afirman que no es difícil detectar huellas del *Teatro fantástico* en las primeras obras de Valle-Inclán también: *Tragedia de ensueño* (1903), *Comedia de ensueño* (1905), y *La marquesa Rosalinda* (1911):

Donde asistimos a la crítica sarcástica del drama echeagarayesco y a la entronización de las máscaras de la comedia del arte. [...] Valle-Inclán no sólo toma de Benavente las bases de su poética, sino que acompaña a su preceptor en la recuperación de los tipos italianos de la *commedia dell' arte*, que, de una forma u otra, estarán presentes en la obra posterior del autor gallego [2001:31-32].

Los rasgos maeterlinckianos en Benavente no se limitan solamente a su *Teatro fantástico*, sino que los hay en una pieza bastante olvidada del año 1901 titulada *Sacrificios*. Pérez de Ayala la categoriza como drama simbólico: “La obra teatral del señor Benavente, está compuesta con aquella elegancia que participa de lo natural y del artificio. Y en cuanto a su versatilidad, es simplemente prodigiosa. El señor Benavente ha cultivado todos los géneros: el monólogo (*Cuento inmoral*) y el diálogo, el sainete (*Todos somos unos*) [...] el drama simbólico (*Sacrificios*)” [Pérez de Ayala, 1919].

Sacrificios se estrena por primera vez el 19 de julio de 1901 en el Teatro de Novedades, en Barcelona, y siete meses después en Madrid, el 15 de febrero de 1902, en el Teatro de la Comedia. “Sorprendió naturalmente; no podía, sin embargo, despertar entusiasmos, por su sobriedad y su exotismo” [Sánchez Estevan, 1954: 69]. La obra no tuvo éxito en ninguna de las capitales:

Sacrificios se estrenó en Barcelona el año pasado. Del éxito completo de la representación no debió de quedar satisfecho ni el mismo autor, puesto que, al *reestrenarse* la obra en Madrid, ha introducido en ella modificaciones de alguna importancia.

Al público de anoche tampoco le satisfizo del todo, sin negar la exquisita forma y el alto valor literario del nuevo drama de Benavente. Yo creo que *Sacrificios* pertenece a un género dramático que no encaja en el temperamento artístico del autor de *Lo cursi* [Laserna, 1902: 3].

Antes de la llegada del poeta belga a España en marzo de 1904, la crítica no se había enterado de las muchas similitudes que se podrían establecer entre *Sacrificios* y

Aglavaine et Sélysette, aún así hubo algún que otro comentario que habló del tema, pero, no de una manera detallada y explícita:

Es, en fin, *Alma triunfante* una admirable creación de ese teatro moderno, que cuenta ya con felices cultivadores. Teatro adivinado por Maupassant en *Mussote*, intentado por Ibsen en alguna de sus obras—sobre todo en las del segundo período,—definitivamente creado por Maeterlinck en *Interior* y *La Intrusa*, perseguido por los *nuevos* en Alemania y Francia y cultivado entre nosotros por el mismo Benavente—*Sacrificios*, *La gata de Angora*—y por varios entusiastas de la juventud catalana [Palomero, septiembre de 1902: 518].

Ahora bien, en el drama benaventino intervienen cuatro personajes: Alma, la gran artista; Ricardo, el enamorado de la artista; Doll, la hermana de la cantante; y Esteban, el viejo maestro de Alma. Se aman Ricardo y Alma, pero ella está temerosa de que este amor sea un obstáculo para su profesión y que impida su triunfo, por lo tanto, casa a Doll con Ricardo. Después, el amor no extinguido en Alma y Ricardo vuelve a brotar con ímpetu irresistible y les lleva a la traición. Doll sospecha o descubre tal relación entre su marido y su hermana, y decide sacrificarse para no ser un obstáculo entre los amantes. En la última escena, Doll se mata en un estanque salvando la vida de un pájaro. La obra se acaba con una sensación bastante extraña, no sabe el espectador si ella ha muerto por accidente, o si se ha quitado la vida por su propia voluntad.

Por su parte, *Aglavaine et Sélysette* fue incluida en el repertorio representado en marzo de 1904 por la compañía Maeterlinck-Leblanc, y causó el primer debate serio en la prensa acerca de su posible influencia sobre *Sacrificios*:

Hay en *Aglavaine y Selysette* frases de vibrante y sugestiva hermosura. Quizás sea esa la obra de Maeterlinck que más perspectivas desconocidas abre a mi pobre y limitado espíritu. Y en este respecto me felicito de coincidir con un ingenio como el de Benavente, el cual aprovechó las líneas generales de la obra de Maeterlinck para escribir su drama *Sacrificios*, uno de sus éxitos más lúcidos [Bueno, 1904c: 1].

El drama de Maeterlinck narra la vida de una pareja, Méléandre y Sélysette, que está felizmente casada. La felicidad se acaba con la presencia de una tercera persona: Aglavaine, que simboliza el destino y la fatalidad. Los tres se enamoran

mutuamente y Sélysette, sabiendo que este amor no será posible, sacrifica su vida para que Méléandre y Aglavaine puedan seguir juntos.

A primera vista, lo que me llamó la atención en mi estudio comparativo fue la frecuencia de algunas palabras en ambos textos. Se trata de “dichoso” y “sacrificio” que aparecen 31 y 34, respectivamente, en *Sacrificios*. Estas palabras y sus sinónimos como “feliz”, “felicidad” se repiten también con frecuencia en la obra maeterlinckiana. Es evidente que las palabras se reúnen para formar un concepto y ambiente en concreto: el sacrificio por el amor. Como consecuencia, creo que estas reiteraciones léxicas nos indicarían que don Jacinto, antes de escribir su obra, pudo tener la suerte de leer la tragedia maeterlinckiana:

Ricardo: [...] Si usted ha sacrificado mucho por hacer de Alma una gran artista, Alma ha sacrificado mucho también al arte para no lograr en su vida el derecho a ser libre y dichosa. [Benavente, 1917: 214].

Alma: No lo sabemos nunca. Era un alma buena, y las almas buenas se sacrifican en silencio [266].

Aglavena: [...] Al aceptarla así, Sélysette mía, harás algo tan hermoso como lo que yo hago y un sacrificio más grande, acaso, que el mío, puesto que aquel por quien nos sacrificamos no es tan feliz como el que se sacrifica... [Maeterlinck, *Aglavena y Sélysette*, 87].

Entre las críticas de las primeras décadas del siglo XX podemos encontrar algunas alusiones y menciones sobre la relación entre ambas obras. Por ejemplo, el estudioso Walter Starkie, director del Instituto Británico de Madrid, señala los elementos maeterlinckianos en dos obras de Benavente, *Sacrificios* y *Alma triunfante*:

The plays *Sacrificios* (1901) and *Alma triunfante* (1902), with their doctrine of renunciation, are full of the echoing, suggestive spirit of Maeterlinck. Benavente has assimilated full well the message of *Trésor des Humbles* which had appeared in 1896. In these plays there is mysticism [...] mysticism as a force, a reality; for has not the Belgian master said that between the supreme mysticism and the supreme energy there exists a perfect equation? [Starkie, 1924: 199-200].

No cabe la menor de duda de que el argumento de *Sacrificios* y el modo de desarrollarlo son totalmente distintos de los de Maeterlinck, pero hay momentos e ideas

en *Sacrificios* con ecos maeterlinckianos: “Alma: ¡Calla, calla! No hablemos de muerte. No se debe llamar a la muerte. La muerte acude donde la llaman, pero no sabe quién la llamó” [Benavente, 1917: 262]. Estas frases nos hacen recordar los diálogos entre el abuelo y el resto de los personajes de *La intrusa* cuando estos hablan de la muerte.

Ismael Sánchez Estevan opina que “*Sacrificios* acusa claramente la influencia de Maeterlinck, a la sazón muy en predicamento” [Sánchez Estevan, 1954: 66].

Al estrenar *Aglavaine et Sélysette* por la compañía de Maeterlinck durante su estancia en Madrid en 1904, muy pocos críticos llegaron a observar el parentesco que había entre esta obra y la de Benavente: —donde pudo haber visto Benavente su drama «*Sacrificios*» —estamos ya en pleno Maeterlinck [Laserna, 1904c: 3]. Pero, si nos fijamos bien en los detalles de *Sacrificios* nos damos cuenta de que hay muchas analogías estructurales y conceptuales con la tragedia de Maeterlinck.

Sélysette es el tipo clásico de criatura sometida. Ella goza de su postura dolorosa y llama inconscientemente la doble manipulación de Méléandre y de Aglavaine. Obedecerá a sus amos hasta el momento de preparar su muerte.

Cada personaje trata por todos los medios, en un despliegue extraordinario de creatividad perversa, en un consenso de “estilo psíquico” sorprendente (es decir el registro del “amor puro”, del altruismo, del mundo ideal en donde “todo va bien”), de preservar el imposible de su doble relación incompatible con los otros dos. Méléandre quisiera mantener su dominio sobre Sélysette y, al mismo tiempo, someterse al “amor” de Aglavaine. Ella, a su vez, quisiera dominar al mismo tiempo a Méléandre y Sélysette y, por esta razón, mantener la relación de Sélysette con Méléandre. Y Sélysette quisiera tener contentos a sus dos compañeros. El triángulo amoroso que existe entre estos tres individuos encuentra su homólogo en *Sacrificios*, donde la figura de Doll es casi una copia fiel de Sélysette. Doll también ha sido el juguete de los otros dos del triángulo amoroso: “¡Pobre de mí entonces! ¿Qué será de mi vida si no hice más que aceptar lo que los demás quisieron? [...] Eso será de mí: lo que quieran los demás. Antes fue Alma, ahora eres tú... porque ella quiso” [232]. Doll es una mujer-muñeca y así la llama su hermana también “Oh, mi muñeca”. Una mujer sumisa que siempre ha sido la persona que obedece. De alguna forma, aun su muerte también es una obediencia. Doll es un personaje maeterlinckiano a quien le persigue la fatalidad en todo momento y no le deja ningún remedio salvo la resignación ante este macabro destino.

Aglavaine sería el tipo de la “Ama domina”, tan querido por Sacher Masoch en el universo sádico. Esta mujer posee el arte de despertar en todo ser masculino el

hombre sometido que duerme. Y entonces otra vez, como en el momento de su primer encuentro, Méléandre y Aglavaine van a experimentar al principio de la obra este pasmo poderoso que hace que Méléandre se doble bajo el yugo de Aglavaine. Ella también está obscuramente atraída por Sélysette a través de Méléandre, y después más directamente por Sélysette misma durante el drama. Su deseo de control y de manipulación es, de hecho, sin límites. Curiosamente, la figura de Alma coincide en muchos sentidos con ella: la manipuladora, la dominadora. Ella también sabe cómo sacar de Ricardo el Ricardo débil y sometido. Este Ricardo es quien se casa con Doll por el mero hecho de obedecer a Alma.

Doll es, a todas luces, un personaje maeterlinckiano. Pero el título de la obra es *Sacrificios*. Un plural. Doll renuncia a la vida, muriendo. Alma, antítesis de Doll, renuncia al arte y vive. Benavente las quiso oponer a propósito. Doll no es el personaje principal, ni tampoco Alma; principales son las dos figuras femeninas. Pero, mientras Doll atraviesa la obra como una ilusión insustancial y desaparece, Alma se yergue sin gloria quizás, pero ofreciendo la única forma de vida posible [Simon Pierret, 1983: 92].

De alguna manera, la obra de Maeterlinck es bastante moralista, demostrando que esta unidad absurda sólo puede explotar provocando la muerte de Sélysette. Incluso incluye el personaje de la abuela, Meligrana, especie de Comendador particular que dice la verdad sobre este enlace perverso, en un estilo de “sentido común” maternal. Ella intenta en todo momento decir simplemente lo que nuestra vieja civilización sabe sobre la Trascendencia: que nadie sirve bien a dos amos. Ella simboliza la mirada tradicional de la sociedad. En algunos momentos observamos que la actitud y el papel del maestro Esteban se acercan bastante a los de Meligrana. Tanto la abuela como el viejo maestro advierten a los personajes femeninos que este triángulo amoroso no será aceptado por la sociedad. Y la pregunta es: ¿qué es lo que sugieren ellos? La respuesta es esto: o bien que una de las chicas se marchara o bien que se suicidara:

Meligrana: ... Para estas tristezas no hay dos soluciones humanas, y es preciso, o que una de vosotras dos muera, o que la otra se vaya... [Maeterlinck, *Aglavaine y Sélysette*, 57].

Esteban: Pues bien Alma: si mis consejos significan algo para ti todavía, es preciso que dejes esta casa... Yo no juzgo: veo, observo nada más, y presiento una desdicha para todos [Benavente, 1917: 258].

En el caso de Esteban nunca llegamos a escuchar que hablara de un posible suicidio o muerte de una de las chicas del triángulo, pero sí que nos lo dice, de forma indirecta: “presiento una desdicha”. Entonces, ambas figuras poseen funciones paralelas en sus respectivos contextos teniendo en cuenta que en *Aglavaine et Sélysette* Meligrana se convierte en una voz que provoca una crítica contra los valores falsos de la sociedad burguesa.

Maeterlinck desprecia las condiciones de esta sociedad caduca en la que la gente no puede vivir libre de sus prejuicios. Esta crítica, que a mi juicio es el alma de la obra, no se dirige directamente a la audiencia, sino que de modo implícito llega al inconsciente del lector. Y de hecho, este mensaje indirecto es mucho más influyente que el directo. Creo que el pensamiento y la idea principal de la obra se resume en estas palabras de Aglavaine:

Vengo a decirte que me marcho mañana para que tú seas feliz; y vengo a decírtelo sencillamente, a fin de que sepas lo que yo sufro marchándome así y tengas tu parto de sacrificio; porque los tres hacemos un sacrificio a algo que no tiene ni nombre y es, sin embargo, más fuerte que nosotros... Pero esto no es extraño, Sélysette; yo te amo, yo amo a Melandro, Melandro me ama, te ama a tí también, tú nos amas a los dos y sin embargo no podríamos vivir dichosos, porque no ha llegado aún la hora en que los seres humanos puedan vivir así [Maeterlinck, *Aglavaine y Sélysette*, 86-87].

En cambio, *Sacrificios* se reduce a un nivel personal donde los responsables de la muerte de Doll son su hermana y Ricardo. Benavente no se atreve a criticar las condiciones sociales de su entorno y se conforma con relatarnos la historia puntual de una familia.

Como ya es bien sabido, el repertorio del autor belga se asocia muchas veces con el símbolo del “Pájaro”, naturalmente, por la obra *El pájaro azul*. El pájaro, sea azul o verde, simboliza la libertad y la felicidad; y aparece también en *Aglavaine et Sélysette*. Por tanto, la reiteración del mismo elemento en *Sacrificios* nos muestra que el autor

español al crear sus personajes tuvo presente en la mente a Maeterlinck y su temprano drama *Aglavaine et Sélysette*:

-Sélysette: [...] Hace cinco o seis días ha llegado hasta nosotros un pájaro desconocido que vuela sin cansarse en derredor de mi torre... Tiene las alas verdes, pero de un verde tan extraño y tan pálido, que no se comprende... [96]

Isalina, la hermana pequeña, le pregunta a Sélysette por qué razón ella se inclina en el borde de la torre y ella antes de saltar se dirige hacia su hermana refiriéndose al pájaro:

Está ahí, ya le veo... no te muevas.. [127]

-Méléandre: [...] (Isalina) Repetía llorando que el muro se abrió mientras Sélysette se inclinaba para coger un pájaro... [130]

Sucede una situación idéntica en *Sacrificios* donde los testigos del accidente son unos niños que afirman que la chica se inclinó para coger el pájaro:

-Doll: Voy a salvar una vida...; déjame, déjame...

[...] A un pobre pájaro.... Desde la terraza he visto a los chicos del guarda (los niños son crueles): han atado a un pájaro de un cordel, y se divierten en arrastrarlo por el agua del estanque que sirve de depósito al canalillo... El pájaro se hunde y aletea desesperado...; les grito reprendiéndoles, y no me hacen caso...; es una crueldad... Voy, voy corriendo... [263]

-Ricardo [265]: Se acercó al estanque..., el pájaro se ahogaba... Doll se inclinó sobre el borde para salvarlo, y...

[...] Los niños lo vieron, los niños lo dicen [266]

Se crean varios misterios en *Sacrificios* al estilo del autor begla. Uno de ellos, que queda sin resolver, es la muerte de Doll. A ella, al igual que a *Sélysette*, se la encuentra muerta en una reserva de agua y nadie sabe si ha sido un accidente o un suicidio. Por tanto, en ambas producciones el lector o el espectador se preguntará a sí mismo: ¿ha sido una muerte voluntaria?

ARMIN MOBARRAK

-Ricardo: ¿Qué piensas? ¿Crees tú que fue ella misma?

-Alma: No lo sabremos nunca. Era un alma buena, y las almas buenas se sacrifican en silencio [266].

Y Sélysette hasta el último momento insiste: “Caí al inclinarme”.

Otro de los parentescos entre los dramas es el tema del destino, que se ve muy acentuado a lo largo del argumento. Alma y Ricardo se han negado a estar juntos por diferentes razones, pero, después de una larga espera, se encuentran y se resignan ante la decisión del destino:

-Ricardo: Con nuestro cariño, con nuestra voluntad, con nuestra vida. Si no hay razón ni sentimiento humanos que destruyan la fuerza de un deseo, que es nuestra única razón de vivir. Ya lo ves: quisimos ser superiores a nosotros mismos; nos engañamos con hermosas palabras que parecían expresar sentimientos grandes y verdaderos... ¡y todo era mentira! El sacrificio de tu cariño al arte, a la felicidad de tu hermana; el mío al aceptar tu sacrificio porque tu cariño lo exigía...; nuestra exigencia compuesta, ordenada como una obra de arte..., y la vida entretanto, burlándose de nosotros, ¡pobres y ridículas criaturas!, trayéndonos a ciegas, entre nuestras mentiras, a la verdad superior a todo, a lo que fue siempre nuestra voluntad, a lo que deseamos con toda el alma, a querernos, a querernos así, aunque nuestro cariño cueste lágrimas, aunque costara... lo que costara; lo que se quiere, se quiere así, sin piedad a nada ni a nadie [261].

En el otro drama sucede algo parecido: Aglavaine descubre a Méléandre y él a ella; ellos llegan a la conclusión de que han nacido destinados uno al otro. Creo que *Sacrificios* comparte la idea del destino con *Aglavaine et Sélysette* rotundamente. Todo el repertorio del poeta belga es como un escaparate que nos permite contemplar la fuerza superior a la nuestra que es la fatalidad (*La intrusa*, *Los ciegos*, *Interior* son algunos ejemplos):

-Aglavena: El destino nos ha puesto al uno cerca del otro; nos hemos reconocido como tal vez nunca hasta hoy se han reconocido dos seres. Nos amamos, y nada en el mundo puede hacer ya que no te ame o que tú no me ames...

-Méléandre: No podríamos hacer sino huir uno de otro, Aglavena; Pero no es posible ... Una cosa tan bella no ha nacido para morir, y también tenemos deberes para con nosotros mismos.

-Aglavena: También lo creo así, Méléandre; pero creo que hay algo mejor que huir uno de otro... No puedo figurarme que hayan nacido todas estas cosas para terminar en lágrimas [38-39].

El último punto que es digno de comentar es el tema del inconsciente en ambas piezas. Alma y Aglavaine optan por abandonar a sus amados para que a la otra mujer no le sucediese alguna miseria. Pero la pregunta es: ¿por qué no llegan a cumplir con sus palabras? ¿lo hacen intencionadamente o inconscientemente?

Esta pregunta, al igual que el misterio de las muertes de Doll y Sélysette, no tendrá una respuesta clara y con certeza. Personalmente, debo admitir que veo una inconsciencia diabólica dentro de Alma y Aglavaine. El escenario del “crimen”, si lo podemos llamar así, resulta un tanto sospechoso. Es decir, Aglavaine presiente que Sélysette se va a suicidar y Alma ha sido advertida por su maestro, Esteban, que Doll ha sospechado de la traición, pero, ninguna de las dos hace nada al respecto. Creo que el mensaje de ambos textos es claro: somos nosotros, inconscientemente, quienes decidimos sobre nuestros destinos. Hago hincapié en el tema de la inconsciencia porque fue Maeterlinck quien, antes de que Freud teorizara el concepto del inconsciente, lo trató en el relato *Onirologie* (1889) [González Salvador, ed., 2000: 60]. El autor belga percibe el inconsciente como algo asociado y relacionado con la fatalidad de la vida. Así sucede en estas obras, donde se puede afirmar que la muerte de Sélysette y Doll ha sido el efecto de lo que han deseado tanto Aglavaine como Alma en su interior, consciente o inconscientemente. Creo que este mensaje es el que nunca ha sido percibido por los críticos del repertorio de Maeterlinck. Lo invisible, lo misterioso y lo macabro no viene de fuera, sino de nuestro interior. Somos nosotros los verdaderos creadores de la muerte. Creo que esta interpretación queda justificada teniendo en cuenta el remordimiento que sienten Aglavaine y Alma al encontrarse, respectivamente, con la moribunda Sélysette y el cadáver de Doll.

3.2.- LOS MATÍNEZ SIERRA

Cuando hablemos de la producción literaria de Gregorio Martínez Sierra será imposible disociar la figura femenina que le acompañó durante muchos años, María de la O Lejárraga (Martínez Sierra). María procedía de una familia intelectual y liberal que sabía idiomas y tenía cultura. Ella, en plena juventud y con muchas ganas de traducir y renovar el arte de su país, empezó a verter al español las obras maestras de la época. No cabe la menor duda de que la aportación de María Lejárraga a principios del siglo XX fue crucial para el teatro perdido y confuso español [O'Connor, 2003].

Los jóvenes autores y críticos estaban en busca de las nuevas formas teatrales para deshacerse de la monotonía del realismo y naturalismo dominante en el ámbito teatral y literario. Esta tendencia se refleja en las palabras de María Martínez Sierra desde el exilio:

Acaso estábamos ya hastiados, aunque tan jóvenes, del realismo implacable de Zola, fatigados de la no menos implacable precisión de los Goncourt, y anhelábamos algo que nos libertase de lo palpable, sólido y evidente; nos dolían los ojos del espíritu, cansados de mirar la vida a la luz meridiana del naturalismo que alumbró nuestra cuna, y pedíamos nube y crepúsculo como un chiquillo pide una fruta [Maeterlinck, 1958: 17].

Ella era una gran conocedora de las literaturas del mundo occidental y, gracias a los ánimos del entonces su marido y sus apoyos, pudo realizar una grandiosa labor literaria durante su vida, tanto en España como en el exilio. Algunos de los frutos de esta gran trayectoria son las veintidós obras vertidas al español en las primeras décadas del siglo XX y reeditadas en el exilio. Nuestra traductora, editora y escritora habla de Gregorio alabando su ayuda para que ella pudiera llevar a cabo este gran repertorio:

Todo escritor que hace del escribir oficio compone más obras de las que hubiera debido, ya que ellas, en vez de pedir pan, lo ganan para él. Si hubiera trabajado sola y bajo mi única responsabilidad-soy perezosa- no hubiese escrito ni la cuarta parte de la prosa más o menos poética que ha lanzado mi máquina Yost [...] Mas unióme la fortuna a marido ambicioso y emprendedor que además dio en la flor de hacerse empresario de teatros, y un teatro es hidra, no de siete, sino de mil bocas que hay que estar cebando intensamente con tuétano y médula de los propios

huesos... En vista de lo cual, ¡a parir se ha dicho, sin tregua ni reposo! [María Martínez Sierra, 2000: 126].

Hasta el año 1907 el matrimonio ha publicado ya veintidós libros que incluyen poesía, prosa poética, novelas, ensayos, obras de teatro, traducciones. Es decir, una gran labor literaria, pero todos firmados por “G. Martínez Sierra”. La pareja tenía bien organizada las tareas de cada uno: María se dedicaba a la traducción y la escritura; y Gregorio al poema y la dirección escénica. Estas tareas se habían repartido por los distintos gustos y anhelos que tenía cada uno, y por tanto, consiguieron un rendimiento impresionante en cuanto a la producción literaria y escénica.

Naturalmente, los Martínez Sierra, que encerraban un alma modernista, se interesaban y se fijaban más en los autores rompedores y, especialmente, de las corrientes artísticas afines al Modernismo. Maeterlinck fue uno de sus favoritos; pero, ¿qué sucedió para que María Lejárraga se interesara por el autor belga? Podemos canalizar las opiniones en dos importantes causas: en primer lugar, ella había vivido una larga temporada en la Bélgica de misteriosos bosques y ambiente nebuloso, y por lo tanto, sentía un interés peculiar hacia este país; y en segundo lugar, tanto ella como Gregorio sentían la necesidad de introducir las nuevas perspectivas al teatro español, que estaba rodeado de un ambiente burgués. Esta actitud culmina entre los años 1917 y 1925, cuando Gregorio Martínez Sierra dirige el Teatro de Eslava de Madrid, donde llega a representar con mucha valentía algunas obras muy polémicas de la época, como *Casa de muñecas* de Ibsen y *El maleficio de la mariposa* de Lorca, que fue un rotundo fracaso económico para la compañía teatral. Es digno de añadir que, pese a su divorcio en el año 1916, en ningún momento María Lejárraga dejó de colaborar con el director del teatro Eslava y siguió con su labor traduciendo las obras célebres extranjeras, como las de Maeterlinck, con la firma Martínez Sierra. Ambos cumplieron con sus responsabilidades escénicas y literarias más allá del tema de la separación y nos dejaron un repertorio fructífero que no hubiera conseguido uno sin la ayuda del otro. Por desgracia, durante muchos años los esfuerzos y las obras de la escritora se tomaron como las producciones artísticas de Gregorio Martínez Sierra, pero, con el paso del tiempo, la verdad salió a la luz y, con ella, la verdadera figura de María Lejárraga.

Como bien acierta Juan Ríos Carratalá en su estudio titulado “Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y Los Martínez Sierra”, no será

posible detectar las huellas maeterlinckianas en la trayectoria de nuestra traductora y autora en unas obras concretas, sino que lo podemos observar en el espíritu de esta mujer y en sus actos:

La posible influencia de Maeterlinck en una autora tan sensible y culta como María Lejárraga tal vez no haya que buscarla en obras concretas, ni siquiera en las escritas a principios del siglo XX. Menos todavía en las creadas para satisfacer las demandas empresariales de la época en que la firma Martínez Sierra estuvo al frente del teatro Eslava. Yo la cifraría más bien en un deseo de crear un mundo de ficción autónomo, sin ligazón con la realidad coetánea, estilizado hasta desprenderse de cualquier adherencia circunstancial y vertebrado por una prosa pausada con continuas invitaciones a la ensoñación para recrear los grandes temas, desde la muerte hasta el amor. [...] María Lejárraga en su colaboración con Gregorio Martínez Sierra no sólo disfrutó con el entusiasmo que muestra su prolífica labor, sino que también asentó las líneas básicas de toda su producción literaria [Ríos Carratalá, 2006: 22].

Gregorio Martínez Sierra es el introductor y resucitador de muchos autores importantes de la época. Gracias a su representación de *Casa de muñecas* en 1917 en el teatro de Eslava, Ibsen vuelve a aparecer en la prensa y las tablas españolas. Acerca de Maeterlinck sucede lo mismo, es él quien junto a su esposa traduce y escribe sobre el belga y le introduce de forma sistemática entre los intelectuales y críticos. Jean Pierre Simón Pierret en su tesis doctoral *Maeterlinck y España*, nos asegura la importancia del trabajo de Martínez Sierra respecto a dar a conocer a Maeterlinck: “basándonos en tan variados documentos credenciales, podemos afirmar que Martínez Sierra fue quien popularizó el nombre de Maeterlinck que –hasta entonces– había quedado reservado al restringido cenáculo de iniciados o conocedores de literatura extranjera” [Simon-Pierret, 1983: 259].

En las primeras décadas del siglo XX el autor madrileño colabora con varias revistas famosas y prestigiosas de la época como *Helios*, *Vida moderna*, *Renacimiento*. en las que se habla del poeta belga con bastante frecuencia. Martínez Sierra menciona por vez primera y de forma indirecta el nombre de Maeterlinck en la revista *Helios*, en el número IV de julio de 1903, en un artículo publicado sobre Benito Pérez Galdós. Allí comenta en tres líneas su opinión sobre *Alladine et Palomides*: “[...] Y la melancolía

punzante de todo el drama hiere con la saeta de estas pocas palabras el alma del que escucha, y vence” [407]. Se juntan los nombres de Galdós y Maeterlinck en este artículo porque el autor de *La de San Quintín* fue uno de los primeros influidos por el arte moderno, en concreto, el naturalismo a lo Ibsen. Se trataba de un estilo cuyos personajes luchan por realizar. A pesar de la negación de Galdós respecto a esta influencia se habló muchas veces en la prensa de la época del fenómeno: “ibsenismo galdosiano” [véase el primer capítulo].

Nuestro autor, empresario y director de escena, buscaba nuevas fórmulas escénicas y dramáticas para poder deshacerse de la agotada estética del realismo. Él encontró esta nueva técnica en algunos autores extranjeros como Shakespeare, Ibsen y Maeterlinck, a quien llamaba “el gran sugeridor” del teatro. El mundo misterioso y silencioso del poeta belga le fascinó al autor madrileño: “Buscando el silencio entré de mañana en los solitarios paseos del Retiro, y me encontré en su reino: el otoño. [...] Todo estaba dispuesto para una gran fiesta: la fiesta del silencio, la fiesta íntima a que están convidadas las almas de todos los poetas”.¹⁶

Otro elemento importante y llamativo de la dramaturgia de Maurice Maeterlinck fue el misteriosismo; sin la menor duda, él es el poeta del suspense en los años finiseculares y su maestría llamó especialmente la atención del joven Gregorio:

Maurice Maeterlinck es un enamorado del misterio. ¿Un enamorado de él o un maestro en el arte de producirle? No lo sé ni me importa. [...] A mí, respecto de Maeterlinck me sucede algo extraño. Leo sus obras teatrales, y rendido a la magia de su maravilloso sugerimiento, soy fiel creyente en su sinceridad; sí, el alma que ha sabido proyectar todo el misterio del dolor, todo el presentimiento de la muerte, toda la inquietud del amor que, aun siendo culpable se ignora a sí mismo.

[...] hoy he leído las rítmicas prosas que dicen el amor de Mélisande y Pelléas y doy con toda el alma gracias al poeta, porque, merced a ellas, mis pensamientos, como la madre y la esposa de este su drama, se han refugiado del lado de la sombra [G. Martínez Sierra, 1906: 201-202].

Ante este panorama se crea *Teatro de ensueño*, que fue la suma de todas las ideas nuevas que había recibido en 1905. El volumen incluía cuatro poemas dramáticos:

¹⁶ Estas palabras vienen acompañadas de una bonita reflexión maeterlinckiana sobre el silencio: “El silencio, ángel de las verdades supremas, mensajeros de los desconocidos, sol del amor que madura los frutos del alma”. [Simón Pierret, 1983: 261].

Por el sendero florido, Pastoral, Saltimbanquis y Cuento de labios en flor, con un tono “plenamente modernista”. El conjunto que realizó la obra fue modernista por excelencia: Rubén Darío prologa el libro con una singular poesía; J. R. Jiménez escribe para cada capítulo del libro ilustraciones líricas; y Santiago Rusiñol se hace cargo del diseño de la portada. Además de todo esto, la apariencia material del libro también pertenecía al arte nuevo: “buen papel, un tamaño no habitual en los libros de teatro y amplios blancos” [Amorós, 1992:1603].

Como comentamos con anterioridad, Benavente había servido de fuente de inspiración para muchos modernistas a principios del siglo pasado, y, naturalmente, Gregorio y María no se quedarían fuera de este círculo de discípulos, puesto que desde hacía varios años tenían muy buena relación con Jacinto Benavente. Desde el prólogo aparecen las primeras reminiscencias del autor madrileño: “al amigo Benavente, ocupado en crear sus aladas marionetas de *réve*”, pero, los rasgos del *Teatro fantástico* no se reducen a estas palabras, sino que el espíritu de la ensoñación y la fantasía está omnipresente en el tomo de Martínez Sierra. “La nueva obra de Martínez Sierra pertenece al género artístico de *Teatro fantástico*. Existe gran afinidad entre ambas producciones” [Candamo, 1905: 3]. El modernismo del *Teatro de ensueño* es muy dulce y atrayente, pues “va bordeando el modernismo en lo que tiene de sencillez, de ingenuidad y de concisión” [Nogales, 1905: 1].

Nos detendremos en *Por el sendero florido*, cuyo estilo y espíritu ponen de relieve la influencia que ejerció la lectura de Maeterlinck sobre ella. Se trata de una obra con un ambiente oscuro y misterioso que nos recuerda mucho al de las producciones maeterlinckianas, en las que la muerte y la idea de no poder escapar de ella – *La intrusa*, *Los ciegos*, *Interior* – están muy presentes. *Por el sendero florido* nos cuenta las últimas horas de la vida de una mujer moribunda que teme cerrar los ojos porque ante ellos siente y ve la danza macabra de la muerte. Ella está aterrorizada y cree que si se duerme se morirá, por lo tanto, pide a su esposo que no la deje quedarse dormida:

-La mujer: Tengo miedo. ¿Qué suena? No puedo dormir. No quiero dormir; no quiero que se me cierren los ojos.

¿Me llamarás si duermo? ¿Me despertarás? [G. Martínez Sierra, 1999: 31].

La mujer del drama nos recuerda a las figuras femeninas del primer teatro del autor de *La intrusa*, que tenían temores inconcretos y mostraban ansias ante el presentimiento de una fatalidad siniestra que las perseguía. Las hermanas ciegas de *Los ciegos* pertenecen a este grupo, donde la muerte las horroriza mucho antes de que se presentase en el bosque.

Por otra parte, podemos observar un aspecto muy maeterlinckiano en los diálogos. Son bastante cortos y no tienen una apariencia muy trágica, pese a la situación infeliz en la que se sitúa el argumento de la obra. Es decir, el lenguaje dramático de *Por el sendero florido* no coincide con la circunstancia amarga y sombría del drama:

- La mujer: ¡Ay, señor!
- Dentro: Vida mía... padre, ¿llegamos?
- El viejo: Estos caminos no se acaban nunca. ¿Está peor?
- Dentro: No sé; tiene las manos como brasas.
- La mujer: ¿Quién llora?
- Dentro: No llora nadie, duerme.
- La mujer: Los niños lloran.
- El viejo: Los niños se han dormido [29].

El teatro de Maeterlinck era un teatro de situación y no de acción, y los diálogos de sus obras eran muy sencillos; algunas veces, aun insignificantes a primera vista, como en el drama de *Les Aveugles (Los ciegos)*. Es decir, los personajes hablan y siguen hablando sobre temas muy básicos que carecen de importancia alguna a medida que, y gracias a esta técnica, el pánico y la intriga corren mucho más en las venas de la obra e influyen tanto en el lector como en el espectador de una forma significativa. Este efecto se consigue a través de un lenguaje tan simple que contrasta con la situación trágica de la obra.

El tema [de *Los ciegos*] es casi inexistente: una docena de ciegos han salido del hospicio para dar un paseo, un domingo por la mañana... [...] Toda la obra se condensa en su conversación angustiada, a la vez insignificante y trágica, para quien sabe oír el discurso que discurre bajo las palabras y que concierne a la humanidad abandonada a la ignorancia de su destino.

Es, pues, un teatro de situación y no un teatro de acción. El tema de estas obras no es sino la espera de no se sabe qué acontecimiento que, en definitiva, no podría ser sino la muerte [Angelet, 2000:12].

Volviendo a la pieza gregoriana, en las líneas citadas hemos visto la misma tendencia y técnica del diálogo en segundo grado, en el que las palabras parecen insignificantes y no pasa nada. Según la filosofía del autor de *La intrusa*:

El gran teatro no reside en la exposición de las pasiones humanas, sino en el misterio de la vida cotidiana, hay que comprender también que ese misterio no puede ser dicho, sino solamente adivinado. Adivinado bajo las palabras insignificantes que son las más importantes” [Angelet, 2000:12].

En este sentido, pues, *Por el sendero florido* es un teatro de situación que abarca muchos aspectos de la escritura maeterlinckiana:

Si la lectura “poética” o literaria no sorprende, una lectura más específicamente teatral revela la voluntad de una escritura dramática y de una teatralidad directamente inspiradas de Maeterlinck [Salaün, ed., 1999: 87].

Otro aspecto común entre esta pieza y, por ejemplo, *La intrusa*, es el tema de la enfermedad. La muerte y la enfermedad son temas que se acompañan mutuamente en el repertorio del autor belga con mucha frecuencia (volveremos a este tema más adelante cuando comentemos *Lo invisible*). Es decir, la mujer enferma nos predice la llegada inminente de la muerte.

El silencio como uno de los aspectos más destacados de la literatura maeterlinckiana tiene una presencia muy acentuada también en *Por el sendero florido*, y consigue dar a la obra una atmósfera misteriosa e irreal. No conviene olvidar que el silencio fue y es una de las peculiaridades más características de Maeterlinck y “diversos estudiosos coinciden en considerar a nuestro autor el poeta del silencio, y hablando de su poesía, Eugène Baie la califica, precisamente, como «poésie du silence»” [Delgado, 2000: 79].

Además de lo expuesto, sería preciso comentar que el personaje del abuelo, tanto en el presente drama como en el siguiente que vamos a comentar (*Pastoral*), tiene

una analogía muy clara con los personajes mayores de Maeterlinck, los cuales poseen un don enigmático que les permite ser portavoces del destino final.

Entre la colección de *Teatro de ensueño* hay una obrita muy curiosa que se titula *Pastoral*. Pero, ¿cuál es la razón de esta peculiaridad? El drama trata de un pastor llamado Alcino que busca la felicidad absoluta. Él empieza un largo viaje junto a una amiga para encontrar a la Reina Sol, quien ofrece y otorga esta total felicidad a quien la encuentre. A lo largo del recorrido, nuestros peregrinos se encuentran con la Reina Primavera y otras figuras femeninas misteriosas, pero no hay ninguna pista de la mujer deseada. Al final de esta andanza resulta que el ser deseado y la fuente de la felicidad fue la misma humilde acompañante del pastor. Sí, Alcino estaba tan ciego por las ansias de encontrar la felicidad que no pudo percibirla a su lado, y esa ceguera será la causa de que la Reina sol le abandone para siempre:

Has de saber, pastor, que una vez en la vida soy compañera de cada mortal. Pasa por mi cabaña; voyme con él, si su amor me adivina, suya soy; si le ciega el orgullo de su sueño, finado el camino, me aparto de él. Adiós... [G. Martínez Sierra, 1990: 90]

No es una exageración si decimos que la idea fundamental de *El pájaro azul* (1909) es la misma que *Pastoral*, pero claro está que el desarrollo y el final son distintos. En la obra maeterlinckiana, los protagonistas son dos niños que buscan la felicidad personificada en un pájaro azul. Al final del drama, ellos, al igual que Alcino, se dan cuenta de que el pájaro que desde siempre tenían en casa era el verdadero pájaro azul. Termina esta obra con un final feliz, mientras *Pastoral* acaba en tristeza y suspiros. Es decir, Alcino se hunde en su ensoñación y pierde a su ser querido; mientras los niños, a través de la fantasía y del ensueño, consiguen la verdad y la felicidad. Como podemos ver, los mensajes de las piezas son opuestos, pero las ideas son muy análogas.

El parentesco entre estas dos producciones es asombroso, pero tiene su propia explicación: creo que las técnicas de expresión, las ideas y la estética dramática en los años o, mejor dicho, en las décadas finiseculares coincidían entre algunos autores europeos, que se inspiraban en las mismas fuentes literarias y/o sociales. Tanto Maeterlinck como los Martínez Sierra eran modernistas y renovadores por excelencia, por lo tanto, no es de extrañar si les preocuparon lo mismos temas y las mismas

circunstancias. Uno de estos temas en aquellos tiempos fue la felicidad, que parecía realmente inalcanzable.

En *Teatro de ensueño* hay otra pieza que se titula *Cuento de labios en Flor* y, según algunos estudiosos y críticos de la época, como Serge Salaün o Zeda, es la producción más maeterlinckiana de esta colección.

En la mayor parte de los cuadros dramáticos de Martínez Sierra se advierte la influencia de Maeterlinck. *Cuento de labios en Flor* recuerda, quizás demasiado, a Aglavaine y Selisette, del autor belga [Zeda, 1905b: 4].

Está totalmente claro que la esencia y el hilo del argumento son idénticos: se trata de dos chicas –prefiero decir niñas, porque esa es una de las diferencias más radicales con la obra maeterlinckiana–, que se enamoran de un joven pintor y, finalmente, cada una de ellas se sacrifica suicidándose para que la otra pueda estar con el amado. Estas líneas argumentales nos recuerdan al drama *Aglavaine et Sélysette* (1896) y su complejo triángulo amoroso. Sin embargo, creo que el tema del triángulo amoroso y el sacrificio, que tiene como resultado la muerte, son las únicas analogías que podemos establecer entre estas dos producciones teatrales. El lenguaje poético y la especial sensibilidad erótica de *Aglavaine et Sélysette* están absolutamente ausentes en *Cuento de labios en Flor*. Debo añadir que el sentimentalismo de *Cuento de labios en Flor* intentó acercarse suavemente al de la pieza de Maeterlinck introduciendo algunos gestos como el beso en la boca (en el contexto cultural de la España del momento este gesto era algo totalmente prohibido en las tablas), y con el uso generoso de algunos colores como el azul y el verde, pero esto no fue suficiente. *Cuento de labios en Flor* es una sombra de *Aglavaine et Sélysette*, cuya poesía está llena de música interna y una belleza extraordinariamente estética. La tragedia consigue atravesar el corazón de sus lectores y espectadores emocionándoles con cada palabra. Esta hermosura retórica está presente en cualquier pasaje y frase de la obra:

Meleandro: Ya no puedo figurarme que no hayamos nacido en la misma cuna. Parece que nunca hemos estado separados, y que te he conocido antes de conocerte. Me pareces anterior a todo lo que soy. Siento tu alma mejor que la mía, estás más cerca de mí que yo mismo, y si se me dijese: tienes que salvar tu vida, para poder vivir, sería tu vida la que necesitaría salvar... [...] A menudo me parece

que mi alma y mi ser, y todo lo que poseo, han cambiado de morada, y que, cuando te abrazo a ti, abrazo llorando la parte de mi mismo que no es de este mundo... [Aglavaine y Sélysette, 29].

En cambio, el drama de Martínez Sierra no llega a reproducir estos momentos conmovedores con su argumento mediocre. Muchas veces, los diálogos entre Rosalina y Blanca carecen de valor artístico y el esteticismo que abunda en *Aglavaine et Sélysette*. El desarrollo de *Cuento de labios en Flor* se basa en las palabras infantiles y triviales de las hermanas y, por consiguiente, el *plot* de la obra resulta muy superficial e incoherente, por lo que no interesa al lector. Al contrario, el argumento de la tragedia de Maeterlinck posee mucho misterio, suspense y filosofía, que consiguen captar la atención del auditorio:

-Meleandro: [...] ¡Y ahora, todo lo que nos ha dicho, lo que ha hecho, se agranda dentro de mi alma en sospechosos misterios que me van a destrozarse la vida!... El amor es tan cruel como el odio... ¡Ya no creo, ya no creo!... ¡Y todo mi dolor se transforma en asco!... Escupo sobre la belleza que trae consigo la desdicha... Escupo sobre la razón que cree ser demasiado hermosa... Escupo sobre el destino, que no quiere tener nada en cuenta... Escupo sobre las palabras que engañan al animal, y escupo sobre la vida que no escucha a la vida... [Así Meleandro expresa su desesperación y cólera acerca de la muerte de Sélysette: 130].

Aún así, no cabe duda de que es digno de elogiar el esfuerzo de Martínez Sierra en publicar una colección de poemas dramáticos, un tanto fantásticos, que pretendían introducir las alegorías y los elementos modernistas: como el tema del destino, la viva presencia de los colores (el azul y el verde), el sensualismo y el uso del lenguaje y la situación sentimental de forma bastante atrevida. Sus piezas se sumergen en la búsqueda de la belleza a través de imágenes muy plásticas (imágenes de la naturaleza, de los animales, de las mujeres del pueblo cantando). Intenta, en suma, deslizar un nuevo teatro en el ambiente frío del teatro español de la época, donde la imaginación no ocupaba su debido espacio en las creaciones artísticas.

3.3.-JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ [*AZORÍN*]

José Martínez Ruiz es una de las figuras más emblemáticas en cuanto a la recepción del teatro extranjero de vanguardia en España, especialmente, en la época finisecular, cuando sintió la necesidad y la falta de las nuevas corrientes teatrales europeas en las tablas españolas. En este sentido, su presencia cobra especial relieve en nuestro trabajo, como uno de los promotores de la renovación escénica. El repertorio azoriano, desde el punto de vista estilístico, se divide en dos momentos: a) el repertorio ideológico que se refleja en sus ensayos y piezas revolucionarias y anarquistas; b) el repertorio de la madurez y la decepción que surge hacia 1901, cuando *Azorín* está cansado de las peleas políticas y vive un decadentismo a nivel personal [Casares, 1916]. El cambio radical de estilo se deja ver en algunas obras como *El diario de un enfermo* (1901) y *La voluntad* (1902), donde la muerte, la enfermedad, el conflicto de la identidad y el existencialismo están muy presentes [Litvak, 1974].

Hay que tener en consideración que la presencia del teatro ibseniano y maeterlinckiano es muy notable en las escrituras de principios del siglo XX, donde la muerte y la enfermedad van de la mano. Sin duda, las obras de referencia al respecto son *Los espectros* de Ibsen y *La intrusa* de Maeterlinck, que serían los mejores ejemplos a seguir para los escritores españoles de la época: *Azorín* elabora lo enfermizo y lo anormal en *El diario de un enfermo*, Valle en *Flor de santidad*, Baroja en *Camino de perfección*. Si nos fijamos en la ambientación de la obras, nos damos cuenta de que la trama de estas piezas se desarrolla en patios de hospital, en claustros y en jardines de enfermos [Litvak, 1968; y Cirici Pellicer, 1951].

Las influencias de Ibsen y Maeterlinck se muestran de manera exaltada en la segunda etapa de *Azorín*, donde la muerte se presencia con mucha fuerza: “La adoro, la amo apasionadamente, como a un hermoso sueño que se desvanece; y la quiero más a medida que más se desvanece” [OC, I, 1947: 728]. *El diario de un enfermo* es el comienzo de una estética de la ensoñación para su autor; una técnica que proviene del escritor belga y que él va cultivando a lo largo de su carrera, hasta llegar a una fórmula muy parecida a *La intrusa*, que es: *Lo invisible*. Tanto en *El diario...* como en *Lo*

invisible, la muerte se convierte en el “personaje sublime”¹⁷ o, más aún, en el personaje más importante del drama.

El personaje más importante del *Diario de un enfermo* es la muerte, presente o presentida a cada instante. Es clara la huella de Maeterlinck en esta nueva estética azoriana [Litvak, 1974: 276].

Como sabemos, *Azorín* fue un pensador con tendencias anarquistas que publicó en el año 1895 *Anarquistas literarias* y *Notas sociales*, donde presentó al público las principales teorías anarquistas. Pero, poco a poco y “desengañado de la inutilidad de cualquier esfuerzo por mejorar la realidad, se retira a una vida grisácea y anónima, parecida a la disolución en la nada a lo que todo tiende” [Ródenas, 2008: 31]. Ante esta situación desoladora y deprimente, el autor encuentra a su musa perdida en *La intrusa*. Pero, ¿qué hay en el simbolismo maeterlinckiano que interesa al joven anarquista? Es “el misterio cotidiano”. Una mezcla extraña y casi imposible entre lo sencillo y lo sobrenatural, entre lo misterioso y lo corriente. Gracias a esta nueva perspectiva, *Azorín* comenzó a percibir el hecho de que los objetos normales y las conversaciones aparentemente vulgares de la vida podrían poseer un gran enigma por dentro, y es esto lo que le apasionó entonces de la escuela simbolista de Maeterlinck. Reflejó o intentó reflejar esta mirada en varias piezas suyas como *La fuerza del amor* (1901), *El diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Judit* (1926), *Lo invisible* (1928). A partir del momento en que se encariñó con Maeterlinck, su repertorio no fue capaz de huir de su sombra, y consentía con total resignación la influencia del autor belga sobre sí mismo: “Admiro a Maeterlinck, por *L'intruse*” [*Azorín*, 1972: 94-95].

Azorín -ya en su segunda etapa- en varias ocasiones se había quejado del poco conocimiento que tenían los españoles acerca de la figura de Maeterlinck, una de las personas más importantes del mundo teatral europeo de la época. Por lo tanto, hizo una traducción de su obra dramática *La intrusa*, con la intención de que la protagonizara su amigo, Antonio Vico. Sin embargo, el actor llegó a la conclusión de que la pieza correspondía a minorías y, por lo tanto, no la representó. Pese a ello, publicó su versión española en Valencia en 1896. En esta primera edición incluyó un pasaje de una carta

¹⁷“Hoy en día, falta casi siempre ese tercer personaje, enigmático, invisible, pero presente en todas partes y que podríamos llamar el personaje sublime, que, quizás, no es más que la idea inconsciente pero fuerte y convencida que el poeta se hace del universo y que da a la obra un alcance mayor...”. [Maeterlinck, 1999: 502].

del propio autor donde autorizaba su estreno. Sin embargo, esta primera traducción se vendió muy poco en España (dos o tres ejemplares según el mismo *Azorín* en “Avisos de este”, publicado en *El progreso*, el 29 de febrero de 1898), y se quedó en el olvido durante muchos años. Sea como fuere, esta traducción marcó un antes y un después en la carrera profesional de Martínez Ruiz. Él mismo destacó claramente la influencia que le ejerció la lectura de *La intrusa* en un artículo titulado “Un poeta”, publicado el 5 de marzo de 1898 en *El Progreso*:

Todavía recuerdo, y la recordaré mientras viva, la vibrante emoción extraordinaria que la primera lectura de *La intrusa* me causara. Aquel ambiente de tristeza, de preocupación de la muerte que llega; aquel interior silencioso, aquellos personajes que hablan durante una hora de cosas insignificantes, en vulgar, en machacón diálogo, llega a producir en el lector la obsesión dolorosa, tenaz, insacudible, de la Intrusa que pasa por el jardín, que atraviesa la escena, que entra en el cuarto de la enferma... Este es el drama de Maeterlinck, eso es la vigorosa obra de teatro *estático* [*Azorín*, 1972: 153-154].

Creo que *Azorín* intentó abarcar todo este cuadro maeterlinckiano en sus próximas obras, donde la muerte, el silencio, el misterio y la tristeza fueron sus protagonistas. Volviendo a “Un poeta”, habría que comentar que se trataba de un ensayo sobre el poeta Vicente Medina y su principal característica: “la ternura, la infinita ternura de los hombres y de las cosas”. A raíz de esta observación, *Azorín* destacó el concepto de “el alma de las cosas” en la poesía de Medina, y citó a Maeterlinck, Verlaine, Rodenbach, como los representantes de una filosofía en la que las cosas poseían una vida propia. Puso el ejemplo de *La intrusa*, como la mejor muestra de esta filosofía, donde el ruido de la puerta, el sonido de las hojas, la voz de los pájaros, el movimientos de las aves tenían una función especial:

Allí no “pasa nada”; no hay gritos ni imprecaciones; no hay muertes, traiciones, adulterios; pero hay algo que habla con voz elocuente; [...] Hablan de las cosas: hablan las hojas de los árboles en el jardín, la puerta que no quiere cerrarse, el rayo de luna que atraviesa las vidrieras multicolores, la lámpara que se apaga lentamente, el grito del niño que llora... [*Azorín*, 1972: 153-154].

Martínez Ruiz en su segunda etapa se acercó cada vez más al arte puro donde la imaginación y el subjetivismo cobraba un valor diferente. En este sentido, el nuevo arte se desintegraría del compromiso y de la utilidad. Bajo este nuevo punto de vista, el autor de *Lo invisible* cambia de estilo y de estética y como afirma Litvak “revaloriza las palabras y los silencios y concluye en una estética maeterlinckiana basada en lo inefable” [Litvak, 1974: 280]. Él busca un estilo de mucha imaginación e invisibilidad. Es decir, quiere desarrollar una literatura que evoque sensaciones borrosas y nebulosas en lugar de gritarlas en sus obras. Además de estos sentimientos misteriosos, nos dice, hace falta otro elemento que pueda dar sentido a las sensaciones que serán imposibles de sacar y exteriorizar por las palabras: el silencio. Es el elemento perfecto para poder transmitir las emociones que han sido olvidadas en la trayectoria de la literatura mundial:

... ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado, la tragedia honda y conmovedora de un silencio. ¡Estupendo caso! A lo largo de la evolución humana, la sensibilidad y la exteriorización de la sensibilidad no han marchado uniforme y paralelamente; y así, en nuestros días, mientras que las sensaciones han venido a ser múltiples y refinadas, la palabra, rezagada en su perfectibilidad, se encuentra impotente para corresponder a su misión de patentizar y traducir lo que siente. Hay cosas que no se pueden expresar. Las palabras son más grandes que la diminuta, sutil sensación sentida... ¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes, las innumerables expresiones del silencio? ¡Ah el silencio! ¡Ah los silencios trágicos, feroces, iracundos de la amistad y el amor! [1947: 703-704].

Azorín absorbe también algunas que otras ideas del simbolismo finisecular, que son de mucha importancia: la fusión entre la prosa y el verso. Él escribe en el diario *España*, el día 6 de febrero de 1905, un artículo titulado “La nueva poesía”, donde rechaza la separación entre la prosa y el verso. Observa que “no hay procedimientos propios del verso que no puedan emplearse igualmente en la prosa; y aún más cuando la nueva poesía no se fundamenta en procedimientos retóricos, sino en la psicología” [Lozano Marco, 2002: 133]. En esta nueva prosa poética o verso prosaico, el subjetivismo y la imaginación son los pilares de la creación artística y son los únicos elementos que permiten diferir entre una prosa poética y una prosa normal. En este sentido, la poesía moderna de Baudelaire y la dramaturgia de Maurice Maeterlinck

serían las muestras perfectas de dicha literatura [Stimson, 1958].

3.3.1- LAS ANALOGÍAS ENTRE LA TRILOGÍA DE MAETERLINCK Y *LO INVISIBLE* DE AZORÍN

Martínez Ruiz, en el prólogo de su trilogía, señala a Rilke y su obra como su fuente de inspiración al escribir *Lo invisible*: “La lectura de la obra maestra del gran poeta, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* –el libro de la muerte–, ha suscitado estos tres actos, escritos para que una actriz pueda desenvolver todo su arte” [Azorín, 1998: 50]. Pese a este comentario, creo que *Azorín* al leer a Rilke se acordaba de Maeterlinck en gran medida, puesto que el autor belga fue una de las principales inspiraciones del poeta austriaco [Angelloz, 1952].

Rilke se inspiró en el repertorio del autor de *El pájaro azul*, porque el concepto de la muerte fue su principal interés en la literatura, y sabía que el verdadero maestro de este tema fue el autor belga. No nos corresponde aquí hablar sobre las analogías entre estas dos grandes figuras literarias, por lo tanto, nos vamos a centrar en las similitudes entre Martínez Ruiz y Maeterlinck.

La muerte es el tema principal de las tres obras azorianas, al igual que lo es en *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior* de Maeterlinck. Además, la ambientación y los detalles escénicos presentan curiosas coincidencias en estas obras, como puede deducirse del análisis de las acotaciones, en el que detendremos a continuación.

3.3.1.1.- LA ACOTACIÓN¹⁸

La intrusa: Una habitación bastante **oscura**. Una **puerta a la derecha**, otra a la **izquierda** y una puerta pequeña camuflada en un rincón. Al fondo, ventanas con vidrieras en las que predomina **el verde** y una puerta de cristal que da a una terraza. En un rincón, un gran reloj de pared flamenco. Una lámpara encendida.

Los ciegos: Antiquísimo bosque septentrional, de aspecto eterno, bajo un cielo profundamente estrellado. En medio, hacia el fondo de **la noche**, está sentado un **sacerdote** muy anciano, envuelto en ancha **capa negra**. El busto y la cabeza, ligeramente inclinados y mortalmente inmóviles, se apoyan contra el tronco de una encina enorme y cavernosa. El rostro es de inmutable lividez de cera, y en él se

¹⁸ Las palabras en cursiva y negrita son nuestras.

entreabren los labios violetas. Los ojos, mudos y fijos, no miran ya del lado visible de la eternidad, y parecen ensangrentados bajo gran número de dolores inmemoriales y de lágrimas. Los cabellos, de **blancura muy grave**, caen en mechones rígidos y escasos sobre el rostro, más iluminado y más cansado que todo cuanto le rodea en el silencio atento del hosco bosque. Las manos, enflaquecidas, están rígidamente juntas sobre los muslos. A la derecha, seis ancianos están sentados sobre piedras, troncos y hojas secas. A la izquierda, y separadas de ellos por un árbol descuajado y pedazos de roca, seis mujeres, también ciegas, están sentadas frente a los ancianos. **Tres de ellas rezan** y se lamentan con voz sorda y sin interrupción. Otra es muy vieja. La quinta, en actitud de muda demencia, tiene en las rodillas a **un niño dormido**. La sexta es deslumbradora de juventud, y su cabellera inunda todo su ser.

Llevan, como los ancianos, vestiduras amplias, sombrías y uniformes. La mayor parte de

ellos esperan, con los codos sobre las rodillas y el rostro entre las manos; y todos parecen

haber perdido la costumbre del gesto inútil y no vuelven ya la cabeza a los rumores ahogados e inquietos de la Isla. **Grandes árboles funerarios, sauces llorones, cipreses**, les cubren con sus sombras fieles. Una mata de grandes asfódelos enfermizos florece, no lejos del sacerdote, **en la noche**. Está extraordinariamente **oscuro**, a pesar de la luz de la **luna**, que aquí y allá se esfuerza por apartar un momento las tinieblas de los follajes

Interior: Jardín antiguo, plantado de sauces. En el fondo, una casa cuyas **tres ventanas del piso bajo están iluminadas**. Se ve con bastante claridad una familia que vela a la luz de la lámpara. El padre está sentado junto a la lumbre. La madre, con un codo apoyado en la mesa, mira al vacío. Dos jóvenes vestidas **de blanco** bordan, sueñan y sonríen en la tranquilidad de la estancia. **Un NIÑO dormita** con la cabeza apoyada sobre el hombro izquierdo de la madre. Parece que cuando alguno de ellos se levanta, anda o hace un gesto, sus movimientos son graves, lentos, breves y como espiritualizados por la distancia, la luz y el velo indeciso de la ventana. **El anciano** y el forastero entran con precaución en el jardín.

La araña en el espejo: **Sala decorosa. Puerta a la derecha; puerta a la izquierda.** Al fondo, **ancho balcón** por el que se divisa, en la lejanía, el mar. Una mesita con libros...

EL segador: En **una reducida y pobre casita** de labriegos. Cocina con chimenea de campana; **puerta al fondo**; al fondo también, no lejos de la puerta, una ventana. **Puerta a la derecha.** En la pared de la derecha, un retablito con una Virgen, y delante de la imagen una mariposa encendida, en un vaso. Una cuna con **un niño de meses.** Las **paredes, blancas,** con un zócalo de vivo **azul,** separado de lo blanco por **una raya negra. Crepúsculo vespertino.** María cose junto a la ventana. Breve pausa. La puerta está entornada. Entra, sin llamar, Pedro.

Doctor Death, de 3 a 5: **Salita desmantelada.** Tres **paredes pintadas de azul** claro. Puerta al fondo; **puerta a la derecha.** Una ventana a la izquierda. Ni cuadros ni cenefas ni más muebles que dos sillas y una mesita. [...] Se oye ruido de forcejeo en la puerta del fondo. El ayudante del doctor debe ir vestido en esta primera con el **traje blanco....**

En las acotaciones de los dramas que se desarrollan en un espacio cerrado, la orientación acentuada de las puertas me ha llamado la atención. Por una parte, en *La intrusa* e *Interior*, y, por el otro, en las tres obritas azorianas; la muerte atraviesa, invisiblemente, la puerta. Golpes a la puerta, ruido de la puerta, tantas indicaciones hacia ella nos transmiten una sensación macabra. Curiosamente, en las acotaciones de *La intrusa*, *La araña...* y *Doctor Death...* existen dos puertas bien indicadas, la de la derecha y la de la izquierda. No me parece una mera coincidencia si en estas obras observamos que el anuncio de la muerte se realiza a través de la puerta de la derecha. En el primer drama de Maeterlinck el niño que se asocia con la muerte está dormido en la habitación de la derecha; su llanto en el último instante de la obra cruza esta puerta y nos predice que un hecho terrible ha sucedido en la casa. En el drama de *La araña en el espejo*, vemos dos puertas en el escenario, don Pablo, el mensajero de la muerte de Fernando, entra por la puerta de la derecha (la acotación explícitamente nos orienta porque hay otra puerta en la izquierda también). Y finalmente, en la última pieza de *Lo invisible*, la enferma está esperando para entrar al despacho del médico que está situado en la derecha. Hay algo más sobre el misterio de las puertas. La enferma de *Doctor Death...* no consigue entrar muy fácilmente al consultorio, como si la puerta fuera el símbolo del portal de la vida y la muerte, que sería difícil atravesar. El personaje del segador en el drama con el mismo título llama a las puertas de sus víctimas y luego

desaparece. En *La intrusa* nos encontramos con una ventana que no se quiere cerrar y la puerta de la entrada que está abierta sin que nadie hubiera entrado en la casa. Sinceramente, no creo que estas analogías fueran al azar entre algunas piezas de ambas trilogías.

Otro punto común que merece una reflexión es la hora de la llegada de la fatalidad: las 12 de la noche en *La araña en el espejo* al igual que *La intrusa*, y la noche sin concretar la hora en *El segador* y *Doctor Death...* al igual que *Los ciegos* e *Interior*. Es decir, la noche y la oscuridad se asocian con la llegada de la muerte en ambas trilogías. No cabe la menor duda de que esta analogía podría ser una mera coincidencia, puesto que la oscuridad y el temor a lo desconocido siempre han estado juntos. Pero, a pesar de esto, destacar las 12 horas en punto como la hora de la muerte del marido de Leonor no nos puede dejar indiferentes sabiendo que *Azorín* admiraba *La intrusa* maeterlinckiana. Es cierto que, según la tradición literaria, las doce de la noche se asocia normalmente con el miedo y el terror, sin embargo, creo que *Azorín* lo indicó con cifras, y de modo explícito haciéndonos recordar la escena en la que llega la muerte a las 12 en punto en la tragedia maeterlinckiana:

La intrusa: Suenan las doce, y con la última campanada parece que se oiga muy vagamente un ruido como de alguien que se levanta a toda prisa [Maeterlinck, 2000:102].

Lucía: cuando a las doce trajeron el primer telegrama, no hicieron ruido al llamar [Azorín, 1998:61].

3.3.1.2.- LOS PERSONAJES

En cuanto a los personajes de las trilogías, nos encontramos con una coincidencia curiosa e interesante. Algunos personajes se repiten exactamente con los mismos pesos alegóricos o simbólicos: el segador (*La intrusa* y *el segador*), la hermana de la Caridad (*La intrusa* y *Doctor Death...*), el viejo (*La intrusa*, *Los ciegos*, *Interior* y *Doctor Death*), el niño (toda la trilogía de Maeterlinck y *El segador* de *Azorín*), los enfermos (*La intrusa*, *Los ciegos* y toda la trilogía de *Azorín*). Todos ellos desempeñan el mismo papel dramático en el escenario e intentan transmitirnos el mismo mensaje. Por ejemplo, los viejos son los videntes del destino y los niños son los anunciadores callados de la muerte que se asustan al verla y rompen a llorar.

En *La araña en el espejo*, Leonor, es un personaje enfermo y obsesionado con su muerte. Ella, en una de las escenas más simbólicas de la obra, encuentra una araña en el espejo de la habitación de su esposo y, por lo tanto, deduce su muerte. Se equivoca de persona y piensa que su fin ha llegado, mientras, quien se ha muerto es su esposo. Leonor no podía pensar en la muerte de su marido porque lo veía muy fuerte y sano, mientras ella era la débil. En la primera obra de Maeterlinck sucede algo parecido. El abuelo enfermo y ciego, también gracias a su buena intuición, presiente la presencia de la muerte: “¿Y quién está sentado aquí? [...] Ahí, ahí, en medio de nosotros” [Maeterlinck, 2000: 96-97]. Mientras el lector espera la posible muerte del niño recién nacido que no está en un buen estado de salud, muere la madre, quien estaba recuperada según las palabras de su médico. En ambas colecciones descubrimos a unos personajes, normalmente enfermos, que prevén la llegada de la muerte. Es digno de recordar que Maeterlinck, influido por la corriente naturalista francesa, asociaba la enfermedad con la muerte en la mayor parte de su producción literaria.

Otro de los personajes claves del teatro maeterlinckiano es el niño recién nacido, quien predice la llegada inminente de la muerte. El niño está presente en las tres obras que forman la trilogía del horror del autor belga. Esta idea se repite de forma clara en *El segador* de Azorín donde nos encontramos también con muchos niños recién nacidos de la aldea, que de alguna forma se relacionan con la fatalidad y la muerte.

La vejez es otro de los elementos simbolizados por ambos autores. Al igual que El abuelo de *La intrusa* y El anciano en *Interior*, el personaje de El viejecito en *Doctor Death...* es el escogido para anunciar la venida de la muerte. El personaje del viejo es el sabio de los dramas mencionados. Da lo mismo si es ciego o enfermo, sólo él es capaz de percibir la única verdad de la vida.

Las figuras alegóricas y simbólicas que coinciden en ambos autores no terminan con estos personajes sino que El segador, La hermana de la caridad y El sacerdote entran también en la lista de las coincidencias o influencias. En *La intrusa* y *Doctor Death...* La hermana de la Caridad acompaña a las personas que están a un paso de la muerte intentando calmarlas y darles paz en los últimos momentos de su vida. El segador, con su guadaña, ha sido asociado durante largas décadas con la muerte en el mundo occidental, por lo tanto, no es de extrañar que aparezca en estas obras.

3.3.1.3.- LOS ELEMENTOS Y LOS SÍMBOLOS

En ambas trilogías abundan los elementos que simbolizan la muerte. Entre ellos, hay algunas coincidencias que nos adelantan la presencia inminente de un suceso fatal y macabro. Nos referimos a la aparición de los cipreses, los sauces, el segador y la guadaña, las cruces (en *La intrusa* La hermana de la caridad hace la señal de la cruz cuando se muere la madre de la casa y en *Doctor Death...* de pronto aparecen muchas tumbas y cruces en el patio del doctor como un anticipo de la muerte de La enferma). Está claro que la forma de introducir estos factores no ha sido idéntica en ninguna de las trilogías, pero sí que tienen muchos parecidos entre sí. Por ejemplo, la figura del segador y la guadaña en *La intrusa* ha sido más bien un efecto sonoro, sin que nadie los pudiera ver; mientras, en el drama de *El segador* de Martínez Ruiz, el personaje del segador es un ser fantasmal que viste de negro y llama a las puertas de las casas en las que hay niños. Es decir, cada obrita tiene un matiz distinto en cuanto al uso de estas alegorías. Lo que quiero decir es que Martínez Ruiz ha optado por las ideas de Maeterlinck en muchas ocasiones, pero las ha metido en un molde azoriano y, por tanto, el resultado ha sido una obra con las peculiaridades del poeta belga a la medida azoriana. En este sentido, hay una gran diferencia entre el autor español y el belga a la hora de aplicar sus símbolos o alegorías personalizadas. Cada uno usa unos medios y matices diferentes para transmitirnos el acercamiento de la muerte. *Azorín* titula su primera obrita *La araña en el espejo* y atribuye a la araña ser el mensajero de la muerte; en la segunda pieza, la figura del segador adquiere el mismo significado; y en la última y la más compleja, el propio nombre “Death” interioriza la muerte. Frente a estas indicaciones azorianas bastante directas, Maeterlinck introduce en su escritura unos elementos muy misteriosos, complejos e indirectos acerca del tema. Él aprovecha mucho el lenguaje de la naturaleza para intrigarnos y sorprendernos y, gracias a ello, consigue un estilo con mucho suspense. Algunas de estas alusiones alegóricas y misteriosas son: el viejo castillo, la oscuridad, el viento, los movimientos de los animales en el jardín del castillo, una ventana que no se quiere cerrar, una vela que parpadea y al final se apaga de forma enigmática etc. en *La intrusa*. En *Los ciegos*, aún está más presente el sonido del ambiente e, indudablemente, es más aterrador porque la historia se desarrolla en un bosque deshabitado por la noche, donde se percibe lo espantoso que puede resultar cualquier movimiento y sonido. Los pasos de un perro, el movimiento de unos pájaros, la caída de la nieve, el tacto de las hojas secas etc., son algunos ejemplos de esta atmósfera. Esta situación, que para un vidente es algo sencillo,

se convierte en un infierno eterno para un grupo de ciegos que se han perdido en este bosque frío y lúgubre. En la última pieza, *Interior*, se emplea un solo elemento acerca del tema de la muerte que nos intriga de forma colosal: el silencio. El uso del silencio ha sido una de las técnicas más elogiadas de Maeterlinck en sus dramas y, sin duda, en *Interior* el autor belga la lleva a la perfección. En esta obra el escenario está dividido en dos partes, el patio y el interior de la casa. Nosotros, como espectadores, nunca escuchamos nada del interior de la casa y solamente podemos observar los gestos de la gente que está dentro. Maeterlinck, con esta técnica renovadora pudo llegar a la altura del teatro estático de su época e influyó en grandes dramaturgos posteriores como Samuel Beckett y su obra *Esperando a Godot*.

Quiero hacer constar que *Azorín* se esforzó mucho en aplicar esta peculiaridad en su dramaturgia, pero nunca llegó a reflejarlo con maestría y fluidez. Personalmente, opino que la presencia del silencio en el repertorio del poeta belga está implícita y cuidadosamente elaborada, esa es la principal razón para que pueda llegar e impactar tanto al lector como al espectador. Yo, como lector de sus obras, debo afirmar que Maeterlinck nos transmite muchas sensaciones y sentimientos de forma inconsciente, es decir, los percibimos en el fondo del alma sin que nadie nos lo haya dicho a gritos. En cambio, Martínez Ruiz introduce y aplica el silencio de forma forzada y explícita en sus producciones; es decir, el silencio azoriano es un silencio en voz alta e indiscreta. Mientras que, en Maeterlinck, es la presencia activa del ambiente.

“El silencio”, en *Le trésor des humbles*, es seguramente uno de los textos “doctrinales” más fascinantes (hasta hoy), y sus obras obedecen a una litúrgica puntuación de pausas, silencios y puntos suspensivos que favorecen el clima de angustia o de misterio. el silencio no es el vacío o la ausencia de diálogo, es la culminación del intercambio entre dos seres, cuando el lenguaje se ha vuelto impotente, con una densidad tal que equivale asomarse al infinito [Salaün, ed., 1999: 65].

3.3.1.4.- LOS CUATRO COLORES DOMINANTES Y LOS SONIDOS DEL AMBIENTE¹⁹

El modernismo como corriente artística se relacionó de una forma especial con los colores, en general, y con algunos en especial. Entre ellos, el preferido es el azul, que es el color del ensueño y de la fantasía. Maeterlinck, como el mayor representante de la dramaturgia simbolista, lo inmortalizó con *El pájaro azul*. En este drama, tanto el autor como el significado del azul llegan a la cima de la belleza artística: el pájaro de la felicidad es azul.

En segundo lugar, el verde es el color que más se reitera en la escritura del belga. Como hemos señalado con anterioridad, en las acotaciones abundan el color azul y el verde, pero hay un tercer y cuarto color que se quedan fuera de nuestro alcance visual, porque se ocultan entre las palabras y las imágenes de las obras. Me refiero al color negro y al blanco.

Ahora bien, en primer lugar, debo hacer constar que la presencia del color azul está más que justificada por el tema del modernismo en ambas trilogías. Pongamos algunos ejemplos:

Leonor: [...] ¡Qué bonito está el mar! El mar azul, radiante, allá a lo lejos. El azul del mar se funde en el horizonte con el azul del cielo. ¡Inmensidad, eternidad! ¡Marchar, marchar en espíritu, como una nube, blandamente, en silencio, por la inmensidad azul! [*Azorín*, 1998: 60].

Leonor: Soñaba en nubes doradas, blancas, que caminaban por el azul. Y yo era una de estas nubes que, poquito a poco, con lentitud, con suavidad, se iba disolviendo, disolviendo en el horizonte, hasta no quedar nada en el cielo limpio [60-61].

La Enferma: [...] Parece como si entre el pasado y mi presente se haya interpuesto una nube. Todo, aquí, azul, limpio. Y el silencio es profundo [80].

La Enferma : [...] Me acuerdo ahora de cuando yo era niña, de cuando tenía seis años. Yo llevaba un vestidito azul; mamá me ponía sobre las rodillas y me daba en silencio unos besos muy apretados. Mamá era muy buena; estaba siempre triste; sufría mucho. Iba vestida de negro. Yo me acuerdo ahora de todo. Vivíamos muy alto y desde la ventana se veía la montaña azul, con sus picachos blancos en invierno [84].

El segador: Las paredes, blancas, con un zócalo de vivo azul...

¹⁹ Los significados de los colores han sido extraídos de *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier.

El sexto ciego: Creo que es muy de noche; cuando hace sol, veo una línea azul bajo mis párpados [Maeterlinck, 2000: 115].

El azul es la esperanza, la pureza y el color que tranquiliza. En *Lo invisible* se asocia con la infancia (la felicidad) y el mundo de los sueños. Además, en *La araña en el espejo* es el color de la esperanza para el personaje de Leonor. Maeterlinck lo usa con los mismos significados, como en el drama *El pájaro azul*, donde el azul simboliza la alegría; o, como vemos en la frase citada de *Los ciegos*, donde el sexto ciego expresa toda la esperanza que le queda por poder volver a ver a través de este color.

El color verde es el color que esconde un secreto, que simboliza un conocimiento profundo, oculto, de las cosas y del destino. Verde es el despertar de la vida. En *Los ciegos* todo el escenario debe de tener el tono verde porque la historia sucede en un bosque lleno de naturaleza. En esta misma obra, podemos afirmar que el verde esconde además un secreto: la muerte. En *Doctor Death...* el escenario se ilumina de verde cuando llega la muerte. Lo que simboliza el despertar de la vida.

La intrusa: Al fondo, ventanas con vidrieras en las que predomina **el verde**

La Enferma : (La escena se va iluminando con una claridad verde).- La luz tiene un color verde... Todo está iluminado de ese color... [Azorín, 1998: 85].

Para entender mejor el significado del color negro y del blanco, me parece oportuno señalar y comentar los distintos significados sobre estos dos colores según el *Diccionario de los símbolos*. Mawlana, mejor conocido en occidente como Rumi, el poeta persa (30 de septiembre de 1207 – 17 de diciembre de 1273), fue el fundador del misticismo oriental llamado sufismo. Según este pensamiento, el color negro es el color absoluto, el término de todos los demás colores, escalados como otros tantos peldaños para alcanzar el estado supremo del éxtasis, donde la divinidad aparece al místico y lo deslumbra. Allí también el negro brillante es exactamente idéntico al blanco brillante. Los sufis, al iniciar su danza giratoria, se quitan la capa negra y entonces aparece la ropa blanca. Renacen a lo divino pasando de lo negro a lo blanco. El color negro es el color de la renuncia a la vanidad de este mundo también según el zoroastrismo (la antigua religión de Persia).

El contraste entre lo negro y lo blanco está muy presente en estas obras desde las acotaciones hasta la ropa de los personajes. Por ejemplo, el ayudante del doctor

Death, primero aparece de blanco y al final de negro. En la casa de María en *El segador* “Las paredes, blancas, con un zócalo de vivo azul, separado de lo blanco por una raya negra”. El crepúsculo, que es una franja delicada entre la claridad del día y la oscuridad de la noche, desempeña un papel importante en *El segador* y *Doctor Death, de 3 a 5*. El ambiente de *La intrusa* se desarrolla también entre la oscuridad y la luz blanca clara de la luna, lo mismo sucede en *Los ciegos* e *Interior*. Es decir, en todas estas piezas hay un contraste entre la luz blanca y la oscuridad negra de la noche. En mi opinión, ambos dramaturgos han empleado estos dos colores principales con un significado simbólico: La vida frente a La muerte, lo mundano frente a lo divino. Volviendo a la simbología sufista, para llegar a la eternidad hay que atravesar la oscuridad. En este sentido, podemos observar el continuo contraste entre estos colores a la hora de atravesar el portal de la vida: en el momento de la muerte de la mujer, en *La intrusa*, la hermana de la caridad vestida de negro sale de una habitación iluminada; o, en *Doctor Death de 3 a 5*, el ayudante del doctor vuelve vestido de negro para llevar a la enferma y al abrir la puerta del doctor ilumina la escena. Esta técnica pintoresca y plástica se reitera a lo largo de las trilogías de forma constante:

La acotación de *Los ciegos*: En medio, hacia el fondo de la noche, está sentado un sacerdote muy anciano, envuelto en ancha capa negra [...] (con) los cabellos, de blancura muy grave...

La acotación de *El segador*: Las paredes, blancas, con un zócalo de vivo azul, separado de lo blanco por una raya negra.

La enferma : [...] El jardín es bonito. Pero, ¡qué aire fúnebre, trágico, tienen esos cipreses. [...] ¡Y esos cipreses tan altos, tan rígidos, tan negros! [80]

El sonido del ambiente y de la naturaleza (ya lo hemos comentado con anterioridad) cobra mucho relieve e importancia en las obras maeterlinckianas. El silencio de sus dramas muchas veces se rompe con el ruido suave de un pájaro, el viento, una puerta o una ventana. No observamos tanta delicadeza y cuidado artístico y estilístico en la trilogía azoriana, pero aun así, hay unos momentos sonoros idénticos entre ambos. Concluye el primer drama de *Lo invisible* con los gritos angustiosos de la protagonista, Leonor: “¡Qué opresión tan angustiosa! Quiero morir, quiero morir!” En el segundo drama, al acabar la última escena, escuchamos a la madre llorando y pidiendo ayuda a la Virgen sin cesar: “¡Virgen, Virgen mía, que no se lleven a mi niño!

(*Llorando amargamente, con su cara junto a la cara del niño*) ¡Que no se lo lleven! ¡No quiero! ¡Virgen mía, qué pobrecita..., qué pobrecita soy!”, y en *Doctor Death...*, la escena final termina con la voz de la enferma gritando con una voz clara: “ Infinito... Eternidad...”.

En *La intrusa* también acabamos la obra con el llanto del niño en el fondo: “Aquí se oye de pronto un vagido de espanto, a la derecha, en el cuarto del niño, y este vagido continúa con gradaciones de terror hasta el fin de la escena.” En *Los ciegos* el niño llora desesperadamente y así concluye la última escena. Lo que tienen en común todos estos finales, sonoramente hablado, es que se resumen y se limitan en el llanto y el grito. Naturalmente, no son ajenos al tema de la muerte tales sonidos y esa puede ser la razón probable de su uso. Pero creo que, tanto Maeterlinck como *Azorín*, introducen los llantos y los gritos en función de contrastar con el silencio que ha dominado la mayor parte de la obra. Como ya hemos mencionado, el silencio activo se ha desarrollado en toda la trilogía del poeta belga y el sonido fuerte y continuo del llanto y el grito ha sido la pincelada final del escritor para que se notara más la técnica por el contraste. Así, el autor consigue impactar a sus espectadores con un golpe sonoro. *Azorín* aplicó la misma técnica en su trilogía, pero creo que no llegó a conmover a su auditorio como lo hizo el autor belga, porque el silencio azoriano no estaba acompañado con el suficiente suspense que es el ingrediente necesario para sorprender al público.

3.3.1.5.- LAS HUELLAS DEL CRISTIANISMO Y SUS RITUALES

Con anterioridad hablamos de las figuras de La hermana de la caridad y El segador, que se repetían en ambas trilogías. Hay que tener en cuenta que en ambos autores la religión cristiana y sus rituales están muy presentes.

Maeterlinck parte de una concepción “religiosa” del teatro, como dirá Paul Fort, porque el teatro es una realidad superior a la “vida real” [Salaün, ed., 1999, 63].

Apoyo mi observación en dos situaciones: tanto en los personajes religiosos o los símbolos bíblicos como El sacerdote, La hermana de la caridad, la hermana monja en *La intrusa*, El segador, La guadaña, la cruz etc; como en las oraciones que murmuran o gritan los personajes.

En el drama de *Los ciegos*, leemos en la primera acotación: ”A la izquierda, y separadas de ellos por un árbol descuajado y pedazos de roca, seis mujeres, también

ciegas, están sentadas frente a los ancianos. **Tres de ellas rezan** y se lamentan con voz sorda y sin interrupción”. Estas tres mujeres rezan durante toda la obra sin cesar, el único momento en que dejan de hacerlo es la escena final, cuando llega “el extraño” (la muerte). En *Interior*, el único sello religioso que se expresa de forma exteriorizada es el ritual que realiza la gente del pueblo al llevar el cadáver de la niña ahogada a su casa paterna. De hecho, la única aparición de la multitud en el escenario es de forma sonora, es decir, el espectador siente su presencia a través de sus oraciones pronunciadas en voz alta. Por otra parte, en *El segador*, María, la madre del niño, cuando se enfrenta con la noticia del hombre misterioso que acude a las casas de noche para llevar a los niños, empieza a rezar (se oye sonar el Ángelus en el fondo también):

María: [...] Quiero rezar como todas las tardes... (*Se arrodilla ante el retablo y va rezando*) “El ángel del Señor anunció a María y concibió por obra y gracia del Espíritu Santo...

En la última pieza azoriana, el personaje de la enferma, cuando se desespera y no encuentra ninguna salida de la macabra y espantosa situación, se refugia en las oraciones para calmarse. Como ya hemos ido comentando, la idea de la religión y el cristianismo, implícita y explícitamente, está omnipresente en la totalidad de ambas trilogías. Creo que no es de extrañar la asociación de la muerte con la religión, puesto que en las religiones abrahámicas la figura del ángel de la muerte, Israel, está muy acentuada en los tres libros sagrados: el Taurat, la Biblia y el Corán.

3.3.1.6.- EL TEATRO MINIMALISTA Y EL TEATRO ESTÁTICO

Maurice Maeterlinck es el pionero del teatro interior o el teatro de alma. Entre los años 1889 y 1894 salieron a la luz ocho obras del autor belga donde él dibujó una nueva dimensión del ser humano, una dimensión que quizás había sido conseguida por vez primera gracias a Shakespeare y su personaje Hamlet. Es decir, aquel yo misterioso y sobrenatural que aparece cuando la racionalidad del ser humano desaparece. Maeterlinck creó un nuevo teatro en el que construyó un puente y un diálogo entre el alma humana y su destino. La trilogía de *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior* es el mejor ejemplo de esta corriente rompedora de la época. Él descubre la enorme potencia del silencio para transmitir sentimientos y emociones que no pueden reflejarse en las

palabras y, de esta forma, llega a un formato muy minimalista del teatro. En este sentido, él crea el teatro estático, donde el silencio desempeña el papel principal. *Interior* es la obra maestra del estatismo maeterlinckiano. Sin duda, él es el gran genio de esta técnica dramática, pues consigue conmover a sus lectores y espectadores con la mínima acción en el escenario.

Asimismo, su teatro es muy sencillo y no requiere un decorado muy elaborado, en otras palabras, es un teatro minimalista. Como sabemos bien, el minimalismo se define como la eliminación de los accesorios y objetos que se consideran innecesarios. El arte escénico también ha hecho buen uso de esta idea. En este sentido, en lugar de depender de la puesta en escena, lo que cobra mucha importancia y establece el estado de ánimo de una pieza teatral son la idea del drama y la interpretación de los actores [Krauss, 2002; y Marzona, 2004].

Si nos fijamos en las acotaciones de las obritas del poeta belga, nos damos cuenta de que el autor se limita a poner en el escenario lo inevitable y lo necesario. En *La intrusa* tenemos pocas indicaciones acerca del accesorio: una sala con un reloj en la pared y una lámpara encendida. *Los ciegos* es una obra escrita en un lenguaje minimalista y habla sobre la soledad que evoca la pérdida de Dios, lo que le da el gusto modernista a la producción. Todo sucede en un bosque, pero en un espacio muy limitado lleno de hojas y piedras y con un mínimo movimiento. En la última obra maeterlinckiana, la acción, si la podemos llamar así, se desarrolla en el patio de una casa. Todo muy sencillo, porque lo que importa en el teatro del autor belga no es ni el espacio ni el personaje, sino la idea.

En cuanto a la escenografía azoriana, en *Lo invisible* hay algo más de decoración, especialmente en *La araña en el espejo*, pero tampoco mucho más. En la segunda pieza nos encontramos con una casa rural muy sencilla con poco accesorio: “Cocina con chimenea de campana; puerta al fondo; al fondo también, no lejos de la puerta, una ventana. Puerta a la derecha. En la pared de la derecha, un retablito con una Virgen, y delante de la imagen una mariposa encendida, en un vaso. Una cuna con un niño de meses”. Sin duda, *Doctor Death...* es la producción más maeterlinckiana de *Azorín*, llena de misterio y sencillez: “Salita desmantelada. Tres paredes pintadas de azul claro. Puerta al fondo; puerta a la derecha. Una ventana a la izquierda. Ni cuadros ni cenefas ni más muebles que dos sillas y una mesita...”. Además de ser obras minimalistas son estáticas también. En ninguna de las tres nos topamos con una situación de acción exterior, sino todo lo contrario, las tramas de *La araña en el espejo*,

El segador y *Doctor Death...* giran en torno a la muerte y a nuestra percepción acerca de ella. Tanto esta trilogía como su precursora maeterlinckiana se centraron en la metafísica, y por ello, exigían la imaginación de sus espectadores durante la función para que pudiese ser realizable la obra. Según el criterio de esta corriente, no se valorarán ni los accesorios, ni las luces ni los efectos visuales a la hora de representar una pieza, sino la existencia de la verdad, que no requiere lujosos decorados burgueses donde la “verdadera verdad” se sacrificaba por la “verdad superficial y aparente”. Esta verdad maeterlinckiana surgiría en un ambiente armado de imaginación por parte del auditorio. Bajo esta filosofía, nace el teatro maeterlinckiano lleno de silencio, estatismo, sencillez, y que se debería considerar el inicio del teatro minimalista.

La “ruptura” simbolista no tiene que ver con las intrigas, las anécdotas, los soportes narrativos; como dice Maeterlinck, no hay más remedio que plantear un decorado para que el “poema” (así llama a la literatura teatral) sea posible, pero lo que está en juego no es eso. El acceso a la “Verdad” no pasa por lo real, sino por el sueño o por el “ensueño”... [Salaün, ed., 1999: 28].

Aunque la recepción escénica de Maeterlinck no fue numerosa ni en España ni en Madrid, su influencia literaria y estética dejó sus rasgos en una serie de autores españoles de la época. En el presente trabajo hemos analizado algunos de los ejemplos más importantes de esta corriente. Además, cabe destacar que a medida que transcurrían los años se hacía más patente el repertorio de Maeterlinck, quien llegó a ser una referencia mundial años más tarde de su muerte.

CAPÍTULO III: GABRIELE D'ANNUNZIO



PESCARA, 12 DE MARZO DE 1863 – LAGO DE GARDA, 1 DE
MARZO DE 1938

*Je suis l'Empire à la fin de la décadence
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse*
Paul Verlaine

INTRODUCCIÓN

1.1 DECADENTISMO FINISECULAR

En la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, en general, y en Francia, en particular, abundaron las nuevas estéticas, ideas artísticas y nuevas formas de expresión, que llegaron a ser realmente espléndidas e influyentes en distintos campos de la sociedad. En el campo literario, el decadentismo fue uno de estos fenómenos; una corriente que apareció a finales del siglo, tras los sucesivos fracasos del ideal romántico. Junto a otras tendencias, formaría el centro de una ideología muy extravagante e importante que se vendrá a llamar simbolismo más adelante.

La caída del poder austro-húngaro, los movimientos revolucionarios de la Rusia zarista (y tantos otros en Italia y Francia), la estructura burguesa, la falsa sociedad europea y el agotamiento de los efectos de la industrialización fueron algunos factores que provocaron la aparición de estos movimientos en términos sociales. El decadentismo fue una de las reacciones antiburguesas e intentó hacer frente contra el núcleo de su ideología: la moral. Los intelectuales y autores se habían hartado de los “valores” burgueses que prácticamente dominaban el sector artístico.

Al igual que en cualquier otro movimiento socio-cultural, los promotores necesitaban un manual que les iluminase el nuevo camino: *El mundo como voluntad y como representación* fue el elegido. Una obra cuya determinación salió a la luz años después de su publicación por parte del filósofo alemán Schopenhauer, a finales de 1818. Evidentemente, cuando apareció el libro el pensamiento dominante aún era el romántico y, por tanto, ni los críticos ni los intelectuales lo entendieron como fue debido. Será con la caída del Romanticismo, cuando cobre vital importancia y se convierta en una obra de referencia en las tertulias literarias y filosóficas en la década de 1860. El tomo es considerado como la manifestación del pesimismo filosófico. El

espíritu sombrío de Schopenhauer encajó perfectamente con el estado de ánimo de los decadentes.

A la altura de 1868, Théophile Gautier (1811-1872), pocos años antes de su muerte, en su prólogo a *Les fleurs du mal* de Baudelaire habla por vez primera de este fenómeno como un estilo literario. Pero esta observación sacada de las obras de Baudelaire se quedó en el olvido hasta 1881, cuando Paul Bourget propone “Théorie de la décadence”. El trabajo de Bourget sería tomado como el primer manifiesto del movimiento decadente, puesto que antes de él nadie había realizado un estudio sistemático con respecto al tema. En su estudio señala la degenerada situación de la sociedad del momento y, a su vez, advierte que dicha decadencia social sería dañina para el pueblo; pero, por el contrario, –añade Bourget– crearía un ambiente favorable y benigno para que pudiera florecer una nueva tendencia literaria. Concluye la teoría basándose en el repertorio del autor de *Les fleurs du mal* (1857), en el que encuentra abundantes características del decadentismo. Ante esta mirada crítica, Baudelaire se convierte en el primer decadente de la historia de la literatura, pese a su rechazo:

¡Literatura decadente! Palabras vacías que oímos caer a menudo, con la sonoridad de un bostezo enfático de los labios de esas esfinges sin enigma que velan ante las puertas santas de la Estética clásica [Baudelaire, 1984a: 241].

Si observamos la definición del mismo Charles Baudelaire de lo Bello nos daremos cuenta de que él fue decadente por naturaleza. Considero que él nunca quiso reconocer este apelativo porque rechazaba las etiquetas de la crítica, que pretendían y pretenden encasillar a los autores de una manera muy poco literaria.

He encontrado la definición de lo Bello; de mi Bello. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que deja rienda suelta a la conjetura. [...] Una cabeza seductora y hermosa, una cabeza de mujer, quiero decir, es una cabeza que hace soñar a la vez (pero de una manera confusa) con la voluptuosidad y con la tristeza; que conlleva una idea de melancolía, de hastío, de saciedad, incluso; o bien una idea contraria, es decir, un entusiasmo, un deseo de vivir asociado a una amargura en retroceso, como si proviniera de cierta privación o desesperanza. El misterio y el pesar son también caracteres de lo Bello [Baudelaire, 2009b: 40].

Si suponemos que el movimiento decadente tuvo tres ejes, indudablemente, Charles Baudelaire fue uno de ellos. Él sirvió como el modelo a seguir para los escritores posteriores de la idea decadentista.

Baudelaire fue uno de los faros del movimiento de renovación artística conocido como espíritu o sensibilidad decadente, que floreció en Francia poco después de 1880 y que ha venido denominándose específica y preferiblemente como *mouvement décadent*... [Sáez Martínez, 2004: 28].

El siguiente eje del movimiento será otro autor francés, quien a su vez se dejó influir por Baudelaire, me refiero a Paul Verlaine. Sin lugar a dudas, él es el pilar principal de esta tendencia y, en otras palabras, el padre del movimiento. Tres de sus obras desempeñan un papel significativo en la divulgación del espíritu decadente: *Art Poétique*, publicado en *Paris-Moderne* a finales de 1882; *Langueur*, publicado en *Le chat noir*, el 26 de mayo de 1883; y la última fue *Les poètes Maudits*, publicado en *Lutèce* en 1883. Verlaine fue el modelo a seguir para los jóvenes autores decadentes después de la publicación de estas obras. Era el maestro para la gente con “inteligencias enfermas” como lo calificó Gómez Carrillo en 1895:

Él nos ha enseñado a ser raros sin dejar de ser sencillos, probándonos con el ejemplo que, gracias a la complicación del espíritu finisecular, basta seguir el impulso de nuestros temperamentos para crear efectos misteriosos e inquietantes. Sus obras han sido para la joven generación, un evangelio poético: en ellas encontraron los sedientes de novedad ritmos desconocidos y sensibilidades ignoradas, ellas fueron un manantial inagotable para la gran caravana de la decadencia [Gómez Carrillo, 1895: 307].

Algunas veces, los entes ficticios cobran más vitalidad y vida que sus creadores, uno de estos curiosos casos es el de Jean Floressas des Esseintes, el protagonista de *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans. Des Esseintes constituye el tercer eje del movimiento y contiene la suma de todos los rasgos decadentes. Él es un personaje impactante que lleva a la práctica con total perfección la teoría decadente.

[*À rebours*] es, en efecto, de un mundo decadente de lo que trata el libro. El invernadero representa el alma, la vida interior abandonada al spleen, a las

tentaciones, al pecado. En el invernadero bulle todo un mundo inaccesible de plantas y de flores que son las pasiones y los deseos malsanos [Angelet, 2000:11].

El protagonista es un ser lleno de apatía e impotencia, que quiere cortar con la sociedad industrial del siglo XIX. Huysmans, a través de su personaje, no hizo solamente eternos los rasgos decadentes sino que creó un héroe, que es, al mismo tiempo, grotesco, lamentable y patético. Este noble disgustado con la sociedad y la humanidad trata de nadar en contra de la corriente e intenta saciar su inquietud a través de su sentimentalismo. Destrozado por el intento, llega a un callejón sin salida y busca su salvación en su fe. Des Esseintes es uno de los personajes más perturbados y confusos de la literatura mundial y, a la vez, es el espejo del nuevo ser humano de la era moderna, lleno de preocupaciones y ansiedades psicológicas.

Esta obra, como afirma Sáez Martínez en *Las sombras...* “da vida y forma al movimiento literario”, y se convierte en la meca de los autores que se dejaron influir por esta corriente.

[...] Ahora casi todos tenemos algo de Des Esseintes. Nos gustan las coloraciones raras; nos seducen las orquídeas que parecen flores artificiales, y nos encantan los perfumes enervantes... Y siendo místico y perverso al mismo tiempo, querríamos dormir con la Venus Sabia en la celda de un agustino... [Gómez Carrillo, 1895: 306].

La perversión, el fracaso, el aburrimiento, la homosexualidad, la muerte y la degeneración, la imagen fatal de la mujer, el escapismo de la naturaleza y la realidad hacia el artificio, son algunas de las características del decadentismo. Sin lugar a dudas, una de las mejores representaciones del decadentismo estaría retratada y bien pincelada en el protagonista de la obra maestra de Oscar Wilde: *El retrato de Dorian Grey*. Dorian es el decadente por excelencia, sus gestos, sus palabras, su silencio, su rostro etc.; todo lo que hace y deja de hacer son perfectamente decadentes [Wilde, 2000].

El decadentismo no se limita a las fronteras del país de origen sino que se expande con bastante rapidez a los otros países europeos y las Américas. *La décadence* como una mirada sólida y diferente al arte no se da a conocer hasta la década de 1880 y florece y culmina aproximadamente a principios de 1890 en Francia. La razón principal de su desaparición es la presencia del nuevo movimiento rompedor: el simbolismo. Sin

embargo, la muerte del decadentismo en Francia coincide con su nacimiento y desarrollo en los demás países europeos como Alemania, Inglaterra, Italia, España etc., y continuarían apareciendo sus huellas directas hasta mediados de la primera década del siglo XX. Uno de los jóvenes autores que sintió afinidad con este movimiento fue Gabriele D'Annunzio, que poseía un espíritu anarquista y ambicioso. Los rasgos de la escuela decadente se dejan ver en la mayor parte de su repertorio. Algunas de sus piezas fueron censuradas o prohibidas a principios del siglo pasado, porque se las consideraba amorales. En 1898, *New York Times* publicó una reseña titulada “D'Annunzio, Books That Prove Him to Be Entirely Selfish and Corrupt”, sobre una de las novelas del autor italiano, *The intruder*, donde le calificó con estas palabras: “evil” y “entirely selfish and corrupt” [5 de marzo de 1898]. El talento y la originalidad de D'Annunzio quedaron escondidos y olvidados del público durante décadas, a raíz de su ideología política; pero, su calidad abrumadora y su técnica literaria no dejaron indiferentes a los jóvenes autores que simpatizaban con la nueva corriente literaria.

La hija de Iorio y *La nave* son las dos obras dramáticas en que con más alta inspiración se manifiesta el genio de Gabriel D'Annunzio. El teatro del gran poeta italiano señala una nueva y brillante renovación del arte escénico. Cuando casi todo el arte literario en Europa estaba aún supeditado al naturalismo de la escuela francesa, el genio de D'Annunzio se apartó por completo de aquella modalidad artística para volver por los fueros del casi olvidado teatro poético [*Tristán*, 1916: 3].

Dicho esto, tenemos que señalar a algunas personalidades que hicieron posible la llegada del italiano a la España finisecular. De ninguna manera aquello era una tarea fácil, por las grandes diferencias socio-culturales que existían entre España y Francia o Alemania. Como ya hemos comentado en el apartado de Ibsen, la sociedad española del momento era incapaz de tolerar cualquier actitud que hiciese frente contra los valores establecidos, mayormente, burgueses. Es decir, el conservadurismo no permitía que las nuevas voces pudiesen cobrar el protagonismo en el arte.

1.2. LA APARICIÓN DE D'ANNUNZIO EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Mientras tanto, figuras como *Clarín* y Emilia Pardo Bazán intentaban introducir todo lo que encontraban interesante bajo su punto de vista. En gran medida, estos dos literatos fueron los encargados de divulgar e introducir las modas y los cambios estéticos y literarios en la España de finales del siglo XIX, que estaba viviendo una crisis ideológica, intelectual y cultural. Se producirá, por ello, un dominio de las novedades extranjeras, que se aprecia en el comentario de Leopoldo Alas cuando dice: “De Italia.... de Italia, como de Francia y de Inglaterra podría yo hablar por mi propia cuenta”. *Clarín* es uno de los primeros que escribe curiosidades sobre el poeta italiano. La primera se publica en el diario de *La Época* en febrero y, a continuación, el 19 de julio de 1890 en la sección teatral de *Madrid Cómico*. De modo que, a la altura de 1890, D'Annunzio es conocido en España como poeta, pero aún no se habla del D'Annunzio novelista o dramaturgo, naturalmente, porque sus primeras novelas y dramas todavía no habían llegado a España.

De Italia.... de Italia, como de Francia y de Inglaterra podría yo hablar por mi propia cuenta, mas prefiero seguir al ilustre Bonghi, que nos cita ante todo *el Isotteo y La quimera*, de Gabriel D'Annunzio (el cual tiene, esto lo digo yo, en publicación unas *Elegías romanas*, de las que conozco algunas admirables).

Bonghi dice de D'Annunzio que no realiza tanto como había prometido y que tiene mucho *calor* y poco pensamiento. Yo opino que cuando *el calor* sugiere ideas es también un modo de pensar [*Clarín*, 1890: 3].

Emilia Pardo Bazán publica un artículo titulado “El fuego” en *Los Lunes de El Imparcial*, el 23 de abril de 1900, en que habla de la novela dannunziana del mismo nombre. Ella afirma en su artículo que no se ha leído a D'Annunzio en España a nivel masivo; y añade que el renacimiento latino no se valora en España porque “se le queda poco de latino y helénico” [1]. Comenta que el italiano se dejó influir por autores y críticos como Borget, Baudelaire, Maupassant, Wagner y Nietzsche, etc. Es poco novelista y más poeta y pensador. La escritora gallega comenta que los personajes de D'Annunzio son puras verdades que se visten de simbolismo y observa las huellas de Dante en sus obras. Todo ese comentario fue a raíz de la publicación de *El fuego* (1900), que llega a las manos de doña Emilia sin retraso.

Edmundo González Blanco, en un estudio de más de treinta páginas titulado “D’Annunzio y el anarquismo aristocrático” (1903), habla de las ideas sociales del autor italiano. La verdad es que el nivel de conocimiento del autor del artículo sobre D’Annunzio es impresionante. Eso quiere decir que, a pesar de las palabras de Emilia Pardo Bazán, él fue bastante estudiado entre los críticos de la época.

En el número de literatos adictos a Nietzsche, cuéntase D’Annunzio, uno de los más hábiles propagandistas de las nuevas ideas, merced a la magia de su pluma de vistosos cambiantes y artificiosa labor. Con entusiasmo cita él aquel aforismo XXX del *Jenseits von gut und böse* de Nietzsche, donde se insinúan las excelencias del *neber menschen*, para entonar un himno al despotismo de raza, el más olvidado, pueril o inactual de todos los despotismos. A la vista de la hipocresía con que los ambiciosos de ayer exageraban, para elevarse a sí propios, los derechos del pueblo, como se exageran las cualidades de un niño para cautivar su ánimo inocente, debe causar asombro la frescura con que algunos pedantes de hoy, fijándose en la tendencia presente del egoísmo social hacia la filosofía de Nietzsche, recomiendan el programa del dominio como el único verdadero [González Blanco, 1903: 79].

González Blanco, acerca de la ideología de D’Annunzio, añade que su gobierno ideal sería un conjunto de intelectuales que puedan tomar las decisiones del mundo y, por tanto, la democracia tal como es no le parece justa, puesto que todas las personas pueden opinar y el voto de un ignorante tiene el mismo valor de un voto de una persona inteligente:

Para D’Annunzio, el templo verdaderamente social es una comunión de hombres distinguidos, alumbrada por la llama artificial del poder, del talento o de la gloria, fuera de la cual nada tiene sentido y todo son apariencias y fugitivas sombras. La democracia desdeña alumbrar artificialmente su gran asamblea, su gran templo, pues no olvida que el gas que como luz brilla, como aliento hiede. En la vasta iglesia de la democracia social arde la cera, que viene de la miel, que es dulce, y el aceite, que viene del olivo, que es la paz [105].

Con el paso del tiempo, el nivel de conocimiento de los críticos y los revisteros cambia de forma radical y notable. Por eso, aparecen algunas figuras como Carlos de Cuenca, el crítico teatral de *La ilustración Española y Americana*, y Pedro González

Blanco, que gozan de un buen conocimiento de los autores europeos. Cuenca, en uno de sus artículos, aporta nueva información sobre las novelas de D'Annunzio y, además de esto, el crítico habla brevemente de dos obras teatrales: *La ciudad muerta* y *Sueño de una mañana de primavera*. Hay que tomar en consideración la importancia de estos años en los que los intelectuales españoles empiezan a conocer y leer al poeta italiano.

Con motivo de la representación en París del drama de Gabriel D'Annunzio *La ciudad muerta*, está siendo la personalidad del escritor italiano la actualidad literaria de estos días.

Gabriel D'Annunzio es un poeta con ideales propios, de un mérito positivo, y sus obras se leen y se admiran hoy, tanto como en su patria, en Francia y en todos los centros de cultura de Europa y de América. Cuenta treinta y ocho años, y a los veintidós se reveló con su *Canto nuovo* y *Terra promessa*, colección de poesías el primero y novela el segundo, que dieron a conocer sus poderosos alientos y sus vivos anhelos de belleza y redención. Publicáronse después *Issoteo*, *La Chimera*, *El Poema paradisiaco*, *Las Odas navales*, *Las Elegías romanas*, y sus novelas *El inocente*, *El Placer*, *El triunfo de la Muerte*.

De sus obras dice un crítico italiano: "El espíritu del Renacimiento serpea en las novelas como en las poesías de Gabriel D'Annunzio: la misma decoración lujosa, el mismo afán de alto decoro, de la majestad, de la dominación; y después el teatro, todo un teatro nuevo que el poeta ha comenzado a escribir, y que escribirá y representará... El fantástico *Sueño de una mañana de primavera* recorre los teatros, con la incomparable interpretación de Eleonora Duse; Sarah Bernhardt representa en París *La Ville morte*; todo un teatro griego de los clásicos tiempos revivirá, merced a un poeta que promete y cumple".

Claro es que, como nadie es perfecto en el mundo y la crítica considera las producciones artísticas desde muy diferentes puntos de vista, D'Annunzio es hoy más discutido a medida que crece su fama. En *La Citta morta*, hay, sin embargo, rasgos geniales de un poeta de altísimo vuelo, que son eminentemente celebrados [Cuenca, 1898: 90].

En 1908, Pedro González Blanco publicó un exhaustivo estudio titulado "Gabriel D'Annunzio" en el que demostró su nivel de conocimiento literario acerca del autor de *La ciudad muerta* y su repertorio. Por lo que nos expone el crítico, hacia 1908 el auditorio español ya está bien familiarizado con el texto dannunziano:

Señores: Pocas veces ha sido más fácil la misión del crítico que en el desarrollo del tema actual. Hablar ante vosotros de la personalidad y de la labor literarias de D'Annunzio, es hablar ante un público que no solo le conoce y en general le admira, sino que lo tiene bien analizado y que ha sabido apreciar sus tendencias, simpatizar con sus audacias y penetrarse de su emotivismo [González Blanco, Pedro, 1908: 145].

Blanco se centra en su estudio en tres rasgos significativos de la escritura del autor de *El fuego*: el erotismo, el individualismo nietzscheiano y el espiritualismo naturalista.

Por lo que a nosotros especialmente toca, las de D'Annunzio son decadentes, ciertamente, y aun algunas pueden calificarse de *decadencias cristalizadas* en los individuos por ser muy exigua la parte de sociabilidad que en ellas interviene. [145]

El crítico opina que nadie como el autor italiano pudo reflejar tan bien las ideas del pensador alemán en sus obras. Y añade que, de hecho, es el primer escritor cuyo repertorio giró acerca del tema del super-hombre nietzscheiano sin perder su belleza literaria. Aparte de esta observación, se habla de los personajes y el ambiente general de las piezas dannunzianas, que tienen un aspecto muy real y humano: “Los desenlaces son más trágicos, las situaciones más reales, la fábula más candorosa, los antecedentes más humanos” [145].

Por otra parte, González Blanco habla del misticismo y la belleza mística de las obras del poeta italiano. En este apartado, el crítico habla de la importancia de lo bello para D'Annunzio, y añade que esta sensibilidad particular le aleja del decadentismo absoluto y le coloca en el “decadentismo templado”:

Schopenhauer decía que la palabra *idea* que para todo ofrecía un significado preciso, pronunciada delante de un alemán, parecía que se iba a subir en globo; lo mismo pasa a los latinos con lo *bello*. D'Annunzio a este respecto, nunca desmiente su raza; pero ha sabido, como ningún otro, mezclar con tan puritana tendencia todas las audacias naturalistas. Para él lo estético de la obra artística y lo estético natural no se diferencian absolutamente en nada; y esto es ciertísimo, como que el

mismo proceso psicológico del sentimiento se da en un caso y en otro.

Este estetismo radical, herencia de los prerrafaelistas ingleses, no podían menos de traer en D'Annunzio un decadentismo templado. [...]El decadentismo, asociado al individualismo y fundados ambos sobre la base erótica que en la sesión anterior examiné, ha producido en D'Annunzio esa lírica naturalista [145].

A D'Annunzio se le conoce primero en España como poeta a través de las publicaciones tempranas de la prensa de la época, que no disponían de una buena calidad lingüística; después como novelista; y, finalmente, como dramaturgo. Pero realmente no habrá un lapso muy grande entre cada una de las etapas. Sus poesías aparecen en la prensa a finales de la década de 1880 y principios de 1890; sus novelas ya estaban a la venta en los primeros años de la década de 1890; y en el año 1900 ya tenemos a *La Gioconda* estrenada en el Teatro Apolo de Madrid (de hecho, D'Annunzio compuso su primer drama en 1897, y *La Gioconda* en concreto, había sido escrita tan solo un año antes). Lo que pretendo demostrar es que, a pesar de lo que piensan muchos estudiosos, en España no se produjo una distancia enorme entre el D'Annunzio poeta y el D'Annunzio dramaturgo. Si bien es cierto que las traducciones serias y publicadas en forma de libro empiezan a salir a partir de 1900. Cito algunos de los títulos: *El fuego*, por Orts-Ramos en 1900; *El inocente*, por Augusto Riera en 1900; *La hija de Iorio*, por Castillo de González en 1907; *La ciudad muerta*, por Ricardo Baeza en 1909, etc. Entre los diversos traductores del dramaturgo italiano, sería Ricardo Baeza a quien se asocie más con la figura de Gabriele D'Annunzio, por su cantidad de traducciones del italiano al español.

Una de las revistas más prestigiosas y de mayor valor literario en la primera década del siglo XX es *El Nuevo Mercurio*, que consigue difundir bastante información cultural y literaria, pese a su cierre temprano en el primer año de su publicación (1907). En esta revista se publicó bastante sobre el poeta italiano, en comparación con otras figuras literarias europeas. Filippo Marinetti es uno de los colaboradores de la revista, que publica un artículo titulado “El teatro de Gabriel D'Annunzio”, en marzo de 1907. Él habla de la genialidad de D'Annunzio y, al mismo tiempo, destaca sus defectos también: “[...] la ausencia de originalidad en la concepción y, lo que es más grave, el mismo lirismo aplastante”. El crítico italiano observa en su estudio las huellas de Dante en el autor de *La Gioconda* y reconoce que hay muchos factores dramáticos en el teatro

dannunziano (en cambio, muchos críticos españoles de la época opinaban que no había teatralidad alguna en los dramas de D'Annunzio). La mezcla de sueño y de realidad inconsistente junto a la presencia activa de la naturaleza –una herencia de Maeterlinck para D'Annunzio– y el influjo nietzscheano son algunos puntos señalables de la dramaturgia dannunziana:

Pero D'Annunzio, cuyo lirismo está siempre sostenido por una inteligencia muy lúcida, ha sentido la debilidad de una obra de arte concebida de este modo. Ha adoptado también valerosamente el sistema de Maurice Maeterlinck, que consiste en la intervención de los elementos de la naturaleza.

[...] En las tragedias de D'Annunzio la acción es siempre indirecta. Se habla largamente de los colores de un paisaje, de una puesta de sol, del paso de un torrente desecado, de la muerte de una alondra como de sucesos muy importantes. Lo absurdo de esta manía de descripción y de recitado pintoresco desborda en el carácter nietzscheano [Marinetti, 1907: 266].

Marinetti cree que la complejidad del repertorio teatral de D'Annunzio era un impedimento para que acudiera al teatro el público de la época. Pero, ¿por qué se produce dicha complejidad? Tanto el colaborador de *El Nuevo Mercurio* como la mayor parte de los comentaristas del momento buscaban las raíces de este fenómeno en la fusión que había hecho el poeta italiano entre la fatalidad griega y la psicología moderna. Lo que quiero decir es que la gente esperaba ver una reacción fatal de los protagonistas como, por ejemplo, en el caso de *La città morta* (1899), cuando el hermano mata a su propia hermana. Ellos esperaban un suicidio o alguna otra locura por parte del hermano antes de que bajase el telón, pero, lo que se encontraban era un final alternativo. Esto será precisamente lo que impida al público simpatizar con estas obras cuyo conflicto les cuesta entender, porque los espectadores de esta época estaban acostumbrados a ver obras trágicas con un clímax final y, de ese modo, podían asimilar la tragedia. No pasaba así con las piezas dannunzianas, lo que provocó el rechazo de los teatreros en algunas ocasiones. Marinetti, después de aclarar su punto de vista sobre el autor italiano al que admira, nos comenta que su teatro es muy distinto de todo lo que ha existido en las tablas, desde las tragedias clásicas hasta las obras nebulosas del norte:

El teatro de D'Annunzio, no es, pues, el teatro generalizador, típico e impersonal de los griegos, con la intervención de todas las potencias divinas. Tampoco es el

drama del silencio y de las almas replegadas sobre sí misma que nos viene del Norte. He sentido, más bien, la impresión de una tentativa de drama improvisada por estetas fríos, enamorados de los címenes pasionales [267].

El estudio de Marinetti tiene su eco entre los intelectuales y los críticos de la prensa española, de modo que en el siguiente número de la misma revista se publica otro artículo con el mismo título: “El teatro de D’Annunzio”. El anónimo autor del artículo afirma que a muchos de los conocedores españoles de D’Annunzio les pareció algo injusta la crítica de Marinetti, y añade que a D’Annunzio en España se le ve como el poeta más grande de la época. Los intelectuales españoles, al contrario del público costumbrista, sienten una afinidad entre los textos y la ideología de D’Annunzio, que quiere acabar con el teatro convencional y burgués, y sus exigencias artísticas y renovadoras.

Ahora bien, como podemos ver entre las citas y los comentarios de los periodistas y los críticos, en general, la prensa española se responsabilizó y se comprometió a difundir información y conocimiento acerca de los grandes autores europeos. Todos los días aparecía alguna nota, sin que importase su exceso, sobre las nuevas publicaciones de los grandes escritores y dramaturgos de la época. No me cabe ni la menor duda de que gracias a este compromiso los intelectuales españoles tuvieron la suerte de conocer a las figuras más emblemáticas de su época, como D’Annunzio, Ibsen o Maeterlinck.

[La divulgazione del poeta italiano] Fu soprattutto attraverso i giornali, più che attraverso i libri, che la nuova letteratura trovò il mezzo per penetrare nel pubblico, catturandone l’attenzione: ciò si dovette al grande sviluppo raggiunto dalla stampa durante la Restaurazione, all’introduzione di nuove tecniche nel sistema editoriale dei quotidiani e all’aumento di capacità informativa [Bonzi, 1984: 9].

Pero aparte de las publicaciones periodísticas, que se hicieron cargo de preparar el ambiente intelectual para recibir las novedades (en este caso, el decadentismo), además había figuras claves que se transformaban en portavoces de las nuevas sensibilidades, gracias a su alto nivel de conocimiento. En los últimos años decimonónicos y ante esta situación, podemos destacar algunos nombres: Alejandro

Sawa, Ramón del Valle-Inclán y Rubén Darío. Cada uno de ellos ayuda, a su vez, en dar a conocer una parte de las renovaciones con las que estaba en contacto.

Sawa viajó a París en 1889, atraído por la vida artística de la metrópoli. Allí vivió lo que siempre consideró sus "años dorados". Durante algún tiempo trabajó para la famosa casa editorial Garnier, que editaba un diccionario enciclopédico. En ese periodo tuvo ocasión de entablar amistad con los principales literatos franceses del parnasianismo y del simbolismo, aunque él fue un gran lector del romántico Víctor Hugo. Tradujo a los hermanos Goncourt y vivió entonces la etapa más feliz de su existencia. En 1895 regresó a España, entregándose febrilmente al periodismo. Fue redactor de *El Motín*, *El Globo* y *La Correspondencia de España*, y colaboró en *ABC*, *Madrid Cómico*, *España*, *Alma Española*. Tuvo una relación cercana con Verlaine y, como comenta Manuel Machado en *La guerra literaria*, fue el primero en dar a conocer al gran decadente francés a los modernistas: "volvió, por entonces de París, hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por la vez primera en Madrid versos de Verlaine" [Machado, 1981: 107].

Por otra parte, Valle-Inclán, gracias a la amistad de su padre, don Ramón Valle Bermúdez, con Jesús Muruais (1852-1903), tuvo acceso en los últimos años del siglo XIX a una de las bibliotecas particulares más modernas de España. Muruais fue catedrático de Latín en el Instituto de Pontevedra y de vez en cuando escribía. Dentro del ámbito cultural, destacó significativamente en cuanto a los conocimientos de todo lo que procedía de Francia; y fue, dentro de este campo, el más sabio y actualizado. Puede decirse que era el prototipo del afrancesado en todas sus vertientes. Era de padre francés y, por tanto, dominaba el idioma extranjero a la perfección.

Esta biblioteca poseía la mayor colección de literatura francesa de toda Galicia. Albergaba obras de todo tipo, pero sobre todo de literatura, tanto narrativa como poesía. Además, también adquiría periódicos, folletos, revistas, láminas y todo tipo de material impreso que recibía de toda Europa. La mejor demostración de su exahustividad literaria fueron los 4.099 ejemplares que formaban una enorme biblioteca personal, la cual se convertiría en la Biblioteca Pública de Pontevedra tras la muerte de Muruais.

En esta biblioteca había bastante diversidad en cuanto a los autores y los países. De D'Annunzio había cinco títulos, cuatro en italiano y uno en francés: *Intermezzo*, *L'Innocente*, *Il piacere*, *Il trionfo della Morte* y *La ville morte*. Algunos de los eruditos, como el italiano Americo Bugliano, opinan que el joven Valle se leyó

todas estas obras durante su estancia en Pontevedra y al escribir sus propias piezas se dejó influir por ellas de forma notable. Más adelante volveremos a este tema y lo analizamos citando unos textos y pasajes de ambos autores.

No me cabe la menor duda de que la figura más influyente entre estas tres es el nicaragüense Rubén Darío. Él viaja a París en 1893 y, con la ayuda del mismo Sawa, consigue visitar a Verlaine en persona. Esta visita es un acontecimiento de vital importancia en el proceso de recepción para la literatura española e hispanoamericana. Darío, en octubre del mismo año, publica un libro titulado *Los raros*, donde nos proporciona un buen estudio crítico sobre el poeta francés. Tres años más tarde, cuando el autor de *Azul* asimila y sintetiza la ideología verlainiana, aparece *Prosas profanas*, donde los rasgos de éste son notables. A Rubén Darío le interesa mucho el movimiento y el estilo decadente francés después de conocer a Verlaine y, por consiguiente, llega a conocer a D'Annunzio gracias a las traducciones francesas de algunas de sus obras, que acaban de salir en los últimos años del siglo XIX. Lo que quiero destacar es el significativo papel que desempeña Darío dando a conocer al poeta italiano. Franco Meregalli, en “D'Annunzio nella cultura ibérica e iberoamericana”, justifica este punto de vista, es decir, la activa recepción de D'Annunzio en Latinoamérica, citando algunas obras críticas que tratan de él. Dichos estudios aparecen incluso antes de sus equivalentes en España, y nos muestran el buen nivel de conocimiento que obtenían los críticos de estos países de las novedades artísticas, gracias a literatos como Darío. Pongamos de ejemplo *La evolución de G. D'Annunzio*, la obra más significativa en el campo de la crítica del ensayista ecuatoriano, Gonzalo Zaldumbide, publicado en 1909 y con casi una década de retraso en España (1917). Zaldumbide fue un ardiente admirador de la vida y obra de Gabriele D'Annunzio, esto se refleja de forma colosal en sus trabajos, como “Gabriele D'Annunzio. Características de su obra” publicado en 1908; y la entusiasta obra *Gabriele D'Annunzio*, editada por vez primera en 1909, en París, por la casa editorial R. Roger & F. Chernoviz. Como vemos, el poeta italiano está muy presente en América del Sur, al igual que en la España finisecular.

Uno de los puntos fuertes de la escritura del poeta italiano es su musicalidad, que forma una parte importante del esteticismo dannunziano. Dicho elemento, se apreció bastantes veces en la prensa española. Geroni Zanné en *Juventut*, el 13 de mayo de 1905 escribe esto:

En D'Annunzio construeix una prosa tan musical, ab ritmes tan variats y sostinguts

en la llur variació, que sens esforç pot transformarla en ratlles curtes, en una mena de composició literaria que recorda 'ls versos aliterats germànichs, naturalment, sense l'aliteració. El poeta no té més límits que 'l bon gust; la vella caixa harmònica de la poesia, les fromes consagrades, ja no son necessaries. La prosa rítmica ha d'obehir a un sentiment interior de la bellesa fromal, a un sentir musical nou en cada poeta [Zanné, 1905: 15].

Comentamos este significativo elemento de la dramaturgia dannunziana porque algunos autores como Valle y Darío alcanzan unas altas cotas de musicalidad de forma. El decadentismo fue un movimiento que se acercó mucho a las ideas musicales de Wagner y las aprovechó para crear obras teatrales o poesía. La música era un factor omnipresente en las producciones de los decadentes: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, D'Annunzio, fueron los grandes ejemplos de esta suma [Binni, 1936; y 1952].

Para algunos juiciosos del repertorio del poeta italiano, sus obras son pura música; mientras que carecen de contenido y argumento profundo y renovador. Al reflexionar sobre las piezas de D'Annunzio, como *Il Fuoco*, que acaba con los funerales venecianos del compositor, es muy claro que el poeta fue un admirador y apasionado del músico alemán, quien introducía el ritmo en la prosa. Otro de los ejemplos de los dramas con musicalidad es *Forse che sí, forse che no* (1910) que muestra una genial prosa musical.

Obsérvanse, no obstante, resabios y modernizaciones de la antigua tendencia en forma de reconstrucciones trecentistas y cuatrocentistas o de fantasías neohelénicas y mitológicas, que perceptiblemente corresponden al estetismo moderno, al parnasianismo literario de Francia, al sentido pagánico de los Carducci y los D'Annunzio, á la interpretación suntuaria de los Trofeos de Heredia. Nunca como ahora las artes han sido más invasoras ni influyentes, unas sobre otras, de tal suerte que, aunque parezca paradójico, a la vista de tal cuadro siente el espectador una impresión o influencia de Wagner, como siente pasar por tales compases el espíritu enigmático de Maeterlinck [Oliver, 1907: 346].

Creo que se puede encontrar un fuerte enlace entre el compositor y los autores del decadentismo y, así, son comprensibles sus puntos de vista en común. La vida de Wagner, como la de los decadentes, fue víctima de aquel monstruo de fealdad, de mal humor, de talento que dijo que el mundo era la música hecha realidad, Schopenhauer

[Sans, 1999]. El sistema del filósofo alemán no fue completado y subsanado por el artista, sino sencillamente llevado a una exaltación hermana de la locura, donde aparecieron los personajes decadentes al borde del nihilismo con almas indecisas y débiles que acababan suicidándose, o, al menos, lo intentaban.

2.REPRESENTACIONES

2.1. *LA GIOCONDA*

COMPAÑÍA DE ELEONORA DUSE

TEATRO DE APOLO

17 DE NOVIEMBRE DE 1900

A finales del primer año del siglo XX, Eleonora Duse visita Madrid con el fin de representar una serie de obras teatrales, incluyendo un drama dannunziano en su cartelera, una pieza que se había publicado el año anterior (1899) en Italia. La actriz italiana fue una figura espléndida en el teatro de su país y de toda Europa, por su gran coraje y talento. Ella nunca se conformó con los personajes femeninos que había en la literatura italiana en este periodo, y buscó a otros modelos que se alejasen de la corriente dominante. Fue entonces cuando conoció a las heroínas de Ibsen, con las cuales lució y subió a la cumbre del arte escénico en 1892 en Austria y Alemania. Siguió con el repertorio de Ibsen entre otros tantos, como los de Dumas, Shakespeare, Sardou etc. Su segunda visita a la ciudad norteamericana de Nueva York en 1896 fue “un éxito rotundo”, como lo calificó Bertita Harding en su libro *Vida de la Duse y D’Annunzio*, y la consagró como una de las actrices más potentes del escenario. Pese a estos ruidosos triunfos, llegó un momento en que ella se cansó de repetir una vez tras otra las mismas figuras en el teatro. Ante esta situación, se encontró con el gran Gabriele, de quien había oído hablar mucho. El famoso D’Annunzio poeta y novelista, fue un principiante en el arte escénico y, para lanzarse a la fama, necesitaba a una gran actriz que hiciese destacar sus tragedias. Entonces, el encuentro de estas grandísimas personalidades en 1897 fue el inicio de una aventura tanto emocional como profesional para ambos. Una aventura que no duró muchos años, pero les permitió a los aficionados y profesionales del teatro que presenciasen grandes estrenos del poeta italiano. La primera *tournée* en la que apareció D’Annunzio como un dramaturgo serio se celebró en el Théâtre de la Renaissance de Sarah Bernhardt, con un drama escrito exclusivamente a petición de la Duse: *Sogno d’un mattino di primavera*, una obra que no tuvo éxito alguno en París. Ella no se dejó desanimar por este motivo y siguió representando a D’Annunzio a pesar de las molestias que tuvo que tolerar a nivel comercial y emocional [Harding, 2008].

Centrándonos en la función de Duse en Madrid, cabe mencionar que el estreno se celebró en el teatro Apolo, el 17 de noviembre de 1900; fue la primera representación

del autor italiano en Madrid. Al día siguiente, *Zeda* publica una nota sobre la función, y califica de “fastidioso” y “curso” el drama. Él opina que *La Gioconda* no pudo conectar con el público madrileño porque carecía tanto de interés dramático como de emoción trágica. Además, le faltaba originalidad literaria, añade el crítico.

Además, la oposición que verdaderamente exista entre lo ideal y lo real, entre la aspiración del alma y la vulgaridad de la vida, no está bien simbolizada en el drama de D'Annunzio. El símbolo, aunque buscado, sin duda, por el poeta, no aparece por ninguna parte [*Zeda*, 1900: 1].

Otro de los elementos destacados del artículo fue el lirismo que corría en las venas prosaicas del drama. Él observó que este lirismo “es más racional que emocional”, y por eso no le convenció. Las notas de *Zeda* son subjetivas y carecen de un estudio analítico de la obra, es decir, nos da la impresión de que a él no le gustaban las obras de D'Annunzio, por tanto, las desprecia.

El drama, que se desarrolla en largas tiradas de un lirismo, en prosa, no siempre sincero, no conmueve.

La poesía que hay en él no es del corazón, es de la cabeza: detrás de los personajes se imagina uno al autor, dictando a cada una de las figuras en su obra cosas bonitas.

Además, la oposición que verdaderamente exista entre lo ideal y lo real, entre la aspiración del alma y la vulgaridad de la vida, no está bien simbolizada en el drama de D'Annunzio [1].

Respecto al tema de la actuación de la compañía italiana nos topamos con diversas opiniones en la prensa. Por un lado, la gran Duse tenía a sus discípulos y seguidores en España, que no dejaban de elogiar su arte; independiente de lo que hiciese en los escenarios. Por otro lado, muchos revisteros criticaron la actuación de la actriz, no por su mala interpretación, sino porque les había resultado aburrida la pieza. Es decir, que ninguno tuvo un criterio imparcial a propósito de la Duse.

El público, en el cuarto acto, manifestó alguna vez su impaciencia, lo que no fue obstáculo para que aplaudiese a la Duse, que mostró todos los recursos de su arte

maravilloso en la escena con Gioconda en el tercer acto y en su angustiada desesperación del acto final [1].

Entre las notas negativas a la actriz, *La Correspondencia Militar* tuvo una actitud tan radical que nos conviene introducirla en este apartado. El artículo comentó que la protagonista realizó una actuación pésima durante toda la obra: “es la hora que la actriz vaya al Museo de antigüedades”.

La juguetera es una soporífera producción de D'Annunzio que la Duse y su gente destruyeron la noche del sábado.

El fracaso de artista es inmenso en la Duse, porque demuestra que el público nuestro es lo suficiente culto para no dejarse embaucar por la fama de una artista que fue, y que hoy sólo puede brillar en el Museo de antigüedades. [“El fracaso...”, *La Correspondencia Militar* (19 de noviembre de 1900): 2].

Unos pocos colaboradores teatrales como Eduardo Bustillo cumplieron con la imparcialidad que se les exige a los periodistas. Él escribió que se había cansado durante la función, pero no fue la culpa de la actriz, quien actuó muy bien, sino que el ritmo de la obra fue agotador [Bustillo, 1900: 302].

Acerca del tema la revista *Gedeón* escribe lo siguiente: “¿Cómo es una pieza teatral para Ud? -A mí me gustan las obras en que pasan muchas cosas, cuyos caracteres son sostenidos, donde el interés no decae un momento” [“Gedeón, Moreno”, *Gedeón* (21 de noviembre de 1900): 6].

Un comentario se fue aun más lejos y calificó de “inmoral” la obra dannunziana, además de aburrida. Esta no fue ni la primera ni la última vez que se habló del aspecto moral o inmoral del repertorio del autor italiano. El poeta gozaba de una fama, digamos, negativa entre los sectores religiosos, lo que influía en la imparcialidad de una buena parte de críticos. Este grupo de comentaristas le calificaba directamente de “inmoral”, sin analizar sus producciones.

Leonor Duse, la eminente actriz italiana, dio la otra noche, en Apolo, a conocer Gioconda, tragedia de D'Annunzio. Con decir que ha parecido inmoral a los revisteros y aun a los críticos, propiamente tales, de los diarios madrileños, está dicho todo! Ah! Y además de inmoral es, y ha parecido aburrida [*Perfecto Caballero*, 1900: 746].

Es evidente que la obra no gustó, pero, realmente ¿por qué no gustó? Algunos estudiosos culparon al nuevo género como el principal responsable del descontento del espectador madrileño; mientras que otros colaboradores despreciaron la actitud del público, que era muy poco receptiva ante las nuevas propuestas artísticas.

Si nuestro público no salió del teatro, en la noche del sábado, tan complacido como en las dos representaciones anteriores de la compañía italiana, no puede culparse de ello ni al escritor Gabriel D'Annunzio ni a la eminente actriz Eleonora Duse. La culpa es del espectador que no entiende, la mitad por lo menos, de lo que se dice en la escena y que pierde la otra mitad para cumplir con las exigencias de la moda [*Miss-Teriosa*, 1900: 1].

El mayor asistente a las sesiones teatrales en la España de este momento es la clase burguesa, que, naturalmente, no simpatiza con las obras renovadoras y rompedoras, y aun siente un cierto temor hacia ellas. Por lo tanto, grandes autores como Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio y Pirandello se vieron rechazados en términos económicos.

Hacen *La Gioconda*, tragedia poemática del famoso D'Annunzio, obra modernísima, simbólica, *epatante*, anti-gastrálfica, estomacal y muy reconstituyente. [...] Admiramos el noble esfuerzo de D'Annunzio en favor de la tragedia clásica con salsa moderna; admiremos asimismo el esfuerzo de la Duse y compañía poniéndola en escena. Pero al esfuerzo del público resistiendo aquellos cuatro actos que no entiende, no es menos digno de admiración y de aplausos [“Gedeón...”, *Gedeón* (21 de noviembre de 1900: 6)].

Hablando del estilo literario de D'Annunzio, debemos tomar en consideración que su prosa es realmente admirable. Él es un ideólogo, un soñador y un poeta, es decir, un autor polifacético que mezcla sus idealidades con sus extravagancias sublimes y crea una obra de arte que fascina y seduce, pero no a todos. Seduce al auditorio que está preparado para recibir las nuevas formas y maneras de expresión, y no al típico espectador burgués que quiere ver representada su vida tal y como él la conoce, sin que

faltase ni una pizca de realismo. “[Entender esta obra] es cosa punto menos que imposible para las gentes que solo van al teatro en días o en épocas *fashionables*”.

La obra nueva para nuestro público que ha representado Eleonora Duse, es *La Gioconda*, de Gabriel D'Annunzio, escrita toda entera para una situación engendrada en un simbolismo para el cual nunca está preparado un público que no quiere, con razón, estudiar en el teatro, adonde va sencillamente a recibir impresiones alegres o tristes ante las ridiculeces o las luchas de pasiones y caracteres legítimamente humanos [Bustillo, 1900: 302].

De esta manera, podemos entender la razón del fracaso de D'Annunzio en sus primeros años en España. Hacía falta tiempo para educar al público, como bien decía Unamuno en su principal discurso de la renovación teatral. Se aprecia esta “educación” intelectual con el retorno de *La Gioconda* al escenario madrileño después de dos décadas, el 17 de enero de 1923. Se pondrá en escena por la compañía italiana de Zacconi en el teatro de la Princesa: “la admirable tragedia de D'Annunzio, cuyo recuerdo escénico persistía en muchos espectadores...”. Sobre la interpretación de los actores, lo que más salta a la vista son los elogios que se lleva el actor italiano en todos los comentarios. Además de él, se destaca la personalidad y la buena actuación de la actriz, Inés Cristina: “[El drama] acababa de adquirir luego todo su esplendor merced al talento dramático de Inés Cristina, afortunadísima en la elocuente escena del tercer acto que precede a la rotura de la estatua y en el desolado final de la obra” [J.A., 1923: 2].

La interpretación que Ermete Zacconi hace del escultor Lucio responde, sin defraudar un momento, a la grandeza y a la emoción del tipo creado por el autor. Inés Cristina alcanzó toda la intensidad dramática exigida por su papel. En general, *Gioconda* tuvo una interpretación irreprochable [“Novedades teatrales”, *La Voz* (18 de enero de 1923): 2].

Según la crítica de entonces, hubo fallos en la escenografía de la compañía, pero no de un modo que afectase la calidad escénica y artística de la producción dannunziana: “Gabriel D'Annunzio era servido espléndidamente. Bastaba su obra y los actores, aunque la presentación escénica apareciese deficiente. Nadie se acordaba de ello, ante el milagro de arte que se presentaba” [J.A., 1923: 2].

2.2. LA FIGLIA DI IORIO [LA HIJA DE JORIO]

COMPAÑÍA DE GRASSO
TEATRO DE LA PRINCESA
8 DE FEBRERO DE 1907

La segunda aparición del autor italiano en el siglo XX en Madrid fue *La figlia di Iorio*, que levantó voces opuestas en la prensa española, como era de esperar. El público la rechazó por su contenido “amoral” y algunos críticos empeoraron aún más la situación con sus negativas reseñas sobre el autor y su drama. *Zeda* como uno de los principales comentaristas teatrales confesó, en su reseño al día siguiente del estreno, que sentía cierta antipatía por D’Annunzio y añadió que éste no era un verdadero artista, sino un autor que “abusa de los elementos morbosos y sádicos” para que fuesen interesantes sus creaciones dramáticas y líricas. Semejantes comentarios eran frutos, normalmente, de un criterio sumamente subjetivo y no se basaban en ningún pasaje o ejemplo directo del texto. Para este grupo de críticos, la palabra “amoral” era el único adjetivo que podía definir el teatro dannunziano, por tanto, a su juicio, era un acto “inaceptable” acudir a ver su obra.

Se anuncia, y quizá esté estrenada a la hora de aparecer estos renglones a la vida pública, el estreno de un drama del *chiflado* de D’Annunzio, convicto de ser un formidable plagiaro de lo más fresco que come pan. Ese drama se titula *La Hija de Jorio*. Basta decir que en esta obra, al final, un hijo, por amor de una mujerzuela, le pega un hachazo en la cabeza a su señor padre; un poema de delicadeza, como ustedes ven.

Las obras D’annunzio *están prohibidas por la Iglesia*, que siempre sabe lo que hace²⁰ [*Perfecto Caballero*, 1907: 92].

Este radicalismo llegó a tal punto que el colaborador de *La Lectura* elogió la ausencia del auditorio en la noche del estreno y recomendó a la gente que no “se vaya a ver la obra”, porque no la consideraba adecuada para ellos [92]. Estos comentarios son algunos ejemplos, entre muchos, que muestran la actitud cerrada de una buena parte de

²⁰ Las cursivas son mías.

la prensa española frente a las novedades del arte escénico. Sin embargo, no fueron pocas las voces que apoyaban el nuevo arte y criticaban la postura del público, que no aprovechaba estas situaciones con las que podría contemplar y entender una mirada distinta y conmovedora en el teatro.

Dos días después de la función, *Ángel Guerra* escribía que *La figlia di Iorio* fue una obra llena de renovación artística y que poseía un tono poético maravilloso; y añadió que el público no supo valorarla y no acudió al teatro como se merecía la pieza: “Bien se ve que el mal gusto del público encamina sus devociones por otros derroteros. Peor para esa gente que gusta de frivolidades literarias y de naderías escénicas” [*Ángel Guerra*, 1907b: 1].

En la primera década del siglo pasado, la belleza de las letras dannunzianas, su esteticismo y su fuerza poética particular ya había magnetizado al mundo, pero su teatro aún tenía camino por recorrer para llegar a la máxima altura y solamente convencía a una parte selecta de la sociedad española. Manuel Bueno fue uno de estos fascinados por el arte del italiano.

[...] *La figlia di Iorio* es obra de tensa y abrumadora hermosura. Todo en ella concurre a la impresión total: los pormenores materiales, las pasiones, la fábula, el sentido parabólico de la vida de Mila—¿María de Magdala?-, la voz de la tradición, que se levanta con fuerte y decisiva elocuencia en todos los corazones que allí aman y sufren [Bueno, 1907:1].

Él afirmó que *Il piacere* fue la novela más interesante que había leído en su vida, y describió a su autor con estas palabras: “el artista más complejo e interesante”.

Por fuera, todo es belleza y tentación; por dentro, todo es amargura y ceniza. La misma avidez de gozar, el mismo elegante epicureísmo o idéntica tristeza en todos sus libros. D'Annunzio es un pagano desencantado que ha hecho el viaje redondo a través de las sensaciones y de las ideas [Bueno, 1907:1].

Como podemos observar, entre los citados comentarios, que una buena parte de la crítica no se quedó indiferente ante la originalidad y el atrevimiento conceptual de D'Annunzio; al contrario del otro bando, que le consideraba inmoral y retorcido: “El drama es tan grande, tan monumental, tan apocalíptico, que gravita como inmensa mole de granito, sobre los actores, sobre el escenario, sobre el público, sobre la humanidad

entera” [*Miss-Teriosa*, 1907: 3].

Sea como fuere, la llegada del autor de *La figlia di Iorio* trajo un soplo de aire fresco y nuevo a la dramaturgia, que ya estaba cansada del “teatro de tesis, que arranca de Dumas (hijo), y el teatro de la voluntad, que nació con Ibsen, y el teatro de combate, que surgió de la pluma de Hauptmann, y el teatro moralista del inglés Shaw” [Bueno, 1907:1]; y llegó a revalorizarse de nuevo la belleza por encima de cualquier otra cualidad estética y teatral.

Ahora bien, son interesantes algunos detalles sobre la función realizada por la compañía de Grasso. El tema que más salta a la vista entre las notas es la aparición de la actriz italiana, Mimi Aguglia, en el escenario madrileño y su acierto en el papel de Mila. Además de este fenómeno, nos topamos con una actitud positiva por parte de la prensa ante el trabajo en conjunto de la compañía teatral extranjera:

La ejecución de la obra fue en general muy aceptable por parte de toda la compañía. Todos trabajaron con acierto, y muy particularmente el señor Grasso y el actor que hizo el papel de padre. Pero quien verdaderamente arrebató a la concurrencia, no muy numerosa, que asistió anoche a la representación de *La hija de Jorio*, fue Mimi Aguglia Ferrau [Zeda, 1907: 1].

Quizá *La figlia di Iorio* no pudo tener su debida repercusión entre los teatreros madrileños y el teatro de la Princesa no se llenó como las salas de la ciudad, que solían representar piezas convencionales; pero, el recuerdo del estreno nunca se borró ni de la cartelera de este gran teatro ni de la memoria de los jóvenes autores, que sentían sed por el nuevo arte y el estilo dannunziana. De hecho, tales reproducciones dejaban más a la vista la poca calidad y el “lamentable raquitismo” del teatro español del momento [Alsina, 1907: 2].

En el estreno de *La figlia di Jorio* los versos del gran poeta latino han resonado rítmicamente en la desoladora oquedad de la sala, mientras que en otros teatros, llenos de gente, cupletistas sin gracia tenían que repetir alguna copla pornográfica, en tanto devanaban la infinita curva de un tango vulgar [H.C.,1907: 15].

Entre las críticas positivas y negativas que se publicaron a propósito de la obra hubo un único punto en común, que se centró en las raíces del pensamiento dannunziano: el helenismo. La prensa señaló de forma unánime el helenismo como la

posible fuente de inspiración artística del poeta italiano. Este comentario volvió a aparecer cada vez que se representaba algo de D'Annunzio, excluyendo a *La fiaccola sotto il moggio*, en la que vieron rasgos "hamletianos". *La città morta*, *La figlia di Jorio*, *La Gioconda* son algunos ejemplos donde abundan los rasgos del teatro clásico: los ritos religiosos, la intervención de las mujeres, los coros, las apóstrofes que dirigen a Mila en *La figlia...*

En los dramas ha buscado deliberadamente sus modelos en la tragedia griega; pero lejos de asimilarse la serenidad del arte helénico, como lo consiguió Goethe en su *Ifigenia*, sólo ha logrado producir dramas truculentos, como *La cita morta*, *La fiaccola sotto il moggio* y *La figlia di Jorio*. (*Francesca de Rimini*, *La Gloria y Gioconda*, aunque tan «sanguinolentas», particularmente las dos primeras, como las otras, no tienden a imitar la tragedia griega) [Zeda, 1907: 1].

Los elementos que utiliza el poeta italiano son los mismos que nos dan una emoción total en la obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides; las pasiones humanas vencidas por lo sobrenatural; el hombre y la mujer, juguete de sus sueños; la voz del destino, que suena impensadamente reclamando sangre, y el coro, que comenta de modo diverso el curso y el desenlace de la tragedia.

La acción de *La figlia di Jorio* transcurre en un ambiente de égloga virgiliana, humilde y sano. [...] Gabriel D'Annunzio ha igualado a Sófocles; un Sófocles saturado de cristianismo [Bueno, 1907:1].

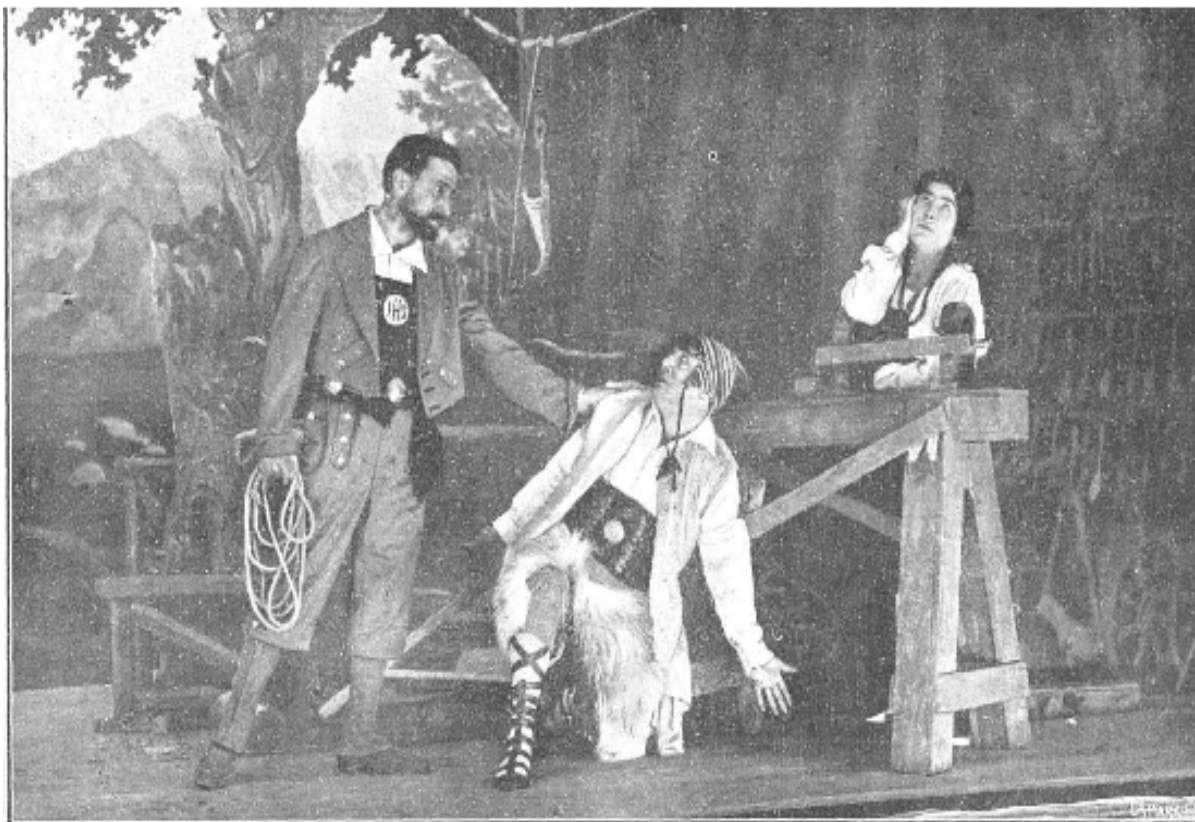
No conviene olvidar que esta obra fue una de las más representadas del repertorio dannunziano en Madrid. En 1916, la compañía de Xirgu ofrece la versión española, *La hija de Iorio*, con la que consigue recaudar bastante éxito en taquilla para su conjunto teatral.

2.3. LA HIJA DE IORIO

COMPAÑÍA DE MARGARITA XIRGU

TEATRO DE LA PRINCESA

5 DE OCTUBRE DE 1916



Una interesante escena de la obra *La hija de Yorio*, original de Gabriel D'Annunzio, arreglada por Felipe Sassone, estrenada por la Compañía de Margarita Xirgu en el Teatro de la Princesa, con éxito. [11-10-1916 *Mundo Gráfico*, 17]

Felipe Sassone se hizo cargo de la versión española de *La figlia di Iorio* en 1916. La figura de Sassone es bastante curiosa en la literatura española. A los veinte años abandonó Lima, donde se crió, y realizó una serie de viajes, especialmente, a los países europeos. Durante sus estancias en las capitales como París y Roma, se dejó influir por las nuevas formas literarias y escénicas que abundaban tanto en los escenarios como en las tertulias en la primera década del siglo XX. Finalmente, optó por quedarse en Madrid, seguramente porque este país le recordaba a su madre sevillana; de hecho, unos años más tarde se casó con la famosa actriz, también sevillana, María Palou. En cuanto a su interés por los autores italianos bastará mencionar que su padre era italiano, lo que le llevó a vivir algún tiempo en Italia, en busca de sus raíces,

donde conoció de primera mano su arte. Esta trayectoria vital le convierte en la persona idónea para verter al español las piezas italianas. D'Annunzio, italiano y modernista, fue una de las figuras más afines a sus ideas renovadoras. Pero, curiosamente, su traducción de *La figlia di Iorio* no convenció a todos los eruditos que vieron la función. Sassone se enfrentaba a un reto bastante complicado traduciendo la poesía dannunziana y, por ello, muchos críticos le dieron el visto bueno a su trabajo, teniendo en cuenta el grado de dificultad. Según la mayor parte de la crítica, Sassone trasladó el ritmo y la construcción estética de D'Annunzio al español con la misma sutileza que le fue posible [“Notas teatrales”, *ABC* (6 de octubre de 1916): 14].

Felipe Sassone ha vertido en claro y limpio verso castellano la obra de D'Annunzio. En su meritoria traducción fluye la rima tersa y rica, sin crepitaciones y sin desmayos. Pudiéramos señalar, extremando nuestras exigencias, la presencia de algunos tópicos poéticos consagrados por el uso que de ellos han hecho con lamentable frecuencia nuestros vates del siglo XIX. Defecto disculpable en una traducción, más aún tratándose de obra tan extensa como *La hija de Iorio*.

Es labor honrada y selecta la que ha realizado Felipe Sassone, y nos place consignarlo así con un sincero aplauso para el exquisito literato [Marín Alcalde, 1916: 2].

La versión que de *La hija de Iorio* ha realizado el autor de *El intérprete de Hamlet*, a más de ser respetuosa y fidelísima, es verdaderamente poética. Toda la obra está versificada de modo notable, labor muy comprometida, y de la que puede decir Sassone con orgullo que ha *riuscito* [*Tristán*, 1916:3].

Entre los profesionales de la prensa había algunas figuras que investigaban las obras en profundidad para poder reseñar las funciones con total seguridad. Este es el caso de Enrique Díez Canedo, quien analizaba con lupa cada obra en busca de los mínimos fallos, obviando las apariencias del montaje. Según el artículo que publicó respecto al estreno de *La hija de Iorio*, no le pareció adecuado que Sassone hiciese una versión versificada de la obra, teniendo en cuenta que de esta manera no sería capaz de ofrecer una buena traducción de D'Annunzio. Él consideraba que, si la versión hubiese estado en prosa, al menos hubieran podido sobrevivir algunos aspectos dannunzianos del texto. Está claro que Díez Canedo conocía la fuerza poética del autor italiano, y por

consiguiente, veía imposible que alguien pudiese igualar este nivel al traducirlo en verso.

Al traducirla al castellano, D. Felipe Sassone ha hecho una labor vituperable por todos conceptos. Aquella concentración se diluye en palabrería inútil; aquella versificación nueva y libre, se vierte en manoseados ritmos españoles; se ha impuesto el traductor la traba del consonante, sin que su técnica le permita usarlo con tino y naturalidad, y si algo queda de impresión trágica en la obra podemos decir que es a pesar suyo: él se ha esforzado cuanto era posible por destruirla. [...]Equivocación profunda ha sido la del señor Sassone ; ya que aceptó el encargo de traducir *La Hija de Iorio*, debió traducirla en prosa, puesto que no sabe hacer versos ni tiene conciencia de lo que es el de D'Annunzio en la historia del teatro italiano... [Díez-Canedo, 1916: 10].

Después de esta reflexión, el crítico reproduce unas frases de la obra original y de la versión española donde se ven claramente los fallos lingüísticos del traductor, y más bien, su poca fidelidad.

¡Mila, Mila,
en tu pupila
brillar la luz de la verdad he visto!
Mila, mi dulce hermana en Jesucristo,
por siempre vivirás en mi memoria.
Beso tus pies que vuelan a la gloria.
¡En el cielo serás como una estrella!

Y Mila responde, yendo al fuego:

Adiós, Ornella, adiós ; la llama es bella ;
no me importa morir, la llama es bella.

Esto, como se ve, es un diálogo : en el original no hay tal cosa. En Ornella es una visión ; en Mila, un grito. El drama se resuelve, profundo y poderoso, sin despedidas, sin frasecitas de abate mundano (verso 4.º), de orador de velada fúnebre (verso 5.º), de final de carta (verso 6.º), sin lirismos manoseados como el del verso 7.º, sin ripios como el del verso 2.º, obligado por el nombre de la

ARMIN MOBARAK

protagonista, sin que impertinentes añadiduras vengan a destruir el grito final, que en boca de Mimi Aguglia (*¡La vampa é bella! ¡La vampa é bella!*) nos sobrecogía de horror. Citaremos, para que no sólo por nuestra palabra se nos crea, los versos originales que corresponden a los transcritos, Son cuatro, nada más:

Mila, Mila, sorella in Gesù,
io ti bacio i tuoi piedi che vanno!
11 Paradiso è per te !
Mila, di mezzo alla turba.
La fiamma è bella ! La fiamma è bella !

El estudio de Díez-Canedo fue el único que analizó con exactitud la versión española de la pieza italiana y, por tanto, es nuestra única prueba contundente que demuestra la poca profesionalidad de Sassone a la hora de traducir la obra.

En cuanto a la representación en general, la función de la compañía española causó distintas reflexiones y opiniones entre los revisteros. Esta discordancia y diversidad se reflejó en los comentarios positivos y negativos que aparecieron a partir del día siguiente del estreno en los diarios y revistas de la capital. El autor del drama se llevó las primeras líneas de las reseñas y, a continuación, fueron muchos los que elogiaron el arte de la actriz y la maestría del traductor -pese a la opinión de Díez Canedo- en sus trabajos respectivos.

D'Annunzio es, entre los escritores de este tiempo, el que con mayor fortuna ha logrado aprisionar en sus tragedias el aliento eterno del pesimismo helénico, engendrador de la fatalidad y del horror como fuentes de belleza. [...] Gabriel D'Annunzio ha podido salvar escollos de la tragedia—culminación en lo géneros literarios—merced a su lira portentosa, que lleva un aliento de fiebre a la arumniosa serenidad de sus dramas [Marín Alcalde, 1916: 2].

Los numerosos elogios de la crítica demuestran que fue un acierto estrenar una obra con la textura de esta producción italiana, que presenta una historia tangible y verosímil, consiguiendo emocionar al público y ofreciendo “un buen inicio” para la compañía de Xirgu en la Princesa. Con estas palabras *Miquis* apreciaba el montaje de la compañía de Xirgu.

D'Aanunzio ha sabido en *La hija de Iorio* hacernos comprender la psicología de un pueblo que forzosamente había de sernos extraño, pero que por la intensa riqueza dramática y de color se nos parece como realidad conocida, en la cual puede darse con todos los caracteres de verosimilitud un tremendo conflicto pasional. Cuanto allí ocurre, sería absurdo en nuestra sociedad actual; pero se nos figura perfectamente lógico, natural, verdadero en el medio que tan magistralmente pinta D'Annunzio. En la fuerza de esa pintura está el mayor acierto, todo el acierto de la tragedia y hasta su razón de ser [Alejandro Miquis, 1916: 22].

Algunos críticos hablaron de la extravagancia y del poder de los personajes dannunzianos: “El genio sombrío y simbólico que hace vivir pasiones intensas a extraños personajes de fuerza real tan grande que parecen síntesis de muchos seres humanos entraña la obra dannunziana, dándole todo el recio temple de la tragedia clásica” [“Notas teatrales”, *ABC* (6 de octubre de 1916): 14]. Sin embargo, hubo otras voces que no estaban de acuerdo con el acierto de Xirgu en su selección literaria. *Zeda*, como las veces anteriores, fue el portavoz de la campaña anti-D'Annunzio. No le gustó la tragedia pastoral del poeta italiano porque carecía de “verosimilitud” y se ahogaba en el exceso de lirismo.

En la tragedia de D'Aununzio abunda mucho más de lo justo el elemento lírico. El poeta, como aquí decimos en frase tauromáquica, se duerme en la suerte. Cada personaje es como una fuente inagotable de poesía. Esta garrulería poética, entorpeciendo el curso de la acción, y si no destruye, debilita el efecto de las situaciones culminantes del drama. Lo violento en el teatro (y en la vida) dura poco: cuando esta violencia se prolonga demasiado, pierde su intensidad y fatiga a los oyentes [Zeda, 1916: 4].

En este momento, a muchos críticos y personalidades del arte español (por no hablar del público) les resultaba muy pesado y cansado el teatro poético, y solían rechazarlo con argumentos parecidos. Las palabras de *Zeda* no fueron las únicas que desestimaron el estilo dannunziano por sus rasgos poéticos [A.P.G., 1916: 2].

Arturo Mori, de *El País* [1916:1], dijo en una nota que la pieza era una producción meramente poética y, por tanto, no podía llamarse una obra teatral. Aun así,

Mori afirmó que *La hija de Iorio* tuvo sus momentos colosales, con los que se emocionó el público madrileño; y añadió que a los espectadores les conmovió la tragedia y la aplaudieron con mucho entusiasmo. Sin embargo, las notas que favorecían esta corriente eran mayoritarias.²¹

Respecto al montaje de la tragedia, destacan los fallos interpretativos con unanimidad en la prensa. A la primera actriz le falló la voz: “la falta de voz, apenas se la oye” [Mori, 1916: 1], en varias ocasiones durante la función. Lo que resultó imperdonable pese a su “gesto y ademán que sirvieron adecuada y briosamente el proceso psicológico y la variedad de la situación” [Marín Alcalde, 1916: 2]. Y además, los otros actores de la compañía, con su hablar culto, no pudieron acercarse a la entonación “ruda” propia de la gente de pueblo, donde transcurría la historia de la tragedia italiana.

La entonación altisonante y declamatoria que en general dieron los artistas de la Princesa a la obra, produciendo una fatigosa sensación monorítmica, impropia de la expresión hosca, ruda, ingenua de aquellos campesinos [“Notas teatrales”, *ABC* (6 de octubre de 1916): 14].

Otro de los fallos de la interpretación fue el caso del actor Barraycoa, que pese a su talento cómico no pudo desempeñar con acierto un rol trágico. Creo que el director de la compañía no debería escoger a un intérprete de este género para un papel tan oscuro y trágico como el de Aligi. Naturalmente, el público estaba acostumbrado a soltar carcajadas al verle, y de este modo, el actor no consiguió que llorasen con el destino de Mila.

Equivocación profunda la de la dirección de escena al encargar al Sr. Barraycoa un papel episódico en uno de los momentos culminantes de la tragedia: no se ajusta la máscara trágica a la faz del aplaudidísimo actor cómico ni las inflexiones de su voz dicen bien con la gravedad del conjunto. Y en lo restante, nada que alabar [Díez-Canedo, 1916: 10].

²¹ Requiere la tragedia, al par que la intensidad emotiva del dramaturgo, el estro lírico del vate soberano. Sin el acoplamiento perfecto de ambos elementos, la tragedia degenera en la estridencia ayuna de idealidad que caracteriza al melodrama o se pierde en la ineficacia estética del absurdo, que desató en el teatro español [Marín Alcalde, 1916: 2].

Finalmente, nos parece curioso comentar una anécdota que apareció en la prensa en dos ocasiones: la prohibición de la obra. En la primera se quedó en una mera mención: “el drama que está prohibido por la iglesia cristiana” [Marín Alcalde, 1916: 2]; pero, en la segunda, fue como una advertencia a la gente que iba a verla. Como ya hemos comentado estas posturas anti-dannunzianas salían a la luz con frecuencia en los diarios madrileños y apuntaban al público religioso español que, naturalmente, prestaba más importancia a la política de la iglesia que a las palabras de un autor o crítico. En la segunda nota se calificó de “repugnante” *La figlia di Iorio* por el contenido, la estructura trágica, la puesta en escena y hasta la traducción. Aparentemente, este desprecio no está contaminado por el voto de la Iglesia, pero, basándonos en los anteriores comentarios del mismo crítico, nos damos cuenta de que *Perfecto Caballero* siempre mantuvo la misma postura de la autoridad religiosa ante las obras “prohibidas” de la época. Es decir, cuando una obra estaba en la lista negra de la Iglesia, él la desestimaba con cualquier tipo de razonamiento, que muchas veces no era ni lógico ni válido.

Sin que pretendamos añadir nada a la opinión condenatoria de la autoridad de la Iglesia, que acataríamos rendidamente aun en el caso de que hallásemos bellezas puramente artísticas en tal o cual aspecto o pasaje de la obra condenada, no vemos motivo para omitir nuestro voto, enteramente desfavorable.

[...] Esta es, pues, la obra primera que nos ha dado a conocer la Xirgu, en la Princesa. Una compañía mediocre la acompaña; de ella, sólo el actor Fuentes merece mención. Auguramos mal de esta campaña, cuyo mayor enemigo es, créanos la señora Xirgu, lo... singular y mal elegido de su repertorio, ya desde el punto de vista profesional, ya desde el moral [*Perfecto Caballero*, 1916: 665].

La representación que ofreció la compañía de Xirgu fue una de las presentaciones con más éxito que realizaron en la España de las primeras décadas del siglo XX, pese a todos estos comentarios negativos. Como ya hemos mencionado, la mayor parte de las reseñas de la prensa apreciaron el trabajo realizado en la Princesa, pero, han sido menos reflejadas en este apartado porque se reiteraban los mismos temas y argumentos. Entre las escasas reseñas que no favorecían el montaje hemos extraído las que realmente nos aclaran los pocos fallos del estreno: los reparos directivos, la mala selección de los actores para los papeles, la inadecuada traducción y la incorrecta

manera de pronunciar las frases. Salvo estos pocos “errores” o “hechos inoportunos”, el montaje de la compañía teatral de Margarita Xirgu de *La hija de Iorio* formaría parte de la lista de las mejores representaciones que se han hecho del repertorio del poeta italiano a lo largo de las primeras décadas del siglo pasado.

Ocho años después, la compañía italiana de Vergani se ocupó de un nuevo montaje de la misma tragedia. Será el primer día de enero de 1924, en el teatro de la Princesa de Madrid, cuando se celebre el evento. Melchor Fernández Almagro elogió el arte del autor en su comentario de este estreno: “Su mayor encanto reside en la suprema armonía con que se integran los más varios elementos: líricos y dramáticos, en primer término; literarios y plásticos, luego”.

La intervención de los coros dan a la composición una amplitud inusitada. Las imágenes, las expresiones felices, se suceden en una versificación espléndida, no compuesta por piezas sueltas de antología, sino animadas por el impulso dramática de la fábula, perfectamente entonadas con ella. Culminación afortunada de una vasta y rica producción literaria. *La figlia di Jorio* significa hoy para nosotros una pieza poético-dramática de un interés no prescrito [Fernández Almagro, 1924: 3].

El crítico, además de hablar de la pieza, pone de relieve el arte de la actriz italiana Vera Vergani, que interpretó a Mila, afirmando que al auditorio madrileño le gustó el montaje:

El poderoso talento de Vera Vergani la hizo incorporar el tipo de Mila con su complejidad propia. Ardíanle los ojos con luces extrañas de amor y sortilegio. Sus palabras tenían el brío, el temblor, la emoción que cabía esperar. Y en el tercer acto faltó poco para llegar al ápice de las grandes creaciones trágicas.

[...] *La figlia di Jorio* se vio asistida por un numeroso público que aplaudió con fe.

Cipriano Rivas Cherif, en su comentario acerca del montaje, hace también una reflexión sobre la actuación de Vergani y su tono:

[...] No es que en ésta [Vergani] llegue a desaparecer la acción dramática y el ritmo poético, como en algunas representaciones de verso en el teatro Eslava de Madrid, pero el rigor en el rebajamiento de tono, por castigar la propensión al exceso de los actores italianos, ha llevado tal vez a Niccodemi a imponer una

disciplina que peca, en esta ocasión, por defecto. Ello no obstante, y a pesar de la fatiga de Vera Vergani, cuya magnífica ductilidad ha puesto a prueba el constante cambio de cartel... [Rivas Cherif, 1924: 13].

Ahora bien, *La hija de Iorio* se representa por última vez en el periodo del que nos ocupamos por la compañía de Mimi Aguglia. Se celebra el evento el 3 de abril de 1926 en el teatro de la Latina. La nueva versión de *La hija de Iorio* corrió a cargo de Ricardo Baeza, después de las polémicas anotaciones de Díez Canedo respecto a la traducción de Felipe Sassone. La literatura dramática y la filosofía de la España del siglo XX se enriquecieron gracias a las traducciones que realizaron algunas personalidades literarias como Ricardo Baeza. Sus trabajos hicieron posible el conocimiento en España de unas de las mejores obras dramáticas y filosóficas: Oscar Wilde, Eugene O'Neill, Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello y Friedrich Nietzsche son algunos de la lista.

Él tradujo el drama según el método recomendado por el crítico Enrique Díez Canedo, es decir, en prosa. De esta manera, pudo salvar y mantener algunos aspectos líricos y el ritmo del texto dannunziano, lo que le fue imposible a Sassone.

No es ocasión de hablar de la obra dannunziana conocida de nuestro público y sancionada por la crítica de todos los países. Si diremos, sin embargo, que la traducción en prosa que ha hecho Ricardo Baeza es superior a lo que ya existía, y en ella se conserva, si no la pompa lírica del verso italiano, por lo menos su gran énfasis, su fuerza expresiva y su ritmo a la vez cortado y majestuoso [“Estrenos...”, *El Sol* (5 de abril de 1926): 2].

Las otras notas sobre la versión española también confirman la superioridad de esta segunda sobre la de Sassone, por su mayor fidelidad y exactitud.

En los años veinte del siglo pasado el cambio de criterio, tanto por parte de la crítica teatral como del auditorio, fue tan radical que nos resulta difícil de asimilar. La misma obra, *La hija de Iorio*, fue representada en varias ocasiones, 1907 y 1916, 1924 y 1926. En las primeras, la prensa llegó a calificarla de “repugnante” e “inmoral”. En cambio, en la segunda década todo el repertorio del poeta italiano que subió al escenario recibiría magníficas reseñas y comentarios.

ARMIN MOBARAK

La hija de Iorio es, a mi modesto criterio, la más intensa obra de D'Annunzio. La emoción, la belleza, la sublime nota poética circunda toda la obra.

En el idilio de Mila de Codra y Aligio (segundo acto) no cabe más ternura, más delicadeza, más emoción. La escena de Lázaro de Rojo, Aligio y Mila de Codra es de la más fuerte intensidad dramática, así como las dos últimas de ese acto segundo, en el que Mimi Aguglia, identificada con el personaje dannunziano, nos muestra la más admirable gama de matices. Tanto lo, está con el personaje, con el ambiente, con el espíritu del autor, que la labor de la gran trágica no puede ser superada [Castro, 1926: 1].

La conclusión es muy sencilla, dado que la obra es la misma, lo que ha cambiado son las costumbres y la cosmovisión de la sociedad convencional española de la época. Evidentemente, la mentalidad burguesa iniciaba en estos momentos un proceso de sustitución por una concepción del arte y la vida más libre y más respetuosa. Puedo decir que ya se puede sentir el avance intelectual del público teatrero, que fue fruto del progreso económico y cultural de todo un país y que llegará a su cumbre con la Segunda República.

Además, hay que destacar la buena actuación de la compañía teatral que llevó a cabo su trabajo con la esperada perfección. Y provocó tanto el aplauso del público como el visto bueno de todos los colaboradores teatrales [ABC: 33, *La Época*: 3, y *La Voz*: 4, 4 de abril de 1926].

El señor Gómez de la Vega coayudó excelentemente al éxito logrado por Mimi Aguglia, así como las señoras y señoritas Monreal, Barrio, Ruiz, Moría, Vivero, y los señores Jiménez, Bailo, Ramírez y, en general, todos cuidaron de la más posible perfecta composición [Castro, 1926: 1].

2.4.LA CITTA MORTA [LA CIUDAD MUERTA]

COMPAÑÍA DE ERMETE ZACCONI

TEATRO DE LA PRINCESA

19 DE ENERO DE 1923

Centrándonos en la representación de *La citta morta* el 19 de enero de 1923, debemos señalar a Ermete Zacconi por su constante esfuerzo y perseverancia en divulgar el arte escénico por toda Europa. Era una de las figuras más conocidas del teatro italiano en los escenarios españoles. Nadie podía olvidarse de su magnífica interpretación del enfermo Oswald en *Los espectros*, de Ibsen, en los primeros años del siglo XX. Él vuelve a Madrid con la misma tragedia ibseniana junto a *El rey Lear* de Shakespeare y *La ciudad muerta* de D'Annunzio. La crítica habla con más solidaridad de la producción italiana y su “belleza poética insuperable” [Fernández Almagro,1923:1], puesto que tanto Shakespeare como Ibsen y sus respectivos repertorios ya eran muy conocidos para el público teatrero, por lo tanto, se dedicó más intensamente al estreno de *La ciudad muerta*. A primera vista, los diarios consideraron el texto muy conmovedor y poético, donde cada palabra de los personajes era capaz de emocionar al lector y al espectador. Realmente, este estreno fue el más afortunado en comparación con los anteriores, teniendo en cuenta los datos y las reseñas de la prensa [Anderino, 1923:1].

Como ya hemos venido señalando, el cambio de actitud de la sociedad española fue decisivo en el segundo decenio del siglo pasado para que los críticos y el auditorio pudiesen ver con otra perspectiva las innovaciones teatrales de los autores extranjeros. Uno de los frutos de esta madurez cultural se dejó apreciar en el hecho de que, después de la función de Zacconi, no se reiteró el tema de la inmoralidad de los textos dannunzianos ni el exceso del lirismo, sino todo lo contrario, se elogió la belleza de sus palabras y la fuerza poética de su texto.

El bellissimo drama de D'Annunzio, verdadero poema trágico de líneas clásicas y de fondo eterno, basado en la fatalidad de las pasiones humanas [...] El público, que llenaba el teatro, aplaudió entusiasmado, y salió contentísimo [Machado, 1923: 4].

El cambio fue atroz, D'Annunzio también había sido aceptado después de un largo tiempo lleno de desprecios, al igual que Ibsen. Finalmente, los estudiosos y los teatreros se habían dado cuenta de que el teatro dannunziano pretendía cambiar lo arcaico, aquello que carecía del valor artístico. Creo que además del factor temporal, fue primordial la presencia de Zacconi en Madrid. Casi todos los madrileños creían en él como un grandísimo empresario y actor, que escogía siempre un magnífico repertorio para representar. Por tanto, no debemos obviar su papel en este significativo cambio.

[...] Nos brindó Zacconi la bellísima tragedia de D'Annunzio *La citta morta*. Difícilmente podremos olvidar este espléndido oasis de arto que nos ha aportado el gran actor, precisamente cuando mayor era nuestra sed en medio del inacabable desierto de la mediocridad y del desenfado.

Con Zacconi obtenía una legítima victoria Inés Cristina, quien prestó a la vidente Ana la altísima importancia trágica exigida. Margarita Bagni y Renzo Eicci, encargados de los papeles de Blanca María y de Alejandro, no desmerecieron tampoco; y el fuerte drama salía así al exterior con toda la magnificencia de sus terribles relámpagos. Los aplausos fueron, consecuentemente, tan calurosos como legítimos [*J. A.*, 1923: 2].

La compañía italiana contaba con muy buenos actores, incluida Inés Cristina, que dio vida al papel de Ana, un personaje ciego que tenía que hablar más con sus gestos y movimientos corporales que con sus palabras. Ella pudo compaginar muy bien estas dos formas comunicativas, con las que consiguió dar una imagen magistral de un personaje ciego al público.

Inés Cristina comportóse como una gran actriz. ¡Qué gradación tan exquisita en la escena del acto primero, cuando ciega descubre al tacto, en el cuerpo de Blanca, por el fuego de sus mejillas, por la humedad de sus ojos, por el latir de su pecho, el irreparable amor que la inflama! La Sr^a. Cristina moduló la voz con maestría, acertó en el ademán y en el sentimiento [*Mesa*, 1923: 1].

Según las fuentes periodísticas, la buena actuación de los intérpretes y la fuerza poética de la obra fueron los puntos fuertes de la obra, que despertaron el interés del público y la crítica de la época.

2.5. *LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO* [*LA ANTORCHA
ESCONDIDA*]

COMPAÑÍA DE MIMI AGUGLIA

TEATRO DE LATINA

4 DE MAYO DE 1926



Una escena de *LA ANTORCHA ESCONDIDA*, estrenada en el teatro de la Latina (*Por esos mundos* 13 de junio de 1926)

La antorcha escondida fue escrita y estrenada en 1905 en el Teatro Manzoni de Milán. La tragedia se trata de una obra esencialmente decadente, donde la figura femenina y la muerte están muy vinculadas y la decadencia se refleja en las ruinas del viejo castillo de la familia Sangro. La mujer es el símbolo del mal y de la fatalidad, pesando sobre los hombros del hombre, mutilando su vida, destruyéndola. Gigliola, una de las mujeres fatales de la obra, personifica la venganza al preparar la muerte de Angizia, quien mató a Mónica, la madre de ésta y Simonetto. La mujer es la víctima y el demonio al mismo tiempo; y el hombre, un juguete entre sus manos. Esta mirada

misógina y corrompida fue la que creó la famosa aparición de la mujer fatal en las obras literarias finiseculares (en el siguiente apartado -Ecos dannunzianos- ofrecemos más ejemplos el respecto).

La fiaccola sotto il moggio no se había representado en España antes del 4 de mayo de 1926. Ricardo Baeza se hizo cargo de la traducción bajo el título *La antorcha escondida*, una traducción polémica desde su título, con la cual la crítica no se sintió muy cómoda (*La luz bajo el celemín* sería la traducción más exacta). Baeza, temiendo los defectos de la traducción poética, la llevó al español en prosa al igual que *La hija de Iorio*. Pero, *La antorcha escondida* era una obra especialmente lírica y distinta a *La hija de Iorio*, por tanto, perdió una de sus características significativas: la fuerza poética. Tal es así que, a pocos días del estreno, no dejaban de aparecer comentarios que criticaban la falta de lirismo en su versión: “De todos modos, suprimido el estro dannunziano, pródigamente imaginativo y musical, se ha extinguido la llama y no ha quedado más que la escoria” [Laserna, 1926: 3].

No obstante, la prosa no fue el único error que cometió el traductor; al parecer, la traducción incluía algunos términos y expresiones que no encajaban con el elevado vocabulario dannunziano:

No hay que advertir que el lenguaje de *La antorcha escondida* alcanza la grandeza lírica y la belleza de imágenes y de giros, que son las características de D'Annunzio, aunque en la versión que ha hecho el señor Baeza se aprecian modismos y vocablos que no corresponden al estilo magnífico de la tragedia [“Los teatros”, *El Globo* (6 de mayo de 1926): 1].

Pese a las malas impresiones que nos dejan los comentarios citados, hubo ciertas notas que elogiaron al traductor por su versión española, superando las dificultades que implicaba el autor por la exquisita riqueza léxica y la “exuberancia de su fantasía” [“La antorcha...”, *ABC* (5 de mayo de 1926): 29].

En resolución, el poema trágico de D'Annunzio horroriza más que conmueve. Aun así, es grande y magnífico, Y eso que en castellano le falta su expresión propia y su mayor belleza: la del verso dannunziano, que Ricardo Baeza no se ha atrevido a poner en metro español. Grande era la dificultad, pero tentadora. En todo caso, siempre habrá que agradecer al culto y excelente escritor esta incorporación a nuestra escena de la famosa obra de D'Annunzio [Machado, 1926c: 5].

José de Laserna reseñó, parcialmente, a favor de la versión española, porque consideraba imposible traducir al poeta italiano en un verso que fuese equivalente al suyo. Pero, afirmó que Baeza no había sido capaz de transmitir la profundidad, la belleza y el esteticismo de los versos originales y que esto fue el verdadero problema de la traducción [Laserna, 1926: 3].

Acerca del argumento de la tragedia, hubo diversas opiniones en la prensa. Por un lado, muchos comentarios apoyaron la idea de que la pieza era larga y aburrida; y, por otro lado, aparecieron notas que hablaban de la grandeza de D'Annunzio y su tragedia. Entre las críticas del segundo grupo, destacó la fuerza conmovedora de la obra dannunziana, que impactó al público del teatro de Latina.

Sin el contrapeso de la forma originaria, la tragedia de D'Annunzio gravita sobre nuestra alma, para forzarla al horror, no para conmovérla. Hay, sin duda, recargo en la dosificación de los elementos patéticos. Y aquel juego demoníaco de pasiones ganaría en eficacia escénica si tan densa e inalterable tiniebla se dejase herir por alguna de esas ráfagas de luz que en el propio D'Annunzio—y no digamos en Shakespeare—no suelen faltar. La catástrofe de los De Seingro asusta o fatiga [M.F.A.,1926: 1].

Según ellos, en ningún momento se rompió el ritmo de la emoción en la obra y, por tanto, el espectador no pudo dejar de sentir la intensidad de la tragedia clásica en una obra contemporánea y moderna.

Toda la tragedia se desarrolla entre angustiosas impresiones y motivos de pesadilla, que hieren ásperamente la sensibilidad del espectador. El interés se apodera del ánimo del auditorio a partir de la iniciación de la fábula y culmina en el instante terrible en que la infortunada Liliola, hija predilecta de la fatalidad, descubre la infamia de su madrastra. Desde este momento el interés se convierte en obsesión, y la obsesión en tortura, hasta llegar al desenlace, que el genio del gran poeta ha ido preparando sin que se rompa el ritmo de la emoción [“Los teatros”, *El Globo* (6 de mayo de 1926): 1].

Por su parte, el grupo de autores que despreciaba la producción dannunziana

apoyaba su comentario en la excesivas fatalidades y horrores de la obra, como un exceso negativo que causó al público una fatiga sensitiva [ABC, 1926: 29]. Estos estudiosos opinaban que la tragedia llevó al clímax emocional a los espectadores, pero no les dejó liberarse de su carga anímica. Se refieren al final de la obra, que no fue a la burguesa y, por tanto, no les convenció.

Otros críticos ya han dicho, haciendo en pocas palabras la crítica de la obra, que ésta es una tragedia que horroriza, pero no conmueve. La lírica dannunziana, tan retórica y en el fondo tan vacía de sentimientos, desborda en esta obra, situada después de *La Hija de Jorio* en la producción de D'Annunzio. [...] sobrecoge las almas, las comprime y las horroriza sin lograr que en ellas florezca la emoción y la dulzura de las lágrimas [Moncada, 1926: 54].

Hubo más reproches acerca de la obra, *Fadrique* consideró muy dañoso el ambiente erótico, vicioso y degenerado del texto dannunziano porque podría perjudicar la moral de su público:

La antorcha escondida es, a nuestro juicio, de la literatura más perniciosa, pues se presentan ante el público los más oscuros y terribles problemas sexuales, un amasijo de almas perversas que se mueven, no en virtud de aquellas misteriosas leyes de la fatalidad, como en los clásicos, sino al acicate de toda suerte de liviandades, más intelectuales que humanas, como sacadas de un mundo de degenerados, viciosos y erotómanos. Los crímenes más absurdos se presentan en tales obras como actuados por un imperativo que deja de ser humano a fuerza de forzado y perverso [*Fadrique*, 1926b: 251].

Entre las publicaciones sobre la representación, el artículo de Ricardo Baeza, publicado en el diario de *El Sol*, es uno de los más importantes. En él aporta información de primera mano, en la que se aprecian los presentimientos pesimistas del mismo traductor antes y durante la función. Añade que no esperaba que la obra triunfara, porque no era afín a la actitud de la gente y la crítica. Sin embargo, nuestro traductor también reconoce y se da cuenta de los cambios culturales y sociales de la sociedad española, y los considera un fenómeno productivo y positivo en el proceso de crecimiento intelectual. Según Baeza, uno de sus frutos es que ya no se oye hablar de

D'Annunzio en tono peyorativo, llamándole el autor de los “melodramas”, como se solía hacer en los primeros años del siglo XX.

En conciencia, puedo asegurar que, aunque directamente interesado en el éxito de la empresa, en ningún momento fui lo bastante optimista para hacerme ilusiones sobre el particular, y que lo mismo la actitud del público que el comentario de la crítica eran para mí cosas absolutamente previstas y descontadas [Baeza, 1926: 2].

Baeza nos habla también en su artículo de las fuentes de inspiración del autor italiano y pone de relieve la influencia helénica en la obra dannunziana y, en especial, señala la *Electra* de Sófocles como la principal inspiración artística de D'Annunzio en *La antorcha escondida* [Estévez Ortega, 1926].

De esta manera, pretende silenciar las voces que reiteraban el posible plagio de D'Annunzio de la obra maestra shakespeariana, *Hamlet*. Tampoco los comentarios que apoyaban esta teoría pudieron aportar algo más que la coincidencia de unos pocos tópicos literarios, como la venganza, la traición y la corrupción moral con la producción de la era isabelina.

[...] Las tres unidades clásicas ajustadas a la necesidad moderna de subdividir en actos la acción. Pero ésta tiene lugar en menos de ocho horas, desde el comienzo de la tarde hasta el cerrar de la noche, y el lugar es el mismo y la acción no se desvía un solo instante de su eje central, Otra similitud, que ya se advierte desde el libro, es la parquedad en la acotación, sumarásima, y excepcional en el teatro de D'Annunzio, maestro en las acotaciones minuciosas y descriptivas.

Concebida bajo la influencia de la *Electra* sofóclea, el autor ha realizado en *La antorcha escondida* su parangón moderno. Liliola es exactamente *Electra*, si se quiere, con cierta veladura hamletiana, que no sólo pone la similaridad del drama, sino también una vaga afinidad espiritual, que la hace más sinuosa y menos rígida que la vengadora de Agamenón [Baeza, 1926: 2].

En la última parte del artículo, Baeza cuestiona las reflexiones de la prensa que insistía en la poca emoción de la tragedia y su excesiva intensidad dramática. Él no comparte esta estimación y opina que *La antorcha escondida* es esencialmente

arrebatadora, dura y conmovedora, como las tragedias clásicas, a las que nadie criticaba por su peso trágico.

Nuestros críticos han puesto como principales defectos a la tragedia de D'Annunzio el exceso de intensidad y la falta de emoción. En cuanto a lo primero no se me ocurre cómo de exceso de intensidad dramática puede ser defecto en una tragedia y antes bien, yo tendría por virtud capital de *La antorcha* esta prodigiosa tensión, que va ascendiendo y rebasándose de continuo hasta llegar al clímax final. Y el que ciertas sensibilidades se fatiguen demasiado pronto quizá, no sea razón para que un autor, en el libre juego de sus facultades, se atempere a ellas. En cuanto a lo segundo, es indudable que no cabe discusión. El emocionarse o no es cosa absolutamente personal y que está en relación directa con nuestra capacidad imaginativa. ¿Que nuestros críticos no se emocionan con *La antorcha escondida*? ¡Qué lo vamos a hacer! [Baeza, 1926].

Según los datos de la crítica, el público madrileño estuvo muy atento durante toda la función; es más, aplaudió con tanto entusiasmo en el final de cada acto que obligaba a levantar el telón varias veces [ABC, 1926: 29]. Anteriormente comentamos que, a alturas de la segunda década del siglo, el repertorio del italiano ya era muy familiar para los teatreros madrileños y los tópicos dannunzianos no les chocaban como en los primeros estrenos. Entonces, era de esperar que *La antorcha escondida* fuese acogida por el público, pero naturalmente, no llegó a ser un éxito a nivel comercial.

En cuanto a la actuación del conjunto de los intérpretes, las notas nos indican con unanimidad el acierto de la labor de la primera actriz, Mimi Aguglia, y todos los demás que la secundaron en la función.

[...] Es justo no regatear el aplauso a la señora Aguglia. [...] La actriz compuso con talento mejor acreditado aún que otras veces el papel de Liliola. La señora Moría entendió bien la dureza y el maleficio de Angirta. El señor Gómez de la Vega, cuyo entusiasmo profesional es de veras ejemplar, hubiese obtenido mejor resultado de no extremar la línea de su papel [M.F.A., 1926: 1; y *Muchas gracias*, 15 de mayo de 1926:16].

2.6. *FRANCESCA DA RIMINI*

COMPAÑÍA DE ÓPERA
TEATRO DE ZARZUELA
9 DE DICIEMBRE DE 1926

Tito Ricordi se encargó del libreto de la ópera, basada en la tragedia de D'Annunzio de 1902 e inspirada, a su vez, en la *Divina comedia* de Dante. La presentación fue compuesta por Riccardo Zandonai y se representó por primera vez el 19 de febrero de 1914 en el Teatro Regio de Turín. Doce años después de su debut, llega a Madrid la ópera de Zandonai. La prensa comentó en su día que en la adaptación “subsiste el plan escénico original y los bellos versos del poeta”, por lo que fue totalmente fiel al drama dannunziano [“La temporada...”, *El Imparcial* (10 de diciembre de 1926): 8].

La función de la Zarzuela llamó la atención de la crítica y del público positivamente: “En general, la distinción y el buen gusto presiden esta concepción lírica, muy superior a otras que han llegado acá impuestas por el mismo conducto casi omnipotente” [Espinosa, 1926: 1].

Destácase en la interpretación la figura y la voz—que en una cantante es cosa de cierta importancia — de Augusta Concato, apasionada Francesca, de quien son digna réplica los excelentes medios vocales y arte escénico sobrio y distinguido del tenor Piccaluga. El barítono Noto es un buen artista. Destaquemos entre los comprimarios a Ferré, encargado de dar vida al «Malatestino, all'ochio», que salvó con acierto las «pegas» de su encargo, entre las cuales no es la menor la de sacar a escena y dejar caer—como se suelta la maleta en la estación—una cabeza humana envuelta en un trapo... OEntemda, entusiasta y firme, la batuta de Berretoni, discípulo y amigo de Zandonai, puso de acuerdo, en trances peligrosos, a güelfos y gibelinos. El público, brillantísimo y numeroso, llenó de aristocráticos esplendores la sala y acogió conagrado cortés la ópera [Espinosa, 1926: 1].

Cabe señalar que, a causa de la representación, se habló bastante en la prensa sobre el verismo palpitante de la obra dannunziana, que se había llevado con mayor fidelidad al escenario por Zandonai:

A propósito del estreno de *Francesca da Rimini*, de Zandonai, se ha hablado estos días mucho de verismo, palabreja que inmediatamente ha entrado en el uso vulgar. ¿Qué es el verismo? En el momento más emocionante de la dicha ópera rueda por el escenario una cabeza ensangrentada, envuelta en trapos, que los presentes se envían unos a otros sin la menor muestra de compasión o de simple humanidad. Esto dicen que es verismo. Por lo medios es lo que más llama la atención de los que, al mismo tiempo que oídos, tienen ojos [“Qué es...”, *La Voz* (11 de diciembre de 1926):1].

En cuanto a la presentación escénica, conviene destacar que fue exitosa y “cuidada, y los difíciles efectos de tramoya, bien conseguidos, dentro de los limitados recursos del teatro. Por ello, felicitamos con gusto a Luis París” [*El Bachiller Relamido*, 1926: 6]. Sin embargo, una parte de la crítica apuntó que la ópera había llegado algo tarde al escenario de la capital. Este retraso significaría para algunos cierta indiferencia por parte del auditorio, puesto que transcurridos tantos años desde su estreno habían cambiado drásticamente las sensibilidades y la forma de percepción artística:

[*Francesca da Rimini*] es un poema muy a la clásica y antigua usanza, que no nos parece la más adecuada para conducir a la ópera por los derroteros de modernidad y renovación que está necesitando para mantener su apogeo mundial. Doce años son muchos en los veloces tiempos que corremos, y *Francesca da Rimini*, ópera, fue estrenada en el 1914 [*El Bachiller Relamido*, 1926: 6].

Pese a estas previsiones y opiniones personales de la prensa de entonces, la obra consiguió llenar la sala. Puede decirse que la función gozó de una solemnidad que: “...tuvo total brillantez. La sala se vio totalmente llena...” [“La temporada...”, *El Imparcial* (10 de diciembre de 1926): 8].

El libro de *Francesca da Rimini* tiene extraordinaria intensidad dramática, bastando por sí solo para cautivar al auditorio, pues el arreglador de la obra, Sr. D'Anunnzio, ha mantenido fielmente la acción del poema. La partitura tiene perfecta compenetración con el poema, siendo en todo momento vibrante y de grandes sonoridades orquestales. El dúo del acto tercero fue aplaudido calurosamente. La ópera fue brillantemente cantada por Augusta Concalo, Manolita Guardiola, José Noto, Carlos Cavallini, Niño Picaluga y Jaime Ferré. El

*LA RECEPCIÓN DEL TEATRO EXTRANJERO EN MADRID
(1900-1936)*

maestro Berrettoni, director de la orquesta, fue asimismo objeto de efusivos aplausos. Muy bien cuidado el detalle en la presentación escénica [“La temporada...”, *El Imparcial* (10 de diciembre de 1926): 8].

2.7. *SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA* [SUEÑO DE
UNA MAÑANA DE PRIMAVERA]

COMPañÍA DE EMMA GRAMATICA

TEATRO DE FONTALBA

4 DE MAYO DE 1927

El drama del autor de *La intrusa* se representa en el teatro de Fontalba de Madrid casi treinta años después de su estreno en Francia. D'Annunzio escribió *Sogno d'un mattino di primavera* [*Sueño de una mañana de primavera*] exclusivamente a petición de la actriz italiana, y su amante en este momento, Eleonora Duse. En 1898, ella la estrenó en París con la presencia de la gran actriz francesa Sarah Bernhardt [Harding, 2008].

Se aprecian en este drama las semillas de todas las tragedias que el autor escribió más tarde. Se trata de un texto experimental, tanto en términos escénicos como en el contenido, en el que saltan a la vista las novedades escenográficas. Es un teatro de gran lirismo, original en el lenguaje escénico y goza de un rigor creativo extraordinario. La fiebre, el delirio, la demencia nos llevan a imaginar una renovación de la tragedia antigua. Pese a todas las peculiaridades que aportó D'Annunzio en su producción, el estreno parisino no llegó a interesar ni a la crítica francesa ni a Sarah Bernhardt.

Sueño de una mañana de primavera se pone en escena el 4 de mayo de 1927 en Madrid, a cargo de la compañía italiana de Emma Gramatica, y consigue parcialmente el visto bueno de la crítica. El conjunto italiano representó dos obras en el teatro de la Fontalba, la segunda fue *Le medaglie della vecchia signora* [*The old lady shows her medals*] de James Matthew Barrie. Esta pieza fue la que ocupó la mayor parte de las páginas de la prensa, debido a la figura de su autor, novedadosa y exótica para el teatro madrileño, que no le conocía con anterioridad.

Volviendo al montaje de la tragedia dannunziana, debemos apuntar que la actuación de los intérpretes fue elogiada unánimemente, sin embargo, la puesta en escena no acabó de convencer porque:

...es lamentable que tan, estimable campaña artística cual la emprendida por los comediantes italianos presididos por Emma Gramatica no se halle rodeada de todos

los medios teatrales capaces de situar su actuación con propiedad de ambiente y buen gusto escénicos. Defecto éste en que incurren la mayoría de las compañías extranjeras venidas a España en los últimos años; mas difícilmente excusable, ya que en todos los países se ha perfeccionado la técnica escénica hasta el punto de motivar una verdadera rivalidad de escuelas y, tendencias [*Hipólito Finat*, 1927: 1].

Por lo expuesto, observamos que el cronista estima la interpretación de Gramatica por el desempeño que realizó en el papel angustiado y triste de la protagonista dannunziana, Simonetta. Asimismo, *Hipólito Finat* destaca el aspecto lírico y emotivo de la pieza, que emociona al lector profundamente. Según él, el secreto de esta atracción artística “es la forma, la belleza literaria del discurso lo que prevalece en esta obra, ligera de acción y rica de emoción, mas siempre regida, por una idea generosa de elevados estímulos”. Acerca de la belleza estética de la pieza, Almagro escribe en *La Voz* lo siguiente: “Completó el programa una obra de aquel D'Annunzio joven, que traía al teatro universal temas de grandeza clásica, poseídos por un postrer temblor romántico. *Sogno di un mattino de primavera* cumplía anoche la misión...” [Fernández Almagro, 1927: 3].

Los elogios fueron unánimes en la prensa madrileña para el dramaturgo y la primera actriz italianos: “El bello poema trágico de D'Annunzio dio un margen a Emma Gramatica para la dicción exquisita, el ademán estilizado y amplio el gesto clásico” [*M.M.*, 1927:5]. Ambas obras representadas por la compañía de Gramatica tuvieron éxito en el Madrid de 1927, ante todo y sobre todo, por la fama de la empresaria italiana, que ya tenía ganado al público español de la época por sus grandes triunfos anteriores:

Apagado, apenas, el eco de los faranduleros franceses—ligereza, frivolidad y emoción sofrenada—contrastó el arte encendido de D'Annunzio en el *Sueño de una mañana de primavera*, y la tierna emoción de *Barnie*, en la que puso todo su gran arte esta mujer admirable, la que maravilla en verdad que de cuerpo tan feble, pueda arrancar acentos tan soberanos y rotundos.[...] En suma, una gran noche para autores y actores. Y un gran éxito personal para la gran artista, que pudo comprobar anoche cuanto la quiere y admira el público madrileño [*P.M.*, 1927: 4].

Si tomamos en consideración el repertorio ofrecido de D'Annunzio en Madrid, podemos observar que fue una colección llena de pesimismo y decadencia, por consiguiente, sirvió de modelo a seguir para los jóvenes escritores españoles aficionados por esta literatura sombría. Así, *La Gioconda* narra el conflicto dramático entre la Belleza y la Bondad, el Diablo y el Ángel, encarnadas en dos mujeres, frente a un hombre moribundo, pálido, manipulado, es decir, un hombre decadente. *La ciudad muerta*, era pura poesía trágica, donde los personajes no se veían condenados por el determinismo clásico y convencional de las tragedias griegas, sino que se toparon con el cruel destino por voluntad propia, una voluntad destructiva, la voluntad schopenhaueriana. *La hija de Iorio* relatava una tragedia pastoral situada en un ambiente lleno de supersticiones y costumbres decadentes, asimismo, criticaba el convencionalismo de la sociedad caduca de la época y *La fiaccola sotto il moggio* fue “más que una tragedia en el sentido clásico de la palabra, un poema dramático, trágico, si queréis; pero, sobre todo, un típico poema dannunziano: del D'Annunzio joven y pleno creador de *La figlia di Iorio* y de *La nave*” [Machado, 1926c: 5]. Una tragedia que comentaba el final de una familia adinerada al borde del abismo ético y social.

Podemos advertir que lo que se representó en el Madrid de principios del siglo pasado tuvo todas las características de la nueva literatura europea que decaía para renacer. Esta fue la única manera de responder a las exigencias renovadoras y volver a la cima de la literatura mundial.

La literatura de D'Annunzio pertenecía también a esta corriente rebelde y fue el grito reprimido de la gente, que se veía obligada a tolerar y guardar silencio ante la corrupta sociedad burguesa llena de vicios y perversiones.

Sus versos, sus personajes y el ambiente de sus obras fueron, respectivamente, atormentados, llenos de vida interior y violentos. Estos aspectos se transformaron en algo sublime mezclándose con la fantasía, el misterio y la pasión del autor. Durante varias décadas el fruto del pensamiento y del estilo dannunzianos, llenos de originalidad y maestría dramática, quedaron en el olvido por parte del público a causa de sus ideologías políticas, y como consecuencia, solamente la gente selecta pudo conocer y aplaudir el talento y el coraje del autor de *La hija de Iorio*. Sin duda, él se merece una nueva reivindicación lejos de los prejuicios y los polvos políticos acumulados durante tantos años. De esta manera, saldrá a la luz la grandeza y el arte de Gabriele D'Annunzio como es debido.

3. ECOS DANNUNZIANOS

3.1. RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN

3.1.1. INTRODUCCIÓN

La trayectoria profesional e intelectual de don Ramón coincide con los últimos años del siglo XIX, cuando los modernistas sienten la necesidad y la sed de regenerar el arte, en general, y el teatro, en concreto. En el mundo teatral de la España de este momento, el círculo de los interesados por el cambio se reducía a algunos jóvenes autores como Benavente, Unamuno, Valle, *Azorín*, etc., los cuales estuvieron bastante influidos por grandes escritores y pensadores europeos de la época, como: Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio y Nietzsche. Lo cierto es que los críticos de la prensa pensaban que esta nueva manera de expresión o, como lo llamaban ellos: la nueva “moda”, sería un fenómeno pasajero. Pero, la historia del arte y del teatro nos muestra que no fue así, sino que el modernismo llegó a ser una de las corrientes más influyentes de toda la historia de la literatura y cultura mundial.

Ángel Guerra fue uno de estos periodistas que no veían futuro alguno para el nuevo teatro español. A la altura de 1906, publica un artículo titulado “La evolución de la estética teatral” [1906: 166-167], donde explica exhaustivamente las nuevas técnicas artísticas surgidas en Europa en los últimos años y advierte que estas novedades buscan espacios en los escenarios y la dramaturgia de España. Afirma que la nueva estética nunca llegaría a ser popular entre los españoles porque, a su entender, carece de la lógica estructural y teatral. Con el paso del tiempo, su reflexión acerca del teatro modernista español resultó bastante errónea. Es decir, este teatro pudo conectar con los teatreros de la época -sin duda no a nivel comercial- pese a su tono poético y difícil.

Ante esta situación compleja, nace el Teatro Poético, como fruto de una mirada artística que intenta deshacerse de las costumbres y normas arcaicas para engendrar un teatro diferente. Es cierto que en ningún manual de teatro español llegamos a entender qué y cómo debe de ser teatro poético. Tampoco hay medidas concretas que nos indiquen si un drama pertenece o no a esta categoría. No debemos confundir el hecho de que una obra esté compuesta en verso con que sea del género poético, puesto que la poeticidad se genera en un nivel conceptual e interno, no sólo en la musicalidad

exterior. Así, encontramos obras prosaicas que se colocan en la lista del teatro poético; y, al contrario, hay obras en verso que no están en ella.

No exageramos si decimos que Valle-Inclán fue el primero en recibir la influencia de este teatro. Como ya mencionamos anteriormente, Valle estaba en contacto con las obras europeas en la biblioteca de su maestro Muruais, donde leyó a los grandes de su época. Entre ellos, habrá tres figuras fundamentales que ayuden a perfilar la escritura latente en el escritor gallego. El primero sería Maeterlinck, que ha tenido un papel imprescindible en el desarrollo de su teatro poético; pero, además del poeta belga, Gabriele D'Annunzio y Barbey d'Aurevilly también han ejercido una influencia monumental sobre Valle en este sentido. El profesor Muruais adoraba a estos dos últimos dramaturgos, preferencia personal del mentor que, quizá, pudo influir en el joven Valle. En el personaje del Marqués de Bradomín, en el ambiente de la caballería, de la superstición y del misterio de las primeras obras de Valle, están patentes los rasgos del autor francés. Asimismo, en sus *Femeninas* de 1895, se mezclan los rasgos de d'Aurevilly y D'Annunzio: lo diabólico se junta con lo femenino y lo criminal con lo erótico. Más adelante hablaremos de esta colección de cuentos de don Ramón, donde analizamos con más detalle las analogías estructurales y estéticas de este libro con los del repertorio dannunziano.

Entre los estudiosos de Valle hay dos grandes discusiones acerca de estas influencias: en primer lugar, muchos críticos como Carlos Clavería ponen en duda la capacidad de Valle de concentrarse en un solo género y autor; y en segundo, algunos opinan que don Ramón no conocía el italiano, por tanto, sería imposible que leyera a D'Annunzio en la biblioteca de Muruais. Ahora bien, ¿cómo podemos responder y aclarar estas dudas? Sobre la primera, comparto la opinión de Silverman cuando afirma que Valle-Inclán estuvo bien capacitado para seguir los pasos del autor sin la menor duda:

Esto revela cuán ociosa es la observación de C. Clavería, de que “no fue Valle-Inclán hombre capaz de serios estudios de ningún género”. Además de ser una aseveración muy exagerada, parece confundir la erudición con el arte. Valle hacía literatura (predominio de lo intuitivo, afectivo, superracional) y no filosofía (predominio de lo intelectual, crítico, racional). Juzgarle, pues, según las exigencias de la filología equivale a quejarse de que tal o cual erudito no sea capaz de inventar una tragedia o una novela “de ningún género”. Por otra parte, sus

estudios eran más que suficientemente serios para la producción de obras de altísima calidad poética, como bien sabe Clavería [Silverman, 1960: 79].

Y en cuanto a la segunda pregunta, puedo expresar mi experiencia personal en cuanto al italiano, puesto que he tenido que leer bastantes libros en este idioma debido a mi investigación. Si suponemos que Valle no tenía ni el menor conocimiento del italiano (que lo dudo mucho), aun así no le sería muy difícil leer algunas obras de D'Annunzio y los otros autores que le interesaban. Con un buen conocimiento del español y de su gramática, no es nada difícil llegar a entender los textos italianos (o portugueses). Además de esta observación personal, Juan Ramón Jiménez, en una de sus conversaciones con Ricardo Gullón, comenta que Valle en su casa tenía un libro de D'Annunzio en italiano, el cual estaba siempre abierto: “En su casa he visto muchas veces un libro de D'Annunzio, abierto siempre por la misma página, como un ritual. La verdad es que aquel libro estaba en italiano (me parece que era *La figlia di Iorio*)...” [Gullón, 1958: 78]. Fernández Almagro en su libro *Vida y Literatura de Valle-Inclán* también afirma que Valle probablemente sabía leer en italiano: “Por lo que oye a Muruais y por lo que medio lee en francés o en italiano, Valle-Inclán puede darse cuenta de la moda que crean... las cabezas literarias de Europa: una Europa que en puridad se reduce a París y al jirón de Italia que personifica D'Annunzio” [Fernández Almagro, 1966: 32]. Por todo esto, tengo la certeza de que don Ramón pudo leer estas obras en su idioma original sin problema alguno, a pesar de que nunca quiso reconocerlo [Bermudo del Pino, 1962].

Ahora bien, dejando a un lado el probable conocimiento lingüístico italiano de Valle, aún hay otro tema que él nunca llegó a confesar: la influencia del arte modernista. Don Ramón empezó su carrera profesional inspirándose en el Modernismo y acabó parodiándolo en *Luces de bohemia*. A él no le gustaba que le etiquetaran por modernista, surrealista, simbolista etc., por tanto, se negó a admitir que estaba en deuda con el Modernismo y sus pilares artísticos. Valle pretendía mostrar que no estaba contaminado por ningún movimiento literario, lo que, a todas luces, es imposible de aceptar. En mayor o menor medida, consciente o inconscientemente, todo autor y toda obra es eco y reescritura de algo anterior. Trataremos, pues, de rastrear en las piezas de Valle las semillas literarias que le permitieron formular su propia expresión artística. Según los estudios [Bugliani, 1976] y los testimonios, podemos confirmar que durante su estancia en Galicia entre 1893 y 1897, Valle conoció algunas obras de D'Annunzio

como *Il piacere, I romanzi del giglio: Le vergini delle rocce* en “Casa do Arco”, donde Jesús Muruais tenía su maravillosa biblioteca. La influencia de la última obra está más que clara en las *Sonatas* de don Ramón, a lo que dedicamos su propio apartado más adelante. Resulta interesante transcribir las palabras del mismo autor en una entrevista que se publicó en la página nueve de la revista *La Esfera*, fechada el 6 de marzo de 1915. Don Ramón habla en ella de su primer texto “serio” y comenta la opinión de los señores Villaespesa y Machado sobre aquel texto que más adelante formaría parte de sus *Sonatas*: “Durante unos meses que estuve en la cama escribí unas *Memorias...* Nada; por pasar el rato. Yo era amigo de Machado y de Villaespesa, y me acuerdo que cuando fueron a verme se las leí. “Esto se parece a *La virgen de la roca*, de D’Annunzio. Es muy hermoso”. –Me dijo Villaespesa”. Como anuncia el mismísimo don Ramón a través de las palabras de Villaespesa, desde sus primeros pasos ya se apreciaban rasgos dannunzianos en el fondo de sus pensamientos y de su estética literaria.

Los rasgos dannunzianos en Valle son aparentes y ocultos al mismo tiempo. Algunos eruditos como Americo Bugliani, Julio Casares o Almagro hablan del plagio de don Ramón. Inspirándome en una frase de Rubén Darío (“Las ideas jamás han sido patrimonio exclusivo de un hombre, y las sensaciones sí”), diría que no sería plagio personalizar las ideas. Lo que ha hecho el autor español es sacar algunas ideas del poeta italiano y transformarlas en algo diferente mediante sus propias sensaciones. Aun así, es cierto que algunas veces el proceso de transformación no se ha completado del todo y sus pasajes se parecen demasiado, e incluso son idénticos, a los del autor original.

Tanto Valle como D’Annunzio fueron dos autores muy vinculados a sus tierras, el primero a Galicia y el segundo a Abruzzo. Quizá sea una mera coincidencia circunstancial, pero, si leemos cómo han hablado de estas tierras, ahí encontramos algo más que una simple confluencia insignificante. D’Annunzio, en una carta fechada el 14 de noviembre de 1892, habla de su curioso nacimiento a bordo de un bergantín: “Je suis né en 1864, à bord du brigantin Irène, dans les eaux de l’Adriatique” [Tosi, 1946]. Como bien sabemos, Gabriele nació el 12 de marzo de 1863 en Pescara, y no sobre el Adriático. Al hacerse famoso le pareció demasiado corriente su lugar de nacimiento, y se inventó este cuento para escapar de la vulgaridad: “Los propagadores de esta ficción fueron dos reputados periodistas: Amédée Pigeon y Eduardo Scarfoglio, éste último amigo personal de D’Annunzio” [Harding, 2008: 18].

Después de esto, tampoco tiene desperdicio citar a don Ramón hablando de su curioso nacimiento “ficticio”: “En un galeón de los destinados a hacer la travesía de la ría de Arosa, entre Villanueva de Arosa –provincia de Pontevedra– y Puebla del Caramiñal –provincia de La Coruña–” [Fernández Almagro, 1966: 3]. Está claro que Valle nació en la casa de sus padres en Galicia y no en un galeón. Se podría considerar este nacimiento imaginario a lo dannunziano como un guiño del gallego hacia el poeta italiano, y una muestra sencilla de la influencia que ejerció éste sobre el joven Valle en su arranque literario.

3.1.2. FEMENINAS: LA PRIMERA CHISPA DANNUNZIANA

En 1895, Valle publica su primera colección de cuentos titulada *Femeninas*, en la que se manifiesta ya un eco dannunziano en el contenido, los personajes o la ambientación de algunos cuentos. Incluye seis relatos bastante cortos en los que los personajes femeninos son los protagonistas de la acción. No me cabe la menor duda de que hay mucho de D’Annunzio en estas figuras. Una de las mujeres de esta colección es Tula Varona, quien comparte muchos aspectos con Gioconda Dianti. Una mujer malvada, provocadora, diabólica e irresistible, con unas manos como dos palomas blancas. Veo en Tula tanto a Gioconda como a Elena de *Il piacere*; y también en Ramiro Mendoza se refleja una sombra floja de Andrea Sperelli. Tula, La niña Chole, La generala, todas y cada una a su manera son el ejemplo del prototipo de *la femme fatale* en la literatura modernista española. Este tipo de mujer aparecería también en las siguientes obras de Valle, como *Epitalamio* y *El embrujado*. La mujer provocadora y rebelde, la mujer que penetra en el alma del hombre, la mujer que hipnotiza. Esta clase de mujer nos es familiar gracias a las obras del poeta italiano: Gioconda Dianti y Mila di Codra.

La ambientación de los cuentos valleinclanescos y algunos elementos muy concretos como el té o el mate ya aparecieron en obras como *El piacere*. En el cuento de *Rosarito* también se respira un aire similar de sensualismo y de misterio. Podemos decir que la naturaleza de Valle es muy parecida a la de D’Annunzio, y muestra de ello es la similitud léxica en la repetición de palabras como “follaje”, “mirto”, “cipreses”, etc. Esta naturaleza está muy presente en sus *Femeninas* y en *Las vírgenes de las rocas* o *La hija de Iorio* de D’Annunzio. Más allá de la pura coincidencia, esta serie de

elementos configuran imaginarios similares en las piezas de ambos autores: “A veces el follaje, misterioso como la túnica de una diosa se abría susurrando y penetraba el blanco rayo de la Luna...” [Valle-Inclán, 1995: 137].

Acerca de estas convergencias que observamos entre la producción de Valle y el repertorio de D’Annunzio, merece la pena citar a Almagro, quien confirma la evidencia:

Un fondo de lecturas dannunzianas se agita en los cuentos *Femeninas*. Leyendo cualquiera de ellos pensamos en aquellas novelas –ya había dado *El placer* la vuelta al mundo– en que se buscan y se repelen, se aman y se odian, en jardín, salón o estudio, los últimos galanes románticos y las primeras mujeres fatales [Fernández Almagro, 1966: 27].

Aún nos esperan más alusiones a los textos dannunzianos en los cuentos de *Femeninas*. Me refiero a la manera de describir las manos de los personajes femeninos. Tula Varona, con las manos “que parecían dos palomas blancas ocultas entre los encajes del regazo azul...”; la Generala las tiene “blancas y perfumadas, de duquesas y mundanas”; y Rosarito con unas manos de “novicia, pálidas, místicas, ardientes”. Estas descripciones resultan claras reminiscencias de los personajes femeninos de D’Annunzio, quien dedicaba una atención especial a las manos, siempre delicadas, frágiles y de una pureza casi espiritual. Sin duda, si hojearmos *Las vírgenes de las rocas*, *La Gioconda*, *La hija de Iorio*, *Il piacere* etc., nos toparemos con expresiones idénticas a las que reelabora Valle:

Las [manos] de Maximilia parecían casi increadas, como las formas de las apariciones, de tan tenues como eran; y tan blancas, que no lograba dorarlas el rayo de oro [D’Annunzio, 1963: 1212].

Por otra parte, querido primo, aquella *muy blanca mujer*, con la hostia en la mano me resulta sospechosa. Tiene todo el aire de un ser ficticio... (Las palabras en cursiva son del libro) [D’Annunzio, 1963: 692].

3.1.3. EPITALAMIO Y LA GIOCONDA: LA MISTERIOSA SONRISA

En 1897 se publica *Epitalamio (Historia de amores)*, que trata de dos personajes: Augusta y Attilio. Estas dos figuras nos evocan a Gioconda y Lucio, de *La Gioconda*. Casi parecería que Valle ha perfilado a Attilio como una sombra del verdadero D'Annunzio. Desde el primer instante del relato, cuando el narrador comenta que Attilio es un poeta italiano con alma “griego-romana y extraña”, nos viene a la cabeza su figura. La manera en que describe Valle a Attilio Bonaparte hace pensar que tenía en mente al poeta italiano cuando creaba este personaje:

La amaba con el amor del arte y el amor del libertinaje; dualismo comprensible en quien se mostraba como poeta, griego y bizantino, romano y bárbaro; alma extraña, que si rezase buscaría a Cristo en el Olimpo y a Júpiter en el cielo. [...] el príncipe Bonaparte es de todos los modernos poetas italianos el que mejor encarna la tradición erótica y cortesana del renacimiento florentino... [...] la musa del poeta es libertina y sensual, sardónica y desdeñosa: la sonrisa de Mefistófeles bajo el mostacho retorcido y fanfarrón de don Juan [Valle-Inclán, 1995: 151-152].

En cuanto a la figura de Augusta, me gustaría marcar sus similitudes con la diabólica Gioconda Dianti. Ambas son las musas rebeldes de sus artistas, hipnotizados por la esfinge. En varios pasajes de la obra valleinclanesca se habla de Augusta con estas palabras: “la musa de los *Salmos paganos* para el príncipe Attilio Bonaparte”. Pues, al otro lado, Gioconda es la fuente de inspiración y autodestrucción del escultor del drama llamado Lucio. Él intenta suicidarse por el amor de esta mujer, que le ha hecho la vida imposible. Sin ella no puede vivir y, si quiere estar con ella, tiene que abandonar a Silvia. Ante este gran dilema, no le queda otro remedio que quitarse la vida, un intento que queda abortado gracias a los cuidados de Silvia. Posteriormente, Silvia y Gioconda se ven en el taller del marido y, tras la caída de la estatua de Gioconda, Silvia sacrifica sus brazos para salvar la estatua. En la escena final, nos damos cuenta de que pese a este acto heroico por parte de la mujer de Lucio, él ha vuelto con Gioconda y ha abandonado a su familia.

Si nos fijamos ahora en el cuento de Valle, veremos que aparecen alusiones a Gioconda en dos categorías opuestas. La primera es la figura de Augusta, la mujer dominadora, sensual, libertina; la musa rebelde: “El príncipe se acariciaba la barba y dejaba vagar distraído la mirada. Pensaba si no había en todo aquello un *Poemetto*

libertino y sensual, como pudiera desearlo su musa” [Valle-Inclán, 1995: 178]. La segunda es su hija Beatriz, que es inocente y dulce y, según Attilio, se parece mucho a la Gioconda de Leonardo: “Era una Gioconda tan pálida y tan blanca, que su faz brillaba bajo la crencha rubia, como brillaba la nieve en la cumbre de los montes bajo los dorados rayos del sol poniente” [158].

En todo el relato Valle asocia a Beatriz con Gioconda, evitando esta comparación con la madre, salvo en un solo pasaje, donde nos habla de la sonrisa de Gioconda de la niña: “Y su sonrisa de Gioconda adquiriría expresión tan sensual y tentadora, que parecía reflejo de aquella otra sonrisa que jugaba en la boca de Augusta”. Una de los grandes enigmas del mundo artístico es esta misma sonrisa, con la que el autor de *Epitalamio* le confiere a Augusta un aire muy misterioso. Quedará retratada como una *madonna* con la sonrisa fascinante de Gioconda. Una mujer pálida, rubia y blanca como su hija.

La protagonista de *Epitalamio* domina también al hombre artista, al igual que Gioconda Dianti, y, a su manera, tampoco le deja escapar. La musa de Attilio le obliga a casarse con Beatriz para tenerle cerca puesto que no podía estar con él por estar casada. Como vemos, Augusta tiene al poeta italiano hipnotizado también. Al hablar sobre la moral se nos revela su interior perverso, satánico y fatal; ella dice al príncipe: “La moral es la palma de los eunucos”.

Quiero destacar que también debe mucho a D’Annunzio la configuración del espacio de este cuento de Valle. La acción transcurre en un palacio, como en la mayor parte del repertorio del italiano, lleno de follaje y fuentes de agua en un fondo de jardín con terrazas. En este texto, también los momentos eróticos y sensuales se asocian con el crepúsculo y el misterio se deja percibir en toda la obra.

Epitalamio es un cuento cuya protagonista, Augusta, se incorpora al grupo de *Femeninas* por la fuerza de la sangre. Denuncia *Epitalamio*, desde luego, la misma genealogía, sólo que la línea de D’Annunzio se acusa más en Augusta que en sus hermanas de *Femeninas*. La saturación dannunziana de la atmósfera que se respira en *Epitalamio* es enorme... [Fernández Almagro, 1966: 52].

Ahora bien, después de comentar las analogías entre los personajes de ambos autores creo que podemos confirmar que hay muchos rasgos dannunzianos en el cuento de *Epitalamio*, pese a sus diferencias naturales. Si escogiésemos unas palabras clave de ambas obras, serían estas: vida, muerte, sensualismo, misterio, mujer fatal, color azul,

engaño, amor, superstición. Sin lugar a dudas, muchos de estos temas aparecen con gran frecuencia en la literatura modernista; pero, la manera con la que los trata Valle en esta etapa de su carrera me resulta bastante familiar a la surgida por vez primera en los textos de D'Annunzio. El tema de la belleza para los dos autores se sitúa por encima de cualquier otro tema y, por esta mirada, es notable el esteticismo en ambos. Ese esteticismo de los jardines y las fuentes unido al ambiente aristocrático, que se venía cultivando por el autor de *La Gioconda*, será el que encontremos en el drama modernista de Valle.

3.1.4. SONATA DE PRIMAVERA Y LAS VÍRGENES DE LAS ROCAS

En diferentes estudios e investigaciones se han hecho alusiones a las analogías entre *Sonata de primavera* y *Las vírgenes de las rocas*. Tanto *Sonata* como *Las vírgenes...* son el diario de su narrador. En otras palabras, son los recuerdos del pasado de Xavier y Claudio. A lo que quiero llegar es a la técnica narrativa de D'Annunzio en esta novela, que se repite en el relato de Valle de la misma manera. No sé si llamarlo un plagio o una mera coincidencia. Creo que después de analizar todas estas “coincidencias” podremos saber la verdad de forma objetiva.

La configuración del espacio de la *Sonata* es idéntico al de la novela de D'Annunzio. En ambas obras nos encontramos con un palacio lleno de naturaleza, fuentes, jardines, cipreses, bojés, etc., y la historia transcurre en la estación más verde del año: la primavera. Ambos se sitúan en Italia y en un pueblo medieval: “La huella dannunziana, sin embargo, se condensa en la *Sonata de primavera*, de entre todas la que mayor número de elementos dannunzianos contiene por estar ambientada en Italia...” [Martínez Garrido, 1989: 160-161].

En algunos pasajes se repiten, incluso, los mismos elementos en el escenario. Es el caso del jardín, que está lleno de mirto y de laurel, como vemos en los dos textos:

Aquel viejo jardín de mirtos y de laureles mostrábase bajo el sol poniente lleno de gracia gentilica [Valle-Inclán, 2000: 26].

La habían quitado, cuando yo la hubiera preferido mejor que no las hojas alegres del mirto y del laurel [D'Annunzio, 1963: 1188].

La Semana Santa es otra de las coincidencias de las dos obras. En la producción valleinclanesca hay varias escenas relacionadas con esta festividad religiosa; mientras que en la dannunziana, cuando supuestamente Maximilia va a tomar el hábito sería “antes de Pascua”:

Ya he dado el último perfil al Paso de las Caídas... Hoy empiezan las procesiones de Semana Santa [Valle-Inclán, 2000: 52].

Y en *Las vírgenes de las rocas* leemos:

- ¿Ha fijado ya el día de su toma de hábito? –pregunté a Maximilia.
- El día, todavía no –respondió ella–, pero casi seguro será antes de Pascua.
- Entonces, pronto. ¡Demasiado pronto!” [D’Annunzio, 1963: 1228].

La superstición, la muerte, la soledad poética y enigmática, las mujeres misteriosas y el misterio en sí encuentran un vasto espacio en ambos textos que corresponden al decadentismo literario finisecular. La muerte como uno de los temas más representativos de esta literatura aparece con mucha frecuencia en ambos. En *Sonata de primavera*, la muerte se lleva la vida de la niña; y en *Las vírgenes de las rocas*, acompaña en todos los momentos al personaje de Claudio. De hecho, Claudio está obsesionado con la muerte y con su llegada al palacio se le resucitan los recuerdos de la gente que está muerta.

Por otra parte, D’Annunzio es el primer autor que mezcla el erotismo con el misticismo filosófico. En otras palabras, el amor platónico con el amor pasional. Esta tendencia se ve en la obra de Valle también:

Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor, ardiente y trémulo como una llama mística. Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado y aromaban como gomas de Arabia [Valle-Inclán, 2000: 35].

Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, Confesor de Princesas [60].

En estos pasajes podemos ver cómo el personaje del Marqués de Bradomín mezcla lo espiritual con lo carnal, lo eterno con lo mundano. Esto es exactamente lo que hizo el poeta italiano en su poesía y su prosa: dar un significado sagrado y místico a lo erótico. Y de esta mirada especial aparece el oxímoron de “místicos amantes” en *Las vírgenes de las rocas* cuando se habla de San Francisco y Santa Clara y de lo que sentía el uno por el otro:

¿Quién daba calor al alma de santa Clara y la hacía arder? –me interrumpió la futura monja, como reanimándose para no darse por vencida, mientras sus mejillas se ruborizaban.

Un hombre: Francisco de Asís. No puede imaginar a la Damianita más que de rodillas a los pies de san Francisco. [...] piense en las semanas de pasión, de dolor y de piedad transcurridas en el jardín del monasterio, a la sombra de los olivos, en un verano sediento, cuando Clara bebía las lágrimas que vertían los ojos casi ciegos de Francisco; piense por último en el diálogo entre los dos místicos amantes, que precedió a aquel supremo éxtasis... [D’Annunzio, 1963: 1243].

Además de todos estos parentescos entre los textos hay dos personajes que comparten gustos y aspectos idénticos en ambas historias. Me refiero a Maximilia y María Rosario. En primer lugar, las dos van a tomar el hábito para entrar en el convento, pero ninguna sabe aún la fecha exacta de su entrada:

– ¿Ha fijado ya el día de su toma de hábito? –pregunté a Maximilia.

– El día, todavía no –respondió ella–, pero casi seguro será antes de Pascua.

– Entonces, pronto. ¡Demasiado pronto!” [D’Annunzio, 1963: 1228].

– María Rosario entrará en un convento dentro de pocos días. ¡Dios la haga llegar a ser otra Beata Francisca Gaetani! [Valle-Inclán, 2000: 16].

Y la Princesa Gaetani responde a la pregunta del Marqués sobre el día que va a tomar el hábito M^a Rosario con estas palabras: “No está designado el día” [Valle-Inclán, 2000: 46]. Ambas dedican bastante tiempo a la lectura de libros religiosos y, qué curiosa casualidad, las dos niñas usan hojas para marcar las páginas de sus libros:

[Maximilia] en el libro llevaba como señal una hoja de hierba [D'Annunzio, 1963: 1186].

M^a Rosario: Tened cuidado que no caigan las flores disecadas que hay entre las páginas [Valle-Inclán, 2000: 72].

En cuanto a su descripción física, se destaca mucho la forma de las manos de estos dos personajes femeninos. Como ya hemos hablado con anterioridad, la descripción de las manos es un factor importante en el repertorio dannunziano, y lo fue también en el valleinclanesco por la influencia que ejerció el italiano sobre éste:

Las [manos] de Maximilia parecían casi increadas, como las formas de las apariciones, de tan tenues como eran; y tan blancas, que no lograba dorarlas el rayo de oro [D'Annunzio, 1963: 1212].

En mi memoria vive siempre el recuerdo de sus manos blancas y frías: ¡Manos diáfanas como la hostia!... [Valle-Inclán, 2000: 62].

La expresión de “Manos diáfanas como la hostia” me suena muy familiar al universo dannunziano y creo que podría ser otra mención directa a su literatura. Este pasaje podría ser una reminiscencia al que se pronuncia por de la boca de la prima de Andrea Sperelli en la novela *El placer*:

Por otra parte, querido primo, aquella *muy blanca mujer*, con la hostia en la mano me resulta sospechosa. Tiene todo el aire de un ser ficticio... (Las palabras en cursiva son del libro) [D'Annunzio, 1963: 692].

Como hemos comentado, salta a la vista la importancia de las manos como símbolo de la personalidad de los personajes en el imaginario de D'Annunzio; pongamos unos ejemplos: manos blancas y con forma de hostia representan a una mujer misteriosa, mágica y joven; en cambio, unas manos secas muestran a una persona vieja, vulgar e insignificante. No es una exageración si confirmamos que por la influencia que D'Annunzio ha dejado sobre Valle, esta tendencia es bastante notoria en el autor gallego también: “Las dos ancianas juntaron las secas manos con infantil admiración” [Valle-Inclán, 2000: 54].

Otro de los aspectos que me ha resultado digno de comentar es la manera en que reaccionan las protagonistas, Maximilia y María Rosario, respecto a las tentaciones de Claudio y Xavier. Vamos a observar la situación donde los dos hombres intentan impedir a las niñas que entren en el convento, para analizar la reacción de cada una:

- Perdóneme, Maximilia, si la he hecho sufrir –le dije yo, con una emoción profunda, sintiendo una agobiante tristeza pesar sobre mí de improviso.
- ¡Calle, por favor! –suplicaba ella–. Temo que sus palabras sean impías [D’Annunzio, 1963: 1241].
- ¡Calle, se lo ruego! –me suplicó. Con una voz irreconocible–. ¡No me haga llorar! ¿Qué pensarían mis hermanas?... [1277].

Y en *Sonata de primavera* leemos estas frases analógicas:

- Vos, cuando estéis en el convento, no seréis mi amiga...
- María Rosario se apartó vivamente: – ¡Callad...! ¡Callad, os lo suplico...!
- Estaba pálida, y juntaba las manos mirándome con sus hermosos ojos angustiados. Me sentí tan conmovido, que sólo supe inclinarme en demanda de perdón. Ella gimió: -Callad, porque de otra suerte no podré deciros... [Valle-Inclán, 2000: 73].
- ¡Pobre niña, vuestro corazón tiembla por mí, presiente los peligros que me cercan, y quiere prevenirlos!
- ¡Callad, por compasión...! [95].

Estos ejemplos confirman claramente que las reacciones y las respuestas de María Rosario son muy semejantes a las de Maximilia. Es decir, Valle matiza sus frases con una clara pincelada dannunziana en estos fragmentos que tratan de las emociones de las mujeres –Maximilia y M^a Rosaio– frente a las de los protagonistas –Claudio y Xavier–.

Y, finalmente, hay que hablar de los libros sagrados que leen las niñas, los libros de Santa Clara y San Francisco. En *Las vírgenes de las rocas* nos encontramos con Claudio citando a santa Catalina en un fragmento del libro y esta cita conmueve a Maximilia que lee diariamente las cartas de esta santa. Ella, con mucho asombro, le dice: “¡Ha leído a santa Catalina! Y Claudio contesta: “Es mi santa preferida...” [1227]. En una situación similar, el Marqués de Bradomín encuentra a María Rosario leyendo un libro y le pregunta sobre el libro. Ella contesta que es *La vida de la Virgen María*. Él

se lo pide y lee un pasaje del libro. La niña le pregunta: “¿Acaso conocéis este libro?”. El Marqués contesta así: “Lo conozco porque mi padre espiritual lo leía...” [72].

Tanto Claudio como el Marqués de Bradomín pretenden sorprender a la mujer deseada con sus palabras. Nadie esperaba de Claudio que supiera algo de estos temas relacionados con la religión y fe, pero, él usa su conocimiento “religioso” con el propósito de seducir a su dama; el Marqués se aprovecha de la misma estrategia para conseguir su meta, o más bien, Valle usa el mismo argumento dannunziano para su personaje donjuanesco.

Como señalamos con anterioridad, en la novela de D’Annunzio se habla de Santa Clara y Francisco de Asís y su amor místico; Valle también habla de su amistad “íntima”. El hecho de que Valle aluda a los mismos santos en las mismas circunstancias no me resulta una simple confluencia, sino una reproducción directa e intencionada:

-¿Como San Francisco fue amigo de Santa Clara?

-Con una amistad todavía más íntima.

-¿Y cuál era la regla de la monja?

-Carmelita.

-Yo también seré Carmelita. [Valle-Inclán, 2000:, 73].

Centrémonos ahora en el personaje del Marqués de Bradomín, a quien no se le resiste ninguna mujer, un hombre aventurero que no teme a nada, un hombre autosuficiente que nos permite hablar del concepto del superhombre de don Ramón y su fuente nietzscheana. Casi todos los críticos están de acuerdo con la idea de que Valle no se familiarizó con los pensamientos del filósofo alemán de forma directa, sino que fue D’Annunzio el mediador de esta relación. Tanto Melchor Fernández Almagro como Gonzalo Sobejano comparten la idea de que la influencia de Nietzsche sobre Valle le alcanza indirectamente. Este fenómeno es una muestra más que confirma, al menos, el parcial dominio de Valle del repertorio dannunziano.

Por el cauce hirviente de *Las vírgenes de las rocas* y *El fuego...* llega al personaje de Valle-inclán lo que en él podamos advertir de nietzscheano, tal y como era capaz de asimilarlo: con más retórica que filosofía. No otra es la procedencia de la inclinación mostrada por Bradomín a las pasiones nobles y sagradas que animaron a los dioses antiguos. Por supuesto, el dannunzianismo satura la atmósfera que respiran los personajes de las *Sonatas*: en el sentido pagano del amor, en la

nostalgia de un convencional Renacimiento, en el gusto por lo solemne, decorativo y anómalo [Fernández Almagro, 1966: 75].

La influencia de Nietzsche en Valle-Inclán se produce por vía indirecta a través de D'Annunzio; tal influencia consiste en la apología de la fuerza, del ímpetu bárbaro, de la voluntad de dominio [Sobejano, 1967: 214-215].

Don Juan Manuel Montenegro es la clase de superhombre valleinclanesco que aparece en el cuento de *Rosarito*. En *La marquesa Rosalinda* aparece otro rasgo nietzscheano sobre la moral convencional y el matrimonio. *La marquesa Rosalinda* narra la historia del matrimonio tradicional y sin amor de Rosalinda, cuya permanencia le agota. Las leyes y la moral de la sociedad caduca de la época no le permiten deshacerse del intolerable enlace, y por consiguiente, ella busca su libertad en la infidelidad. Está claro que la obra es una crítica a la estructura corrupta y falsa de una sociedad que está vinculada a la moral de “siervos” sin saberlo. La gente de esta esfera por mucha autonomía económica o material que se crea tener, es esclava de las normas y los valores establecidos de su entorno. Valle, inspirándose en Nietzsche, pretende destacar esta dimensión negativa de la burguesía.

3.1.5. *EL EMBRUJADO*: UNA FUSIÓN DE *LA HIJA DE IORIO* Y *LA GIOCONDA*

El drama de *El embrujado* aparece en 1912; pero nunca llega a ser representado a nivel nacional, ni mucho menos. La verdad es que ha sido una pieza que se ha quedado en el olvido, tanto de la crítica de su momento como del futuro. La obra se sitúa en un ambiente gallego e introduce algunos personajes ya conocidos de antemano a través de otras obras del autor: el astuto, ladino o Electus son algunos de estos personajes. La acción del drama se desarrolla en un espacio misterioso, sombrío, lleno de superstición y brujería. No se le escapa al lector de *El embrujado* su lirismo y su musicalidad, que dejan una sutileza y una armonía estéticas en nuestro oído. Asimismo, es de mencionar que a partir de esta obra se van notando los primeros rasgos esperpénticos (aunque ahora no nos interesen para este estudio).

La filiación y sentido de *El embrujado* es muy otra. Corresponde a un momento, que se define en el mundo, en lo que hace al teatro —ya que de teatro hablamos—por el D'Annunzio de *La hija do Jorio* y *La antorcha bajo el celemin*.

Literatura que busca su aliento en lo milenario y elemental. En la naturaleza brutal de los instintos, antes que en el arte cernido de los afectos. La razón al margen, y la retórica —una retórica de nobilísimo abolengo—campando a sus anchas, bajo cielos lívidos. Antiguo testamento y tragedia clásica. [Fernández Almagro, 1931b: 3].

Se trata ésta de una pieza que bebe de la fuerte influencia dannunziana, nutriéndose a su vez de dos dramas importantes del poeta italiano: *La hija de Iorio* y *La Gioconda*. Su huella queda impregnada, a veces, de forma evidente e intencionada; otras, la percibimos sutilmente oculta tras la propia mirada del autor. Pero siempre vuelve a revelarlos la intensa conexión entre los dos dramaturgos.

La naturaleza gallega con sus bosques, árboles y ríos destaca en buena parte del repertorio del autor, y le permite dibujar una atmósfera misteriosa y aterradora. En este drama de Valle nos encontramos con el característico paisaje verde gallego, donde los elementos omnipresentes del repertorio dannunziano saltan también a la vista. Me refiero a los laureles, los bojés, los cipreses, el abundante follaje, etc. Esta proximidad de la naturaleza junto con el espacio rural de *El embrujado*, crean una ambientación y una sensación muy cercanas a las de *La hija de Iorio*. En la pieza dannunziana no faltan las descripciones poéticas de los bosques, de las montañas y de la naturaleza mediterránea en general. Pondremos de ejemplo dos acotaciones de cada obra en las que se ven con mayor claridad la presencia dominante de la naturaleza en el escenario:

La acotación del acto segundo de *La hija de Iorio*:

Se verá una caverna en la montaña, revestida en parte de tablas, de astillas, de paja, anchamente abierta hacia un sendero pedregoso. Se divisarán por la amplia boca los pastos verdes, las cumbres nevadas, las nubes errantes. Habrá yacijas de piel de oveja... [D'Annunzio, 1926: 29].

La acotación de la segunda jornada de *El embrujado*:

Tarde de otoño. Un río tranquilo, espaciado en remansos bajo la verde sombra de chopos y mimbrales. A las dos riberas, agros mellizos de heno y de linar que, a par del río, se rizan con la brisa. Lluve menudo, menudo en una gran paz [Valle-Inclán, 1931: 29].

Además del uso recurrente de estos elementos, hay una cierta musicalidad y lirismo en ambas; pero, personalmente, opino que la pieza italiana en su totalidad goza de un lirismo más elevado o más interiorizado en comparación con la producción española. A lo mejor, una de las razones de esta diferencia se basa en la amplia extensión de *La hija de Iorio*, lo que le permitió a su autor aprovecharse de su técnica poética y esteticista. Valle, a su vez, también lo ha intentado en *El embrujado*, pero el resultado ha sido distinto. Creo que Valle ha dirigido ya en esta obra la fuerza poética hacia la creación del juego esperpéntico, dejando de lado el lirismo esteticista. Aún encontramos palabras o frases con un aire sensorial, pero no se mantiene un balance poético entre los diálogos y la totalidad del drama. Es decir, solamente consiguen producir una floja musicalidad de forma dispersa. Veamos un ejemplo: “adentro entró, por la puerta no salió, brujo no nació y por la chimenea no voló” [23]. Este pasaje es un buen ejemplo del lirismo valleincliniano en este drama, teniendo en cuenta que solamente es un juego de palabras muy superficial comparado con las profundas frases del poeta italiano que, además de ritmo, sutileza y filosofía, están llenas de ilusión y de artificio. Sin embargo, no debemos entenderlas como un fallo poético, sino como una reorientación hacia la burla y la caricatura a través del lenguaje. D’Annunzio fue el maestro del esteticismo literario de su época y nadie mejor que él fue capaz de llevar a cabo la filosofía de Nietzsche cuando afirmaba, en *La voluntad de poder*, que la verdad en sí era horrorosa y tenía que ir disfrazada de artimañas. Valle, por su parte, tomará un camino más radical, mostrándonos precisamente esa cara horrorosa del ser humano, aquella que nos revela el verdadero interior.

Por otro lado, la traducción española de los textos italianos no ha sido del todo oportuna, por tanto, su belleza estética no se acentúa con notoriedad en ninguna de las obras traducidas del autor de *El placer*. Transcribo un pasaje de *La hija de Iorio* que me ha resultado especialmente bello y poético:

-ALIGIO. Y aquí abajo, junto al hierro que penetra en la tierra, aquí abajo, están las ovejas y el pastor; las ovejas, el pastor y la montaña. Y a la montaña debo de tornar, aunque tú llores, madre, aunque llore yo...

[...] Madre, madre, setecientos años dormí, setecientos años, y vengo de muy lejos. De mi cuna no guardo ya recuerdo [D’Annunzio, 1926: 11].

Como ya comentamos en *Sonata de primavera*, la referencia a las manos femeninas se repite en el repertorio de Valle con bastante frecuencia. En *El embrujado*, Valle describe las manos de doña Isoldina (una chica amable a quien quiere el pueblo y que se ha quedado viuda tras la muerte de su prometido) con estas palabras:

Doña Isoldina viene desde muy lejos, atravesando un campo verde. Es alta, blanca, con la pátina dorada del sol y una gracia sonriente esparcida desde los labios a los ojos. Tiene pulida de un inocente resplandor la frente serena, y las manos castas, caseras, hacendosas, con el perfume campesino del Evangelio. Y como las fuentes claras de los prados, su alma es humilde y cristalina, llena de un murmullo sagrado [Valle-Inclán, 1931:18].

Isoldina es la mujer que se iba a casar con el hijo de don Pedro, a quien mataron antes de la boda. Y es una mujer blanca, angelical, con una presencia sumamente positiva. D'Annunzio nos transmite la bondad y la fealdad de sus personajes a través de sus manos y Valle, inspirándose en esta tendencia, pretende hacer lo mismo.

Además, no conviene olvidar la importancia de la figura de la mujer fatal en el repertorio de ambos autores. Rosa Galana es una figura que se aproxima bastante a Mila de Codra, de *La hija de Iorio*, en varios aspectos. Ambas tienen mala fama en el pueblo, donde se las acusa de brujas. Mila causa la muerte de Lázaro de Roio de forma indirecta y Rosa Galana causa la muerte del niño de forma indirecta también. Además, ambas mujeres consiguen convencer a la gente gracias a su habilidad lingüística, es decir, son capaces de manipular con sus palabras.

- Malvín: ¡Qué andar de perra ladronera!

- El más viejo de los Foráneos: No sabes más cuánta verdad hay en esa que hablas al modo de ventolera. Es monstruo y, como tal, desenvuelve una parte de bestia.

Murió poco ha quien con esa mujer en el monte cazó y pieza cobró.

- El rumor religioso de todos: ¡Brujas fuera!.... ¡Brujas fuera!.... ¡Brujas fuera!....

[25].

Creo que a pesar de las similitudes entre Rosa Galana y Mila, la figura valleinclanesca es una fusión entre la protagonista de *La hija de Iorio* y la de *La Gioconda*. Es decir, tiene toda la maldad de la Gioconda satánica e hipnotizante; y el aspecto, la fama de bruja y de prostituta de Mila. Veamos el siguiente pasaje del drama

dannunziano donde se señala a Mila como la causa de la muerte de todos aquellos que la rodean, precedida por una fama funesta de mujer endemoniada:

- La catalana de las tres alforjas. Te conozco, Mila de Codra. En tu país las gentes te tienen por azote. Tú eres quien hizo morir a Juana Cametra y al hijo de Pámfilo de las Maranas; y a Afuso quitaste la razón, y la mala enfermedad diste a Tiluro. Y de ti murió también tu padre, que está en condenación y te condena [D'Annunzio, 1926: 22].

También Galana es acusada del pecado de matar a un niño, como citamos unas líneas más arriba. Sin embargo, nuestro personaje femenino de *El embrujado* se distancia de la figura de Mila por su maldad intencionada. Ella es la razón y la persona que ha planeado la muerte del hijo de don Pedro, para quedarse con el supuesto dinero que sacaría del viejo feudal del pueblo. Rosa Galana, indudablemente, es una mujer fatal, y por tanto, nos recuerda a la Gioconda Dianti. Tanto en *La Gioconda* como en *El embrujado* las mujeres diabólicas tienen a sus propias víctimas. Lucio y Anxelo son los encarcelados del hechizo de estos dos monstruos y comparten muchos aspectos comunes. Cito dos pasajes en los que se notan la ansiedad y el horror que sienten estos dos hombres por sus esfinges. No es de extrañar que hubiera momentos idénticos en estos dos textos:

En *La Gioconda* leemos:

- COSME. ¡Ella te espera! ¿Dónde? ¡En tu estudio! ¿Y cómo se puede entrar?

- LUCIO. Conserva la llave de que antes se servía.

- COSME. ¡Te espera! Cree y quiere que tú le pertenezcas aún.

- LUCIO. Tú lo has dicho.

- COSME. ¿y qué harás?

- LUCIO. ¿Qué haré? (Una pausa)

- COSME. Vibras como una llama.

- LUCIO. Sufro.

- COSME. Ardes.

- LUCIO. (Con vehemencia) No.

- COSME. Escucha. Ella es terrible. No se lucha contra su poder sino desde lejos. Por eso yo quería llevarte conmigo, más allá del mar. Tú al mar preferiste la muerte. Otra te ha arrancado a la muerte. Y tú no puedes vivir ahora sino para ésta.

ARMIN MOBARAK

- LUCIO. Es verdad.
- COSME. Precisas partir, huir.
- LUCIO. ¿Para siempre?
- COSME. ¡Por algún tiempo!
- LUCIO. ¡Ella me esperará!
- COSME. Tú serás más fuerte.
- LUCIO. Y su poder irá creciendo. Y ella habrá impregnado más profundamente el lugar que me es tan querido, porque en él concluí mi obra. Yo la veré, desde lejos, custodiando la estatua por cuyo mármol pasó el más vivo relámpago de mi vida.
- COSME. ¡Tú la amas!
- LUCIO. (Desesperado) No, no la amo. Mas piensa: ella será siempre la más fuerte; sabe aquello que me vence y aquello que me liga; se ha armado de una fascinación a la cual yo no podré abstraer el alma sino arrancándola de mi corazón. ¿Debo yo intentar otra vez?... [D'Annunzio, 1917: 13].

Y en *El embrujado*:

- ANXELO.-¡Mauriña, yo no quiero más tratos con esa mala mujer!
- MAURIÑA .-¡Calla, langrán!
- ANXELO.-¡No me estorbes redimir mi alma! ¡Déjame entrar para adentro de la casa! ¡No me arrempujes fuera! ¡Enciende un cirio de cera bendita, que venga cabo de ti, para morir, Mauriña!
- MAURIÑA.-¿Qué delirio traes contigo? ¿Qué mala fada te echaron? ¡Tan cobarde nunca te vi!
- ANXELO.-Dájame entrar para adentro de la casa y calentarme al pie del horno.
- MAURIÑA .-¿A qué te fuiste, si habías de volver con ese ramo cativo y las manos llenas de sangre?
- ANXELO.-Aquella mala mujer que me embrujó.
- MAURIÑA.-¡Calla, langrán! Fuiste tú, que cegaste por ella.
- ANXELO.-¡Fue el Demonio! Con aquello que hice pensé alzar mi casa... Procurarte una ayuda a ti y a los hijos...
- MAURIÑA .-Más ayuda recibo del gallo pinto y las tres pitas que allá están escarbando la tierra.

- ANXELO.-Aquella mala mujer me embrujó. Siento dentro de mí un espíritu cautivo revolar y batir como el pájaro en una gayola. Mauriña, guía para dentro de la casa,encienda la cera bendita y atranca la puerta.
- MAURIÑA.-Quien comió la carne,que roa el hueso. En la casa no entras.
- ANXELO.-¡Rosa Galana vendrá por mí!. . . Mauriña, vamos para adentro de la casa, cierra la puerta.¡No la dejes entrar, que si me mira he de irme tras ella! [30-31]
- [...] ANXELO.-Yo al igual pensaba, y el día que ella quiso me puso el yugo. ¡Es arte que tiene! ¡Con la mirada embruja! [Valle-Inclán, 1931: 36-37].

Como observamos en ambos textos, Lucio y Anxelo están desesperados por poder huir de la maldición de la esfinge. Tanto Anxelo como Lucio se han quedado atrapados entre las garras de su fatalidad y no habrá ninguna escapatoria para ellos. Dicha situación está muy bien matizada en las frases de ambos protagonistas: “Aquella mala mujer me embrujó. Siento dentro de mí un espíritu cautivo revolar y batir como el pájaro en una gayola”, y “[ella] sabe aquello que me vence y aquello que me liga; se ha armado de una fascinación a la cual yo no podré abstraer el alma sino arrancándola de *mi* corazón”. Los dos hombres son como juguetes en las manos de la mujer fatal, que les mueve a su antojo. Gioconda Dianti y la Galana simbolizan el destino y la fatalidad, o, a lo mejor, la muerte. En ambas piezas el débil, el manipulado y el caprichoso es el hombre.

El cierre del drama de D’Annunzio nos deja un final muy triste, donde la mujer de Lucio sacrifica sus brazos por el amor que siente por él y, en cambio, enloquecido por Gioconda, él la abandona. En un desenlace parecido, Anxelo ardiendo por el fuego de la culpabilidad del asesinato, no consigue confesar su pecado y liberarse de tanto dolor por la fascinación de la mujer infernal que le domina. Los dos hombres fracasan ante la mujer todopoderosa y malvada. La fatalidad vestida de mujer vuelve a brillar en estas obras y nos recuerda al teatro clásico, donde no era posible huir de ella, teniendo que rendirse o resignarse ante lo inevitable.

Otro aspecto común son las supersticiones y las creencias populares, que forman una parte muy importante en el repertorio del autor italiano y en el de Valle. El decadentismo, para crear ambientes oscuros y sombríos, acude como un maravilloso recurso a las fuentes milenarias, llenas de historias fantásticas. Comparemos un pasaje

de cada autor para que podamos ver de forma objetiva el uso que hacen de las creencias populares y supersticiosas.

- JUANA DE JUNO.-¡Ay Electus, padre de los raposos, cómo conociste que llegaba Doña Isoldina! Doña Isolda, su madre, es quien te dicta las prosas.

- EL CIEGO.-¡Doña Isoldina es una paloma blanca!

- JUANA DE JUNO.-¿Y la sentiste venir volando?

- EL CIEGO.-Sentí al gavián volar sobre ella. Sentí a la sierpe alentar para ella. Sentí al Santo Angel de la Guarda majar sobre todos nosotros, bailándonos una ribeirana encima de la cabeza y de los hombros, con sus pies blancos [Valle-Inclán, 1931: 20].

En *La hija de Iorio* cuando Aligio intenta sacar a Mila fuera de casa, se encuentra con la presencia aterradora del Ángel de la Guarda de Mila que se lo impide. Es bastante curioso que Valle usara la misma imagen plástica y supersticiosa de la manifestación del ángel en *El embrujado*. Transcribo la escena comentada del drama dannunziano:

- ALIGIO. ¡Misericordia de Dios! ¡Perdóname! He visto al Angel mudo que lloraba; que sollozaba como vosotras, hermanas, que sollozaba y me miraba fijo. Lo veré hasta la hora de la muerte, y aún lo estaré viendo en la otra vida [D'Annunzio, 1926: 26].

- ALIGIO. [...] Mirad, madre: son tres virgencitas, y tres ángeles vuelan sobre ellas, y tres cometas y tres palomas, y para cada una también hice una florecilla... [10].

Finalmente, quiero añadir que el tema del alma humana es otro elemento muy repetido en las obras de ambos autores. El alma versus el cuerpo es un aspecto muy representativo en la literatura decadente. *El retrato de Dorian Grey* es el ejemplo perfecto de este conflicto moral y finisecular que se proyecta en la literatura y la filosofía de esta época. Ahora bien, *La hija de Iorio* y *El embrujado* tampoco quedan fuera de este círculo y reflejan bien la preocupación que sentían los intelectuales por la metafísica. De hecho, Lucio, recuperado físicamente después del fallido suicidio, nunca consigue liberar su alma de la bruja y, por consiguiente, está condenado a sufrir

eternamente; y a Anxelo también le espera la misma fatalidad. Lo que queda de ellos es una sombra pálida de ojos febriles y ausentes:

[Ella] sabe aquello que me vence y aquello que me liga; se ha armado de una fascinación a la cual yo no podré abstraer el alma sino arrancándola de mi corazón [D'Annunzio, 1917: 13].

ANXELO.-¡Sois a tentarme como dos serpientes! ¡Tened compasión de este temblor de agonía en que mi alma se consume, batiéndose como un pájaro cuando lo apretáis en la mano! [Valle-Inclán, 1931: 33].

Acotación: *Anxelo se levanta como una sombra. Los ojos febriles, la boca blanca y trémula en el rostro mortal, de cera amarilla.* [40].

El fin de siglo puso de relieve la decadencia del modelo cultural burgués, donde reinaba el puro realismo racional. El movimiento decadente intentó destacar los valores espirituales del ser humano, que se habían quedado en el olvido; como consecuencia, el tema del alma y todo lo relacionado con la metafísica fue una respuesta natural hacia esta distracción que había durado siglos en Europa.

La hija de Iorio comparte mucho con el teatro clásico griego y lo hace también el drama de Valle. A mi juicio, este aliento clásico con sus coros, su naturaleza rural e histórica, su fatalidad, sus muertes trágicas, le llega a don Ramón de forma directa o indirecta a través de las lecturas de las obras dannunzianas, como la pieza mencionada, *La ciudad muerta* o *La fiaccola sotto il moggio*, todas escritas entre los años 1899-1905. Indudablemente, el autor gallego poseía un amplio conocimiento de las obras clásicas, pero, en D'Annunzio halló la manera de aplicarlas a un contexto moderno y renovador.

La tragedia pastoral de D'Annunzio con las maravillosas creaciones de los personajes que se llaman Mila di Codra, Aligi el pastor y Ornella, hermana de éste, ocupará un puesto de honor en la literatura dramática del primer lustro del siglo xx, y pasará a la Historia codeándose con las obras del mismo género que se han impuesto a la humanidad desde Sófocles hasta nuestros días. Los finales de los tres actos tienen una fuerza dramática irresistible, y en ellos el efecto va en crescendo, hasta el punto de que en ninguna tragedia antigua o moderna la emoción producida es tan grande como la que produce el instante en que Aligi, atontado por el brebaje

que debía mitigar los horrores del suplicio al ser encerrado con un mastín furioso en un saco de cuero, se deja quitar el cepo y la hopa, que pasan a las manos y al cuerpo de la inocente Mila, mientras que Ornella, conocedora del secreto, se despide de la sentenciada, gritando: «¡Mila! ¡Mila!... ¡hermana mía en Jesucristo! ¡Beso tus pies, que te llevan al suplicio! ¡El paraíso es para ti!» [*Miss-Teriosa*, 1907: 3].

A propósito de la publicación de *El embrujado* aparecieron varios comentarios que pretendían matizar y comentar las semejanzas de ésta con el repertorio dannunziano. En casi todos ellos, se pudo observar que escribieron sobre el ambiente clásico, las supersticiones, la presencia de la naturaleza y la figura de la mujer fatal como algunos puntos en común entre ambas piezas. Pero ningún crítico se atrevió a concluir su estudio hablando de las influencias directas del italiano sobre Valle.

Los del anfiteatro—asiento del revistero — recordábamos con fruición algo nuestro semejante a *La hija de Iorio* por el ambiente trágico de superstición y fatalismo [*A.P.G.*, 1916: 2].

La filiación y sentido de *El embrujado* es muy otra. Corresponde a un momento, que se define en este mundo, en lo que hace al teatro por el D'Annunzio de *La hija de Iorio* y *La antorcha bajo el celemín*. Literatura que busca su aliento en lo milenar y elemental. En la naturaleza brutal de los instintos, antes que en el arte cernido de los afectos [Fernández Almagro, 1931b: 3].

Después de este recorrido en busca de las analogías entre Valle y D'Annunzio, debemos reconocer que la influencia que deja el italiano sobre el autor de Galicia no se limita a la primera etapa de éste. Es decir, como bien señala Leda Schiavo en su estudio titulado “Vidas paralelas: D'Annunzio y Valle-Inclán”, el impulso dannunzio está presente hasta en los últimos alientos literarios de Valle. Me refiero a *La corte de los milagros*, de las últimas obras del autor, que nos recuerda a un pasaje de *Novelle della Pescara*. Transcribo unas líneas del excelente estudio:

Hay unas líneas en las páginas finales de *La corte de los milagros* que recuerdan un fragmento de las *Novelle della Pescara*. El texto de D'Annunzio (La contessa D'Amalfi) dice:

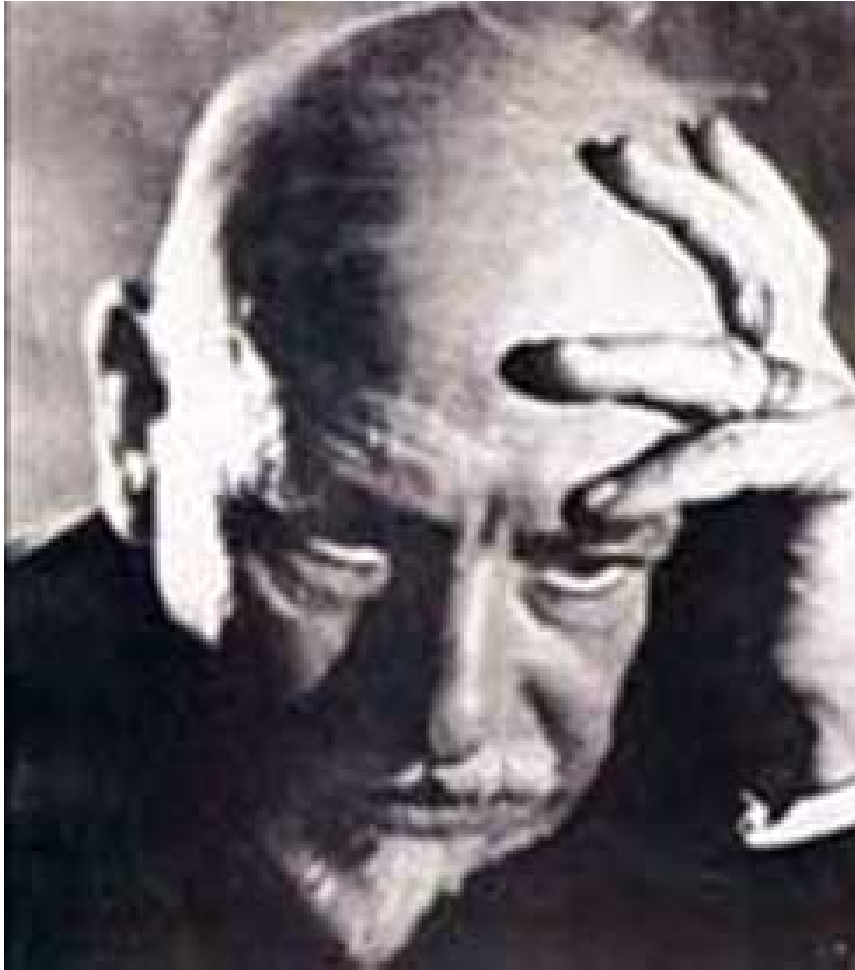
Alcuni ciabattini attendevano all'opera loro, lì accanto, mangiando fichi. Un mirlo in gabbia fischiava l'inno di Garibaldi, continuamente, ricominciando sempre, con una persistenza accorante.

Las líneas están en un contexto en que un amante abandonado se acerca a unos zapateros. Creo que no es casualidad que en Valle-Inclán (*La corte de los milagros*, libro X, cap. 14) encontremos un mirlo con gracias similares a las del mirlo dannunziano:

Un mirlo, viejo solista, silba el trágala en la tienda del zapatero, héroe de barricadas, que se ha puesto, con desafío, el morrión de miliciano [Schiavo, 1986: 61].

Naturalmente, el impacto causado por las lecturas dannunzianas nunca pudo borrarse del todo de la mente de Valle, y esto, es una buena muestra de la profundidad de las ideas del poeta y dramaturgo italiano en la ideología y la estética del autor bohemio. El joven Valle descubrió en “Casa do Arco” a un autor que le apasionó porque era capaz de mezclar el ensueño con la realidad, el verso con la prosa, lo sagrado con lo pagano, lo humano con lo espiritual, lo erótico con lo místico. Se perfilaba así un D’Annunzio que se convirtió en su modelo ideal a seguir, pero, Valle no dejó que esta influencia le impidiese ser él mismo, con sus propias fantasías y pensamientos. D’Annunzio fue uno de los escasos autores que pudieron penetrar en el alma del gallego y le iluminaron el camino que le llevó a su estilo definitivo: el esperpento.

CAPÍTULO IV: LUIGI PIRANDELLO



Agrigento, Sicilia, Italia, 28 de junio de 1867-Roma, 10 de diciembre de
1936

*Mi teatro es serio. No es ciertamente un teatro cómodo. Teatro difícil. Teatro peligroso.
Nietzsche decía que los griegos levantaban blancas estatuas sobre el abismo, para ocultarlo.
Yo, en cambio, las derribo para revelarlo... Es la tragedia del alma moderna.*

Luigi Pirandello

1. INTRODUCCIÓN

Luigi Pirandello, respecto a los cuatro autores incluidos en este trabajo, es distinto en varios aspectos. Ibsen, Maeterlinck y D'Annunzio llegan a la fama recorriendo todas las etapas necesarias para ser escritores de renombre y, poco a poco, saltan a la escena pública. En cambio, Pirandello, hasta el estreno de sus *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personajes en busca de autor*], es un desconocido fuera de su país y un autor "mediocre" en su país natal. En este sentido, a la altura de la segunda década del siglo pasado, Unamuno confirma que pese a su perseverancia en seguir las nuevas modas y corrientes europeas no llegó a conocer el nombre de Luigi Pirandello hasta el momento en que la prensa italiana habló de la relación incógnita de *Niebla* y el drama pirandelliano [Unamuno, 1995].

A nivel mundial, se conoce a Pirandello mucho más por sus dramas que por sus novelas o cuentos cortos, puesto que sus *Seis personajes...* cambió el panorama teatral mundial. Tanto esta pieza como las demás gozaban de una cosmovisión particular de su autor que se había formado, en gran medida, entre los años 1887-1891 en Bonn, Alemania. Ahí es donde se familiariza con Goethe y llega a admirarlo al traducir las *Elegías romanas*. En tierras germanas conoce, de forma directa, a su otra gran influencia: Nietzsche. Pirandello fusiona la mirada escéptica del filósofo alemán con el pesimismo leopardiano en dos de sus libros: *Mal giocondo* (1889) y *Pasque di Gea* (1891). Nunca desaparecerá esta percepción escéptica de la vida en su repertorio y formará parte inconfundible de su ideología.

Hasta el año 1910 no se representa ninguna obra teatral suya y realmente no se le conoce como dramaturgo. *La morsa* es la primera representación oficial de Pirandello en una sala teatral de Roma. Una comedia subtitulada "epílogo en un acto", escrita en 1892, que trata del adulterio. El drama fue publicado bajo el título *Epilogo*, en 1898, en la revista *Ariel*, fundada por Pirandello. El estreno se produjo en el Teatro Metastasio, el 9 de diciembre de 1910, por la Compañía del *Teatro Minimo*, dirigida por Nino Martoglio. Este fue el inicio de una carrera intensa, que no arrancararía, en sentido

estricto, hasta 1916 con la publicación de *All'uscita*. Se trata de una comedia en un acto, estrenada en el Teatro Argentina de Roma, el 29 de septiembre de 1922, por la compañía de Lamberto Picasso. Tanto *La morsa* como *All'uscita* tratan de la muerte y la infidelidad, pero la primera goza de un enfoque filosófico sobre la muerte mientras la segunda tragedia elabora la historia de un triángulo amoroso que acaba con el suicidio de la protagonista.

Al año siguiente aparece una pieza mucho más interesante, titulada *Così è (se vi pare)* [*Así es (si así os parece)*] representada, por primera vez, el 18 de junio de 1917 en Milán. De algún modo, este drama es el más escéptico de su autor, puesto que trata de algunos temas claves de la ideología pirandelliana que se reiterarían a lo largo de su carrera: el ser y el parecer; la locura y la cordura; la duda y la certeza. El argumento gira en torno a la identidad de la esposa del protagonista, el señor Ponza. *Así es, si así os parece* es una de las obras con más intriga dramática. Los tres actos pretenden contestar una única pregunta: ¿Cuál es la verdadera identidad de la señora Ponza? ¿Es la hija de la señora Frola, o simplemente es Julia, la segunda esposa de Ponza? ¿Está loca la suegra que no admite la muerte de su hija y cree que Julia es ella? Por otra parte, ¿el señor Ponza está loco o tiene razón al decir que su primera mujer ha muerto y Julia es su segunda esposa?

Pirandello consigue llevar a cabo esta intriga a lo largo de los tres actos sin perder el ritmo dramático. Nunca sabremos la verdad sobre el caso, porque la única persona que es capaz de revelar el secreto es la señora Ponza, quien complicará aún más la situación con sus respuestas confusas. Pirandello pretende poner de relieve en su drama que no existe una verdad absoluta y objetiva, sino que la verdad es un proceso social, y por tanto, subjetiva. Siguiendo el camino, nos topamos con *Seis personajes...* que culminará su trayectoria profesional que había empezado con *All'uscita* unos años antes y le subirá a los escenarios de todas las tablas importantes del mundo.

Centrándonos en el caso de España, conviene recordar que la recepción de Pirandello es bastante tardía al igual que la mayor parte de los autores extranjeros. Él representa su obra maestra en Milán en 1921; al año siguiente viajará a muchas ciudades con el propósito de representar *Seis personajes...*: Londres, Praga, Nueva York son sus siguientes destinos. Sin embargo, la función que consagró tanto al autor como al drama fue la representación parisina del día 10 de abril de 1923, dirigida por Pittöeff y en presencia del mismo autor. Transcurren casi tres años para que España pudiese gozar

de esta obra. Se representará simultáneamente en Barcelona y en Madrid en diciembre de 1923 y con motivo de la visita de los reyes de España a Italia.

1.1. PRESENCIA DE AUTORES ITALIANOS EN ESPAÑA

La aparición de los autores italianos en las tablas españolas se multiplica gracias a la coyuntura histórica de noviembre de 1923. El 20 de noviembre de este año los reyes de España, junto a Primo de Rivera, realizan un viaje a Italia. A partir de esta fecha y de forma diaria aparecen artículos y estudios sobre Italia y sus similitudes con España en la prensa. Los periodistas llegan a hablar de la hermandad entre las dos naciones [vid. *La Voz* y *La Época*, 6 de diciembre de 1923]. No olvidemos que estos movimientos socio-culturales favorables hacia Italia cuentan con el apoyo a la sombra, pero firme, del mismísimo Primo de Rivera, que no ocultó en ningún momento la simpatía que sentía por el dictador italiano: Benito Mussolini.

La antigua amistad entre las letras italianas y españolas, nunca del todo interrumpida, parece estrecharse en los últimos años [Gómez de Baquero, 1924:1].

En tal ambiente se crea una gran receptividad hacia *lo italiano*; por tanto, en pocos días, llegan a representarse en las dos grandes capitales españolas, Madrid y Barcelona, las obras maestras del país “hermano”. La ciudad condal fue pionera en dar la bienvenida al arte dramático italiano, porque buscaba severamente nuevas maneras y formas de expresión que le hicieran distinguirse de Madrid. Gracias a esta actitud singular, se estrenará por primera vez y en español *Seis personajes en busca de autor*, en el Teatro Goya de Barcelona. Será el 19 de diciembre de 1923, es decir, tres días antes de su representación madrileña.

No es una coincidencia, ya lo hemos apuntado, la presencia de varias compañías italianas a pocos días de la visita de los reyes de España a Italia. El 4 de diciembre de 1923 *La Voz* informa: “Después del viaje de los Reyes, vendrá la compañía italiana del Teatro Argentino, de Roma, con un gran programa” [“Gacetillas...”, *La Voz*: 7]. El “gran programa” incluye a Pirandello y Chiarelli, es decir, dos grandes figuras del teatro italiano de entonces: *Seis personajes en busca de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*) y *La máscara y el rostro* (*La maschera e il volto*).

Cabe señalar que Luigi Chiarelli fue uno de los dramaturgos más célebres de todos los tiempos y ejerció una amplia influencia sobre grandes escritores de su época, incluido el propio Pirandello. Ofrece una nueva mirada a través de un teatro rupturista y revolucionario en cuanto a la esencia del arte escénico de la época. Sin embargo, la apariencia de su teatro se acerca mucho al modelo burgués. El motivo del conflicto en el drama chiarelliano, con frecuencia, es el mismo del burgués: el adulterio; pero, la diferencia se centra en la forma de desarrollar el conflicto. La mujer ya no es la constante víctima que obedece al hombre, sino que se rebelará contra la voluntad de éste. El 31 de mayo de 1916 es una fecha inolvidable tanto para el teatro Argentina de Roma como para el arte escénico mundial, cuando Chiarelli marca un antes y un después en el panorama teatral europeo. *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] significó mucho y añadió –con todos los antecedentes que se quieran– un nuevo género al diccionario del teatro mundial: *Teatro grottesco*. El grottesco intentó acabar con el dominio de la mirada burguesa en el teatro y consiguió cambiar tanto los aspectos estructurales como los conceptuales del teatro melodramático. Por ejemplo, en el teatro grottesco no siempre nos topamos con un desenlace sino con un final. Es decir, la trama de la obra no se resuelve de un modo simple y agradable con el propósito de satisfacer al espectador. Este aspecto fue el más chocante para el público, acostumbrado, y hasta forzado, a ver melodramas.

En España, el estreno de esta obra, (el 23 de diciembre de 1923), se realizó un día después del de *Seis personajes...* y, por lo tanto, quedó bastante eclipsada para la crítica. Prácticamente no se habló ni de Chiarelli ni de su obra por su valor literario y artístico, simplemente se comentó con brevedad por sus similitudes con la obra de Pirandello. Todo había quedado ensombrecido bajo las luces destelleantes del gran estreno. En este momento, ningún crítico español se detuvo a reflexionar sobre los orígenes de la obra pirandelliana y comentar que el mismo Luigi Pirandello había utilizado el término *grottesco* para definir su propio estilo, que reflejaría una realidad entre cómica y trágica.

Volviendo al caso de Pirandello, me parece necesario reflexionar sobre la dimensión de la recepción del autor en Barcelona y en Madrid. Según los comentarios de Juan Gutiérrez Cuadrado, publicados en su estudio titulado “Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid” hay una vasta diferencia cuantitativa entre estas dos capitales [Gutiérrez Cuadrado, 1978]. En este texto, Cuadrado habla de la representación “numerosa” del italiano en Barcelona frente a las pocas representaciones

que tuvo en Madrid hasta la segunda mitad del año 1924. Sin embargo, según mis datos periodísticos hay la misma cantidad de estrenos en ambas capitales españolas hasta esta fecha. Vayamos con los datos. Durante este período tenemos seis funciones en Madrid e idéntico número en Barcelona. Para Cuadrado, el teatro de Pirandello estaba presente en Barcelona y no lo estaba en Madrid, porque los intelectuales madrileños no daban importancia a las novedades europeas. Contradiendo al crítico, estimo que en Cataluña ni los autores ni los críticos se interesaron profundamente por Pirandello, y solamente le vieron como una moda pasajera. Si nos fijamos en las representaciones de Pirandello a partir de 1925, nos damos cuenta de que la fiebre barcelonesa por el autor siciliano termina muy pronto después de los primeros años desde su estreno. En cambio, en Madrid algunas personalidades como Luis Arquistáin, Ricardo Baeza, *Azorín* y Jacinto Grau lo consideraron como un modelo digno de ser seguido²².

Uno de los grandes defensores de Pirandello en Madrid fue Luis Arquistáin, el militante del PSOE y embajador de la Segunda República Española en Alemania y Francia. Fue director de algunas revistas de renombre como *España*, crítico y escritor de poco éxito. Él siempre apoyaba las nuevas ideas y formas de expresión, como así ocurrió en el caso de Ibsen y, por razones parejas, no fue difícil que encontrara un enorme atractivo en Pirandello. Arquistáin afirmaba que Pirandello era un nuevo Ibsen, su lado opuesto, pero con las mismas reflexiones sociales. Y así es, pues que Pirandello desarrolla también un teatro de ideas, aunque sea con matices más imaginarios e idealistas. El teatro pirandelliano nunca se resigna ante la realidad, sino que gira sobre las ideas del autor. No hay límites ni fronteras para la imaginación de Pirandello y esto es su rasgo distintivo frente a Ibsen. Volviendo a la recepción de Pirandello en España, Arquistáin le dedica en *La batalla teatral* (1930) un capítulo en que habla del cambio emocional e intelectual del espectador español:

Ha de reconocerse que la breve estancia de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, en España a fines del año 1923, traídos por la compañía de Darío Niccodemi, revolucionó un poco no sólo los modestos cenáculos estéticos de la corte, sino también las más tranquilas y menos filosóficas zonas de nuestra sociedad, pues resultó que todos éramos, más o menos, Pirandellianos sin saberlo [Arquistáin, 1930: 125].

²² En el caso de *Azorín* nos referimos al drama de *Old Spain* (1926) en el que la técnica del teatro dentro del teatro propio del Pirandello salta a la vista además de su prólogo que “[...] was certainly written under Pirandello’s inspiration” [Newberry, 1973:105].

Después de la puesta en escena de *Seis personajes...* se desencadena una pasión pirandelliana en el teatro madrileño. Se habla de él con mucha frecuencia en tertulias y en prensa. Hasta tal punto es así que se puede hablar, sin miedo a equivocarnos, de un periodo pirandelliano sin Pirandello, pues que se le atribuyen cualidades que no son las suyas y algunos textos se consideran piezas pirandellianas por mucho que defiendan unas ideas opuestas a las suyas. En esta lucha entre lo que es lo que parece, hay críticos como Arquistáin que se esfuerzan para diferenciar el grano y la paja. Curiosamente, Pirandello se ve sentenciado con su propia ley: no hay nada falso ni verdadero. Todo es subjetivo y relativo, no hay ninguna verdad objetiva. Este razonamiento propio de él crea un caos ideológico y estético entre sus supuestos defensores en Madrid. Entre las personalidades que luchaban por ganar el título de “pirandellista” había poca gente que realmente pretendía defender los valores del autor italiano. En ese afán de objetividad, Araquistáin censuró en la ya referido ensayo *La batalla teatral* que el exceso de teatralidad podría ser el único defecto de la dramaturgia de Pirandello, y por lo tanto, no podía consentir los reproches de algunos críticos que opinaban que el teatro del autor italiano no era teatro porque carecía de teatralidad:

Todo en él es fábula, enredo, paradoja, situaciones sorprendentes y fascinantes; todo, en una palabra, está dirigido al fin de despertar y mantener el interés del público. [...] Su efectismo es prodigioso, sencillamente genial. ¿Cómo pueden decir que eso no es teatro, justamente los mismos para quienes el teatro se reduce a un juego de efectos y a una ausencia total de caracteres? [Arquistáin, 1930:130].

Personalmente, creo que lo que se diferenció a Pirandello de los autores mediocres de su tiempo fue la buena percepción que pudo obtener de su entorno y tiempo. Pudo escribir y matizar las preocupaciones más profundas y oscuras de la gente que había vivido la Gran Guerra. Sin lugar a dudas, el escepticismo omnipresente de sus obras es la muestra más clara de esta mirada globalizada. En el periodo de la posguerra cualquier mente abierta se encontraba con una serie de preguntas sobre la verdad de la existencia humana, de la ciencia, del arte y del mundo. Pirandello fue uno de los privilegiados que pudo sentir y captar lo que flotaba en el aire y escribir en este sentido. Bien lo define Arquistáin en su libro: Pirandello fue uno de los más “representativos de nuestro *Zeitgeist*” [138], el espíritu atento de su tiempo perturbado y revuelto.

Gracias a esta visión privilegiada consistente en la capacidad de percibir lo que necesita el alma del público ya no sólo los eruditos madrileños eran los espectadores del nuevo teatro, sino que el teatrero de la clase media también se relacionaba con sus obras. Arquistáin llegó a otorgarle la categoría de un artista que cambió nuestra mirada al arte. En este sentido, Pirandello era un “nuevo ángulo” para ver la vida:

Pirandello no trae una nueva técnica, como se ha dicho, sino un nuevo ángulo visual de la vida. Después de él, como después de los impresionistas, el mundo que nos rodea nos parece más explicable y, sobre todo, más risueño, más delicioso, pletórico de substancia humorística. Por eso no será tan efímera como algunos creen la gloria de Pirandello. No lo ha encumbrado sólo la ola voluble de la moda, sino la noción, todavía bastante confusa, de que algo substancial, permanente, imperecedero, hay en su arte. Es su caso el reverso de Ibsen, la otra polarización del sentimiento dramático en el teatro contemporáneo, el otro extremo del péndulo [Arquistáin, 1924:1].

La recepción de Pirandello en Madrid va mucho más lejos de lo esperado, y se transforma en un fenómeno cultural, o una enfermedad contagiosa: la pirandellitis. Hay que reconocer que él se hizo muy famoso en España en muy poco tiempo y se puso muy de moda entre los autores españoles, en general, y los madrileños, en especial. En su mayor parte, estos autores carecían de un profundo conocimiento respecto a Pirandello y esto les llevó al abismo intelectual y artístico en el que de Pirandello sólo se veía un nombre en los textos. Como apuntábamos, un pirandellismo sin Pirandello. Basten como ejemplos textos como *Sis autores cerquen un personaje*, de Joaquín Montero, estrenada en Barcelona, y *Un autor en busca de seis personajes*, de Honorio Maura Gamazo, en Madrid [vid. Gutiérrez Cuadrado, 1978], ambas estrenadas en enero de 1924 y casi no comentadas en la prensa por la poca calidad escénica y argumental. *La Época* y *La Voz* constituyen la excepción al darles un espacio mínimo e idéntico:

Se asegura que D. Honorio Maura ha escrito una obra que se titula *Un autor en busca de seis personajes* y que es una consecuencia de la famosa comedia de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*.

[...] La idea es ingeniosa; no ha sido, sin embargo, la única que ha inspirado la obra da Pirandello. En Barcelona está próxima a estrenarse también, según leemos,

otra comedia cómica que se titula *seis autores en busca de un personaje* [“Noticias...”, *La Época* (11 de enero de 1924): 2].

Centrándonos en la recepción del autor italiano por parte del público, conviene recordar que a Pirandello fue rechazado, como Ibsen, por la burguesía. Anteriormente comentamos que su teatro se comparó muchas veces con el de Ibsen en la España de entonces. La razón de esta comparación parte del argumento de sus obras, que gira alrededor de la idea como el nudo principal de la trama. Es decir, Pirandello domina la técnica teatral; sabe disfrazar la verdad real en imaginativa, gracias a sus portentosos recursos, a su ingenio inagotable, a su poderosa inventiva, hecha poco a poco en la novela y en el cuento. Tales ideas y su porfía por exponerlas le condujeron al camino contrario de la ideología burguesa donde la realidad objetiva y absoluta reina y no hay ningún espacio para elaborar las ideas. Por consiguiente, chocó también con la mentalidad del público español que era costumbrista y convencional. Pero, el paso del tiempo no permitió que pasara lo que pasó con el repertorio de Ibsen en España. El auditorio y la crítica no mostraron aquella indiferencia con la que recibieron al autor noruego, el público y la prensa empiezan a aprender a respetar otra forma de ver y entender las cosas, aunque sea opuesta a la suya, y a practicar la tolerancia. Como bien dice Arquistáin, si alguien no comprende el teatro de Pirandello al menos lo aplaude con respeto, lo que no fue posible en la época de Ibsen. Los diarios también prestaron atención a esta nueva postura del público; el diario de *El Sol*, por ejemplo, argumentaba que “los que asisten ahora aguantan y aplauden lo que no entienden, y son respetuosos. Antes tenían sus criterios, ahora esperan la salida de los periódicos” [“teatros”, *El Sol* (24 de enero de 1924): 3]. Ricardo Baeza, de quien se ha hablado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, siempre sensible a las nuevas sensibilidades dramáticas, también hizo hincapié en el esfuerzo realizado por el auditorio en “estos últimos tiempos”:

Es indudable que pocas obras dramáticas, en estos últimos tiempos, habrán interesado tanto a nuestro público, o, por lo menos, a aquel sector de público que solemos llamar inteligente, como la ya famosa “comedia por hacer” de Luigi Pirandello [Baeza, 1924: 2].

A primera vista, el teatro de Pirandello resultó muy extraño al público español, pero tuvo la suerte de llegar a él en un momento de transición intelectual, por lo que ese mismo auditorio pudo llegar a apreciarlo aunque sólo fuera por lo exótico y lo llamativo respecto de otras formas más asentadas en su imaginario:

Antes solíamos ser severos al juzgar la conducta del prójimo. Cuando alguien mudaba caprichosa y radicalmente de ideas comentábamos con gran cólera: "¡Es un sinvergüenza!", o "¡Es un farsante!" Ahora decimos, sonriendo con cierta piedad, sin tener muy clara conciencia de lo que queremos decir: "¡Es un personaje pirandelliano!" [Arquistáin, 1924: 1].

2. REPRESENTACIONES

2.1. SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

COMPAÑÍA DE VERA VERGANI

TEATRO DE LA PRINCESA

22 DE DICIEMBRE DE 1923

Hay que rastrear las huellas del pirandellismo desde el primer momento de su llegada a Madrid, puesto que esta ciudad será el centro de un nuevo enfoque hacia su obra. Es el 22 de diciembre de 1923 cuando se representa la producción más revolucionaria del autor siciliano, *Sei personaggi in cerca d'autore*, en el teatro de la Princesa. La trae a España la compañía teatral de Vera Vergani bajo la dirección de Dario Niccodemi. Ante todo y sobre todo, la originalidad conceptual y estructural del drama levanta muchas opiniones de todo tipo en Madrid. Entre las primeras, contamos con la reseña de Melchor Fernández Almagro en el diario madrileño de *La Época*, en la que hace una reflexión interesante sobre la obra, y comenta que *Seis personajes...* es una pieza llena de filosofía y psicoanálisis. Creo que el conflicto entre identidad y verdad frente a la realidad es el tema clave para entender esta obra. Tanto los personajes como las personas reales del drama no tienen nombres propios y responden, en consecuencia, a denominaciones genéricas: el padre, la hijastra, la madre, el director, etc. Ello nos indica que la trama gira en torno a unos individuos que carecen de una identidad clara. Pirandello pretende comentarnos que un ser sin identidad propia no puede tener nombre ni apellido, es un don nadie, sea personaje o sea persona. Además, las personas del drama también son personajes sin saberlo. Creo que *Seis personajes...* consigue hablar de un tema que, hasta actualidad, llega a ser una de las preocupaciones más profundas de la sociedad humana: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? y, aun más, ¿adónde voy? La identidad, la personalidad, el yo interior y el yo exterior son pretextos y contextos de la mayor parte del repertorio de nuestro dramaturgo y se reiteran una y otra vez en sus producciones.

Otro de los aspectos peculiares de la dramaturgia de Pirandello es su estilo particular, bautizado según su propia confesión como un “teatro por hacer”. Se trata de un teatro que no posee una decoración extravagante, sino que transcurre en un simple escenario, y que tampoco incluye un desenlace convencional. La primera característica

se comentó abundantemente después de la representación de su obra en la prensa como una nueva forma de expresión: “En cuanto al procedimiento, también novísimo, de la comedia, esta no tiene la acostumbrada división de actos ni fondos escenográficos; simplemente el escenario y nada más.” [“Informaciones...”, *ABC* (23 de diciembre de 1923): 34]. A la gente acostumbrada al teatro burgués, con sus exageradas decoraciones y escenografía, le resultó chocante y atrevida la simplicidad y humildad de la puesta en escena de *Seis personajes...* El drama expuso una amplia novedad en la idea y en la traza escénica, atrevimiento y originalidad en su plan y su desarrollo. Además, el minimalismo escénico de Pirandello resultó un tema de interés artístico:

Una noticia complementaria: el escenario no presenta decorado alguno. Como dentro de la ficción ha de ser un teatro *por dentro* la sede de toda la fábula, el escenario de la Princesa se mostraba al público en su intimidad más sincera: muros blanqueados, bastidores abatidos al azar, unas sillas sin orden, alguna batería encendida... [Fernández Almagro, 1923b: 2].

Su renovación no se limitaba a los accesorios del escenario, sino que su teatro “no se divide en actos, ni tiene decoración alguna. La representación se interrumpe dos veces: la primera sin bajar el telón, la segunda cuando el maquinista, por la equivocación, lo deja caer” [Brun, 1924: 178]. Esta cantidad de renovaciones estructurales en un mismo drama asustarían a cualquier conjunto teatral que la iba a representar en una sociedad tradicional como la española; por tanto, la compañía italiana, antes del inicio de las funciones, se esforzó sin cesar en hacer publicidad en los periódicos de Madrid, que eran el único modo de informar al público aficionado. *La Voz, La Época, El Globo, El Heraldo de Madrid* son algunos de los diarios que anunciaron la llegada de la compañía italiana en Madrid y, de esta manera, el público estuvo al tanto de la programación del conjunto incluso con unos días de antelación. Gracias a la buena información, los espectadores acudieron al estreno y la obra “fue seguida con expectante curiosidad, y alcanzó el éxito que tan innovadora obra, la más alta expresión del credo artístico de Pirandello, merece” [“Informaciones...”, *ABC* (23 de diciembre de 1923): 34].

La totalidad de las reseñas nos confirman el acierto de todos los actores en la difícil labor de interpretar a estos personajes poliédricos. Pero, ¿por qué se hizo tanto hincapié en la buena actuación de los actores en esta obra? Como bien sabemos, este

drama incluye a dos tipos de actores, unos que son personajes reales, digamos, y otros que son entes de ficción. A la hora de desempeñar el papel, este mismo tema se convierte en un reto para los actores, porque los entes de ficción tienen que transmitir al espectador un matiz suavemente distinto que los personajes reales de la pieza. Por ejemplo, el personaje del Padre no se puede percibir de la misma manera que el personaje del Director:

Ya dejamos dicho cuál fue la impresión del auditorio, sorpresa, anhelo de comprender, emoción rarísima y positiva. Digamos algo, que forzosamente será muy poco, acerca de la interpretación. Vera Vergani dio a su figura el porte alucinado y fogoso que le correspondía. El señor Almirante creó un Padre con todos los caracteres del acierto más eximio. Hablando o escuchando, en movimiento o quieto, su palabra valía tanto como el gesto y el ademán. No cabría expresión mejor conseguida [Fernández Almagro, 1923b: 2].

Tres actos, o cuadros o fragmentos de drama componen *seis personajes en busca de autor*: los tres, interesantes, proporcionados, magníficos, ajenos a lo que hasta ahora fue el teatro. Obra maestra, graciosa, original y sorprendente. Vera Vergani, en la hijastra alucinante, bellísima, expresiva, significa algo desacostumbrado para la escena actual. [...] Almirante, en el padre; la señora Frigerio, el Sr. Brizzolari, Rissone, Magheri, todos los ilustres artistas italianos son acreedores a nuestros más efusivos elogios [Mayral, 1923: 2].

Gracias al esfuerzo de la compañía, la función encuentra un respaldo tanto por el público como por la crítica, y esto es el primer paso de la recepción de uno de los grandes dramaturgos del siglo en Madrid, a quien Rafael Marquina apreció por su genialidad y aplaudió su mecanismo y su plasticidad [*Heraldo de Madrid* (24 de diciembre de 1923): 3]. Además de las reseñas y los artículos promovidos por el estreno, hubo también una conferencia acerca de Pirandello y su arte. Se celebró el 8 de enero de 1924 y corrió a cargo de Ricardo Baeza en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Una nota muy breve fue publicada el día cuatro de enero anunciando este discurso. Cito un pasaje de esta nota para que veamos que el autor italiano con una sola obra en España alcanza una fama inesperada e inmensa. A partir de este momento, habrá un cierto ansia entre los empresarios para representar las comedias pirandellianas:

El anuncio de la conferencia ha despertado vivísimo interés, pues pocas obras dramáticas han sido tan discutidas y entusiásticamente recibidas por el público madrileño como la ya famosa comedia de Pirandello, que, en vista de las numerosas peticiones, será representada por tercera y última vez en la Princesa el próximo domingo por la tarde, sirviendo de despedida a la admirable compañía de Darío Niccodemí y Vera Vergani, que tan inolvidable recuerdo dejan entre nosotros [“Una conferencia...”, *La Voz* (4 de enero de 1924): 3].

En dicha conferencia, Baeza habló de la realidad fantástica de la comedia pirandelliana, en la que no se puede diferenciar entre la realidad y el ensueño. Finalmente, el conferenciante pidió al público que fuese transigente y “pirandelliano” olvidando los límites realistas en el arte [Baeza, 1924: 2].

Tenemos que tomar en consideración que el conjunto de Vergani realizó otra representación del repertorio pirandelliano de la que, por el impacto de sus *Seis personajes...*, no se habló en la prensa. Se trata de *Alba, il giorno, la notte*, estrenada el 29 de diciembre de 1923 en la Princesa.

2.2. LA RAGIONE DEGLI ALTRI [LA RAZÓN DE LOS
DEMÁS]

COMPAÑÍA DE MARÍA PALOU

TEATRO CÓMICO

21 DE MARZO DE 1924



LAS SEÑORITAS LEIVA Y PALOU EN UNA DE LAS ESCENAS DE "LA RAZÓN DE LOS
DEMÁS" DE NUEVO MUNDO, 08-03-1924, P.19

La razón de los demás es la tercera obra estrenada de Pirandello en Madrid, pero la primera en español, por tanto tiene una importancia especial. Pirandello termina el drama a finales de 1895, y por primera vez se representa por la compañía de Marco

Praga, en el Teatro Manzoni de Milán, el 19 de abril 1915, protagonizada por Irma Gramatica. Casi una década después, el 21 de marzo de 1924, y gracias a la ola pirandelliana que llega a España, el teatro Cómico realiza su propio montaje. Francisco Gómez Hidalgo, el periodista, dramaturgo, director de cine, político y miembro activo en el gobierno de la Segunda República Española, se encarga de su traducción y, de esta forma, se convierte en el primer traductor oficial de Pirandello en Madrid. Hidalgo fue un hombre con ideas muy elevadas para su época y uno de los mayores defensores de la europeización de España en los primeros años del siglo XX. Él, al igual que su compañero de partido Luis Arquistáin, se interesaba por los autores rompedores y valientes y por las nuevas maneras y técnicas escénicas y artísticas. No sorprende, en consecuencia, que optara por Pirandello. Hidalgo acertó en la versión española del drama italiano y consiguió el visto bueno del intransigente y minucioso crítico, Enrique Díez-Canedo:

Por inhibición, pues, de los comediantes del Español, le ha tocado a los del Cómico el honor de ser los primeros que representen a Pirandello en castellano para un público de Madrid. Hemos de aplaudir sin reserva al Sr. Gómez Hidalgo, traductor muy afortunado de la obra, y al Sr. Sassone, director del teatro por su iniciativa [Díez-Canedo, 1924:2].

En cuanto a los actores de la compañía, María Palou, los señores Nogueras y Mata no consiguieron desempeñar sus papeles respectivos con total acierto. Al parecer, a Mata, que interpretaba a Leonardo Arciani, le falló la voz en el escenario y Palou exageró demasiado el ademán y la voz [vid. *La Voz* y *La Época* del 22 de marzo de 1924].

La dirección escénica de *La razón de los demás* corrió a cargo de Felipe Sassone, quien ya conocía, por anticipado, al dramaturgo italiano. Acerca de él debemos destacar que vivió en Italia y Francia, entre otros países europeos, donde se familiarizó con las novedades literarias y teatrales de la época. Después de estas estancias, Sassone optó por Madrid para instalarse y desarrollar su carrera literaria. En la capital española conoció a grandes figuras literarias, como Jacinto Benavente, y pudo entrar en el “mundillo literario”:

El fecundo escritor y dramaturgo peruano Felipe Sassone, que tan bien conocía el mundillo literario del Madrid de nuestro siglo, y autor de unas detalladas memorias (*La rueda de mi fortuna*, 1958) publicó en 1917 *La canción del bohemio y otros poemas* (Madrid, Sanz Calleja). Esta colección, con sentida dedicatoria a Rubén Darío y la reproducción del texto en prosa de su conmovedora despedida al maestro americano, se caracteriza por su poesía netamente modernista... [...] Se entrega a nuevas sensaciones y al vicio, oliendo el perfume de las flores malélicas de Baudelaire. No faltan en el libro, junto con los recuerdos madrigalescos, los motivos populares y las chulerías de los barrios madrileños [Phillips, 1986-1987: 388].

Sassone, gracias a su repertorio variado, se presentó al público madrileño como autor y poeta [Cantavella Blasco, 2011]. Pero, en el fondo, lo que le fascinaba era el género dramático: “Me creo más autor dramático que otra cosa. Porque entré en el teatro a cantar en el coro de Carmen de niño por afición y desde entonces he conocido todas las grandes figuras de mi época, y no puedo imaginarme fuera ni lejos del teatro” [González Ruano, 1957: 272]. Este afán escénico le impulsó a dirigir una compañía teatral junto a su esposa, la actriz María Palou. No conviene olvidar que desempeñó un papel importante en la recepción de D’Annunzio y Pirandello en España, puesto que su origen italiano (por parte del padre), y los años que había vivido en el país transalpino le impulsarían a traducir y reseñar a los dramaturgos procedentes de él.

Volviendo al montaje, cabe señalar que Sassone, unos días antes de la representación, publicó una nota promocionando su montaje en la que afirmaba que la función no tendría éxito: “He aquí por qué hago a sabiendas mi papel de Cristo” [Díez-Canedo, 1924: 2]. Pese a este presentimiento, el público acudió al Cómico y aplaudió la obra con mucho entusiasmo. La pirandellitis no se limitó solamente a los críticos y escritores, sino que afectó a las clases medias que iban al teatro. La gente estaba encantada de conocer y ver representado al autor siciliano en los escenarios madrileños. El entusiasmo fue unánime y cada vez mayor. *El Sol* confirma nuestra reflexión puesto que:

El público oyó la comedia con gran interés, y aplaudió vivamente al final de todos los actos, sobre todo en el segundo, y en particular a la señorita Palou y al Sr. Nogueras. Un éxito, en suma, que como el del cuento, ha sorprendido a la misma Empresa, harto desconfiada del resultado [Díez-Canedo, 1924: 2].

Entre los aplausos que provocó el estreno de *La razón de los demás*, hubo también algunos críticos que no la consideraron a la altura del resto de la producción pirandelliana, sino un melodrama normal y corriente. Entre ellos, destaca la figura de Manuel Machado, que observa “un viejo tema sentimental” en la totalidad de la obra [Machado, 1924: 4]. Pero lo que nos interesa de su argumento es que el mismo Machado llega a reconocer que pese a este reiterado tema, el autor ha conseguido matizarlo con un nuevo ángulo y una perspectiva distinta; de este modo, un simple melodrama se transforma en algo sublime, en un drama “interesante e intenso”:

Con todo, la habilidad innegable de comediógrafo que asiste a Pirandello en toda su obra —aun en aquella que no es todavía la suya propia y peculiar—hace de *La razón de los demás* un drama interesante e intenso, que se aplaudió mucho, que valió al traductor una gran ovación y que llenará muchas veces el teatro Cómico [Machado, 1924: 4].

Machado, en su artículo, se centró en el talento particular de Pirandello, que le permitía sublimar cualquier tema corriente o mediocre a través de su técnica dramática basada en una mirada relativista y una filosofía peculiar. *La razón de los demás* ofreció, además, un argumento espléndido para elaborar el aspecto de psicoanálisis, que estaba muy de moda en las primeras décadas del siglo XX. Conviene recordar que buena parte de la crítica de la época opinaba que la novedad y la atracción de Pirandello, ante todo, fue resultado de la mirada psicoanalítica presente en sus producciones.

La razón de los demás. He aquí una obra que, sin apartarse de los cánones clásicos se ofrece con viva y fecunda originalidad. Acaso el carácter de los personajes, pese a la profusión de matices psicológicos que cabrillean incesantemente en el diálogo, queda en el segundo término, con mengua de las autonomías individuales que entran, en juego [Marín Alcalde, 1924: 5].

2.3. LA SIGNORA MORLI, UNA E DUE [DOS EN UNA]

COMPAÑÍA DE MATILDE MORENO

TEATRO CÓMICO

24 DE OCTUBRE DE 1924

Dos en una es una comedia en tres actos de 1920. En este mismo año se representa en el Teatro Argentina de Roma por la compañía teatral de Emma Gramatica, la sobrina de la famosa actriz Irma Gramatica, que había protagonizado *La razón de los demás*. El 24 de octubre de 1924, es decir, cuatro años después del estreno italiano, sube al escenario por primera vez esta comedia en el teatro Cómico de Madrid. Francisco Gómez Hidalgo traduce por segunda vez a Pirandello y se encarga también de dirigir la obra. La traducción es elogiada por la crítica, y la puesta en escena también: “La traducción, excelente. El éxito, completo y unánime”. [Machado, 1924b: 3]. Hidalgo, además de buen traductor, goza de otra habilidad importante, la buena dirección escénica: “Los aplausos hicieron levantar el telón varias veces; pero el Sr. Gómez Hidalgo, discreto, se abstuvo de salir a recogerlos”. [Laserna, 1924: 4]. La crítica, de forma unánime, apoya y aprecia la actuación de los actores de la compañía en su conjunto destacando la labor de Hidalgo como el director de la orquesta:

La interpretación, admirable por parte de Matilde Moreno, que interpretó a maravilla el angustioso enigma de la protagonista.

Muy bien, muy bien, Lola Soriano, llena de expresión y talento en un papel ingratisimo. Y Ramón Martori en el suyo, también difícil y arriesgado [Machado, 1924b: 3].

En la interpretación cabe destacar la labor meritísima de Ramón Martori, que, acertado en la caracterización, lo estuvo también durante los dos actos en que interviene en la exteriorización del temperamento del personaje, sobria y reciamente [Marquina, 1924: 5].

A pesar del aparente éxito del montaje, el estreno levanta distintas voces en la prensa del momento; algunos hablan de la poca originalidad y la inferioridad de la pieza:

Las teorías pirandellianas no tienen, ciertamente, en *Signora Morli una e due* una demostración eficaz, aunque están en ellas expuestas y debatidas con insistencia profusa y prolija. Artísticamente ya se comprende por todo lo dicho que no tiene demasiado valor esta obra, desde luego inferiorísima a otras posteriores del famoso escritor [Marquina, 1924: 5].

Mientras tanto, otros cronistas, como Manuel Machado, aprecian la estética y la filosofía de la obra:

Ahora bien; como Pirandello, más aun que un filósofo y un ideólogo, es un artista, la comedia cuyo pensamiento se hace al público más o menos extraño triunfo de esa misma sorpresa y se hace aplaudir por sus valores estéticos y dramáticos [Machado, 1924b: 3].

El tema que más se reitera entre los críticos y los estudiosos del repertorio pirandelliano es el cerebralismo de sus personajes [vid. Laserna, *El Imparcial* (25 de octubre de 1924): 4, y Gutiérrez Cuadrado, 1978: 373]. Es decir, las criaturas de Pirandello son muy sofisticadas y tienen un comportamiento muy racional, lo que les extraña tanto a los espectadores como a los intelectuales. No es la primera vez que surge este fenómeno entre los teatreros profesionales y aficionados españoles. Si retrocedemos una década podemos recordar las reseñas que despreciaban por la misma razón las obras de Ibsen. En la prensa española, nunca desaparecerá del todo esta mirada verista que considera superficial toda obra que gire en torno a la idea y no la realidad. Pero es verdad que ya en la segunda década del siglo XX se ha suavizado mucho el tono de los defensores de este criterio.

2.4. *PENSACI, GIACOMINO!* [*PIÉNSALO BIEN*]

COMPAÑÍA DE ENRIQUE LÓPEZ ALARCÓN

TEATRO CENTRO

7 DE NOVIEMBRE DE 1924



UNA ESCENA DE LA COMEDIA DE PIRANDELLO

EL IMPARCIAL, 9 DE NOVIEMBRE DE 1924

Piénsalo bien se llevó a cabo por la compañía teatral de Enrique López Alarcón después de que éste pusiera en escena *Alba, el día, la noche*, que se había estrenado el año anterior por la compañía de Vergano en la Princesa. Será el 19 de abril de 1924 cuando el Teatro Español anuncie el montaje de la pieza. La prensa no se interesó por el montaje y no publicó ninguna reseña al respecto. El segundo intento pirandelliano de la compañía pudo conectar mejor con la crítica, pero debido a su argumento, digamos “escandaloso”, tampoco se creó mucho interés alrededor de la obra.

En cuanto a la figura del director del conjunto teatral, Enrique López Alarcón, cabe mencionar que fue uno de los representantes del teatro poético que empezó a surgir a principios del siglo XX en España [Rubio Jiménez, 1993], también redactor de *La*

Época, *La Tribuna*, *El Nuevo Evangelio*, *El Mundo*, *El Intransigente* y *La Mañana*, además de fundador de *La Gacetilla* y del periódico literario *Gil Blas*, y director del Teatro Español de Madrid. Evidentemente, sus ideas progresistas le hicieron interesarse por la filosofía del escritor de *Seis personajes en busca de autor*, que en este momento gozaba de un éxito rotundo en Madrid. Alarcón optó por una producción nueva y arriesgada, *¡Piénsalo bien!*. Se trataba de una comedia en tres actos que fue escrita y representada en siciliano en 1916 en el Teatro Nacional de Roma. Un año más tarde volvió a subir al escenario, pero esta vez en italiano. Alarcón se encargó de traducir y dirigir la pieza, que se puso en escena el día 7 de noviembre de 1924 en el Teatro Centro de Madrid. La verdad es que él se había arriesgado a escoger este drama porque la historia del profesor Toti, quien se casaba con una muchacha para vengarse del estado y, luego, dejarla libre para enamorarse del joven Santiaguito, era algo extravagante para el gusto del público madrileño: “[López Alarcón] Ha sido muy valiente escogiendo esta obra que requiere un tino muy grande para que se acepte una situación en pugna con todas las conveniencias sociales” [Díez-Canedo, 1924b: 2]. Pero esta dificultad no pudo impedir que la función fuese exitosa gracias a las buenas actuaciones de los intérpretes de la compañía:

Ya hemos dicho que a los espectadores del Centro no les asustó la comedia. Dándose cuenta de su alcance, la aplaudieron con agrado, así como a los intérpretes. El Sr. Llano dio al profesor Toti su bondad y su ternura, y en algunos momentos su energía. Con unos cuantos matices su interpretación hubiera sido magistral. La señorita Zeda, actriz insegura, compuso muy bien el tipo de Lilina [Díez-Canedo, 1924b: 2].

Acerca del estreno de *¡Piénsalo bien!* la crítica no se manifestó con mucho entusiasmo. Sin embargo, Felipe Sassone publicó el 28 de noviembre en *ABC* un largo comentario sobre la función de López Alarcón, donde puso en evidencia que lo que se apreciaba en Pirandello era “la idea y no la escenificación”. Atinado el comentario de Sassone porque el italiano pretendía un arte escénico cerebral basado en el pensamiento y la filosofía, al contrario del teatro habitual de este momento, que se centraba en los sentimientos y emociones humanos, meramente efectista, que contaba con los accesorios escénicos para poder emocionar al público. En cambio, el teatro del nuestro autor era minimalista, es decir, carecía de una escenografía lujosa o incluso verista, y,

por el contrario, ofrecía una trama y unos personajes temáticamente novísimos y modernistas. Desgraciadamente, la pieza no tuvo mucha repercusión mediática, porque los valores que ofrecía no encajaban bien con los de la sociedad española.

2.5. *L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ* [EL HOMBRE, LA
BESTIA Y LA VIRTUD]

COMPAÑÍA DE ELENA JORDI

TEATRO DE LA PRINCESA

21 DE FEBRERO DE 1925

Hombre, la bestia y la virtud es una comedia de tres actos publicada y representada en 1919 en el teatro Olimpia de Milán. La pieza teatral no se encuentra entre las producciones más comentadas y famosas del autor, pero esto no rebaja su calidad artística. Comercialmente en la taquilla no fue de menos popularidad y éxito que sus piezas maestras.

La obra llega a Madrid con bastante retraso y se representa en el teatro de la Princesa, en febrero de 1925. La versión española corrió a cargo de Ricardo Baeza que siempre se interesaba por las novedades teatrales y dramáticas. Este entusiasmo le hizo invertir su propio dinero en un grupo de actores profesionales que recibió el nombre de la Compañía Dramática Atenea. El conjunto teatral ofrecía un repertorio variado de obras modernistas de Ibsen, Wilde, Björnson y Grau. Evidentemente, la compañía Atenea no pudo resistir las tempestades económicas; sin embargo, Baeza no dejó de intentar introducir las nuevas sensibilidades a través de sus traducciones de Ibsen, O'Neill, Wilde, Somerset Maugham, D'Annunzio y Pirandello [Anderson, 1998; *El Sol* (octubre de 1926 a enero de 1927)]. A finales de 1927, apareció una nueva compañía de Baeza e Irene Heredia, en la que él representó un teatro diferente y modernista:

Nosotros nos proponemos hacer, en un principio, comedias agradables, de público y, al mismo tiempo, de calidad literaria. Más adelante procuraremos ir dando cosas un poco más difíciles, presentando al público español lo que se hace de más nuevo por esos escenarios europeos [Baeza, 1927: 5].

Volviendo al tema de la traducción de la pieza pirandelliana, tenemos que tomar en consideración que, según los periódicos, Baeza vertió el texto con dignidad y cuidado al español. “El público disfrutó de la magnífica versión española realizada por el Sr. Baeza” [Fernández Almagro, 1925: 1]. De hecho, la traducción fue uno de los

puntos fuertes del montaje, que no pudo triunfar por varias razones. En primera instancia, porque, a pesar de usar el viejo tópico burgués del adulterio, *Hombre, la bestia y la virtud* lo traza con matices muy poco convencionales. A finales del siglo XIX y principios del XX, la clase social que dominaba las salas teatrales de España se había acostumbrado a condenar a las mujeres “infieles” en sus obras y, asimismo, a los hombres que fueron sus cómplices. Es decir, ellos eran los antagonistas de los textos que trataban el tema del adulterio. En oposición a esta idea general, la nueva forma de expresión pirandelliana colocó a estas mujeres y hombres como los verdaderos héroes del drama. Esta mirada particular, no resultó ni agradable ni comprensible para la mayor parte de la crítica española. El público tampoco estaba preparado del todo para recibir con entusiasmo esta clase de obras. Creo que los factores que salvaron la función de los cuchicheos de los espectadores en la sala fueron la fuerza artística de la comedia, la traducción y su sabor a *Vaudeville*: “...esta comedia, en la forma es, en cierto modo, un desaprensivo “Vaudeville” al estilo francés, montado sobre un caso de cómico adulterio. [...] No es una comedia alegre, aunque sí terriblemente cómica [Machado, 1925:3]”.

Nadie se llame a engaño: *El hombre, la bestia y la virtud* es una obra de las llamadas “escabrosas”. Mas cuidado con recusarla por pornográfica. Al contrario, planea en alturas donde el humor más eximio utiliza una anécdota picante para determinar una pura creación cómica. Es así como *El hombre, la bestia y la virtud* se incorpora a la caudalosa corriente, genuinamente italiana, de la farsa o narración licenciosas, al gran estilo del *Decamerón*, de *La Mandragora*, de las comedias de Ariosto, de Aretino y Bibbiena... [Fernández Almagro, 1925: 1].

Además, tenemos que destacar la buena interpretación de los actores de la compañía teatral de Elena Jordi, que dejaron muy buena impresión de *El hombre, la bestia y la virtud* [“ El hombre...”, *ABC* (23 de febrero de 1925): 25]: “Hubo aplausos para el autor, traductor e intérpretes” [Fernández Almagro, 1925: 1].

2.6. *IL PIACERE DELL'ONESTÀ* [EL PLACER DE LA
HONRADEZ]

COMPAÑÍA DE FRANCISCO MORANO

TEATRO LATINA

1 DE OCTUBRE DE 1925

Salvador Vilaregut, dramaturgo, traductor y colaborador literario de varios diarios y revistas catalanas como *El sol*, *La Renaixensa*, *Pèl & ploma i Joventut*, es el primer traductor de Pirandello que vierte al español sus *Sei personaggi...* en 1923. Esta traducción fue representada el 19 de diciembre del mismo año en el teatro Goya de Barcelona como el primer estreno pirandelliano en España.

¿La impresión total? Fue de desencanto. El espectador creyó al final que despertaba de una pesadilla, y al igual que el director de escena, preguntábase si su atención había estado mantenida en la escena por una ficción o por una realidad, y si a fin de cuentas había perdido lastimosamente el tiempo. Nuestro vecino de butaca, aseguraba esto último [*J.T.*, 1923: 5].

Como se aprecia en este comentario que se publicó en el diario de *Heraldo de Madrid*, la pieza no tuvo mucho éxito en Barcelona. Sin embargo, había podido llamar la atención de la prensa y el público por sus extravagancias conceptuales y artísticas. Estas peculiaridades llamativas impulsaron a Vilaregut para que se hiciese cargo de su segunda versión española de una obra pirandelliana, *Il piacere dell'onestà*; una comedia en tres actos inspirada en una novela del mismo autor titulada *Tirocinio* (1905). La comedia se compuso en la primera mitad del año 1917 y se realizó por primera vez el 27 de noviembre del mismo año, en el teatro Carignano de Turín, protagonizada por Ruggero Ruggeri y Vera Vergani.

Pirandello vuelve a centrarse en esta comedia en uno de los temas más emblemáticos de su repertorio: la identidad frente a la máscara, el ser frente al parecer.

El placer de la honradez es una paráfrasis espiritual de un alma que siente, por así decirlo, el prurito romántico de una rectitud u honradez civil o laica. A pesar de una buena fe manifiesta, ni por ideas fundamentales, ni por limpieza de las

situaciones, es recomendable esta obra [*Fadrique*, 1925: 500].

Angelo Baldovino, el protagonista de la obra y representante de la clase media, es el defensor del hombre verdadero: el ser honrado. Mientras, el representante de la alta burguesía, el Marqués Fabio Colli, es un ser retorcido y miserable que, moralmente, está muy alejado de la honradez. Evidentemente, una obra con una mirada tan crítica no podía resultar comprensible a la clase burguesa española que solía llenar las salas. El público no era el único sector social que se sentía incómodo contemplando la dramaturgia de Pirandello, sino que los periodistas tampoco consentían su punto de vista revolucionario. Ante este panorama, podemos entender los calificativos de “extravagante” y “extraño” que atribuía la prensa al drama:

Digo esto porque estoy persuadido de que si al más respetado de nuestros comediógrafos se le hubiese ocurrido escribir y estrenar una obra como *El placer de la honradez*, ni el público le hubiera tolerado tales crudezas, ni la crítica, con un espíritu más elevado y tolerante, habría elogiado la producción, atendiendo únicamente a su mérito artístico, sino que la hubiera vapuleado de una manera despiadada, afirmando que no hay derecho a someter a los espectadores a una prueba tan dura como la que supone la representación de esa comedia.

Pero se trata de Pirandello, un autor extraño, cuyas extravagancias sorprendentes, hijas naturales de una obsesión de originalidad a toda costa, que en la mayoría de los casos desnaturaliza el carácter humano, en que toda obra del arte debe estar inspirada, y tiene la virtud de sumir a la crítica en una perplejidad que le impide la libre sumisión de un juicio sereno, y cádate que ni el público, se atreve a protestar del dramaturgo que le desconcierta o le aburre, ni la crítica a decir sinceramente lo que piensa del malabarista teatral que un instante la sorprendió con sus vistosos juegos de artificio [*Contreras y Camargo*, 1925: 36].

Sin embargo, no faltaron voces discrepantes. Es el caso de Melchor Fernández Almagro, quien escribió que *EL placer de la honradez*:

es irreprochable. La acción es de las llamadas rectilíneas. Mas sin sequedad alguna, antes bien, jugosa, palpitante, tornasolada, como la vida misma. Los caracteres encarnan ideas que lejos de comunicar frialdad a sus palabras y movimientos les dan un calor humano de egregia virtud comunicativa: nuevo alarde de esa aptitud

para la plástica dramática que contribuye a caracterizar el arte de Pirandello, especialmente experto en dar forma animada a conceptos de la más varia índole. Plástica y dialéctica: así es, substancialmente, la manera pirandelliana [Fernández Almagro, 1925b: 3].

Pirandello, detrás de sus extravagancias y rarezas estilísticas, esconde una filosofía que es propia de él: en cada uno de nosotros hay un mundo de diversos personajes. Ibsen opinaba que cada persona poseía una personalidad (personaje), mientras que Pirandello cree en la diversidad y variedad de estos personajes dentro de un humano. Por lo tanto, cada día y dependiendo de la situación, salimos de nuestras casas con una máscara diferente y bajo ella hay un rostro que a lo mejor nunca verá la luz del día. De este modo, se entienden mejor las palabras de Arquistáin cuando dijo que Ibsen y Pirandello son las caras opuestas de la misma moneda. Sea como fuere, el verdadero pirandellismo no se encontraba en la técnica dramática del autor italiano, como lo pensaban algunos de sus imitadores españoles, sino en su particular cosmovisión.

En *El placer de la honradez*, el *pirandellismo* está en el fondo, ya que la forma es perfectamente clásica y no sólo normal, sino normativa en el sentido de modelo y prototipo para enseñanza de buenos comediógrafos. La paradoja o tergiversación íntima de *El placer de la honradez* está en llamar forma a una deformación y construcción a un derribo.

La habilísima sutileza de Pirandello se nos escapa diciendo que no existe la personalidad congénita y fundamentalmente inmutable: cada hombre es distinto y otro según las ocasiones, asegura, por boca de su Ángel Baldovino. Y en cuanto nos ha hecho concederle este supuesto falso y humorísticamente sofisticado, construye sobre él una admirable comedia, modelo de interés, de gracia, de dialéctica, que apasiona y cautiva al público [Machado, 1925b: 3].

Pese a la postura de la clase burguesa, debemos tomar en consideración el hecho de que la obra encontró acomodo en Madrid donde se la aplaudió con interés:

O más bien al protagonista absorbente, aun en sus momentos discursivos más sutiles, con interés y simpatía. De ambos atractivos disfruta por sí mismo y por el abierto con que Morano se los incorporó escénicamente. Entre él y el autor deben repartirse los muchos aplausos con que fue recibido *El placer de la honradez* en el

teatro de la Latina [Laserna, 1925: 2].

La función en su conjunto pudo convencer a buena parte de la crítica y al público, puesto que la compañía había hecho un gran trabajo y, por tanto:

Cada acto fue más aplaudido que el anterior, y el señor Morano al final de todos ellos. Tuvo, en efecto, una gran noche. A nosotros nos convenció, de modo señalado, en el primer acto, al expresar el sarcasmo doblado de íntimo desgarramiento, bajo una máscara cínica: bajo la «construcción»—como diría Baldovino—que el instante demandaba [Fernández Almagro, 1925b: 3].

Francisco Morano volvió a representar la obra el 19 de octubre de 1926 en la misma sala. La función no dejó el mismo impacto que su debut, prueba de lo cual es la falta de testimonios críticos en prensa.

2.7. *COSÌ È (SE VI PARE) [ASÍ ES (SI ASÍ OS PARECE)]*

COMPAÑÍA DE FRANCISCO MORANO

TEATRO LATINA

24 DE NOVIEMBRE DE 1925

Así es (si así os parece) fue incluida en el programa teatral de la compañía de Morano después del éxito comercial de *El placer de la honradez*. El drama trata de desarrollar el tema de la verdad absoluta frente a la verdad relativa y/o social. Esta pieza es más bien un drama filosófico y de tesis que social, y por tanto, no entra en el campo “prohibido” y conflictivo para la clase burguesa española. En ello reside la ventaja de la obra, pues no provoca ni escándalos ni enfados como lo hicieron algunas anteriores. Pero, guarda, incluso así, un pequeño inconveniente que impidió al espectador madrileño disfrutar de la función: el desenlace. Como es bien sabido, la comedia termina sin que el público conozca cuál fue la identidad verdadera de la esposa del señor Ponza. Un desenlace muy propio del teatro grotesco del siglo XX, pero chocante e inverosímil para un público aún en fase de adecuación al gusto de la modernidad:

El público, que ganado enteramente por el delicioso juego dialéctico de Pirandello —maestro en la plástica de las ideas— había asistido con creciente interés a la tramitación del asunto, quedó asimismo decepcionado. Realmente, el coro imaginado por Pirandello y las gentes que llenaban el teatro, componían una misma unidad psicológica. A todos les poseía el afán elemental de ganar la verdad. Y de poseerla con dominio excluyente, dogmáticamente. Para hacer ver la imposibilidad del conocimiento objetivo a cuantos dudan, con tanta inocencia, de que los fenómenos sean otra cosa que fantasmas, Pirandello se subroga en uno de los personajes de su farsa: Laudisi, encarnación del clásico ((raisonneur», que está en el secreto, y que por estarlo se inhibe de toda estéril indagación, según esa virtud que la filosofía antigua llamó «adiáfora» [Fernández Almagro, 1925c: 1].

Algunos críticos aún fueron más lejos y prohibieron al público que fuese a ver la obra porque según ellos carecía de interés artístico. Uno de los comentarios de esta clase que más me llamó la atención pertenece a *La Lectura Dominical*, donde el escritor intenta jugar con las creencias religiosas de su lector advirtiéndole de que las obras del

italiano son profanas y capaces de manipular, en consecuencia, la mente de sus espectadores.

De esta obra, como de todas las demás de su autor, cabe decir lo mismo: que no puede asistirse a ellas sin grave riesgo de un error material y profundo en las ideas de todo orden. Pirandello es el gran confusionario—no hombre que padece confusión, sino el agente que la lleva a todas partes—de todas las ideas. El famoso dramaturgo italiano hace maravillosos juegos malabares con las ideas estéticas, morales, sociales y religiosas, ante la vista del público, para escamotearle algo que le es querido, sea una verdad, sea una ilusión. En pocas palabras: se trata de un librepensador, de bella forma, pero de la peor especie en el fondo. Es decir, que, salvo quizá en alguna obra que aún no conocemos, Pirandello es del teatro absolutamente prohibido para nuestro público cristiano [*Fadrique*, 1925b: 595].

Incluso a algunos defensores acérrimos de la poética pirandelliana tampoco les convenció del todo el desenlace. Así, Luis Arquistáin, quien se atrevió a postular finales alternativos para la obra [Arquistáin, 1925: 1]. En una de estas propuestas, Arquistáin sugirió que la mujer del señor Ponza tuviera una gemela que, probablemente, hubiera muerto en el terremoto, y por lo tanto, Ponza no sabría con cuál de ellas estaba casado, extremo que justificaría el surgimiento de la duda. En *La batalla teatral*, Arquistáin vuelve a hablar sobre esta obra y suaviza su comentario anterior, confesando que le había costado bastante asimilar la resolución original de la pieza.

La doble personalidad y la doble moral se reiteran con mucha frecuencia en el repertorio del autor siciliano. *Así es...* es una muestra de esta clase de pensamiento que se refleja en buena parte entre los textos de Pirandello. La crítica española consideró este drama como una producción superficial comparada con sus *Seis personajes en busca de autor*. Sin embargo, me parece todo lo contrario, *Así es...* es la cumbre de una filosofía muy profunda en la que varios temas psicológicos, como la identidad, la personalidad, la verdad, la apariencia, el yo interior frente al yo exterior, se entrecruzan:

En cuanto a su ideario, es decir, en cuanto al fondo de nociones y preocupaciones filosóficas o espirituales que mueve su arte cómico y alienta en la base de toda su producción literaria, hay que confesarlo bastante sencillo y un tanto monótono. Parece, en efecto, reducido al tema de la doble personalidad humana real o

imaginaria, propia y refleja, consciente e inconsciente, verdadera o falsa, cierta o representada [Machado, 1925c: 4].

Afortunadamente, los madrileños que acudieron al teatro de la Latina conectaron con la pieza y se divertieron, pese a los comentarios inoportunos de la crítica sobre la función: “el público aplaudió con calor a la terminación de los actos, y a la salida discutía calurosamente” [Mayral, 1925: 2].

Así es (si así os parece), los que fuisteis al estreno de la producción pirandelliana, así será. Sin embargo... A mí me parece otra cosa. Y al buen público popular asiduo al teatro de la Latina le pareció, sin duda, algo distinto: una comedia cómica, graciosísima, en que la curiosidad insaciable y las intrigas del coro constituyen motivos capaces de provocar sonoras carcajadas; un elemento cómico hábilmente aprovechado, una sátira de un buen autor contra la pequeñez espiritual, contra la curiosidad morbosa de los vecinos de un pueblo, insignificante desde cualquier punto de vista moral [Mayral, 1925: 2].

Acerca del tema de la actuación, conviene recordar que ninguna de las obras pirandellianas son fáciles de interpretar por los diferentes niveles de realidad que conllevan, por tanto, nunca ha sido una tarea sin dificultades representar a los seis personajes que van en busca de un autor, o al señor Ponza, o la señora Frola porque estos personajes poseen una psicología complicada, sobre todo si es comparada con los personajes lisos y ordinarios que carecen de esta dimensión psicológica. En este sentido, hay que valorar a los intérpretes que llevaron al escenario las obras de Pirandello con acierto y profesionalidad.²³ Para demostrar el acierto de la compañía, baste la cita que extractamos del artículo publicado en *La Voz*:

Marcial Morano que fue ovacionado en dos mutis, queda consagrado desde ayer como un actor interesantísimo y capacitado para los más difíciles empeños.

Nos parece un digno y admirable discípulo de su padre francamente bien en el señor Ponza. La señorita Fernández Villegas logra el raro efecto de dar perfiles humanos, matizados de ternura y dolor, a la enigmática figura de la señora Frola.

²³ Morano —repetámoslo—, delicioso; Fifi, Muro, todos los intérpretes, individualmente y en conjunto, realizaron la obra con perfecto resultado artístico. Amparo Villegas, a quien hemos dejado de propósito aparte, hizo de la dolorosa madre una felicísima creación que mereció particular atención y elogio del público. [Laserna, 1925b: 2]

Muy bien, muy acertada. Magníficamente resuelto el personaje, de tan difíciles expresiones. Felisa Torres, muy hermosa y discreta; la señorita Maraño, llena de candorosa gracia, y, en general, todos los intérpretes, "el coro", se hacen acreedores a nuestro más vivo aplauso [Mayral, 1925: 2].

El respaldo del público fue tal, que Morano decidió volver a representar la pieza. Fue el 15 de diciembre de 1926 y en la misma sala teatral. Sobre este montaje la prensa se limitó a informar de la fecha del evento. El único testimonio sobre la función es un breve comentario publicado en *ABC* del cual podemos deducir que el montaje tuvo mucha repercusión y éxito: “Es tal el éxito de la tragicomedia, de Pirandello, *Así es...*, que seguirá representándose todos los días, tarde y noche, y el domingo, en las tres secciones” [“Informaciones y...”, *ABC* (18 de diciembre de 1926): 33].

2.8. *VESTIRE GLI IGNUDI [VESTIR AL DESNUDO]*

COMPAÑÍA DE CONCHA TORRES

TEATRO MARAVILLAS

23 DE DICIEMBRE DE 1925

Vestir al desnudo es una pieza teatral en tres actos que se acabó entre abril y mayo de 1922; y en noviembre del mismo año se representó por primera vez en el teatro Quirino de Roma. Tres años más tarde, es decir, a finales del año 1925 la compañía teatral de Concha Torres coloca en la cartelera la comedia pirandelliana con la esperanza de que triunfara como casi todas las obras representadas del autor italiano en Madrid. Gómez Hidalgo vuelve a traducir la pieza y, de este modo, se convierte en uno de los principales traductores de Pirandello en España.

Francisco Gómez Hidalgo ha enriquecido nuestro Pirandello español con una nueva obra: *Vestir al desnudo*, traducción de la del mismo título del gran dramaturgo italiano. Hay que dar a Gómez Hidalgo un general voto de gracias, porque merced a su persistente labor de traducción el interesantísimo teatro de L. Pirandello va tomando carta de naturaleza entre nosotros y avalorando el repertorio de nuestros artistas dramáticos [Machado, 1925d: 4].

La función de la compañía de Concha Torres levantó distintas voces en la prensa de la época. Entre las críticas hay un contraste de ideas respecto a la actuación de la actriz, que dirigía la compañía también, Concha Torres. Algunas de las reseñas hablaron de la mala interpretación de la protagonista y los que la secundaron:

Los intérpretes que ayer, en el escenario de Maravillas, corrieron con la misión de encarnar a una mujer y a dos hombres de inequívoca casta pirandelliana, no dieron con el punto del acierto que era menester, si se trataba de hacer inteligibles las especies dramáticas allá combinadas. [...] Esta quedó casi en la tiniebla por culpa de aquéllos. Sólo habría podido venir la luz si Elena Díaz—Ersilia Brei en el original italiano—hubiese sido entendida por la señorita Concha Torres, y los dos personajes complementarios que sirven de reactivo a toda la fábula tan escasa como densa—hubiesen quedado situado a derechas sobre las tablas. Pero no acertaron los señores que aparecían en el reparto a mostrar otra cosa que su condición de locos razonadores. Mantuvieron la acción en un tono sobrecargado de

melodramatismo, cuando convenía justamente una expresión patética de línea más pura y volumen más aéreo [L.B., 1925: 1].

Sin embargo, hay otras que comentan el acierto de la actriz.²⁴ Los tres actos de la obra se desarrollan en una sucesión de convulsiones psicológicas. Tal vez, estos ataques emocionales y repentinos de los personajes, especialmente los del personaje de Ersilia Drei, interpretada por la señora Torres, impidieron que la protagonista rozase la perfección como era de esperar de una gran intérprete. Aún así: “Elogios merece Concha Torres, por haber incorporado a su repertorio esta obra pese a las grandes dificultades que ofrece su interpretación. El público premió su labor con muchos aplausos” [Marín Alcalde, 1925: 2].

Rafael Marquina, a su vez, también destaca la dificultad de la obra tanto para el traductor como para la actriz:

Digno del más alto encomio es el riesgo del traductor Sr. Gómez Hidalgo y de la actriz señorita Torres dando a conocer al público de Madrid la obra de Pirandello *Vestir al desnudo*, una de las que con más relieve acusa la recia personalidad del autor.

Y el procedimiento escénico de *Vestir al desnudo* es el que con mayor predilección suele emplear el autor de *seis personajes*, si exceptuamos la retórica moralista del final, muy de viejo estilo y casi excepcional en el teatro pirandelliano [Marquina, 1925: 5].

Pirandello queda establecido con esta obra como un dramaturgo independiente con su propia mirada filosófica. Él no es de esta clase de autores que escriben por caprichos literarios y filosóficos o por saltar a la fama, sino que las ideas literarias y estéticas de Pirandello tienen un origen lógico dentro del arte novecentista. Como comentamos en la introducción, la sombra de Nietzsche y su escepticismo está omnipresente en sus obras, además del expresionismo y las técnicas del *flashback*, en virtud de las cuales se evita una narración lineal, al modo de Marcel Proust y su *En*

²⁴ Un grupo de amigos de Concha Torres, entre los que figuran Francisco Gómez Hidalgo, Luis Arquistáin, José Alsina, Manuel Machado, José L. Mayral, Manuel Garci-González, Enrique Contreras Camargo, Tomás Gutiérrez Larraya y Bernardo G. de Candamo, ha pensado congregarse en un almuerzo íntimo para celebrar su reciente éxito en la interpretación de la difícil y complejísima protagonista del drama de Pirandello "Vestir al desnudo", triunfo que coloca el nombre de esta actriz española junto al de las grandes actrices extranjeras que han encarnado aquel personaje. ["Información...", *El Sol* (29 de diciembre de 1925): 2].

busca del tiempo perdido. Pirandello fue una suma de las ideas estéticas modernistas, puesto que

Examinando de cerca *Vestir al desnudo* y su psicología originalísima, vemos claramente que el arte escénico de Pirandello corresponde en sus directivas morales con las ideas estéticas novísimas... [...] Según los cánones del arte nuevo, la Naturaleza se ha de ver en sus esencias; no con los ojos de la cara, sino con los ojos del alma [*Fadrique*, 1926: 684].

El gran triunfo de Pirandello es el ritmo dramático de la pieza, que nunca cae en el abismo del aburrimiento. *Vestir al desnudo* nos mantiene atentos desde el inicio hasta el final, porque está llena de poesía y “ternura y cordialidad. La consigue porque elimina adrede toda acritud, todo impertinente humor, toda violencia que no sea la estrictamente indispensable para fijar el tipo de Ersilia o Elena” [*L.B.*, 1925: 1]. Y esto es una victoria indiscutible del dramaturgo siciliano [Machado, 1925d: 4].

La misma producción volvió al escenario madrileño seis años después, el 6 de febrero de 1931, gracias a María Teresa Montoya Pardavé. Fue una actriz y empresaria teatral mexicana y la esposa del director y actor español Julio César Rodríguez del Río. La mítica actriz española, María Guerrero, invita a la señora Montoya a España en varias ocasiones, y finalmente, ella consigue venir en 1929. Se queda hasta el año 1934 en la península y representa un amplio repertorio de grandes obras, como la *Sombra* de Darío Niccodemi, *La Mujer Desnuda* de Henry Bataille y *Vestir al desnudo* de Luigi Pirandello, entre muchas otras. La puesta en escena tuvo lugar en el teatro de la Zarzuela y bajo la dirección del señor Rodríguez.

El triunfo de la compañía de Montoya es tan notable que el mismísimo rey Alfonso XIII de Borbón la invita al Palacio de la Zarzuela donde la felicita personalmente por su indiscutible éxito en los escenarios españoles. Entre los homenajes que le rindieron, salta a la vista el de la agrupación de amigos del Nuevo Teatro Universal y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se reúnen las figuras más importantes del teatro de la época como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Muñoz Seca y Eduardo Marquina. Se le otorga a Montoya un álbum con más de quinientas firmas; algunas de ellas pertenecen a los autores que están en la cárcel, como Fernando de los Ríos o Niceto Alcalá Zamora [*ABC*, 16 de mayo de 1930: 28 y 40; y 6 de junio de 1934: 42].

La noticia de la velada aparece en el diario *ABC* incluyendo una fotografía bastante grande del evento con esta nota aclaratoria por debajo de ella:

MADRID. EN EL TEATRO DE LA ZARZUELA Momento de serle entregado a la gran actriz mejicana María Teresa Montoya el álbum que le dedica la nueva generación artística, Amigos- del Nuevo Teatro Universal, por su brillante actuación en España [*ABC*, 1931:5].

Como ya hemos dicho las funciones de ella fueron elogiadas, pero todas las obras no tuvieron el mismo éxito.

Es una comedia desagradable. Pirandello no ha dividido las suyas, como Bernard Shaw, en agradables y desagradables, tal vez porque todas tienen, para el gusto corriente, un poco de lo segundo. Una comedia, en cambio, que desarrolla entre violencias expresivas y episodios melodramáticos, un delicado pensamiento [Díez-Canedo, 1931: 6].

Sin duda, representar una obra pirandelliana tiene muchas dificultades por su complicada psicología aplicada, pero y pese a todo esto, la función que realizó la compañía teatral de Montoya fue un acierto.

Conociendo la pieza y la fuerza de su idea original y teniendo en cuenta la maestría y la complicidad de Pirandello, debemos subrayar el esfuerzo de María Teresa Montoya. Pudo introducir al público madrileño con éxito en el mundo lleno de sugestión angustiosa y misteriosa del autor italiano. En Pirandello todo son sombras y apariencias, la verdad absoluta no existe, la imaginación supera a la realidad y es más verdadera que ella.

Con María Teresa Montoya se vive intensamente la pasión de Ersilia Drei (Elena Díaz, en la traducción castellana). Sus momentos de angustia, que culminan en la situación del acto segundo, muy bien sostenida con ella por Ricardo Mondragón, hallaron en la insigne actriz la expresión más patética. Para ella fueron los más sonoros aplausos, que compartió con Adriana Robles, Julio César Rodríguez, ambos Mondragón y Vivares, encargados de los restantes papeles [Díez-Canedo, 1931: 6].

ARMIN MOBARAK

Hoy no hay que señalar sino el éxito logrado con su exhumación por la ilustre actriz María Teresa Montoya, que dio un formidable aliento trágico al papel de la protagonista, y fue sinceramente ovacionada, sobre todo, al fin del acto segundo—el mejor, sin duda—, en compañía de Ricardo Mondragón, un excelente galán, de personalidad áspera y extraña, perfectamente definida [*J.G.O.*, 1931: 2].

Conviene recordar que la compañía de Montoya usó la misma traducción de Francisco Gómez Hidalgo de 1925, por su buena calidad lingüística y artística: “Traducida la obra esmeradamente por Francisco Gómez Hidalgo, fueron hacia él muchos de los aplausos, de la noche” [Fernández Almagro, 1931: 2].

2.9. SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

COMPAÑÍA DE MIMI AGUGLIA

TEATRO LATINA

12 DE ABRIL DE 1926

Mimi Aguglia, la famosa actriz italiana, en la gira que realizó por España entre 1925 y 1926, representó dos obras de Pirandello: *Seis personajes en busca de autor* y *Cada cual a su manera*. Ambas se pusieron en escena con bastante éxito en el teatro de la Latina:

obtuvo ayer en español un éxito satisfactorio. El gran público de la Latina—cuya impresión nos interesaba anoche sobre todo—experimentó hasta donde era posible toda la emoción puramente cerebral y literaria que la obra podía proporcionarle, y aplaudió siempre al final de cada acto y aun en medio de la representación de ciertas escenas [Machado, 1926: 4].

Sobre la actuación de Aguglia como la protagonista de la función hay opiniones opuestas entre las reseñas publicadas de la época: “La señora Aguglia no acertó anoche por completo. Vio, sí, en la hijastra, el desenfado de la muchacha poseída por fiebre erótica” [Fernández Almagro, 1926: 1]. Pero, en buena parte, la elogian por su acierto, y junto a ella merece ser recordado Alfredo Gómez de la Vega por su interpretación del padre.

La interpretación de la obra por la compañía de Mimi Aguglia merece plácemes expresivos y cordiales para la propia Mimi—algo más «cómica», sin embargo, de lo que fuera de desear en este caso—; pero muy artista también en su versión del papel de La Hijastra.

Alfredo Gómez de la Vega ha dado al tipo de El padre toda la inquietante vida de máscara inacabada; pero, aun así, más real en su ser de fantasma, de creación imaginaria, que la propia realidad palpable. La interpretación de este famoso personaje único es la más alta prueba del gran talento artístico de Gómez de la Vega, tan brillante en toda ocasión y aquí tan justo, tan sobrio, tan completamente expresivo y sutil [Machado, 1926b: 6].

Seis personajes... subió al escenario del teatro de la Zarzuela tres años después, el día 23 de marzo de 1929. La función corrió a cargo de la compañía de Enrique de Rosas²⁵ y Matilde Rivera. Ellos habían fundado y dirigido la compañía teatral Rivera de Rosas con el fin de desarrollar el arte escénico en Argentina. La pareja pudo introducir a muchos autores importantes europeos en el país como Luigi Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*, *Piénsalo*, *Jacobino*), Fernand Crommelynck (*El magnífico cornudo*), Miguel de Unamuno (*Todo un hombre*, *Raquel*), y Leonidas Andreieff (*El pensamiento*). La compañía teatral argentina realizó una gira por Europa que tuvo mucho éxito y esta representación pirandelliana es uno de los frutos más granados de la compañía.

Lo que añadía interés a la velada del sábado era el trabajo personal de Enrique de Rosas. El recuerdo del eminente actor italiano Almirante salta indefectiblemente al encuentro... La prueba, por tanto, era difícil de vencer. Por lo mismo, la victoria de Rosas ha sido más estimable. Su percepción de ardua tipo pirandelliano es certera, más sobria quizá que la de Almirante, muy firme en el acento dramático, pero tal vez demasiado realista a ratos. En algunos momentos del primer acto parecía que Enrique de Rosas empequeñecía, trivializaba el personaje. Pero en las jornadas sucesivas nos fue grato comprobar que el intérprete se daba cuenta de la estilización tragigrotesca a que convenía someter el papel, en equilibrio inestimable sobre la lucidez y la insania [Fernández Almagro, 1929b: 2].

Hay que añadir que toda la compañía hizo un gran trabajo, y sobre todo la pareja protagonista, a pesar de la dificultad que entraña una buena matización de los personajes pirandellianos:

La obra maestra de Pirandello es más de conjunto que adecuada para que en ella se destaque una sola figura. Matilde Rivera da al personaje de la hijastra el aire de misterio, dolor e independencia en que aparece rodeado. Enrique de Rosas en el padre es el actor magnífico de siempre, la fuerza torrencial que se impone al

²⁵ Actor, director, empresario, cineasta argentino nace el día 2 de julio de 1889 en Buenos Aires. Ahora, es un desconocido total en su propio país, pero, no hay que olvidarse de su grandeza como un actor en las primeras décadas del siglo pasado. Fue una persona muy dedicada al teatro. Con apenas 16 años abandonó la casa natal y empezó a trabajar en un circo haciendo espectáculos; lo que más le gustaba en el mundo. Unos años más tarde, llegó al teatro con algunas actuaciones de gran éxito en obras como *Barranca abajo* de Florencio Sánchez; *Veinticuatro horas dictador* de Enrique García Velloso, *Madre tierra* de Alejandro Berrutti y, en el plano internacional, *Padre* de Strindberg y *El pato salvaje* de Ibsen.

público desde horizontes muy elevados en el arte de la interpretación. Los actores y actrices que intervienen en la pieza acreditan de nuevo su comprensión y su disciplina [L.A.C, 1929: 1].

Sin embargo, la compañía argentina al igual que la italiana desempeñó con acierto los papeles respectivos del drama. Este montaje de *Seis personajes...* es el último en Madrid hasta la fecha de la que nos ocupamos. Teniendo en cuenta su recorrido en Madrid desde diciembre de 1923 (cuando Vergani la representó por primera vez) hasta la última función en marzo de 1929 nos parece llamativa la ausencia de compañías españolas en su puesta en escena en Madrid. Fue la obra más famosa de su autor; sin embargo, los grupos españoles optaron por otras tragedias del repertorio de Pirandello. Como mera especulación podríamos apuntar la complejidad interpretativa del drama como razón principal para que ninguna compañía se arriesgara a llevarla al escenario.

2.10. *CIASCUNO A SUO MODO* [*CADA CUAL A SU
MANERA*]

COMPañÍA DE MIMI AGUGLIA

TEATRO LATINA

14 DE MAYO DE 1926

Cada uno a su manera es una comedia escrita en 1924. En mayo del mismo año se representa por primera vez en Milán. El trabajo forma parte de la trilogía en la que la técnica del teatro dentro del teatro es su rasgo peculiar, precedida de *Seis personajes en busca de autor*, y seguida por *Esta noche se improvisa* [*Questa sera si recita a soggetto*] compuesta entre los años 1928 y 1929.

Eduardo Marquina se hace cargo de la traducción y consigue hacer una buena versión española: “La traducción de Marquina es excelente” [Mayral, 1926: 2]. Marquina a finales del siglo XIX y a principios del XX se dedicó a la traducción de varias piezas importantes de la literatura universal, en general, y moderna, en especial. La versión española de *Las flores del mal* de Baudelaire es uno de los ejemplos más importantes de la labor literaria de traductor catalán, además de traducir: “[...] varios poemas de Stephane Mallarmé, Paul Verlaine y Maurice Maeterlinck, ejemplos todos ellos de la llegada a España de las nuevas estéticas de fin de siglo” [Marco García, 2001: 230; vid. Rubio Jiménez, 2005].

La novedad de esta tragicomedia consiste en colocar a algunos actores en el palco de los espectadores. Este atrevimiento de Pirandello no resulta muy agradable para algunos críticos de la prensa. Lo consideran como un acto absurdo e insignificante.

Pero lo más divertido de la comedia es el “truco” superpirandelista. En el cuadro que sigue al primer acto, la escena representa el vestíbulo del teatro, y los actores a críticos, autores y espectadores, que comentan. Esto no es teatro. Esto es absurdo. El teatro es acción, pasión, caracteres, (Pirandello contra Pirandello. Ironía, natural-mente, y un poco barata) [Laserna, 1926b: 2].

Laserna, en una evaluación curiosa y atrevida, afirma que cree que la doble personalidad es el tema favorito del autor italiano porque él es una persona de esta

clase: “en el teatro filósofo escéptico; en la vida, correligionario de Mussolini, el hombre de la afirmación categórica y contundente”.

En el acto segundo, las cosas se complican, el embrollo aumenta; Moreno y otros fingidos espectadores invaden el escenario y la representación no puede continuar. Sin ninguna duda, la gran novedad de *Cada cual a su manera* fue la colaboración de algunos “espectadores” en la función, lo que sorprendió tanto a los críticos como al auditorio de la Latina.

Pirandello, jocosos y hábil, es, ante todo y sobre todo, un humorista y un gran técnico teatral. Con su innato humorismo y con su adquirido dominio escénico, urde de vez en vez comedias de estructura normal, siempre interesantes, y a las veces obras de nuevo procedimiento, de original desarrollo. El plan es lo que no varía. Porque el plan es un ideal. Sus obras son toda su ideología, en capítulos; y nada más. *Cada cual a su manera* necesita para representarse algo más que el escenario. La acción baja a las butacas y sube a los palcos. Los actores, confundidos con el público, increpan desde sus asientos, discuten y comentan...

¿Dos, tres actos?... No, no. Siempre dos; cualquiera que sea la actitud del público. No se puede dar más. Porque nadie ha escrito el tercero. ¿Está en el anuncio la humorada? No, está en todo. Pero además de una gran comicidad, late en *Cada cual a su manera* una tragedia. Esto es frecuente en Pirandello. La tragedia y la comedia van cogidas del brazo [Estévez Ortega, 1926: 98].

Además de esta novedad escénica introducida por el autor italiano, nos topamos de nuevo con un final abierto. Pero, esta vez, al contrario de las veces anteriores, el público no reacciona de forma desesperada. Como ya hemos visto el teatro grotesco de Charelli influyó bastante en el repertorio de Pirandello; un buen ejemplo de esta influencia podría ser el hecho de terminar la obra sin ningún desenlace claro y convencional. Al principio, el espectador español lo rechazaba porque se había acostumbrado a ver los melodramas con finales felices, o al menos, conmovedores. Pero a la altura de 1926 los teatreros madrileños ya se habían acostumbrado a tolerar este tipo de finales.

El hombre que ha hecho triunfar la Filosofía en el teatro, tuvo anoche en el de la Latina uno de sus éxitos más inesperados y desconcertantes. El público

comprendió sin dificultad ninguna que su comedia *Cada uno a su manera* lo mismo podía tener dos actos que dos mil, sin llegar nunca al desenlace acostumbrado en el tercero: «Comedia sin desenlace» [Machado, 1926d: 5].

La verdad relativa, la segunda verdad a través de nuestro temperamento y de nuestro yo: el concepto de la figura reflejada al revés en el espejo son las ideas que aparecen en *Seis personajes...*, *Así es si así os parece* y *La razón de los demás*. Estos son los aspectos fundamentales del pensamiento pirandelliano, en virtud de los cuales el teatro es la verdadera vida y las ilusiones y las fantasías son más verdaderas que la cruda realidad.

En *Cada cual a su manera* hay tres planos de personajes que actúan.

A) Los actores de la compañía teatral: Estos personajes se limitan a discutir. Casi no juegan. Hay un proyecto de duelo entre dos ideas con cuerpo humano que juzgan la conducta de una mujer, que llevó a su amante al suicidio por una extraña interpretación del amor heroico que se sacrifica. Eso es todo.

B) Los espectadores del teatro: Pero hay además en la comedia—fuera de ella, fuera del lugar y fuera de acción—otros personajes, que son los humanos, los de verdad. Espectadores que observan con indignación cómo su vida ha sido llevada al teatro: cómo la historia que se comenta es la suya propia. Estos hombres y mujeres protestan iracundos, invaden el escenario al fin, y resuelven humana y violentamente el problema planteado.

C) Los comentaristas externos: los que increpan a los comediantes y a los hombres; los que interpretan a Pirandello; los que llevan la confusión [Mayral, 1926: 2].

Lo original—hasta cierto punto—de la comedia que anoche nos ofreció Mimi Aguglia está en que el tercer acto se desenvuelve fuera del escenario, en el patio de butacas y las localidades altas, entre los mismos actores, que fingiéndose espectadores defraudados y personajes aludidos y mortificados por el autor, protestan airadamente contra éste [“Los teatro”, *El Globo* (17 de mayo de 1926): 1].

La interpretación de la compañía de Aguglia consigue triunfar de nuevo en una sala madrileña, pese a la dificultad a la que se enfrentaba el grupo teatral por el hecho

de representar una de las obras más complicadas del autor siciliano.

Mimi Aguglia, Valenti y Gómez de la Vega, principales actores que intervienen en la representación, merecen ser aplaudidos por su trabajo [Mayral, 1926: 2].

Cada cual a su manera, una obra llena de poesía, obtuvo una acogida entusiasta por el público madrileño, tan calumniado por unos y otros y tan apto para aceptarlo todo inteligentemente, sin aspavientos y sin miedos.

3. ECOS PIRANDELLIANOS

3.1. MIGUEL DE UNAMUNO

Cuando hablamos de Miguel de Unamuno no se le puede atribuir fácilmente el calificativo “influido”, porque el autor bilbaíno era capaz de filtrar todo lo que le llegaba por su filosofía e ideología particular. Sobre el caso de Pirandello, el mismo Unamuno niega cualquier tipo de influencia sobre él en un estudio titulado “Pirandello y yo”, publicado el 15 de julio de 1923 en *La Nación*:

En un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegadas a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien revele [Unamuno, 1995: 305].

Personalmente, creo que entre ambos autores hay un parentesco mucho más fuerte de lo que expresa Unamuno como “algo que flota en el aire”. La crítica, de forma unánime, siempre ha hablado de las semejanzas entre la famosa novela de don Miguel, *Niebla*, y *Seis personajes...*, de Pirandello [Carreto Bautista y Sota Gómez, 2005; Ferraro, 2005]. Estas comparaciones se establecen por primera vez en el país natal de Pirandello donde la prensa italiana habla paralelamente de ambos autores debido a la versión italiana de *Niebla* [Unamuno, 1995: 305-309].

Unamuno opinaba que esta postura de la prensa se derivaba de la cercanía que observaron los críticos italianos entre las ideas de su *nivola* y *Seis personajes en busca de autor*. Sin embargo, a mi juicio, la obra más análoga del repertorio pirandelliano con la novela unamuniana es *La tragedia d'un personaggio* (*La tragedia de un personaje*), un cuento corto que se publica en 1911 y formará parte de una colección de relatos que saldría a la luz en 1922 bajo el título *Novelle per un anno*.

La tragedia... trata de un autor que hace varias entrevistas todos los domingos a unos personajes con el fin de encontrar la historia adecuada para su próxima novela.

En una de estas entrevistas aparece un personaje llamado Dr. Fileno, que está en desacuerdo con el final de la novela que protagonizó. Él pide a nuestro autor que escriba otro final para este libro (obra de otro autor) y que no le deje abandonado al igual que el autor de la novela. El desacuerdo y la petición del personaje crean una discusión existencialista entre el autor y él. Este pasaje nos recuerda mucho a una escena de *Niebla* en la que Augusto Pérez tiene una semejante entrevista con su creador y se rebela contra el autor-personaje.

La *novola* unamuniana se publica en 1914, es decir, tres años más tarde que el relato de Pirandello. Por otra parte y según el mismo autor bilbaíno: “[...] soy curioso y diligente observador de la vida italiana...” [Unamuno, 1995: 305]; como consecuencia de esta curiosidad, no sería de extrañar que Unamuno hubiera conocido el relato de Pirandello. Pero, incluso si tomamos el ejemplo de *Niebla*, creo que la deuda más nítida puede rastrearse, más que en detalles argumentales, en la filosofía pirandelliana que late en el relato. Me refiero a la forma y la estructura según las que se comportan los personajes. Augusto Pérez es una persona sin norte, sin motivación. En la apertura de la novela ni siquiera sabe a dónde se dirige. En la filosofía de Augusto, la vida es un juego y una voluntad superior a la suya le dicta lo que tiene que hacer y decir. Incluso llega a decir que “palabra se hizo para exagerar sensaciones e impresiones todas” [Unamuno, 1995: 147], y añade que la “única verdad es el hombre fisiológico, el que no habla, el que no miente” [148]. En otras palabras, la apariencia es falsa y la verdad se esconde en la idea. Las palabras de Augusto son afines a la cosmovisión pirandelliana en la que los personajes son más verdaderos que las personas porque son criaturas que nacen de la imaginación.

El personaje de Augusto Pérez presenta muchas afinidades con la figura del Dr. Fileno y el Padre de *Seis personajes...* Los tres hablan de la inmortalidad de los entes de ficción, afirmando que el que nace personaje puede reírse de la muerte porque es inmortal. Respecto a este tema, entre los textos del autor siciliano y *Niebla* hay algunos pasajes con unas concomitancias filosóficas y conceptuales tan precisas que nos permiten plantear la idea de la influencia del italiano sobre Unamuno:

[...] ¡perdóneme usted! ¡Nadie puede saber mejor que usted que nosotros somos seres vivos, más vivos que quienes respiran y llevan ropas; quizás menos reales, pero más verdaderos! [...] Quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede reírse hasta de la mismísima muerte. ¡Ya no muere! ¡Morirá

el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación; la criatura ya no muere [Pirandello, 2002: 322-323].

No sea, mi querido don Miguel –añadió–, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser pretexto para que mi historia llegue al mundo...

[...] ¿no ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que Don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?

[...] Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño? [Unamuno, 1995: 261-262].

¡Yo no puedo morirme; sólo se muere el que está vivo, el que existe, y yo, como no existo, no puedo morirme..., soy inmortal! No hay inmortalidad como la de aquello que, cual yo, no ha nacido y no existe. Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal... ¡Soy inmortal! ¡Soy inmortal! [Unamuno, 1995: 270].

Padre. [...] quien tiene la fortuna de nacer como un personaje vivo puede incluso reírse de la muerte. ¡No ha de morir! Morirá el hombre, el escritor, el instrumento de la creación; pero no ha de morir su criatura... [Pirandello, 2004: 112].

Evidentemente, *Seis personajes...* se queda fuera de nuestras reflexiones por su fecha de publicación, pero basten las citas para observar que la idea original de Pirandello se repite allí también. Son las palabras de Fileno las que nos dejan sorprendidos cuando las comparamos con las opiniones de Augusto Pérez. Ambos opinan que los personajes son menos reales pero más verdaderos, como las ideas, y añaden que son inmortales porque no pertenecen al mundo material. Aparte de coincidir en sus pensamientos, a mi juicio, Augusto repite literalmente lo que había pronunciado Fileno en *La tragedia de un personaje*, una influencia que hasta hoy, que sepamos, y por lo menos en la hispanística, ha pasado desapercibida a la crítica.

Por otra parte, algunos personajes de *Niebla* como Victor Goti y Unamuno son actores y espectadores al mismo tiempo. Goti es el autor del prólogo y el amigo de Augusto Pérez. Está dentro y fuera de la historia de una manera mágica, por lo tanto, es capaz de actuar con los entes de ficción y observar sus decisiones al mismo tiempo. Esta característica se deja ver también en *La tragedia d'un personaggio* y *Sei personaggi in cerca d'autore*. Dicho rasgo es realizable siempre y cuando tengamos

varios niveles de realidad y ficción en la historia. Este juego de sombras consiste en mezclar estos conceptos y borrar la línea que divide la realidad de la ficción. En la producción pirandelliana también observamos esta peculiaridad allí donde los seis personajes representan su propia historia para los actores de una compañía teatral. Las técnicas del teatro dentro del teatro y *Novels-within-the novel* se aplican en el repertorio de ambos autores. *La tragedia de un personaje* trata de la vida de un autor y un personaje que narra su propia historia, es decir, un *Story within a story*, y en *Niebla* a través de la aparición de Don Avito Carrascal, que proviene de *Amor y pedagogía*, nos topamos con *Novels-within-the novel*. Pirandello, a través de esta técnica narrativa y teatral, proporcionaba a sus comedias una dimensión ambigua y confusa. Unamuno en su *nivola* también pudo alcanzar esta ambigüedad y confusión empleando la misma fórmula. Evidentemente, no nos podemos basar en una afinidad tan subjetiva para concluir que Unamuno se inspiró en Pirandello a la hora de escribir su libro, pero, lo que se nos permite afirmar es que el autor bilbaíno bebía de las mismas fuentes literarias que el italiano.

Tanto Pirandello como Unamuno se dejaron influir cada cual a su manera por tres grandes autores de la literatura universal: Miguel de Cervantes, William Shakespeare y Calderón de la Barca. Estas tres figuras fueron las primeras en contemplar la vida como una ficción y como un escenario para la comedia divina. Dicha tendencia aparece de forma sutil y algunas veces muy clara en la mayor parte del repertorio dramático de Luigi Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Vestire gli ignudi* (1922), *Ciascuno a suo modo* (1924); y también en la obra de Unamuno: *Amor y pedagogía* (1902), *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), y se acentúa en *Niebla* (1914). En *Soledad* (1921) se vuelve a reiterar: “¡Ficción es la vida toda, hija!” [Unamuno, 1998: 90]. [...] Pero ¿Hamlet? ¿Hamlet cosa de teatro? ¡Es más real y más actual que vosotros todos! ¡Como Don Quijote! [126]. *Sombras de sueño* (1926), por su parte, se acerca a la idea pirandelliana según la cual los seres ficticios son más reales y verdaderos que las personas de carne y hueso, y en *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929) se destaca el aspecto real del teatro y el ficticio de la vida.

La proximidad filosófica e ideológica entre Unamuno y Pirandello me parece más que “algo que flota en el ambiente”. Es cierto que ambos gozaron de la lectura de las obras de Cervantes, Shakespeare y Calderón como comentamos anteriormente, pero, naturalmente, fue Pirandello quien pudo crear ideas originales y desarrollarlas basándose en ellos. Unamuno, en el manifiesto literario de “Pirandello y yo”, expresa

claramente la simpatía que siente por el autor siciliano, y al mismo tiempo, intenta huir de la larga sombra que aquel proyecta sobre él. Me parece que esta sombra, finalmente, captura a Unamuno en sus obras posteriores si suponemos que en *Niebla* ya no le había rodeado por todas partes.

3.1.1. SOLEDAD

El drama de Unamuno de 1921 narra la historia de un padre, Agustín, angustiado y derrotado por la muerte de su hijo, que busca el consuelo haciendo obras de arte. Soledad, la mujer de éste, cree que escribir dramas y crear personajes no puede consolar realmente a ninguno de los dos, sino que distancia cada vez más a Agustín del seno de la familia. Por tanto, la mujer le convence para que entre en el mundo de la política, como un buen oficio donde puede buscar sus ideales y cambiar la sociedad para mejor. Pasado un tiempo, Agustín, incapaz de mentir y engañar a los demás, se encuentra en un aprieto, y por ello, será detenido. Unos años más tarde, sale de la cárcel pero con una salud mental pésima, lo que le lleva al abismo de la locura. No consigue dormir y tiene sueños y fantasías estando despierto. Finalmente, se deja vencer por la locura y se muere diciendo: “Viene el sueño, mujer de Dios, el de nuestro hijo..., viene la tierra... ¡Qué descanso, Dios mío! “ [Unamuno, 1998: 132].

En el principio de *Cada cual a su manera*, los personajes se enfrentan entre sí porque cada uno defiende su modo de ver la realidad. Sin embargo, transcurriendo la historia, sus posturas anteriores se intercambian, puesto que cada personaje reflexiona sobre las palabras del adversario y llega a pensar que se ha dejado llevar por las emociones que no son lógicas; por tanto, adopta la posición del otro, que cree más firme. Lo que quiero subrayar en esta pieza es este juego entre la verdad frente a la realidad, que está muy presente en ella. Volviendo al caso unamuniano, Agustín se comporta según este patrón y opta por la propuesta de Soledad dejando el arte por la política, que según ella es más verdadera. Sin embargo, al final de la tragedia entendemos que la política ha sido más real pero menos verdadera. Como vemos, este juego tan pirandelliano entre el ser y el parecer, la verdad y la realidad también corre en las venas de la *Soledad* unamuniana, donde la ficción y la realidad coprotagonizan el drama. Agustín (que es el mismo Unamuno, que también perdió a su hijo) cree que los caracteres inventados por él son más reales que las personas normales. En su razonamiento pirandelliano, opina que sus criaturas serán inmortales, al contrario que su hijo muerto. Pero, Soledad, de nombre parlante, es contraria a dicha idea. A lo largo de

la obra, nos damos cuenta de que el escenario es más real que la supuesta realidad pronunciada por los políticos, es decir, la ficción es más verdadera que la realidad social.

-Soledad. ¡Es que “esto” no es drama, Enrique, esto es realidad!

-Enrique. ¿”Esto”?

-Pablo. Y la realidad ¿no es drama?

-Enrique. ¡Y el drama realidad!... [126]

Finalmente, los actores que desempeñan las situaciones ficticias son más reales y honestos que los políticos, porque interpretan la vida tal como es, penetrando en el alma del espectador, mientras los políticos pretenden engañar y mentir al pueblo. Éstos son representantes de la realidad retorcida de la sociedad caduca y los actores son los representantes de la verdad de la vida.

Otra vez, el tema de que la vida es sueño y ficción destaca en las palabras de Agustín:

Es menester que sientan mis torturas, que mis criaturas palpiten de vida..., de vida y de goce y de dolor...; que pasen sobre las tablas... ¡No! ¡Sobre las almas!, que hinchan de pasión el escenario... Y éste es mi drama, el drama del parto... [91]

3.1.2. SOMBRAS DE SUEÑO

El argumento del texto, publicado en 1926, vuelve a girar en torno a la realidad y la ficción como el tema fundamental. Solórzano, el historiador, padre de Elvira, vive en una isla con ella, aislados ambos de todo contacto con los lugareños porque no pertenecen a su “clase”. La hija es una enamorada de los libros y vive más en el mundo de la ficción que el mundo real, hasta tal punto que su padre la llama cariñosamente “Quijotesa”. Vive enamorada de un hombre histórico llamado Tulio Montalbán que luchó por la libertad de un pequeño país de América. Hay una constante discusión entre ella y su padre sobre el personaje. Solórzano, el historiador, opina que el libro de este hombre es pura imaginación porque carece de los datos y documentos válidos. Y en cambio, la hija cree que la figura de Montalbán no podría ser más real de lo que es. Las ideas que defiende Elvira son las unamunianas y las del padre son las opuestas. Es una pelea entre el ser y el parecer, lo real y lo ficticio.

Un tal Julio Macedo llega a la isla, un hombre raro que no habla con nadie y no se sabe qué camino le ha conducido allí. Más adelante, tiene un encuentro con Elvira en el que le dice que es un hombre sin pasado y sin historia. El padre cree que este extraño puede ser el mismo Tulio Montalbán, pero la hija insiste en que eso es imposible porque si lo fuera, ella se habría percatado de ello. Elvira está tan metida en su mundo ficticio que la imaginación le resulta real y la realidad le resulta imaginaria. Por tanto, es incapaz de encontrar al verdadero Tulio en el interior de Julio Macedo.

Julio se reúne con la familia Solórzano y les confiesa que intentó matar la imagen de Tulio hace ya mucho tiempo y huyó de su patria para borrar todo su pasado. Pero finalmente se da cuenta de que todo ha sido en balde, y Tulio Macedo no es una sombra olvidada del pasado, sino que es el verdadero y Julio Macedo es la realidad vencida. En este drama, Unamuno vuelve a subrayar que la ficción vence la realidad, y los personajes ficticios son más reales que las personas de carne y hueso.

Se enfrentan y luchan un hombre de carne y hueso con un ser de ficción, y, pirandelinamente, acaba por vencer éste, mientras que aquél, el que pudo y no quiso ser tirano, sucumbe ahora víctima de la tiranía del personaje [García Blanco, 1959: 130].

Las palabras del personaje de Macedo confirman nuestras especulaciones acerca de la fecha de caducidad de los seres humanos y los entes de ficción bajo el punto de vista unamuniano, que se aproxima del todo al pirandelliano:

Macedo. ¡Es tan extraño este mundo... y el otro! Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y éstos que andan por los cuadros y los libros y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de la verdad, los duraderos [Unamuno, 1998: 80].

Creo atisbar una cierta semejanza entre la figura del Dr. Fileno y Don Juan Manuel Solórzano. Ambos leen los “libros de Historia” desde la mañana a la noche como una receta para encontrar la paz (Fileno). Ellos, realmente, viven en el pasado estando en el presente. Juan Manuel no es capaz de marcharse de la isla por su biblioteca y por la memoria de sus antepasados, es decir, por la historia de la isla. Por otro lado, Fileno consigue seguir viviendo en paz y con tranquilidad gracias a la historia y al pasado. El Dr. Fileno usa la historia para olvidarse del presente y Solórzano

considera la historia como la vida. Si alguien no aparece en la historia documentada como el personaje de Tulio, para él no existe. Ambas figuras están muy obsesionadas con el tema del pasado y de la historia. La historia, el pasado, es lo que comparten estos personajes de ficción de una forma muy semejante, evidentemente, cada uno a su manera.

3.1.3. *EL OTRO*

El otro (1926) comparte muchas ideas de *Así es (si así os parece)* (1917) de Pirandello. El drama italiano narra la complicada situación del Sr. Ponza que ha perdido a casi todos sus parientes en un terremoto. Se muda a una ciudad de provincias para dejar atrás todos los malos recuerdos del pasado y empezar una nueva vida. Pero la gente curiosa de su alrededor no le deja en paz y le causa molestias, preguntándole sobre la relación extraña que mantiene con su suegra, la Sra. Frola. El Sr. Ponza afirma que hace cuatro años que murió la hija de la Sra. Frola (su primera mujer), y se quedó viudo. Y añade que desde hace dos años está casado con otra mujer. La historia se complica cuando la suegra da su versión de los hechos. Ella dice que la actual mujer de Ponza es la misma mujer y por tanto su hija, pero él, por la pérdida de memoria, no puede reconocerla. Y aún más cuando el lector / espectador cobra conciencia de que no puede averiguar quién miente y quién no. Ante esta situación, la última persona que podría aclararlo todo es la mismísima Sr^a. Ponza, una figura misteriosa que nunca se ha dejado ver en la ciudad. En la última escena aparece ella y pone el punto final a esta confusión complicándola aún más:

-Señora Ponza. (*Hablando con lentitud y recalcando las palabras.*) ... ¿Qué? ¿La verdad? Pues no hay más que está: que yo soy, en efecto, la hija de la señora Frola...

[...] (*Rápida, mismo juego.*) ... y la segunda mujer del señor Ponza...

[...] y para mí ninguna de las dos, ninguna. [Pirandello, 1958: 84].

Estas palabras tan extrañas de la señora Ponza nos deja sorprendidos y perdidos a primera vista. Nunca se puede averiguar cuál es la verdad. El mensaje que pretende transmitirnos el autor es que no hay ninguna verdad absoluta.

Se puede realizar otra lectura de esta pieza partiendo de la psicología de los personajes. Teniendo en cuenta las declaraciones de la señora Ponza, me parece que los temas del álgter ego y el trastorno de identidad disociativo²⁶ son las claves para entender la comedia. Pero, ¿de qué manera? El trastorno de identidad disociativo consiste en la existencia de dos o más personalidades en una sola persona. La señora Ponza es un buen ejemplo de este trastorno. Ella tiene otro yo, o más bien, otros yoes: es la segunda mujer y la hija, y dice que no es ninguna de ellas. Podríamos decir que por una parte, el drama gira en torno a esta patología. O, al menos, nos deja parcialmente con la idea de que los personajes de esta pieza sufren de algún trastorno mental. Por lógica, la señora Ponza no puede ser al mismo tiempo la segunda mujer y la hija de la Sr^a. Frola, pese a su reconocimiento. Por otra parte, sería posible plantear otra hipótesis sobre el señor Ponza y la señora Frola; uno de ellos podría padecer del síndrome de Frégoli: un trastorno delirante que consiste en creer que las personas conocidas tienen otra identidad. De hecho, el señor Ponza, indirectamente, señala a la suegra con esta enfermedad, cuando dice que un día estaba dando un paseo con su segunda mujer y de repente la señora Frola los vio por el balcón y, desde este instante, pensó que esta mujer era la misma hija suya. La suegra comenta otra historia que permite atribuirle el mismo trastorno al Sr. Ponza. Según ella, por las presiones causadas por parte del Sr. Ponza, su hija necesitaba estar un tiempo ingresada lejos de él en un hospital mental. Cuando ella volvió, el señor Ponza pensó que era otra mujer y nunca ha dejado de pensarlo. De este modo, el hombre también puede padecer el mismo mal. Todas estas reflexiones son posibles gracias al contenido complicado e interesante de esta producción pirandelliana. Bien sabemos que el propósito del autor fue hacernos entender lo siguiente: la verdad absoluta no existe, cada cual lo percibe a su manera. La señora Ponza simboliza esta verdad y la imposibilidad de conocerla. El personaje de Laudisi, como representante de las ideas pirandellianas, insiste en que no hay ninguna verdad absoluta, sino relativa. Es decir, para cada uno la verdad se percibe de una manera.

-Sirelli. ¿Y entonces ninguno de los dos está loco? ¡Pero uno de los dos tiene que estarlo, por Dios!

-Laudisi. ¿Y cuál de los dos? Vosotros no podéis afirmarlo, como no puede afirmarlo nadie. Y no ya porque esos datos de hecho, que vosotros andáis

²⁶ La existencia de dos o más identidades o personalidades en un individuo, cada una con su propio patrón de percibir y actuar con el ambiente.

buscando, hayan sido anulados..., desparramados o destruidos..., por un accidente cualquiera..., un incendio, un terremoto..., no, sino porque ellos los han anulado dentro de sí, en su alma, ¿queréis comprenderlo?, creándose, ella a él o él a ella, un fantasma que tiene la misma consistencia que la realidad en la que ellos viven, ya de común acuerdo, pacificados. Y esa realidad suya no podrá ser destruída por ningún documento, porque ellos respiran dentro de la misma, la ven, la oyen, la tocan... Para vosotros, a lo sumo, podría servir el documento para quitaros una estúpida curiosidad. Os falta, y heos condenados al maravilloso suplicio de tener delante, al lado, aquí al fantasma y aquí la realidad, y de no poder distinguir la una del otro. [Pirandello, 1958: 47]

En la obra de Unamuno titulada *El otro* nos encontramos con muchas analogías con *Así es...* La figura del Ama nos habla también de esta verdad enigmática: “Ama: ¿La solución pública? Es la que menos debe importarnos. ¡Quédese cada cual con la suya y... en paz! [...] Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es, no sabe quién es ninguno de los que nos oyen” [Unamuno, 1992: 98].

La obra de Unamuno también comparte una psicología idéntica a *Así es...* Existen también estos dos trastornos mentales en el drama unamuniano. El personaje de *El otro* piensa que es Cosme y Damián, y ninguno al mismo tiempo, de forma pareja a la señora Ponza. Laura y Damiana piensan, por su lado, que el superviviente (El Otro) es el hermano de su marido. Ellas sufren de idéntica patología a la padecida por el señor Ponza y la señora Frola, esto es, el síndrome de Frégoli. Podemos observar, en consecuencia, que ambas obras poseen la misma mirada psicológica en cuanto a sus personajes. No conviene olvidar, tampoco, que *Enrique IV* también comparte los mismos aspectos psicológicos con *El otro* [Martínez-Peñuela Virseda, 1996].

Además de este aspecto, el tema del álter ego se deja notar claramente por el uso del espejo en ambas producciones. Laudisi por una parte y el personaje de *El otro* por otra.

Laudisi. (*Paseando un poco por el estudio, riéndose para sí mismo y moviendo la cabeza; después se detiene delante del gran espejo de encima de la repisa de la chimenea, mira su propia imagen y habla con ella.*) ¡Oh, querido! ¿Cuál de nosotros dos está loco? (*Levanta una mano con el índice apuntando contra su imagen, la que, a su vez, apunta con el índice contra él. Vuelve a sonreír y luego.*) Sí, lo sé: yo digo “tú”, y tú con el índice me indicas a mí... ¡Bueno, así es como a tú

por tú, nos conocemos bien nosotros dos! Lo malo es que los demás no te ven como yo te veo. ¿Y entonces, querido, en qué te conviertes tú? Digo, para mí, que aquí, frente a ti, me veo y me toco..., tú..., para como te ven los demás..., ¿en qué te conviertes?... ¡En un fantasma, querido, en un fantasma! Y, sin embargo, ¿ves a estos locos? Sin preocuparse del fantasma que llevan consigo, en sí mismos, van corriendo, llenos de curiosidad, detrás del fantasma de otros [Pirandello, 1958: 50].

En el fondo de la escena, un espejo de luna y de cuerpo entero, tapado por un biombo; El Otro se pasea cabizbajo y gesticulando como quien habla para sí, hasta que al fin se decide, separa el biombo y se detiene ante el espejo, crúzase de brazos y se queda un momento contemplándose. Se cubre la cara con las manos, se las mira, luego se las tiende a la imagen espejada como para cogerla de la garganta, mas al ver otras manos que se vienen a él, se las vuelve a sí, a su propio cuello, como para ahogarse. Luego, presa de grandísima congoja, cae de rodillas al pie del espejo, y apoyando la cabeza contra el cristal, mirando al suelo, rompe a sollozar [Unamuno, 1992: 79].

El espejo es el símbolo que nos muestra nuestro otro yo, que siempre está escondido en ambas piezas; es, si se quiere, el revelador de los secretos humanos y también desenmascara la esencia profunda del ser. La presencia del espejo es más destacada en la producción unamuniana por las condiciones mentales del personaje. Él, enloquecido por asesinar a su hermano, huye de su imagen y de su rostro verdadero porque cada vez que se ve a sí mismo ve al otro, y el trauma de la identidad le vuelve a perturbar. En cambio, Laudisi es consciente de la existencia del otro yo, y lo tiene conocido y harto dominado.

Los rasgos pirandellianos se dejan notar en las frases de los personajes también. Como ejemplo nos podemos referir a las palabras del personaje del Ama: ¿La solución pública? Es la que menos debe importarnos. ¡Quédese cada cual con la suya y... en paz! [Unamuno, 1992: 98]. Esta frase nos recuerda a la filosofía del italiano que consiste en consentir la versión de la realidad de cada uno sin intentar imponerle lo que nos parece a nosotros desde un punto de vista objetivo. Y también incluye una mención directa de la obra de Pirandello, *Cada cual a su manera*.

Como observamos, el drama unamuniano converge perfectamente con *Así es (si así te parece)*, una década después de la publicación de ésta. Si tenemos en cuenta todas las analogías, no podemos ignorar la influencia que ejerció Pirandello sobre

Unamuno. Está claro que la influencia ha sido algo tardía, es decir, a partir de la segunda década del siglo XX. Opino, sin embargo, que la huella de Pirandello es obvia, pese a las reticencias iniciales de Unamuno, quien, a la altura de 1923, evitaba comparaciones y comentarios que evidenciara su cercanía con el autor transalpino.

3.1.4. *EL HERMANO JUAN O EL MUNDO ES TEATRO*

En esta obra de 1929, Unamuno retoma el mito del famoso Don Juan desde otro ángulo. *El hermano Juan* mezcla la realidad con la ficción y las personas con los personajes. El protagonista, Juan, es la versión envejecida del mítico conquistador sevillano que, a estas alturas de su vida, está cansado de su pasado. Para él la verdadera vida es el teatro y “el buen actor es el que se conduce en su casa –tal yo aquí– y en la calle como en escena”.

-Juan. Pero ¿no es esto (señalando el escenario) vivir?

-Antonio. Hacer que se vive... y hacer por la vida...

-Juan. ¡Es igual! ¡Y qué empeño en alambicarla!

-Antonio. Siempre tienes presente al público...

-Juan. ¡De él vivo! ¡En él vivo!

-Antonio. Ello te quita naturalidad.

-Antonio. El buen actor es el que se conduce en escena como en su casa o en la calle...

-Juan. Al revés; el buen actor es el que se conduce en su casa –tal yo aquí– y en la calle como en escena... ¡Todo es arte! Y más el vivir... [Unamuno, 1992: 169]

El Don Juan unamuniano es una extraña mezcla entre el ser y el parecer; es las dos cosas y ninguna. Según la ideología de nuestro Don Juan, el mundo es un escenario y cada uno nace con su papel en la cuna “[...] En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida...” [133]. No creo que este comentario nos sea ajeno conociendo la influencia de Calderón en ambos autores, pues tiene fuertes reminiscencias de *El gran teatro del mundo*. Además, nos recuerda también las palabras del personaje del Dr. Fileno y el padre, quienes valoraban y apreciaban a los seres que nacían personajes.

La obra acaba comentando las últimas hazañas del viejo Juan en un convento donde intenta ayudar a las damas, al contrario de lo que hizo en el pasado. Tras la

muerte de Don Juan vuelve a resonar la idea pirandelliana cuando leemos “Don Juan es inmortal, como el teatro”.

En *Cada cual a su manera* (1924), Pirandello nos da una imagen del teatro muy semejante a la que dibuja Unamuno en *El hermano Juan*, donde considera el teatro más verdadero que la vida: “El teatro es la primera de las verdades..., la más verdadera..., no la que se ve, sino la que se hace...” [201]. Y es que *Cada cual a su manera* es una obra muy completa en cuya premisa el autor introduce, desde el principio, el recurso del teatro dentro del teatro. Por tanto, tenemos dos niveles de realidad y de imaginación en la producción (para que no se confundan estos dos niveles, pondré entre comillas todo lo referido al segundo drama y a los espectadores ficticios que forman parte del drama dentro del drama).

La obra pivota sobre la decisión de Pirandello de escribir una pieza teatral inspirada en el suicidio del escultor Giacomo La Vela por la traición de su prometida, la famosa actriz, Amelia Moreno. El “drama” empieza *in medias res* cuando Doro y Diego están discutiendo sobre la figura de Delia (el nombre ficticio para Amelia Moreno). Ellos hablan de la culpabilidad y la inocencia de ella en cuanto al suicidio del Sr. Salvi (el nombre ficticio para el escultor, Giacomo La Vela). Mientras vemos este acto, sabemos que los protagonistas verdaderos -me refiero a los de la historia real- es decir Amelia Moreno, y su amante, Barón Nuti (en el “drama” se llama Michele Rocca) están entre los “espectadores” de la “obra” contemplando su vida en el escenario. Al final del acto segundo, Delia reconoce que se juntó con Michele Rocca no por el mero hecho de deshacerse del escultor Salvi, sino por estar enamorada de Michele. Acaba este acto cuando Delia abraza a Michele Rocca, mientras éste exclama: “¡Es preciso que nos hundamos los dos juntos, así, así, agarrados el uno al otro! ¡No tú sola, ni yo...! ¡Los dos!” [Pirandello, 2004: 237]. Amelia Moreno, irritada desde el primer momento de la función, pierde finalmente la paciencia después de ver cómo se termina la “obra”, y entra en el escenario pese a la resistencia de sus amigos y grita al director: “¡No! ¡No es verdad! ¡Para mí ha sido horroroso, horroroso, verme representada en ese escenario! ¿Yo, yo abrazar a ese hombre?” [245]. Por otro lado, Barón Nuti también sube al escenario y se acerca a ella pidiéndole que hagan lo mismo que vieron en la “obra”: “¡Es verdad! ¡Es verdad que debemos sufrir juntos el castigo! ¿No lo has oído? ¡Ya todos lo saben! ¡Vámonos, ven!” [246]. Ella resiste al principio, pero acaba resignada.

Mientras ocurre este escándalo en la sala, los “espectadores”, sorprendidos por lo que han visto sobre el escenario, no consiguen asimilarlo. Uno de los presentes en la

sala intenta explicar lo ocurrido con estas palabras pirandellianas:

Un espectador inteligente. No, señores míos, es lo más natural del mundo. Se han visto en un espejo y se han rebelado, especialmente ante este último gesto. [247]

Es decir, el teatro es más verdadero que la vida y más real que la realidad. *Soledad* y *El hermano Juan* hacen el mismo recorrido para llegar a un semejante pensamiento. Para ambos autores y pensadores la vida es como la máscara y el teatro es el verdadero rostro. Uno es el cuerpo y el otro es el alma. La vida es la apariencia y el teatro es la esencia. En *Soledad*, Agustín, y en *El hermano Juan*, Juan, nos lo dejan muy claro; para ellos el escenario es el sendero de la vida verdadera, y Barón Nuti y Amelia Moreno nos hacen dudar de la verdad de la vida y nos empujan a creer en la esencia del arte. *El hermano Juan* comparte el mismo punto de vista e insiste en que nuestro mundo es un escenario amplísimo donde los seres humanos deben actuar y obrar.

-El padre Teófilo: ¡Teatro! ¡Teatro! ¡Teatro! ¡El mundo es teatro! [Unamuno, 1992: 194]

-Juan. ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño de niebla? Sí, hermana, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y Don Quijote y don Miguel y Segismundo y Don Álvaro, y vosotros existís, y hasta existo yo..., es decir, lo sueño..., Y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo, mientras lo estén, mientras nos sueñen... [194]

Los tópicos pirandellianos como la locura y la cordura, el ser *versus* el parecer, la realidad y la ficción, el teatro dentro del teatro aparecen en *Soledad*, *El otro*, *Sombras de sueño* y *El hermano Juan* de forma unánime y coherente. Las coincidencias entre estos textos y el repertorio del dramaturgo italiano son evidentes, y creo que no son meras concomitancias temáticas, sino que el espíritu y la mirada de Pirandello está presente detrás de cada uno de ellos de una manera visible.

3.2. JACINTO GRAU

3.2.1. *EL SEÑOR DE PIGMALIÓN*

Jacinto Grau es un autor de gran calidad dramática que, por la indiferencia de la crítica, nunca pudo ocupar el sitio que le correspondía en la cartelera del teatro español del siglo pasado. Fue uno de los primeros dramaturgos españoles que intentó dar otra dimensión al arte escénico. La reteatralización está omnipresente en el repertorio de Grau y, en concreto, en *El señor de Pigmalión*, de 1921 [Dougherty, 1984].

Grau emprende en *El señor de pigmalión* la búsqueda de una nueva estética que le permita revitalizar el decaído género dramático español y vincular la vanguardia teatral española con la Europa. El espíritu innovador de esta obra se manifiesta fundamentalmente en una crítica del teatro comercial de su época y en la reflexión sobre el proceso creador [Kronik, 1969: 263].

Como es bien sabido, los estudiosos del caso de Grau y *El señor de Pigmalión* siempre han insistido en las analogías entre ésta y *Seis personajes...* de Pirandello; pero, creo que no pueden ser comparables bajo el concepto de influencia, porque entiendo que ambas han sido publicadas en el mismo año; por lo tanto, no se puede hablar de las posibles influencias directas de una sobre la otra. Sin embargo, creo que podemos establecer muchas concomitancias precisas entre la pieza grauiana y *La tragedia de un personaje*. Este cuento es la clave para poder descifrar tanto la *nivola* unamuniana como *El señor de Pigmalión. La tragedia...* es una pieza narrativa muy significativa en la historia de la literatura del siglo XX, porque es la primera producción pirandelliana que consigue sumar y reunir todos los tópicos favoritos del autor: el autor-personaje, el ser y el parecer y la ficción y la realidad.

Con respecto al tema, en primer lugar, según los datos ya publicados podemos establecer una primera influencia indirecta entre el italiano y el barcelonés basándonos en: a) por un lado, hemos mostrado que hay analogías significativas entre *Niebla* y *La tragedia...*, b) por otro lado, según los estudiosos del teatro de Grau, en *El señor de Pigmalión* hay muchos pasajes que nos recuerdan a la *nivola* unamuniana [Peral Vega, 2009]. Sumando las dos observaciones, (a y b), llegamos a una clara conclusión que nos

permite establecer un vínculo indirecto entre Grau y Pirandello. Las ideas del autor-creador frente a la criatura-ente de ficción, la ilusión versus la realidad son aspectos pirandellianos que se manifestaron, anteriormente, en *Niebla*. Grau, asimismo, se dejó influir por esta novela, e indirectamente por el pensamiento pirandelliano que estaba omnipresente en ella.

El protagonista de *La tragedia de un personaje*, el Dr. Fileno, es el primer personaje ficticio que consigue reflexionar sobre su propia identidad, y desea que un autor vuelva a escribirlo de nuevo. Sus sucesores, o más bien, los seguidores de esta filosofía serán Augusto Pérez, los autómatas de Pigmalión y los seis personajes que también están en busca de un escritor.

Quien nace personaje, quien tiene la ventura de nacer personaje vivo, puede reírse hasta de la mismísima muerte. ¡Ya no muere! ¡Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación [Pirandello, 2002: 323].

Augusto Pérez, cuando se reúne con el autor, Unamuno, suelta un discurso semejante; y Pigmalión, al encontrarse con sus muñecos después de su huida, les advierte de que ellos son efímeros y débiles; en cambio, él es el creador, el eterno, el amo. Urdemalas le contesta inteligentemente: “Tanto orgullo y eres un efímero, y acabarás también en nada, como todos los hombres” [Grau, 2009: 258].

Creo que las palabras citadas del Dr. Fileno podrían servir de patrón para que podamos adivinar cómo terminaría la historia de *El señor de Pigmalión*. Como él dice, morirá el hombre, que es el efímero, y vivirá la criatura eternamente, siguiendo paso a paso la profecía de Fileno. Así, en la última escena del tercer acto, nos toparemos con el personaje de Pigmalión muerto a golpes por sus fanticos, mientras ellos se dan a la fuga libremente.

Este final pirandelliano no es una prueba determinante para que podamos concluir que, a partir de 1921, había alguna influencia directa de éste sobre el autor catalán, pero nos permite plantear la existencia de una posible relación intelectual que se irá madurando a lo largo de los años posteriores y se convertirá en una característica sólida en el repertorio de Grau en los años del exilio. Creo que el mayor testimonio de esta aproximación es la trilogía que éste publicó en esos años: *Tabarín*, *Las gafas de don Telesforo* y *Bibí Carabé* donde abundan las referencias pirandellianas.

3.2.2. TABARÍN

En *Tabarín* (1946-47), Grau utiliza el viejo tópico del teatro dentro del teatro de forma muy parecida al drama de *Esta noche se improvisa* (1929) de Luigi Pirandello. En el acto primero, el personaje del Actor aparece en el escenario y explica a los espectadores que lo que van a ver en las tablas en realidad está ocurriendo en el escenario de otro teatro en el extranjero. Pero, ¿cómo es posible esto? Pues, gracias al nuevo invento de la época que es la televisión. El Actor dice que a través de esta caja mágica el público podrá viajar al otro lado del charco y ver la actuación de Tamarín y Mondor. Con el permiso del Actor se enciende la televisión y aparece el personaje del Empresario, quien habla del éxito absoluto de Tamarín, el bufón, y su compañero el doctor Mondor, que hacen representaciones en las plazas de las ciudades. Por prohibición de la autoridad, estos dos personajes no pueden actuar más en la ciudad, por lo que van a despedirse representando sus papeles en un teatro. Mientras habla el Empresario, cuatro mujeres del público intervienen en el acto con el propósito de quejarse por la actitud de Tabarín y Mondor.

En *Esta noche se improvisa* nos encontramos con una situación bastante análoga: el doctor Hinkfuss es el director del teatro y aparece en el escenario para explicar a los espectadores qué van a ver. El público, como en la obra de Grau, agitado por esperar el estreno, empieza a hablar con él de la función.

Tabarín se apoya en las ideas pirandellianas en lo que atañe a su estructura externa, y también hay algunas resonancias, por mucho que sean débiles, en la trama. La vida y la ilusión, el teatro como la vida, el arte y la vida, el sueño y la realidad, el problema de la identidad. Pero, indudablemente, lo más pirandellesco de esta obra es la muñeca de Tabarín, que es una reproducción de la reina de Birlandia, de quien está enamorado. Él vive con esta muñeca y la considera más real y verdadera que la mismísima reina de Birlandia. No hay ninguna franja entre la realidad y la fantasía, es decir, el mundo en el que vive Tabarín es pirandelliano:

-Tabarín: Debemos dar gracias a Dios o al diablo por habernos repartido ahora, tan excepcional papel, en la trágica o divertida farsa del mundo... [Grau, 1959: 179].

-Tabarín: No seas tonto. Yo no me enamoro del Himalaya, ni de las cataratas del Niágara, ni de los astros espejeantes. Los contemplo sólo y me contento con unas fotografías o con una reproducción perfecta como ésta, (*agitando la muñeca*) llena de aserrín. (*Échale otra mirada y, con mucho cuidado, la sienta en una silla*) [143]

En el tercer acto el protagonista se encuentra en Birlandia donde se le ofrece el trono del rey del país por su asombroso parecido con el verdadero rey. Esta oferta generosa le permitirá cumplir su sueño: ver de cerca a la reina. Pero, el resultado no es lo que se imaginaba el pobre Tabarín. En una situación grotesca, él no consigue desempeñar el papel que se le ha designado: el del rey de Birlandia. El sueño hecho realidad en una noche de “oro soñada” se le va sin que haya empezado. La reina sorprendida por el comportamiento del supuesto rey opta por abandonarlo, porque lo considera un farsante y mentiroso. Tabarín, destrozado por lo ocurrido, se da cuenta de que en la corte reina el parecer y no el ser. “¡Toda tu experiencia del mundo no supo que la verdad y la nobleza pueden ofender más en los palacios, que la astuta mentira!” [194].

3.2.3. LAS GAFAS DE DON TELESFORO

Las gafas de don Telesforo (1949), asimismo, nos recuerda al repertorio pirandelliano y, en concreto, a *La tragedia de un personaje*. “*Las gafas de don Telesforo* (1949) is one of the most interesting Spanish plays written under Pirandello’s aegis.” [Newberry, 1973:152] El drama comienza en el consultorio de un psiquiatra donde Violante, la esposa del protagonista, intenta convencer al Doctor de que su marido está loco y tiene que ingresarle en un manicomio. La locura y la cordura, el tema pirandelliano por excelencia, es la base sobre la que se construye la pieza.

La ilusión y la fantasía es otro de los rasgos pirandellianos de la obra. Violante lleva un tiempo viéndose con un tal Félix Miranda y se enamora de él hasta el punto que decide divorciarse de Telesforo. Más adelante, ella se da cuenta de que Félix Miranda ha sido una fantasía realizada por su propio esposo para demostrarle que la quiere por encima de todo. El discurso pirandelliano surge cuando Violante vuelve a su casa pidiendo a Telesforo que se disfrace y represente a Miranda. Ella sigue enamorada de este ente de ficción y, aun así, le parece más verdadero que cualquier otro ser real. Esta apasionada historia de amor fantástico nos recuerda también a la deliciosa historia de Belisa y Perlimplín, que Lorca habría representado en 1933. El esquema es idéntico: el marido, incapaz de romper la distancia que lo separa de su mujer, se convierte en otro, un personaje nuevo y misterioso que la seduce para convertirse en su amor más verdadero. Aquí se mezclan la realidad y la fantasía.

-Don Telesforo:[...] Yo, viendo que toda la vida y el mundo vienen a ser, cual dijo el clásico, un puro o impuro sueño, una ilusión, me propuse, hace tiempo ver al mundo y a la vida a través de otra ilusión más agradable y divertida que la idea que tenemos de la realidad, idea que es tan mentira como la ilusión que yo me construyo y además mucho menos hermosa [Grau, 1954:100].

Por otra parte, la obra cobra más interés si tomamos en consideración el hecho de que Telesforo es la versión del mismísimo Dr. Fileno de *La tragedia*... El personaje del doctor, como podemos recordar, buscaba otro autor que le reescribiese de nuevo y le diese un nuevo nombre: "... *Fileno*... me ha puesto de nombre *Fileno*... ¿Le parece a usted serio que yo pueda llamarme Fileno?" [Pirandello, 2002: 324]. Creo que este nuevo autor ha sido don Jacinto Grau, que decidió darle el nombre de Telesforo.

No conviene olvidar que el mayor invento del Dr. Fileno consistía en un método muy eficaz que le permitía llevar al pasado todo lo malo que sucedería en el presente, leyendo desde la mañana a la noche "libros de Historia". Él utiliza un catalejo invertido para empequeñecer lo ocurrido en el presente como si hubiera ocurrido en el pasado.

[...] aquel método suyo el doctor Fileno lo había convertido en una especie de catalejo invertido. Lo abría, pero no para ponerse a mirar por la lente mayor, a través de la pequeña, apuntada hacia el presente, con el fin de que todas las cosas enseguida se le aparecieran pequeñas y lejanas. [Pirandello, 2002: 321]

Curiosamente, Telesforo también tiene unas curiosas lentes especiales que hacen que la tristeza y la fealdad se conviertan en algo bonito. Es decir, el protagonista de Grau consigue el mismo resultado usando la misma filosofía del Dr. Fileno:

-Don Telesforo: Uno con lentes que disminuyen y alejan de nosotros esos hechos negros y conflictos terribles. Vistos a distancia, pierden todo lo aplastante de una desesperación inmediata [Grau, 1954: 104].

-Don Telesforo: Por este antejo, lo veo todo disminuído, muy lejano y así, trasladándome al cabo de unos años, puedo comprobar la poca importancia que tendrá entonces mi pesadumbre por el hecho de que mi hija me haya abandonado y lo vulgar e insignificante de ese hecho en el tiempo [124]

Telesforo utiliza estas gafas para olvidar el abandono de su única hija, y Fileno usa su Libro de Historia para olvidar la dolorosa muerte de la suya.

Otro aspecto, aun cuando caiga en lo estrictamente formal, es la reiteración que Grau hace de la expresión “así parece” en las respuestas afirmativas de su drama, especialmente en las intervenciones del psiquiatra, esto es, aquel que ostenta la sabiduría. Grau, en un claro intento pirandelliano al estilo *Así es...*, evita poner una frontera bien clara entre la verdad y la realidad, la locura y la cordura, el ser y el parecer. Considero que esta simple expresión “así parece” tiene, tras de sí, toda una filosofía: no existe una verdad absoluta, sino que hay distintos niveles de la realidad que cada uno interpreta a su manera. Esta pequeña alusión a Pirandello es, sin embargo, lo más pirandelliano de *Las gafas de don Telesforo*. Una cosmovisión que consiste en dos palabras, pero detrás de las cuales se esconde un mar de pensamientos y una filosofía propia.

3.2.4. BIBÍ CARABÉ

La última pieza de la trilogía es *Bibí Carabé* (1954). Una curiosa historia de un hombre a quien echan continuamente de su trabajo porque, en cuanto empieza a hablar, provoca las carcajadas de sus compañeros. Hace reír sin tener gracia, y eso es lo que más le molesta en la vida. Por casualidad, un director de circo oye hablar de Bibí y de su extraña “habilidad”, y decide convencerle para que trabaje como cómico en su empresa. Misteriosamente, cuando Bibí pisa el suelo del escenario su habilidad de hacer reír a la gente se transforma en hacerles llorar. Destrozado por lo ocurrido decide abandonar un trabajo que, evidentemente, no es el suyo. El destino, sin embargo, le tiene tendida otra trampa: Marione, el trágico más famoso de las tablas teatrales, ha observado su actuación, y se ha dado cuenta de que él será el mejor actor trágico que jamás haya existido en el planeta. Marione comenta a Bibí que es mucha la gente que en la vida real pasa por comediante y en el escenario se convierte en un ente trágico y viceversa. Un comentario que nos recuerda la idea del teatro versus la vida y el rostro versus la máscara de Pirandello. El escenario es donde aparece la esencia del espíritu humano, donde se desenmascara el hombre; y la vida es todo lo contrario, donde se esconde uno dentro de una máscara huyendo de su propia identidad.

En cambio, Leonor, la esposa de Bibí, es una mujer con una cara tristísima y resulta que ella también se transforma gracias a la magia escénica y se convierte en una

maravillosa actriz cómica. La historia de nuestra pareja se complica a lo pirandelliano cuando nos enteramos de que Bibí ha matado a Leonor porque supo que eran dos polos opuestos. El teatro ha sido el culpable de esta separación, y es aquí donde se destaca el papel primordial de este arte en la vida, como en las comedias de Pirandello.

En *Bibí Carabé* se entrecruzan la realidad y la fantasía, el ser y el parecer, la vida y el teatro y, por consiguiente, el cómico Bibí comete una tragedia en su vida real asesinando a la mujer de su vida: “Inspector Segundo: Por lo visto quiso usted también ser, en la vida real, un personaje de tragedia, como las que tan genialmente representaba” [Grau, 1959: 272].

Pirandello plantea con maestría el efecto que ejerce la actuación en la personalidad de las personas en *Cada cual a su manera*. En dicha obra, Delia Morello y Michele Rocca contemplando una función que es la representación de su vida real sienten un cambio en su interior y se comportan de la misma manera que los actores en la obra. A Bibí le pasa exactamente lo mismo: una transformación teatral. La idea de que el teatro es más verdadero que la vida vuelve a resonar esta vez no en una comedia pirandelliana, sino en una producción de Jacinto Grau donde la ilusión se impone a la realidad de sus personajes.

La trilogía de Grau abarca toda la filosofía significativa de Pirandello: la técnica del teatro dentro del teatro, la del público participante en la función y el problema de la identidad se acentúan en *Tabarín*; la ilusión y la imaginación como los ingredientes necesarios para vivir, la locura y la cordura se subrayan en *Las gafas de don Telesforo*; y la importancia del teatro o el arte en la vida humana, y el ser frente al parecer en *Bibí Carabé*. Creo que la interesante relación entre Grau y Pirandello no fue unilateral sino bilateral. Cuando la tierra natal del autor catalán no consentía estrenar *El señor de Pigmalión*, fue el mismísimo Pirandello quien la incluyó en el programa de su Teatro d'Arte de Roma en la temporada 1925-1926. Creo que el mero hecho de representarla ya muestra que el autor de *Seis personajes...* sentía algún tipo de simpatía, o mejor dicho, cercanía estética, ideológica y filosófica hacia el drama del joven Grau.

La obra de Pirandello llegó en un momento delicado de la historia española, cuando el tema de la reteatralización y la regeneración del arte en general estaban sobre la mesa. Por lo tanto, el primer contacto con Pirandello creó una nueva perspectiva en el horizonte del arte escénico pero las nuevas tendencias intelectuales y culturales fueron bastante efímeras incluso entre la parte receptiva de la sociedad. Este desinterés global

entre el público y algunos escritores provocó el olvido, o la ignorancia, hacia el autor siciliano poco después de su resonante aparición en las tablas españolas. Se hizo famoso en España gracias al estreno de su comedia en 1923; del mismo modo repentino desaparecerá su nombre de las carteleras teatrales españoles a la altura de 1930, pese al triunfo del que gozaba el italiano en otros países del mundo. A lo mejor, debemos aceptar que Pirandello fue una moda pasajera en España, pero también debemos afirmar que entró en la península con paso firme y ejerció una influencia muy notable sobre los jóvenes autores españoles de la época, y especialmente sobre aquellos que estaban interesados en un teatro lleno de ilusión y fantasía.

CONCLUSIONES

Son varias las conclusiones que se pueden deducir de este trabajo, debido, principalmente, al complejo panorama de la recepción del teatro extranjero a principios del siglo pasado en España. Hacia los albores del siglo XX, la presencia de Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio y, más adelante, Pirandello ofreció una nueva dimensión del arte escénico frente a los convencionalismos teatrales y la identificación del espectador con la obra, que eran los frutos de la corriente dominante de entonces. El proceso de asimilación del nuevo teatro requirió casi dos décadas para asentarse en la sociedad. Las piezas extranjeras empezaron a introducirse en las tablas españolas gracias al esfuerzo de las compañías, mayoritariamente, italianas y francesas, que optaban por las obras innovadoras de la época. Poco a poco, esta tendencia contagió a los grupos españoles, que corrieron el mismo riesgo representando a Ibsen, Maeterlinck, Chéjov, Strindberg, O'Neill, Shaw etc.

La iniciativa de la renovación teatral española coincidió con los cambios significativos del teatro europeo debidos a las nuevas propuestas de Wagner y Freud. El concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* cambió radicalmente la estructura del teatro convencional, y asimismo, las ideas de Freud dieron profundidad psicológica a los personajes dramáticos. En este sentido, las figuras ibsenianas que gozaban de un fondo psicológico y su técnica retrospectiva e introspectiva encajaron muy bien con las novísimas teorías de Freud y, por tanto, se convirtieron en modelos a seguir para los jóvenes autores españoles.

Sin embargo, no conviene olvidar que hay una estrecha relación entre la recepción artística e intelectual y el entorno social. En el presente trabajo hemos destacado con frecuencia la poca receptividad del auditorio español ante las novedades. Los sectores más conservadores de la sociedad española no consentían el tono rebelde de estas obras y las consideraban una amenaza para los valores establecidos. Bajo este criterio, el teatro de Ibsen fue rechazado por su anarquismo y socialismo patente en el que se reivindicaba la libertad de la mujer, la crítica al problema del matrimonio tradicional, la igualdad y la fe entre otras cosas. Asimismo, fue tachado su teatro de cerebral, nebuloso y poco comprensible al alma latina, por tanto, se topó con la indiferencia del público durante las primeras décadas del siglo XX. Maeterlinck y D'Annunzio también compartieron el mismo destino. El primero fue considerado como un autor "aburrido" y "monótono" con largos diálogos insignificantes; y al segundo le

calificaron de “inmoral” por los matices eróticos que ofrecían sus dramas. D’Annunzio se convirtió en el autor prohibido en varias reseñas en las que no se le recomendaba al público español por su poca calidad ética.

Sin embargo, la España del segundo decenio cambió radicalmente su mentalidad y recibió a Pirandello y sus extravagancias con mucho interés. La tolerancia y el respeto robaron protagonismo a la indiferencia y el desprecio que formaron la mirada dominante en los años anteriores. Ante este nuevo panorama, Ibsen vuelve al escenario madrileño con mucha fuerza, puesto que entre 1920 y 1929 se representan diez obras suyas. Es una cantidad numerosa para este lapso de nueve años, porque desde 1900 a 1919 solamente le habían llevado a escena en ocho ocasiones. De D’Annunzio encontramos siete representaciones entre los años 1923 y 1927, que son muchas, relativamente, teniendo en cuenta sus tres apariciones en las primeras dos décadas del siglo pasado. Maeterlinck se pone en escena solamente dos veces, al igual que los primeros decenios (sin contar las funciones del propio Maeterlinck en Madrid).

En total, Ibsen sube al escenario madrileño en 18 ocasiones durante el periodo del que nos ocupamos en este trabajo, y de este modo, él será el más representado de los cuatro. Pirandello tiene el segundo lugar, con sus 16 apariciones, D’Annunzio se queda en 10 y Maeterlinck en 8.

El dramaturgo belga fue el menos representado en Madrid entre los cuatro autores de este estudio, sin embargo, su teatro poético ejerció una enorme influencia entre los jóvenes autores españoles. Además, la escenificación simbolista maeterlinckiana pudo transmitir al auditorio la importancia del misterio como el núcleo de la trama y la vida; su minimalismo escénico cambió radicalmente el significado convencional del teatro y nos ofreció una nueva versión del actor, quien debería carecer de voluntad y opinión para poder representar la obra con las mínimas manipulaciones. Bebiendo de esta fuente, la deshumanización de los personajes, el ensueño, la fantasía se dejan ver en el *Teatro fantástico* de Benavente y el *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra. El esteticismo y erotismo de D’Annunzio también marcaron sus huellas en la literatura española, al igual que los temas pirandellianos, como la problemática de la identidad y el ser frente al parecer. Cada uno de estos cuatro grandes autores ofreció un estilo distinto, pero llegó a España con un margen de tiempo suficiente para que los modernistas lo estudiaran y reflexionaran sobre su filosofía y estética detenidamente. Por tanto, el teatro político-social, de Ibsen; el teatro poético-misterioso, de Maeterlinck; el teatro erótico-estético, de D’Annunzio; y el teatro existencialista-

relativista, de Pirandello se fueron asimilando, gradualmente, tras una serie de tertulias, discursos, reseñas, artículos y representaciones en la España del primer tercio del siglo XX.

Hay que tomar en consideración que la mayor parte de los críticos de entonces respaldaron el movimiento renovador, aunque hubo voces en la prensa que no estaban de acuerdo con las nuevas medidas, que iban en contra de los valores establecidos de la sociedad burguesa. Sin lugar a dudas, la crítica desempeñó un papel crucial en el proceso de la regeneración teatral en España gracias a sus informaciones artísticas y, muchas veces, inmediatas sobre las últimas novedades dramáticas y escénicas de Europa y América.

Finalmente, esta investigación podría servir como una revalorización de las posibles imitaciones e inspiraciones literarias y escénicas de ciertos autores canónicos españoles, de las que poco se ha comentado o profundizado hasta la fecha. Creo que las obras influidas de estos autores son los mejores testimonios para que podamos deducir lo que se representó en esta época y la acogida que recibió por parte de los escritores y el público. Y será éste, el público, quien marque el destino de unos y otros, que nunca fueron iguales sobre el escenario. No podemos obviar que el público, pese a sus recelos y sus reservas ante lo nuevo, fue siempre más benevolente con las innovaciones extranjeras que con las nacionales. Probablemente era de esperar que una obra europea trajese aires de revuelo e indignación a las salas españolas pero, a la vez, confirmaba las diferencias culturales y era, de algún modo, aceptada por ello. Otra cosa era, sin embargo, que se atreviese a innovar un dramaturgo español, saliéndose del horizonte de expectativas aceptable para el auditorio. Así es como, uno tras otro, fueron fracasando los intentos de renovación, viéndose los escritores obligados a cambiar su estilo –como es el caso de Benavente– o a permanecer en la sombra hasta que el público estuviese preparado para su teatro –como le ocurrió a Valle–.

Para ofrecer una visión global de las obras estrenadas, las fechas, las compañías y las salas teatrales que se encargaron del montaje, introducimos, a continuación, cuatro tablas en las que hemos recogido toda la información mencionada. Se presenta también una tabla general en la que figuran todas las representaciones, según el orden cronológico, para que podamos observar objetivamente que en el segundo decenio hay más interés en poner en escena obras extranjeras. Si nos fijamos en los años 1920, 1922-24, 1926-27 y 1929, nos damos cuenta de que en estas fechas coinciden algunas obras de nuestros autores, mientras que en las primeras décadas del

siglo solamente encontramos este fenómeno en 1908, al representarse simultáneamente *Casa de muñecas* y *La intrusa*.

1.IBSEN

OBRA	FECHA	COMPAÑÍA	TEATRO
<i>HEDDA GABLER</i>	17 DE ABRIL DE 1901	ITALIA VITALIANI	COMEDIA
<i>SPETTRI</i>	13 DE NOVIEMBRE DE 1901	ERMETE ZACCONI	COMEDIA
<i>LOS ESPECTROS</i>	6 DE MAYO DE 1903	ERMETE ZACCONI	COMEDIA
<i>LOS ESPECTROS</i>	20 DE OCTUBRE DE 1906	JOSÉ TALLAVÍ	PRINCESA
<i>CASA DE MUÑECAS</i>	16 DE ENERO DE 1908	FEDERICO OLIVER	PRINCESA
<i>LOS ESPECTROS</i>	24 DE NOVIEMBRE DE 1915	JOSÉ TALLAVÍ	INFANTA ISABEL
<i>CASA DE MUÑECAS</i>	27 DE ABRIL DE 1917	GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA	ESLAVA
<i>JUAN GABRIEL BORKMAN</i>	27 DE SEPTIEMBRE DE 1919	ATENEA	PRINCESA
<i>UN ENEMIGO DEL PUEBLO</i>	28 DE JUNIO DE 1920	LA ESCUELA NUEVA	ESPAÑOL
<i>LOS ESPECTROS</i>	9 DE OCTUBRE DE 1920	MIGUEL MUÑOZ	PRICE
<i>CASA DE MUÑECAS</i>	12 DE ENERO DE 1921	GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA	ESLAVA
<i>LOS ESPECTROS</i>	17 DE ENERO DE 1922	MIGUEL MUÑOZ	FUENCARRAL
<i>LOS ESPECTROS</i>	14 DE DICIEMBRE DE 1922	MIGUEL MUÑOZ	LATINA
<i>SPETTRI</i>	4 DE ENERO DE 1923	ERMETE ZACCONI	CENTRO
<i>CASA DI BAMBOLE</i>	9 DE MAYO DE 1927	EMMA GRAMATICA	FONTALBA
<i>CASA DE MUÑECAS</i>	5 DE MAYO DE 1928	DÍAZ DE ARTIGAS	REINA VICTORIA
<i>CASA DE MUÑECAS</i>	11 DE SEPTIEMBRE DE 1928	DÍAZ DE ARTIGAS	REINA VICTORIA
<i>LA DAMA DEL MAR</i>	11 DE FEBRERO DE 1929	LOLA MEMBRIVES	CENTRO

2. MAETERLINCK

OBRA	FECHA	COMPAÑÍA	TEATRO
<i>MONNA VANNA</i>	12 DE MARZO DE 1904	MAETERLINCK-LEBLANC	COMEDIA
<i>JOYZELLE</i>	13 DE MARZO DE 1904	MAETERLINCK-LEBLANC	COMEDIA
<i>AGLAVAINÉ Y SELISÉTA</i>	14 DE MARZO DE 1904	MAETERLINCK-LEBLANC	COMEDIA
<i>LA INTRUSA</i>	14 DE MARZO DE 1904	MAETERLINCK-LEBLANC	COMEDIA
<i>MONNA VANNA</i>	7 DE ENERO DE 1907	MARÍA GUERRERO	ESPAÑOL
<i>LA INTRUSA</i>	16 DE ENERO DE 1908	FEDERICO OLIVER	PRINCESA
<i>EL ALCALDE DE ESTILMONDE</i>	4 DE NOVIEMBRE DE 1920	FRANCISCO DE VIU	LATINA
<i>MONNA VANNA</i>	18 DE FEBRERO DE 1922	MARIE THÉRESE PIERRAT	PRINCESA

3. D'ANNUNZIO

OBRA	FECHA	COMPAÑÍA	TEATRO
<i>LA GIOCONDA</i>	17 DE NOVIEMBRE DE 1900	ELEONORA DUSE	APOLO
<i>LA FIGLIA DI IORIO</i>	8 DE FEBRERO DE 1907	GRASSO	PRINCESA
<i>LA HIJA DE IORIO</i>	5 DE OCTUBRE DE 1916	MARGARITA XIRGU	PRINCESA
<i>LA GIOCONDA</i>	17 DE ENERO DE 1923	ERMETE ZACCONI	PRINCESA
<i>LA CITTA MORTA</i>	19 DE ENERO DE 1923	ERMETE ZACCONI	PRINCESA
<i>LA FIGLIA DI IORIO</i>	1 DE ENERO DE 1924	VERA VERGANI	PRINCESA
<i>LA HIJA DE IORIO</i>	3 DE ABRIL DE 1926	MIMI AGUGLIA	LATINA
<i>LA ANTORCHA ESCONDIDA</i>	4 DE MAYO DE 1926	MIMI AGUGLIA	LATINA
<i>FRANCESA DA RIMINI</i>	9 DE DICIEMBRE DE 1926	ÓPERA	ZARZUELA
<i>SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA</i>	4 DE MAYO DE 1927	EMMA GRAMATICA	FONTALBA

4. PIRANDELLO

OBRA	FECHA	COMPAÑÍA	TEATRO
<i>SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE</i>	22 DE DICIEMBRE DE 1923	VERA VERGANI	PRINCESA
<i>ALBA, IL GIORNO, LA NOTTE</i>	29 DE DICIEMBRE DE 1923	VERA VERGANI	PRINCESA
<i>LA RAZÓN DE LOS DEMÁS</i>	21 DE MARZO DE 1924	MARÍA PALOU	CÓMICO
<i>ALBA, EL DÍA, LA NOCHE</i>	19 DE ABRIL DE 1924	ENRIQUE LÓPEZ ALARCÓN	ESPAÑOL
<i>DOS EN UNA</i>	24 DE OCTUBRE DE 1924	MATILDE MORENO	CÓMICO
<i>PIÉNSALO BIEN</i>	7 DE NOVIEMBRE DE 1924	ENRIQUE LÓPEZ ALARCÓN	CENTRO
<i>HOMBRE, LA BESTIA Y LA VIRTUD</i>	21 DE FEBRERO DE 1925	ELENA JORDI	PRINCESA
<i>EL PLACER DE LA HONRADEZ</i>	1 DE OCTUBRE DE 1925	FRANCISCO MORANO	LATINA
<i>ASÍ ES SI ASÍ OS PARECE</i>	24 DE NOVIEMBRE DE 1925	F. MORANO	LATINA
<i>VESTIR AL DESNUDO</i>	23 DE DICIEMBRE DE 1925	CONCHA TORRES	MARAVILLAS
<i>SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR</i>	12 DE ABRIL DE 1926	MIMI AGUGLIA	LATINA
<i>EL PLACER DE LA HONRADEZ</i>	19 DE OCTUBRE DE 1926	F. MORANO	LATINA
<i>CADA CUAL A SU MANERA</i>	14 DE MAYO DE 1926	MIMI AGUGLIA	LATINA
<i>ASÍ ES SI ASÍ OS PARECE</i>	15 DE DICIEMBRE DE 1926	F. MORANO	LATINA
<i>SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR</i>	23 DE MARZO DE 1929	ENRIQUE DE ROSAS	ZARZUELA
<i>VESTIR AL DESNUDO</i>	6 DE FEBRERO DE 1931	MARÍA TERESA MONTROYA	ZARZUELA

5. TODAS LAS REPRESENTACIONES SEGÚN EL ORDEN CRONOLÓGICO

Año	IBSEN	MAETERLINCK	D'ANNUNZIO	PIRANDELLO
1900			<i>LA GIOCONDA</i>	
1901	<i>SPETRI, HEDDA GABLER</i>			
1903	<i>LOS ESPECTROS</i>			
1904		<i>MONNA VANNA, JOYZELLE, AGLAVAINÉ Y SELISETA, LA INTRUSA</i>		
1906	<i>LOS ESPECTROS</i>			
1907			<i>LA FIGLIA DI IORIO</i>	
1908	<i>CASA DE MUÑECAS</i>	<i>LA INTRUSA</i>		
1915	<i>LOS ESPECTROS</i>			
1916			<i>LA HIJA DE IORIO</i>	
1917	<i>CASA DE MUÑECAS</i>			
1919	<i>JUAN GABRIEL BORKMAN</i>			
1920	<i>UN ENEMIGO DEL PUEBLO</i>	<i>EL ALCALDE DE ESTILMONDE</i>		
1921	<i>CASA DE MUÑECAS</i>			
1922	<i>LOS ESPECTROS</i>	<i>MONNA VANNA</i>		
1923	<i>SPETTRI</i>		<i>LA GIOCONDA, LA CITTA MORTA</i>	<i>SEI PERSONAGGI..., ALBA, IL...,</i>
1924			<i>LA FIGLIA DI IORIO</i>	<i>LA RAZÓN..., ALBA..., DOS EN..., PIÉNSALO...</i>
1925				<i>HOMBRE, LA BESTIA..., EL PLACER..., ASÍ ES..., VESTIR AL...</i>
1926			<i>LA HIJA..., LA ANTORCHA..., , FRANCESCA DA RIMINI</i>	<i>SEIS PERSONAJES..., EL PLACER..., CADA CUAL..., ASÍ ES...</i>
1927	<i>CASA DI BAMBOLE</i>		<i>SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA</i>	
1928	<i>CASA DE MUÑECAS</i>			
1929	<i>LA DAMA DEL MAR</i>			<i>SEIS PERSONAJES...</i>
1931				<i>VESTIR AL DESNUDO</i>

THE RECEPTION OF FOREIGN THEATER IN MADRID (1900-1936)

In this work I have addressed the reception of foreign theater in Madrid between 1900 and 1936. It is well known that in this period the Spanish intellectual group showed much enthusiasm and attraction toward foreign works of art as a synonym of modernity and avant-gardism. Focusing on this period, I have done a comparative study of four authors (Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio and Pirandello) and their influences on the Spanish dramatic literature. Undoubtedly, we have to stop in the last decades of the nineteenth century, when several social and political events took place all across Europe, influencing the arts decisively.

In the Franco-Prussian War of 1871, France, the second economic power in Europe after England, suffered a significant defeat. Having lost two of their largest and most important cities, Lorraine and Alsace, the French were consequently defeated by Germany, an event that brought about the economic decline of France on the map of the most powerful countries of the old continent. A few years later in 1896, Italy lost the battle of Adua that had begun in Africa. The humiliation of the defeat was so horrible for the Italian people that it instigated the atrocities of Mussolini in the Second World War. In 1898, the Latin crisis culminated in the huge losses and miseries of Spain and the Latin people which subsequently sparked off a very important debate across Europe about the superiority of Germanic and Anglo-Saxon peoples against peoples of the south.

At the same time, they also spoke of a new Latin renaissance rising from its ashes. Following this notion, Spanish intellectuals guided their regenerative feelings and desires to change the political system as well as the senseless and dogmatic traditions of the Spanish society. The central idea of this movement was based upon modernization

and Europeanization of Spain. According to this point of view, some foreign writers, like Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio, and Pirandello came to Madrid's stages in order to perform their avant-garde dramas. Their presence contributed lots of innovations to the Spanish performing arts and dramatic literature.

Nevertheless, the intellectuals were not the sole group which was trying to renovate the arts. There were some social and political groups who were also interested in change, one of the most important of whom was the anarchism ideology. They shared the same hope of weakening the power of the bourgeoisie class in the theater and the arts. According to this philosophy, both groups tried to give another dimension to the scenic art that was involved in financial and economic interests.

As we have been discussing, anarchists also sympathized with the Spanish social movements, and in fact, often helped with their gatherings and literary and cultural contributions. Take the example of the staging of *An Enemy of the People*, which could be performed by the company of Rivas Cherif which found the unanimous understanding of the working class and anarchist groups.

On the other hand, one of the deepest and noblest intellectual attempts following the new proposals was the theatrical miscellany of Benavente, his *Teatro fantástico* with its first version of 1892. Obviously, he could not achieve any success in the world of the Spanish theater but to become an inexhaustible source of inspiration for young authors like Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala. In the last decade of the nineteenth century, Benavente's theatrical developments was detected and highlighted as the initiator of the dramatic art of Spain. We will deal with the details of the piece and its origins in *Maeterlinck and Spain's* chapter.

However, if we speak of regenerative movement systematically, we must consider Catalonia as the initiator. In the last years of the nineteenth century, as usual,

the cultural and social novelties reached Catalonia via France that was the source of inspiration and renewal for Catalan open-minded people. According to the new French models, two companies were born in Barcelona with pure aesthetic aspirations: the *Compañía Libre de Declamación* (1896), of Felip Cortiella, and *Teatre Íntim* (1898) of Adrià Gual. Later, *El Teatro Artístico* (1899), promoted by Benavente and the *Teatro Libre* of Villaespesa are somehow late echoes of the new sensibility in Madrid.

Many times these companies and the young generation of authors who were seeking new dramatic and theatrical concepts tried to represent some of the works of the repertoire of innovative companies of Antoine and the *Théâtre de l'Oeuvre* of Lugné-Poë. These initiatives introduced such important authors as Ibsen, Maeterlinck, Hauptman, Björnson to Spanish stages. Therefore, I think we should give its deserved attention to national companies and authors who tried to renew the Spanish conventional theater.

The process of reception was not only faced with the Latinists who did not tolerate the presence of works from northern Europe, but also had to cope with a bourgeois public reluctance toward new things. Galdós, as early as 1893, when the new proposals gradually came to Spain, diagnosed this dimension of the problem which had caused the crisis stage in Spain. Thus, in “*Viejos y nuevos moldes*” he writes a harsh criticism of bourgeois art that has imposed an artificial and circumstantial environment in the dramatic art. The Spanish author warns that the topics of this theater were limited to three or four fables: the fable of adultery, contempt for riches, a couple who can not marry because their parents hate each other, and nothing more. These subjects could not interest even their own precursors and followers. Galdós adds that these people do not allow themselves to be surprised by new ideas because they are very conservative. He

becomes one of the first voices that exposed the Spanish public's little receptivity to emerging developments.

Anyway, the panorama of Spanish theater in these years shows us the lack of interest in renewing, performing the guaranteed success works. In a such situation we have over fifteen hundred works of these features (e.g. The *Comédie en vaudeville* was a theatrical genre based on entertainment) which were performed in Madrid. In these years, low-quality works are staged and theatrical producers only care about money over the artistic quality of their theatrical performances. Given the current circumstances we can observe the birth of some very little artistic theatrical genres, such as the famous *teatro por horas* which attempts to divert people.

If we compare this figure with any theatrical genre we realize the disproportionate percentage of the theater called *Por horas* (for hours), characterized by its light and comedic content, non-surprising, but was able to satisfy the demands of the majority of audience. Unamuno called it “difusión hipertrófica” in his manifesto of theatrical renewal in 1896, entitled “La regeneración del teatro español” [Rubio Jimenez, 1998: 157]. In his opinion, the dominating presence of the *género chico* and the comic theater showed a deep disease dragging all the performing arts in Spain: “el mal que más se denuncia es la difusión hipertrófica del género chico y la vacuidad de éste”. We have to highlight a trade boom related to the conservative attitude of Spanish theatrical producers who were completely oblivious of the currents Europeanists renovators. They only paid attention to the profitable dramas and did not care about the new tendencies. We should not forget that the continued presence of this kind lasted well into the twenties, as pointed Dru Dougherty and Maria Francisca Vilches de Frutos [1900: 27].

As you can see, Spain comes to the twentieth century with all these tensions between modernist and folkloric groups. Studying this period so critical of Spanish history will help us to see clearly the sources of which were nurtured the likes of Benavente, Unamuno, Valle, Martínez Sierra, *Azorín*. The heyday of the avant-garde is patent to the first decades of the twentieth century when foreign authors and pioneers of new sensitivities are represented in the two Spanish cities. Therefore, a comparative study allows us to identify the traits that left these streams in the writing of young Spanish modernists. The intellectual, social, cultural and political development of the *fin de siècle* in the early years of the last century is very complex, and yet surprising.

Clearly, the arrival of this wave to Spain would be pretty late, but would not prevent a warm and active reception. This socio-cultural and artistic revolution influenced all sectors of the country and became very important because in this period, in the last decades of the nineteenth century and the early last century, Spain was going on the same path which had been trodden by Europe during a hundred years. Against this background, it seems of vital importance any research that can document and analyze the steps taken by Spanish intellectuals in the path of Europeanization and modernization of dramatic literature and performance art. We must take into consideration that the country, as traditional a society as it was, had more difficulty starting to walk on the new trail. The process that began in the end of the nineteenth century continued with the same power into the new century. The renewal and regeneration concepts come to a nation with its peculiar combinations of provincialism and cosmopolitanism, and of traditionalism and modernism, and this is what gives a different nuance to Spanish modernism.

Among the young writers who cheered the movement were remarkable the presence of Benito Pérez Galdós, *Clarín*, Emilia Pardo Bazán, Guimerà or Silverio

Lanza. They were well aware of the crisis of the Latin world and therefore did not seek their models among French and Italian authors, but between the Norse. With this term we refer to an entire nebula and dark mentality that began in Germany and came to England and Norway.

But supporters of exotic and dark literature were not discouraged by the negative comments of their fellow critics and the press, and in fact, as we approach the twentieth century find most renowned authors and critics of the movement. Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, *Azorín*, Ramón del Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, Antonio and Manuel Machado, Alejandro Sawa, Jacinto Grau, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Adrià Gual, Josep Yxart, Ignasi Iglesias are some who are part of the movement.

In the present study, I have researched and analyzed the performed works of these four dramatists in Madrid. To reach this aim, first of all, I extracted critiques and newspapers [reviews] of that time. Moreover, I focused on the Spanish authors and their similarities to these four literary figures, citing some Spanish dramas with clear foreign influences. Thus, I conducted a comparative study which allows us to better understand the receptive environment and the confluences that streamed in the early decades of the last century in the Spanish theater.

I have to comment that the studies related to the topic of the thesis have been developed mostly in English, Italian or French, which is why we felt the need to address a thesis that deals with the influences of these writers on Spanish dramatic literature. We dedicated our first chapter, in two investigations in English, to Ibsen whose name is associated with Spain: *Ibsen and Spain* (1936) by Halfdan Gregersen, and *Ibsen and Spain: a Re-examination* (1980) by Janis Ozimek; these two studies are the only ones

that address deeply the Norwegian author's reception in our country. They are followed by some brief studies and articles from a university research orientation, as in the case of *La recepción de Ibsen y Hauptman en España* (1990) by Marisa Siguán. Moreover, "Ibsen en España", "Mujeres ibsenianas" y "El calvario de Ibsen", by Luis Arquistáin, were published in his *La batalla teatral* (1930); *Hombres del Norte* (1905) of Ángel Ganivet and "Ibsen" (1892) by Jacinto Benavente that was published in *La España Moderna*. As for the reception of Ibsen in Catalonia we come to "Ibsen y el «drama de ideas» en Cataluña" (1988), of María Siguán, and "Ibsen in Barcelona early Twentieth Century" (2007) by David George. But, in the case of Madrid there is a lack of a systematic study on the subject. Therefore, in this thesis we have taken to document and analyze the first appearances of this author on Madrid stages.

In the second chapter, we focus on Maurice Maeterlinck and his presence in Madrid between 1900 and 1936. We have the thesis of Jean-Pierre Simon Pierret: *Maeterlinck y España* (1983), whose focus is limited to studying the Maeterlinck's traits in Spanish authors and does not include data and details of their representations. In addition to this thesis, the articles conducted in the last thirty years are also highlighted: "Maeterlinck en España" (1971) written by Rafael Pérez de la Dehesa, "De nuevo Maeterlinck en España (Testimonios y documentos)" by Ricardo Senabre (2000); "Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y Los Martínez Sierra", by Juan A. Ríos Carratalá (2006) and "De Maeterlinck a Marquina", by Daniel Hübner Teichgraber (2005).

The subject of Gabriele D'Annunzio and his presence in Spain was studied exhaustively on three occasions: *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán* (1976), by Americo Bugliani, the Maria del Pilar del Pino Bermudo's doctoral thesis: *El teatro de D'Annunzio en España* (1962), , and *D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il*

1920 (1984) written by Lydia Bonzi. To this list we must add some partial works, “D’Annunzio en Valle-Inclán: el final de una polémica” (1980), by José Manuel López-Bernasocchi; “Vidas paralelas: D’Annunzio y Valle-Inclán” (1986), by Leda Schiavo; “Imágenes místico-sacrales en el erotismo de D’Annunzio y Valle Inclán” (1989), by Elisa Martínez Garrido; “Recepció de Gabriele D’Annunzio a Catalunya” (1996), by Assumpta Camps; “El retrato literario del supuesto César Borgia en *Il Piacere* de Gabriele D’Annunzio y en *Sonata de Primavera* de Valle-Inclán” (2000), by María del Pilar Pueyo Casaus.

In the Pirandellian case our list of papers is reduced to the classic *the Pirandellian mode in Spanish literature* (1973) written by Wilma Newberry. More abundant are the partial approaches as articles: “Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid” (1978), by Juan Gutiérrez Cuadrado; “Unamuno y Pirandello: La contestación de la realidad” (1989), by María Teresa Bertelloni; “Pirandello y Unamuno frente a la locura Enrique IV y El otro” (1996), by Ana Martínez-Peñuela Virseda; “Luigi Pirandello en Cataluña: la razón de una incomprensión” (1996), by Assumpta Camps; “Azorín y Pirandello: un cuadro suprimido de Judit” (1999), by Mariano de Paco de Moya; “Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra identità e creazione del personaggio” (2005), by Carmine Luigi Ferraro; “Niebla, de Miguel de Unamuno VS. Sei personaggi in cerca d’autore, de Luigi Pirandello” (2005), by Luz M^a Carreto Bautista, Olga M^a De la Sota Gómez.

The aforementioned studies and books try to observe the traces of these four authors in the Spanish works but do not dwell on the receipt of staging that their works were carried out in the time frame chosen. However, in our work we have tried to address both sides of the process so that we can provide a more comprehensive and at

the same time, a more accurate account of the true reception of these figures in Spanish literature between 1900 and 1936.

Several conclusions can be drawn from this work, mainly due to the complex picture of the reception of foreign theater of the last century in Spain. By the early twentieth century, the presence of Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio, and later, Pirandello had offered a new dimension of performance. The process of assimilation of the new theater took almost two decades to settle down due to the lack of receptivity to innovation of the Spanish society. However, there was a minority who supported the new ideas of the avant-garde writers in Spain, such as Valle-Inclán, Martínez Sierra, Unamuno. In the second decade, the people's mindset was completely changed and tolerance and respect replaced the indifference and contempt that formed the dominant views of the previous years.

The initiative of the Spanish theatrical renewal coincided with significant changes in the European theater due to the new proposals of Wagner and Freud. The Wagnerian's *Gesamtkunstwerk* concept radically changed the structure of the conventional theater, and also the ideas of Freud gave psychological depth to the dramatic characters. In this sense, the Ibsenian characters enjoyed a psychological and technical background with retrospective and introspective shades. These newest dimensions were related to the Freud's theories and therefore became leading models for young Spanish authors.

However, we should not forget that there is a close connection between artistic reception and intellectual and social environment. In this paper we have often highlighted the small percentage of the Spanish audience in the face of novelty. The most conservative sectors of the Spanish society did not consent to the rebellious tone of these works and regarded it as a threat to established values. Under this criterion, the

theater of Ibsen was rejected for his anarchism and patent socialism which professed the freedom of women, criticism of the issue of traditional marriage, and equality and faith among other things. Also, his hazy and cerebral theater was unintelligible to Latin soul. Therefore, this type of theater was met with indifference by the public during the first decades of the twentieth century. D'Annunzio and Maeterlinck also shared the same fate. The first author was considered a "boring" and "monotonous" with long insignificant dialogues, and the second one was described as an "immoral" author because of the erotic overtones offering their dramas. D'Annunzio became the banned author in several reviews in which he was not recommended to the Spanish public for its poor quality and morals.

However, our Spain of the second decade changed his mind and received Pirandello and his oddness with a great interest. Tolerance and respect stole prominence to indifference and contempt that formed the dominant view in the previous years. In such circumstances, Ibsen makes a robust return to the Madrid stages between 1920 and 1929 and represents ten of his works. It is a large number for this period of nine years because from 1900-1919 he had performed only eight times. D'Annunzio staged seven performances between 1923 and 1927, which are many, relatively, considering its three appearances in the first two decades of the last century. Maeterlinck performed only twice, as in the first decades.

In total, Ibsen takes Madrid stages on 18 occasions during the period with which we are concerned in this work, and thus, he will be the most represented of the four. Pirandello is the second one with 16 appearances, D'Annunzio stays at 10 and Maeterlinck at 8.

The Belgian writer was the least represented in Madrid between the four authors of this study, however, his poetic drama exerted enormous influence among

young Spanish authors. In addition, the symbolist staging of Maeterlinck could convey to the audience the importance of the mystery as the core of the plot and life. Its scenic minimalism radically changed the conventional meaning of theater and offered a new version of the actor who will and should have no opinion to perform the work with minimal manipulation. Drawing from this source, we can see the dehumanization of the characters, the concept of the dream, and the fantasy in the *Teatro fantástico* of Benavente y the *Teatro de ensueño* of Martínez Sierra.

The aesthetics and eroticism of D'Annunzio also marked its footprints in Spanish literature, as Pirandellian issues, such as the problem of identity and being front appearing. Each of these four great authors offered a different style, but arrived in Spain with the sufficient time to study and reflect on his philosophy and aesthetic detail. Therefore, the social-political theater of Ibsen, the mysterious poetic theater of Maeterlinck, aesthetic and erotic drama of D'Annunzio and existentialist and relativistic drama of Pirandello have been assimilated gradually after a series of debates, speeches, reviews, articles and performances in Spain during the first third of the twentieth century.

We must take into consideration that most of the critics supported the reformist movement, although there were voices in the media that did not agree with the new measures, which went against the established values of bourgeois society. Undoubtedly, criticism and newspapers played a crucial role in the regeneration process in Spanish theater thanks to its artistic and immediate information about the recent developments in the dramatic art.

Finally, this study could serve as a reevaluation of the canonical Spanish authors whose possible imitations and inspirations were never discussed. I think these influenced works are the best evidence in order to prove the real impact of foreign

writers on Spanish society between 1900 and 1936. We can not ignore the importance of audience in this regenerative process. In spite of their misgivings and reservations about the new events, the Spaniards theatergoers were more benevolent toward foreign innovations in comparison with the nationals. Probably, the European works such as national innovative dramas brought some indignation to the Spanish people who were used to watching the conventional subjects, but, at the same time, because of the cultural differences, they could better accept the foreign works. But another thing was that a Spanish dramatist dares to innovate, getting out of the acceptable expectations for the audience. This is how, one after another, the renewal attempts were failing, seeing the writers forced to change his style, as is the case of Benavente or stay in the shade until the public was ready for his theater as happened to Valle.

As seen in this paper, the situation of Spanish theater was crucial at this time. It was a time of increased theatrical activity in Spain and of course in Madrid too. From this point of view, our study becomes very important given the number of events that took place in the early decades of the last century. Besides the issue of reception, we have provided new information on the premieres and performances of the four authors who were very present on Madrid stages. This information has never been collected systematically in any study. Hence, through this thesis we have initiated a new look into the past of the Spanish theater, which has never received its deserved attention from national researchers. I hope that my work is a good start in this direction to make way for more comparative research between Spanish theater and international theater. Thus, we can detect the roots and origins of those national authors who were influenced by other foreign writers. Such was the case of several Spanish playwrights between 1900 and 1936, to which we have devoted this thesis.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

Azorín [José Martínez Ruiz], *Obras completas*, ed., Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1947.

—, *Obras completas*, ed., Ángel Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, 1959.

—, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, ed., José María Valverde, Madrid, Narcea, 1972.

—, *Lo invisible*, ed. José Luis Alonso de Santos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

Baudelaire, Charles, *Escritos sobre literatura*, ed. Carlos Pujol, Barcelona, Bruguera, 1984.

— (b), *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, ed. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Visor, 2009.

Benavente, Jacinto, *Teatro IV; Modas ; Lo cursi ; Sin querer ; Sacrificios*, Madrid, Librería de Los Suc. De Hernando, 1917.

—, *Obras completas VII*, Madrid, Aguilar, 1947.

—, *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 1958.

—, “De sobremesa”, *Obras Completas VII*, Aguilar, 1963.

—, *Los Intereses creados*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1998.

—, *Teatro fantástico*, ed., Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

—, *Comedias y dramas*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

D’Annunzio, Gabriele, *La Gioconda*, trad. Francisco Villaespesa, Madrid, La Novela Corta, 1917

—, . *La hija de Iorio: tragedia pastoral en tres actos*, trad. Ricardo Baeza, Madrid, Prensa Moderna, 1926.

—, *La ciudad muerta*, trad. Ricardo Baeza, Madrid, Mundo Latino, 192?.

—, *D’Annunzio à son traducteur Georges Hérelle*, ed. Guy Tosi, París, Denoël, 1946.

—, *El fuego; El inocente; El placer; El triunfo de la muerte; Las vírgenes de las rocas*, Madrid, Edaf 1963.

Echegaray, José de, *El hijo de Don Juan: drama original en tres actos y en prosa inspirado por la lectura de la obra de Ibsen "Gengangere"*, Madrid, Florencio Fiscowich, 1892.

—, *El loco Dios*, Madrid, Velasco, 1902.

—, *Vida alegre y muerte triste*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1916.

—, *O locura o santidad*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1924.

—, *El gran Galeoto*, ed. James Hoddie, Madrid, Cátedra, 1989.

—, *Obras dramáticas escogidas*, Madrid, Imprenta de Tello, s.n.

Francés, José, *Guignol: teatro para leer*, ed., Emilio Peral Vega, Madrid: Ediciones del Orto, 2011.

Grau, Jacinto, *Teatro. El Conde Alarcos; Las gafas de don Telesforo o un loco de buen capricho; Destino*, Buenos Aires, Losada, 1954.

—, *Teatro. En el infierno se están mudando; Tabarín; Bibí Carabé*, Buenos Aires, Losada, 1959.

—, *El señor de Pigmalión*, ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

Ibsen, Henrik, *Hedda Gabler*, Madrid, La España Moderna, 1892.

—, *Los aparecidos*, Madrid, La España Moderna, 1892.

—, *El pato solvestre*, trad. L. Ruiz Martín, Madrid, 1899.

—, *Juan Gabriel Borkman*, trad. Luis Contreras, Madrid, 1902.

—, *Casa de muñecas*, ed. Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Renacimiento, 1917.

—, *Teatro completo*, ed., Else Wasteson, Madrid, Aguilar, 1973.

—, *Un enemigo del pueblo, La dama del mar*, Madrid, La España Moderna, s.a.

Maeterlinck, Maurice, *Joyzelle: pièce en cinq actes*, París, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1914.

—, *Monna Vanna: drama en tres actos*, Madrid, Imprenta Moderna March y Samarán, 1919.

—, *Teatro*, traducción, prólogo de María Martínez Sierra, México (D.F), Aguilar, 1958.

- , *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986.
- , “Préface au théâtre de 1901”, *Œuvres I, Le Réveil de l'âme, poésie et essais*, ed. Paul Gorceix, Bruselas, Complexe, 1999, pp. 495-503.
- , *La intrusa ; Los ciegos ; Pelléas y Mélisande ; El pájaro azul*, ed. Ana González Salvador, Madrid, Cátedra, 2000.
- , *Aglavena y Seliseta ; Ariana y Barba-Azul ; Sor Beatriz*, trad. de Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Renacimiento, s.a.

Maragall, Joan, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1970.

- Martínez Sierra, Gregorio, *Amanecer*, Madrid, Prensa Moderna, 1927.
- , *Mamá*, Madrid, Prensa Moderna, 1927.
- , *Teatro de ensueño*, ed. Serge Salaün, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, ed., Germán Cano, Madrid : Biblioteca Nueva, 2007.

Pérez Galdós, Benito, *Teatro completo*, ed. Rosa Amor del Olmo, Madrid, Cátedra, 2009.

- Pirandello, Luigi, *Obras escogidas II, Así es (si así os parece); Cada cual a su manera; Piénsalo, Santiaguito; El placer de ser honrado; El hombre, la bestia y la virtud; Como antes, mejor que antes; El gorro de cascabeles; La razón de los demás; Todo como se debe; Cada cual en su papel; La excluida; Cuentos; Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1958.
- La tragedia de un personaje*, Barcelona, El Acantilado, 2002.
- , *Seis personajes en busca de autor ; Cada cual a su manera ; Esta noche se improvisa* ed. Romano Luperini, trad. Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra, 2004.

- Unamuno, Miguel de, *Ensayos II*, Aguilar, 1951.
- , *Teatro completo*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Aguilar, 1959.
- , *Obras completas, Paisajes y ensayos I*, Madrid, Escelicer, 1966.
- , *Obras completas, Nuevos ensayos III*, Madrid, Escelicer, 1968.
- , *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, ed., Sergio Fernández Larraín, Madrid, Rodas, 1972.

ARMIN MOBARAK

- , *Teatro completo*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Aguilar, 1973.
- , *El otro, El hermano Juan*, ed. José Paulino, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- , *Niebla*, ed. Armando F. Zubizarreta, Madrid, Castalia, 1995.
- , *Obras completas III*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- , *Sombras de sueño, Soledad*, ed. José Paulino, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

Valle-Inclán, Ramón del, *El ambrujado: tragedia de tierras de Salnes*, Madrid, Estampa, 1931.

- , *Femeninas, Epitalamio*, ed. Antonio de Zubiaurre, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- , *El yermo de las almas: episodios de la vida íntima; El marqués de Bradomín: coloquios románticos*, ed. Ángela Ena Bordonada, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- , *Sonata de primavera: memorias del Marqués de Bradomín*, ed. Eliane Lavaud-Fage, Madrid, Espasa, 2000.

Wilde, Oscar, *El retrato de Dorian Grey*, Madrid, Anaya, 2000.

2. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Anónimo, “D’Annunzio, Books that prove him to be entirely selfish and corrupt”, *The New York Times* (5 de marzo de 1898): RBA145.
- , “El fracaso de la Duse”, *La Correspondencia Militar* (19 de noviembre de 1900): 2.
- , “Gedeón, Moreno”, *Gedeón* (21 de noviembre de 1900): 6.
- , “Hedda Gabler”, *Heraldo de Madrid* (19 de abril de 1901): 1.
- , “Los Teatros”, *La Dinastía* (14 de agosto de 1901): 1.
- , “Los Espectros”, *Heraldo de Madrid* (14 de noviembre de 1901): 1.
- , “Crónica Teatral”, *La Ilustración Artística* (2 de marzo de 1904): 3.
- , “Expedición de Maeterlinck”, *La Correspondencia de España* (14 de marzo de 1904): 1.
- , “Notas Teatrales”, *La Ilustración Española y Americana* (15 de marzo de 1904): 15.
- , “De Teatros”, *Gente Vieja* (15 de marzo de 1904): 7.
- , “Mauricio Maeterlinck”, *Helios XII*, marzo de 1904, pp. 324-325.
- , “Gedeón, moreno”, *Gedeón* (28 de octubre de 1906): 8-10.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (17 de enero de 1908): 2.
- , “Los Estrenos”, *El Globo* (25 de noviembre de 1915): 1.
- , “Diario del Teatro”, *Heraldo de Madrid* (27 de noviembre de 1915): 4-5.
- , “Notas Teatrales”, *ABC* (6 de octubre de 1916): 14.
- , “Notas Teatrales”, *ABC* (28 de abril de 1917): 16.
- , “El Teatro en Madrid”, *El Globo* (29 de septiembre de 1919): 1.
- , “Por los escenarios”, *La Voz* (20 de febrero de 1920): 4.
- , “Los Teatros”, *El Sol* (29 de junio de 1920): 4.
- , “El Alcalde de Estilmonde”, *La Voz* (5 de noviembre de 1920): 2.

ARMIN MOBARAK

- , “Informaciones Teatrales”, *ABC* (17 de febrero de 1922): 20.
- , “El Teatro”, *La Acción* (20 de febrero de 1922): 6.
- , “Novedades Teatrales”, *La Voz* (5 de enero de 1923): 2.
- , “Novedades Teatrales”, *La Voz* (18 de enero de 1923): 2.
- , “Gacetillas Teatrales”, *La Voz* (4 de diciembre de 1923): 7.
- , “Informaciones y Noticias Teatrales”, *ABC* (23 de diciembre de 1923): 34.
- , “Una conferencia sobre la comedia de Pirandello”, *La Voz* (4 de enero de 1924): 3.
- , “Noticias de Sociedad” *La Época* (11 de enero de 1924): 2.
- , “Teatros”, *El Sol* (24 de enero de 1924): 3.
- , “El hombre, la bestia y la virtud”, *ABC* (23 de febrero de 1925): 25.
- , “Información Teatral”, *El Sol* (29 de diciembre de 1925): 2.
- , “Estrenos, presentaciones y reapariciones”, *El Sol* (5 de abril de 1926): 2.
- , “La Antorcha Escondida”, *ABC* (5 de mayo de 1926): 29.
- , “Los Teatros”, *El Globo* (6 de mayo de 1926): 1.
- , “Los Teatros”, *El Globo* (17 de mayo de 1926): 1.
- , “La Temporada de Ópera”, *El Imparcial* (10 de diciembre de 1926): 8.
- , “Qué es el verismo”, *La Voz* (11 de diciembre de 1926): 1.
- , “Informaciones y Noticias Teatrales”, *ABC* (18 de diciembre de 1926): 33.
- , “Despedida de la Compañía Dramática Italiana de Emma Gramatica”, *Heraldo de Madrid* (10 de mayo de 1927): 5.
- , “Despedida de Emma Gramatica”, *La Voz* (10 de mayo de 1927): 2.
- , “Información Teatral”, *El Sol* (6 de mayo de 1928): 12.
- , “Inauguraciones”, *La Libertad* (13 de septiembre de 1928): 3.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (12 de septiembre de 1928): 1.

- , “La dama del mar de Ibsen; Versión de Cristóbal de Castro”, *Heraldo de Madrid* (12 de febrero de 1929): 5.
- , *ABC* (7 de marzo de 1931): 5.
- A. G., “Los Teatros”, *El Globo* (13 de marzo de 1904), 1.
- A.P.G., “Gacetillas Teatrales”, *Heraldo de Madrid* (6 de octubre de 1916), p. 2.
- Alejandro Miquis [Anselmo González], “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (17 de enero de 1907), 6.
- , “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (23 de enero de 1908), 27.
- , “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (13 de octubre de 1916), p. 22.
- , “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (4 de mayo de 1917), p.17.
- , “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (3 de octubre de 1919), pp. 24-25.
- Alsina, José, “Los Espectros”, *El País* (21 de octubre de 1906), pp. 1-2.
- , “Maeterlinck en el Español”, *El País* (9 de enero de 1907), pp. 3-4.
- (b), “Maeterlinck y el Abono”, *El País* (14 de enero de 1907), p. 3.
- , “Teatro de la Princesa”, *El País* (17 de enero de 1908), p. 2.
- , “Beneficio de la sra. Ferrau”, *El País* (12 de febrero de 1907), p. 2.
- , “Crónicas Teatrales”, *Mundo Gráfico* (9 de mayo de 1917), p. 23.
- , “Juan Gabriel Borkman”, *El Sol* (28 de septiembre de 1919), p. 9.
- , “Información Teatral”, *El Sol* (5 de enero de 1923), p.6
- Anderino, “Veladas Teatrales”, *La Época* (28 de abril de 1917), p. 1.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (28 de septiembre de 1919), p. 1.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (5 de noviembre de 1920), p. 1.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (20 de febrero de 1922), p. 1.
- , “Zacconi y el público”, *La Voz* (27 de enero de 1923), p. 1.

Ángel Guerra [José Betancort Cabrera], “La Evolución de la Estética Teatral”, *La Ilustración Española y Americana* (15 de marzo de 1906), pp. 166- 167.

— (b), “Los Teatros”, *El Globo* (23 de octubre de 1906), p.1.

—, “Los Teatros”, *El Globo* (9 de enero de 1907), p. 2.

— (b), “Los Teatros”, *El Globo* (10 de febrero de 1907), p. 1.

Araujo Costa, Luis, “Veladas Teatrales”, *La Época* (12 de febrero de 1929), p.1.

A.R. de L., “Impresión del estreno”, *El Sol* (12 de febrero de 1929), p.8.

Ariel, “La Ópera en la Zarzuela”, *La Libertad* (10 de diciembre de 1926), p. 3.

Arimón, José, , “Teatro Español”, *El Liberal* (9 de enero de 1907), p. 2.

Armando Gresca, “Crónica Teatral”, *El Arte de el Teatro* (1 de noviembre de 1906), p.1.

—, “Crónica Teatral”, *El Arte de el Teatro* (1 de febrero de 1908), p.2.

Arquistáin, Luis, “Del Arte y de la Vida”, *La Voz* (18 de enero de 1924), p.1.

—, “Pirandello y la verdad”, *El Sol* (26 de noviembre de 1925), p. 1.

Aznar Navarro, Francisco, “Noticias e Informaciones Teatrales”, *La Correspondencia de España* (28 de septiembre de 1919), p.4.

—, “El Alcalde de Estilmonde”, *La Correspondencia de España* (5 de noviembre de 1920), p. 4.

Azorín, “Avisos de Este”, *El Progreso* (3 de marzo de 1898), p. 16.

Baeza, Ricardo, “Seis personajes en busca de autor”, *El Sol* (17 de enero de 1924), p. 2.

—, “La Antorcha Escondida”, *El Sol* (17 de mayo de 1926), p. 2.

—, “Información Teatral”, *El Sol* (8 de diciembre de 1927), p. 5.

Bambolina, , “Los Teatros”, *La Nación* (12 de enero de 1907), pp. 11-12.

Benavente, Jacinto, “Ibsen”, *La España Moderna* (1 de febrero de 1892), pp. 201-206.

- Bermúdez, H., “Crónica Teatral”, *La Correspondencia Militar* (17 de enero de 1908), p. 3.
- Brun, Luis, “Revista Teatral”, *Nuestro Tiempo* (febrero de 1924), pp. 156-186.
- Bueno, Manuel, “Maeterlinck en Madrid”, *Heraldo de Madrid* (13 de marzo de 1904), p. 1.
- (b), “Maeterlinck en Madrid”, *Heraldo de Madrid* (14 de marzo de 1904), p. 1.
- (c), “Maeterlinck en Madrid”, *Heraldo de Madrid* (15 de marzo de 1904), p.1.
- , “Al margen de Los Espectros”, *Heraldo de Madrid* (21 de octubre de 1906), p.1.
- , “D’Annunzio en el teatro”, *Heraldo de Madrid* (9 de febrero de 1907), pp. 1-2.
- Burell, Julio, “El drama de Pérez Galdós”, *El Día* (16 de marzo de 1892), p.1.
- Bustillo, Eduardo, “Compañías Teatrales”, *La Ilustración Española y Americana* (22 de noviembre de 1900), p. 302.
- Candamo, Bernardo G., “Teatro de Ensueño”, *El País* (11 de junio de 1905), p. 3.
- Carretero, José María, “Los Teatros”, *El Día* (28 de abril de 1917), p.3.
- Casares, F., “Veladas Teatrales”, *La Época* (7 de mayo de 1928), p.1.
- Castro, Álvaro de, “Los Teatros”, *El Globo* (6 de abril de 1926), p.1.
- Castro, Cristóbal de, “Titirimundi”, *El Liberal* (18 de enero de 1908), p. 1.
- Canals, Salvador, *Nuevo Mundo* (3 de marzo de 1904), p. 2.
- Caramanchel* [Ricardo Catarineu], “Los Teatros”, *La La Correspondencia de España* (19 de abril de 1901), p. 3.
- , “Veladas Artísticas”, *La Correspondencia de España* (17 de enero de 1908), p. 2.
- Clarín*, “Palique”, *Madrid Cómico* (19 de julio de 1890), p. 3.
- , “Ibsen y Daudet”, *La Correspondencia de España* (11 de enero de 1891), p. 6.
- , “Ibsen y Echegaray”, *La Correspondencia de España* (28 de abril de 1892), p. 1.

Colombine [Carmen de Burgos], “Teatro de Esclava”, *Heraldo de Madrid* (28 de abril de 1917), p.2.

Contreras y Camargo, Enrique, “Lo propio y lo extraño”, *Nuevo Mundo* (30 de octubre de 1925), p. 36.

Crespo, Pedro, “Novedades Teatrales”, *La Ilustración Militar* (30 de enero de 1908), pp. 39-40.

Crispin, “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (14 de septiembre de 1928), pp. 44-45.

Critilo [Enrique Díez-Canedo], “La Semana Teatral”, *España* (2 de octubre de 1919), p.2.

—, “La Semana Teatral”, *España* (3 de julio de 1920), pp. 13-15.

Cuenca, Carlos Luis, “Gabriel D’Annunzio”, *La Ilustración Española y Americana* (15 de febrero de 1898), p. 90.

—, “Crónica Teatral”, *La Ilustración Española y Americana* (30 de enero de 1907), pp. 51-54.

—, “Crónica de Teatros”, *La Ilustración Española y Americana* (22 de enero de 1908), p. 46.

Daranas, Mariano, “El Teatro”, *La Acción* (5 de noviembre de 1920), p. 2.

Díez-Canedo, Enrique, “La Semana Teatral”, *España* (12 de octubre de 1916), p. 10.

—, “El Teatro”, *El Sol* (22 de marzo de 1924), p. 2.

— (b), “Información Teatral”, *El Sol* (8 de noviembre de 1924), p. 2.

—, “Información Teatral”, *El Sol* (10 de mayo de 1927), p. 4.

—, “Información Teatral”, *El Sol* (7 de febrero de 1931), p. 6.

Do de Lara, “Hedda Gabler”, *La Correspondencia Militar* (19 de abril de 1901), p.3.

El Bachiller Relamido, “Francesca da Rimini”, *Heraldo de Madrid* (10 de diciembre de 1926), p. 6.

Espinos, Víctor, “La Ópera en la Zarzuela”, *La Época* (10 de diciembre de 1926), p.1.

Estévez Ortega, Enrique, “El Arte Teatral Italiano en España y la Actuación de Mimi Aguglia”, *Por esos mundos* (13 de junio de 1926), pp. 95-99.

Fadrique, “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (10 de octubre de 1925), pp. 499-500.

— (b), “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (5 de diciembre de 1925), p. 595.

—, “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (2 de enero de 1926), pp. 683-684.

— (b), “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (22 de mayo de 1926), pp. 251-252.

—, “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (16 de febrero de 1929), pp. 112.

Fernández Almagro, Melchor, “Veladas Teatrales”, *La Época* (20 de enero de 1923), p.1.

— (b), “Veladas Teatrales”, *La Época* (24 de diciembre de 1923), p. 2.

—, “Veladas Teatrales”, *La Época* (2 de enero de 1924), p.1.

—, “Veladas Teatrales”, *La Época* (23 de febrero de 1925), p. 1.

— (b), “Veladas Teatrales”, *La Época* (2 de octubre de 1925), p. 3.

— (c), “Veladas Teatrales”, *La Época* (25 de noviembre de 1925), p. 1.

—, “Veladas Teatrales”, *La Época* (13 de abril de 1926), p. 1.

—, “Emma Gramatica, en Fontalba”, *La Voz* (5 de mayo de 1927), p. 3.

—, “La dama del mar, de Ibsen”, *La Voz* (13 de febrero de 1929), p. 2.

— (b), “Información Teatral”, *La Voz* (25 de marzo de 1929), p. 2.

—, “Información Teatral”, *La Voz* (7 de febrero de 1931), p. 2.

— (b), “El Estreno de *El embrujado*, de D. Ramón del Valle-Inclán”, *La Voz* (12 de noviembre de 1931), p. 3.

Fernan-Sol, “Cosas de Teatros”, *El Día* (9 de enero de 1907), p. 3.

Filócrito, “Casa de muñecas”, *España* (3 de mayo de 1917), pp. 14-16.

Floridor, “Los Estrenos”, *ABC* (9 de enero de 1907), p. 9.

Gabaldón, Jesús, “La vida escénica”, *La Nación* (28 de abril de 1917), p. 5.

Gómez de Baquero, Eduardo, “Las Influencias Literarias”, *El Sol* (8 de junio de 1923), p. 1.

González Blanco, Edmundo, “D’Annunzio y el anarquismo aristocrático”, *La España Moderna* (mayo de 1903), pp. 78-105.

González Blanco, Pedro, “Gabriel D’Annunzio”, *Nuestro Tiempo* (mayo de 1908), pp. 145-170.

H.C., “La Compañía Siciliana”, *El Arte del Teatro* (15 de febrero de 1907), pp. 14-15.

Hernández Catá, Alfonso, “Monna Vanna”, *El Arte de el Teatro* (1 de febrero de 1907), pp. 4-5.

Hipólito Finat, “Veladas Teatrales”, *La Época* (5 de mayo de 1927), p. 1.

J.A., “Información Teatral”, *El Sol* (18 de enero de 1923), p. 2.

—, “información teatral”, *El Sol* (20 de enero de 1923), p. 2.

J.G.O., “Beneficio de Pepita Díaz de Artigas”, *Heraldo de Madrid* (7 de mayo de 1928), p. 12.

—, “Anoche en la Zarzuela”, *Heraldo de Madrid* (7 de febrero de 1931), p. 5.

J.R., “Noticias e Informaciones Teatrales”, *La Correspondencia de España* (28 de abril de 1917), p. 6.

J.T., “Estreno de Seis personajes en busca de autor”, *Heraldo de Madrid* (22 de diciembre de 1923), p. 5.

L.A.C., “Veladas Teatrales”, *La Época* (25 de marzo de 1929), pp. 1-2.

Laserna, José de, “Los Teatros”, *El Imparcial* (16 de febrero de 1902), p. 3.

—, “Los Teatros”, *El Imparcial* (13 de marzo de 1904), p. 1.

— (b), “Los Teatros”, *El Imparcial* (14 de marzo de 1904), p. 3.

- (c), “Los Teatros”, *El Imparcial* (15 de marzo de 1904), p. 3.
- , “Los Teatros”, *El Imparcial* (2 de octubre de 1906), p.2.
- , “Los Estrenos”, *El Imparcial* (17 de enero de 1908), p.2.
- , “Los Teatros”, *El Imparcial* (4 de marzo de 1913), p. 3.
- (b), “Los Teatros”, *El Imparcial* (5 de marzo de 1913), p. 1.
- , “Los Estrenos”, *El Imparcial* (28 de septiembre de 1919), p.2.
- , “La pura verdad en la Comedia”, *El Imparcial* (25 de octubre de 1924), p. 4.
- , “Los Teatros”, *El Imparcial* (2 de octubre de 1925), p. 2.
- (b), “Los estrenos de ayer”, *El Imparcial* (25 de noviembre de 1925), p. 2.
- , “Los Estrenos de Anoche”, *El Imparcial* (5 de mayo de 1926), p. 3.
- (b), “Los Teatros”, *El Imparcial* (15 de mayo de 1926), p. 2.
- L.B, “Veladas Teatrales”, *La Época* (24 de diciembre de 1925), p.1.
- León Rocil, “Veladas Teatrales”, *La Época* (4 de marzo de 1913), p. 1.
- Machado, Manuel, “Los Teatros”, *La Libertad* (19 de febrero de 1922), p. 5.
- , “Los Teatros”, *La Libertad* (20 de enero de 1923), p. 4.
- , “Los Teatros”, *La Libertad* (22 de marzo de 1924), p. 4.
- (b), “Los Teatros”, *La Libertad* (25 de octubre de 1924), p. 3.
- , “Los Teatros”, *La Libertad* (22 de febrero de 1925), p. 3.
- (b), “El Teatro”, *La Libertad* (8 de octubre de 1925), p. 3.
- (c), “El Teatro”, *La Libertad* (3 de diciembre de 1925), p. 4.
- (d), “Los Teatros”, *La Libertad* (31 de diciembre de 1925), p. 4.
- , “Los Teatros”, *La Libertad* (13 de abril de 1926), p. 4.
- (b), “El Teatro”, *La Libertad* (15 de abril de 1926), p. 6.
- (c), “El Teatro”, *La Libertad* (6 de mayo de 1926), p.5.
- (d), “Los Teatros”, *La Libertad* (15 de mayo de 1926), p. 5.

- , “Los Teatros”, *La Libertad* (5 de mayo de 1927), p. 5.
- Madrazo, Enrique, “Casa de muñecas de Ibsen en el teatro de Eslava”, *El País* (17 de mayo de 1917), p.1.
- Marín Alcalde, Alberto, “El Teatro”, *La Acción* (6 de octubre de 1916), p. 2.
- , “El Teatro”, *La Acción* (28 de abril de 1917), p.3.
- , “Teatros”, *La Acción* (22 de marzo de 1924), p. 5.
- , “Los estrenos”, *La Correspondencia Militar* (24 de diciembre de 1925), p. 2.
- , “La Semana Teatral”, *Estampa* (8 de mayo de 1928), p. 7.
- Marinetti, Filippo Tommaso, “El Teatro de Gabriel D’Annunzio”, *El Nuevo Mercurio III* (marzo de 1907), pp. 263-270.
- Marquina, Rafael, “Los estrenos de Ayer”, *Heraldo de Madrid* (25 de octubre de 1924), p. 5.
- , “Las novedades de ayer”, *Heraldo de Madrid* (24 de diciembre de 1925), p. 5.
- Martínez Sierra, Gregorio, “Galdós”, *Helios IV* (Julio de 1903), p. 407.
- , “Autocríticas”, *La Correspondencia de España* (3 de marzo de 1913), pp. 6-7.
- Mayral, José, “Los estrenos del sábado”, *La Voz* (24 de diciembre de 1923), p. 2.
- , “Los estrenos de ayer noche”, *La Voz* (25 de noviembre de 1925), p. 2.
- , “En la Latina”, *La Voz* (15 de mayo de 1926), p. 2.
- Mesa, Enrique de, “Teatro de la Princesa”, *La Correspondencia de España* (20 de febrero de 1922), p. 5.
- , “Teatro de la Princesa”, *La Correspondencia de España* (20 de enero de 1923), p. 1.
- M.F.A., “Veladas Teatrales”, *La Época* (5 de mayo de 1926), p. 1.
- Miss-Teriosa, “La Duse”, *El Día* (19 de noviembre de 1900), p. 1.
- , “Hedda Gabler”, *El Día* (19 de abril de 1901), p. 1.
- , “Crónica Artística”, *La Correspondencia Militar* (7 de mayo de 1903), p. 3.

- , “Teatro de la Princesa”, *La Correspondencia Militar* (22 de octubre de 1906), p.1.
- , “Teatro de la Princesa”, *La Correspondencia Militar* (12 de febrero de 1907), p. 3.
- M.M, “Los Teatros”, *La Libertad* (10 de mayo de 1927), p. 4.
- , “La dama del mar, de Ibsen”, *La Libertad* (12 de febrero de 1929), p.3
- Moncada, Augusto de, “Dos Estrenos de Obras Extranjeros”, *La Revista Blanca* (15 de junio de 1926), pp. 53-55.
- Mori, Arturo, “Margarita Xirgu”, *El País* (8 de octubre de 1916), p. 1.
- Nogales, José, *El Liberal*, “Obras de Eusebio Blasco”, 5 de junio de 1905, 1.
- Oliver, Miguel, “Exposición internacional de arte”, *La Ilustración Artística* (27 de mayo de 1907), p. 346.
- Palomero, Antonio, “Los Teatros”, *La Lectura* (septiembre de 1902), p. 518.
- Palomo, Juan, “Ermete Zacconi”, *El Globo* (14 de noviembre de 1901), pp. 1-2.
- Pedroso, Manuel, “Madame Pierat y Lugné Poe, en la Princesa”, *Heraldo de Madrid* (20 de febrero de 1922), p. 3.
- , “Zacconi e Inés Cristina en Espectros”, *Heraldo de Madrid* (5 de enero de 1923), p. 3.
- Perfecto Caballero*, “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (25 de noviembre de 1900), p. 746.
- , “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (3 de noviembre de 1906), pp. 698-699.
- , “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (9 de febrero de 1907), pp. 91-92.
- , “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (14 de octubre de 1916), pp. 665-666.
- , “Crónica Teatral”, *La Lectura Dominical* (18 de octubre de 1919), pp. 673-674.
- P.M, “Informaciones Teatrales”, *La Correspondencia Militar* (5 de mayo de 1927), p. 4.
- Rivas Cherif, Cipriano, “Teatros”, *España* (5 de enero de 1924), p.13.
- Tintorer, Emili, “La mort d’Ibsen”, *Juventut* (mayo de 1906), p. 345.

- Tristán*, “De Teatros”, *El Liberal* (6 de octubre de 1916), p. 3.
- Zeda* [Francisco Fernández Villegas], “Teatro de la Comedia”, *La Época* (12 de diciembre de 1894), p. 1.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (18 de noviembre de 1900), p. 1.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (14 de noviembre de 1901), p. 1.
- , “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (13 de mayo de 1903), p. 4.
- (b), “Veladas Teatrales”, *La Época* (7 de mayo de 1903), p. 1.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (13 de marzo de 1904), p. 1.
- (b), “Veladas Teatrales”, *La Época* (14 de marzo de 1904), p. 1.
- (c), “Veladas Teatrales”, *La Época* (15 de marzo de 1904), p. 6.
- (d), “Maeterlinck en la Comedia”, *Nuevo Mundo* (17 de marzo de 1904), p. 5.
- (e), “Maeterlinck en la Comedia”, *Nuevo Mundo* (24 de marzo de 1904), p. 5.
- , “Crónicas Madrileñas”, *La Época* (14 de febrero de 1905), p. 1.
- (b), “La Semana Teatral”, *Nuevo Mundo* (29 de junio de 1905), p. 4.
- , “Crónica de Teatros”, *La Ilustración Artística* (12 de noviembre de 1906), p. 730.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (9 de febrero de 1907), p. 1.
- , “Casa de Muñecas”, *La Época* (16 de enero de 1908), p. 1.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (25 de noviembre de 1915), p. 4.
- , “Veladas Teatrales”, *La Época* (6 de octubre de 1916), p. 4.
- Urbano, Rafael, *Renacimiento*, “Los Ciegos”, septiembre de 1907, 327-331.
- Zanné, Geroni, *Juventut* (13 de mayo de 1905), p. 15.

3. FUENTES SECUNDARIAS

Allegra, Giovanni, “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”, *Anales de Literatura Española*, Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, 1982, pp. 283-300.

Aguilera Sastre, Juan, y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

Anderson, Andrew A., “Una iniciativa teatral Ricardo Baeza y su compañía dramática "Atenea" (1919)”, *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, 1994, pp. 29-40.

Angelet, Christian, “Maurice Maeterlinck ayer y hoy”, *Correspondance: Revista hispano-belga*, 6 (2000), pp. 9-15.

Angelloz, Joseph François, *Rilke*, París, Mercure de France, 1952.

Arquistáin, Luis, *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930.

Aymes, Jean-René, *Le métissage culturel en Espagne*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

Bannister Walton, Leslie, *Pérez Galdós and the Spanish novel of the nineteenth century*, Nueva York, Dutton, , 1927.

Bermudo del Pino, María del Pilar, *El teatro de D'Annunzio en España*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1962.

Bertlet, Rosamund, *Chéjov: Escenas de una vida*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

Binni, Walter, *La Poética del decadentismo italiano*, Florencia, Sansoni, 1936.

—, *Critici e poeti: dal Cinquecento al Novecento*, Florencia, La Nuova Italia, 1952.

Bonzi, Lidia, *D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920*, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1984.

Bozal, Valeriano, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

Brioso, Hector, *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales: del Siglo de Oro a nuestros días*, Alcalá de Henares, Publicaciones de Universidad de Alcalá de Henares, 2007.

Bugliani, Americo, *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milán, La Goliardica, 1976.

Cabo Martínez, María Rosa, *Teatro modernista español : 1900-1920*, León, Universidad de León, 1986.

Cahm, Caroline, *Kropotkin and the rise of revolutionary Anarchism: 1872-1886*, Cambridge, University Press, 1989.

Cantavella Blasco, Juan, “Felipe Sassone (1884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano”, *Correspondencias & Análisis*, 1 (2011) , pp. 243-262.

Carnero Arbat, Guillermo, “La ruptura modernista”, *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), pp. 13-25.

Cappelletti, Angel J., *El pensamiento de Kropotkin: Ciencia, ética y anarquía*, Bilbao: Zero, 1978.

Carreto Bautista, Luz M^a, y Olga M^a De la Sota Gómez, “Niebla, de Miguel de Unamuno VS. *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Luigi Pirandello”, *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, 29 (2005), pp. 62-66.

Casalduero, Joaquín, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974.

Casares, Julio, *Crítica profana*, Madrid, Colección Austral, 1964.

Cerdà i Surroca, María Angela, “Influencias inglesas en la génesis del Modernismo: Ruskin y Morris”, *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus Raíces Andaluzas y Cordobesas: celebrado en la Excma. Diputación de Córdoba del 14 al 21 de Octubre de 1985*, ed., Guillermo Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, 1987, pp. 53-68.

—, “Modernisme en Catalunya: traducción y divulgación”, *Hermeneus: Revista de Traducción e Interpretación*, Soria, Facultad de Traducción e Interpretación, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 47-56.

Checa Puerta, Julio Enrique, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

Chevalier, Jean, dir., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

Chicharro de León, Jerónimo, “Pirandello en la literatura española”, *Quaderni Ibero-Americani*, Abril (1954), p. 406.

Chiachío Peláez, María Amparo, “José Jurado de la Parra, el poeta más político (1930-1936)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 201(2010), pp. 303-342.

Ciurans, Enric, “Adrià Gual y el teatro catalán”, *ADE teatro*, 77(1999), pp. 204-208.

Clarín, Palique, ed. José María Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973.

Consiglio, Carlo, “*Lo invisible*, La gran obra teatral de Azorín”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 16-17 (1945), pp. 389-393.

Cuéllar Alejandro, Carlos A., *El prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006.

De la Fuente Ballesteros, Ricardo, "Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos", *Anales de literatura española*, 12(1996), pp. 89-100.

Delgado Cabrera, Arturo, "'C'est notre mort qui guide notre vie..." Maeterlinck y el sentimiento de la muerte", *Correspondance: Revista hispano-belga*, 6 (2000), pp. 77-85.

Díaz Plaja, Gulilermo, "El teatro de Azorín", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 16-17 (1945), pp. 369-387.

—, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Díez-Canedo, Enrique, *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936 Vol. 5, Elementos de renovación*, México (D.F), Editorial Joaquín Mortiz, 1968.

Dougherty, Dru, "The Semiosis of Stage Decor in Jacinto Grau's *El señor de Pigmalión*", *Hispania*, 67/ 3(1984) , pp. 351-357.

—, y María Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 : análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

—, ed., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, Tabapress, 1992.

—, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

Fernández Almagro, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966.

Ferraro, Carmine Luigi, "Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno fra identità e creazione del personaggio", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 5 (2005).

Filippo, Luigi de, "Pirandello in Spagna", *Nuova antologia*, 1962 (1964), pp. 197-206.

Franco, Andrés, *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula, 1971.

Gabriele, John P., ed., *De lo particular a lo universal : el teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1994.

Galán, Eduardo, ed., *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*, Madrid, Fundación Pro-Resad, 1998.

—, “Jacinto Benavente y el drama burgués”, *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*, Madrid, Fundación Pro-Resad, 1998, pp. 45-54

Ganivet, Ángel, *Cartas finlandesas, hombres del norte*, Madrid, Nórdica Libros, 2006.

García Blanco, Manuel, “Introducción” a Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959.

George, David, *Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or collaborators?*, Cardiff, University of Wales Press, 2002.

—, “Ibsen in early twentieth century Barcelona”, *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales: del Siglo de Oro a nuestros días*, 2007, pp. 63-72.

Ginebra, Jordi, y Joan Solà, *Pompeu Fabra : vida i obra*, Barcelona, Teide, 2007.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Sämtliche werke. Vol.3, West-östlicher divan: theatergedichte*, Munich, Deutscher Taschenbuch, 1977.

Goldberg, Isaac, *Don José Echegaray: A study in modern Spanish drama*, Harvard, 1912.

—, *The drama of transition*, Cincinnati, Stewart Kidd, 1922.

Gómez Carrillo, Enrique, *Literatura extranjera: estudios cosmopolitas*, París, Librería de Garnier Hermanos, 1895.

Gómez Sánchez, Carlos, “La realidad y la ilusión. Cervantes en Freud”, *Anales del seminario de historia de la filosofía*, Madrid, Departamento de Historia de la filosofía, Universidad Complutense, 2007, pp. 195-214.

- González-Ruano, César, *Las palabras quedan*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.
- González Salvador, Ana, ed., Maurice Maeterlinck, *La intrusa ; Los ciegos ; Pelléas y Mélisande ; El pájaro azul*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Gregersen, Halfdan, *Ibsen and Spain: a study comparative drama*, New York, Kraus Reprint, 1966.
- Guerrero Zamora, Juan, *Historia del teatro contemporáneo IV*, Barcelona, Juan Flors, 1961-1967.
- Gullón, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.
—, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980
- Gutiérrez, Fátima, “Mitologías fin de siglo: El Decadentismo”, *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- Hajjaj Ben Ahmed, Karima, *Oriente en la crónica de viajes el modernismo de Enrique Gómez Carrillo(1873-1927)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Harding, Bertita, *Vida de la Duse y D'Annunzio*, Barcelona, Nortedur, 2008.
- Hormigón, Juan Antonio, *Ramón del Valle Inclán : la política, la cultura, el realismo, el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- Hübner, Daniel Fedor, *El drama lírico español (1900-1916)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2000.
- Huerta Calvo Javier, dir., *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*, Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega, coords., Madrid, Gredos, 2003.
- Huerta Calvo, Javier, y Emilio Peral Vega, eds., *Teatro fantástico*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

—, Emilio Peral Vega, y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro Español: [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

Infiesta, María, *El wagnerismo a Catalunya*, Barcelona, Infiesta, 2001.

Janés Nadal, Alfinsina, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1983.

Jovet, Jordi, ed., *Lecciones de Literatura Universal: siglos XII a XX*, Madrid, Cátedra, 2003.

Knight, Wilson G., *Ibsen*, Madrid, Epesa, 1976.

Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, ed., Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 2002.

Kronik, John W., “Art and ideology in the theater of Jacinto Grau”, *Kentucky Romance Quarterly*, University Press of Kentucky, 16(1969), pp. 261-276.

—, *La Farsa: (1927-1936) y El Teatro español de preguerra*, Raleigh, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1971.

—, “Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau”, *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, ed. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, CSIC, 1992, pp. 72-87.

Leblanc, Georgette, *Mi vida con Maeterlinck*, Madrid, Galo Sáez, 1931.

Litvak, Lily, “La nueva estética de Azorín”, *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura: estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 276.

—, *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Bosch, 1981.

—, *España 1900 : modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

—, *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios, 2001.

Lozano Marco, Miguel Ángel, “Azorín y la sensibilidad simbolista”, *Anales de Literatura Española*, 15 (2002), pp. 123-138.

Machado, Manuel, *La guerra literaria*, ed. María Pilar Celma y Valero y Francisco J. Blasco Pascual, Madrid, Narcea, 1981.

Martínez Garrido, Elisa, “Imágenes misticosacrales en el erotismo de D’Annunzio y Valle-Inclán”, *Eros Literario*, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp.159-166.

Martínez-Peñuela Virseda, Ana, “Pirandello y Unamuno frente a la locura *Enrique IV y El otro*”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 10 (1996), pp. 197-206.

Martínez Sierra, Gregorio, *Motivos*, París, Garnier hermanos, 1906.

—, ed., *Casa de muñecas*, Madrid, Renacimiento, 1917.

—, *Un teatro de arte en España, 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926.

Martínez Sierra, María, *Gregorio y yo*, México, Exportadora de Publicaciones Mexicanas, 2000.

Marzona, Daniel, *Arte minimalista*, Koln, Taschen, 2004.

Newberry, Wilma, *The Pirandellian mode in Spanish literature from Cervantes to Sastre*, Nueva York, Albany: State University of New York Press, 1973.

Nieva de la Paz, Pilar, “Crónica de un estreno: *Lo invisible* (1928), de Azorín”, *Anales de Literatura Española*, 9 (1993), pp. 103-114.

Nozick, Martin, *Miguel de Unamuno*, Nueva York, Twayne Publishers, 1971.

Oliva, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004.

Ozimek-Maier, Janis-Susan, *Ibsen and Spain: a Re-examination*, Madison, The University of Wisconsin, 1980.

Padullés, Xavier, “Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatro polític català del segle XX”, *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 50-51(2006), pp. 167-192.

Palau de Nemes, Graciela, “La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas”, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 40/3 (1962), pp. 714-728.

Peral Vega, Emilio, *Formas carnavalescas en el teatro español del siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

—, *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2008.

—, ed., *El señor de Pigmalión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

—, ed., *Guignol: teatro para leer*, José Francés, Madrid: Ediciones del Orto, 2011.

Pérez de Ayala, Ramón, *Las máscaras I, Galdós, Benavente, Valle-Inclán, Linares Rivas, Villaespesa, Morano*, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.

—, *Las máscaras I, Galdós, Benavente, Valle-Inclán, Linares Rivas, Villaespesa, Morano*, Madrid, Renacimiento, 1924.

Pérez de la Dehesa, Rafael, “Maeterlinck en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1971, pp. 572-581.

—, “Estudio preliminar” a Federico Urales, *La evolución de la filosofía en España*, Barcelona, Laia, 1977.

Pérez Ortega, Manuel Urbano, “Nuevas aportaciones para el conocimiento de la obra literaria del baezano José Jurado de la Parra”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 186 (2003), pp. 355-412.

Phillips, Allen W., “Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)”, *Anales de literatura española*, 5 (1986-1987), pp. 377-424.

Pitollet, Camille: “Correspondencia. Recuerdos sobre Gómez Carrillo”, *Gloses*, ed., Valentin Bresle París, Mercure Universel, , 1933, pp.143-184.

Pueyo Casaus, María Pilar, “El retrato literario del supuesto César Borgia en *Il piacere* de Gabriele D’Annunzio y en *Sonata de primavera* de Valle-Inclán”, *El retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000.

Puig Taulé, Oriol, “L’Escola d’Art Dramàtic Adrià gual: cinquanta anys (mes un) d’una aventura teatral”, *Serra d’Or*, 616(2011), pp. 82-87.

Quinto, José María de, “El mito Benavente”, *Ínsula*, 241(1966), p. 15.

Ràfols, Josep Francisco., *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino, 1949.

Ramos Ortega, Manuel José, *Las revistas literarias en España entre la "Edad de Plata" y el medio siglo : una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

—, *Revistas literarias españolas del siglo XX: (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.

Regalado García, Antonio, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, Madrid, Ínsula, 1966.

Reszler, André, *La estética anarquista*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2005.

Ríos Carratalá, Juan Antonio, “Dos presencias contrapuestas de Maurice Maeterlinck: Carlos Arniches y Los Martínez Sierra”, *El simbolismo literario en España*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 197-228.

Robichez, Jacques, *Le symbolisme au théâtre; Lugné-Poe et les débuts de l’Œuvre*, París, L’Arche, 1957.

Ródenas, Domingo, coord., *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008.

Rubio Delgado, Isaac, “Ibsen y Galdós”, *Letras de Deusto*, 8 (1974), pp. 207-224.

Rubio Jiménez, Jesús, *Ideología y teatro en España, 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.

—, “Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Modernismo y teatro de ensueño”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 14/1-3 (1989), pp. 199-222.

—, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

—, ed., *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

—, “La renovación teatral en el cambio de siglo: 1880-1914”, *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*, ed. Eduardo Galán, Fundación Pro-Resad, 1998, pp. 213-241.

—, “Eduardo Marquina y el modernismo castizo en el teatro”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 30/1-2 (2005), pp. 457-484

—, “Así que pasen cien años: notas sobre la primera recepción de Ibsen en España”, *ADE teatro*, 110(2006), pp.30-33.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2011.

Rusiñol, Santiago, “Discurs Llegit a Sitges”, *Obres completes*, Barcelona, Biblioteca Perenne, 1947.

Sáez Martínez, Begoña, *Las sombras del modernismo: una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004.

Salaün, Serge, ed., *Teatro de ensueño*, Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

—, Evelyne Ricci y Marie Salgues, eds., *La escena española en la encrucijada*, Madrid, Fundamentos, 2005.

Sánchez Estevan, Ismael, *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico crítico*, Barcelona, Ariel, 1954.

Sans, Édouard, *Richard Wagner et Schopenhauer*, Tolosa, Éditions Universitaires du Sud, 1999.

Schade, George D., *La segunda generación modernista*, Madrid, La Muralla, 1979.

Schiavo, Leda, "Vidas paralelas: D'Annunzio y Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, 56 (1986), Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, pp. 60-66.

Senabre Sempere, Ricardo, "De nuevo Maeterlinck en España. (Testimonios y documentos)", *Correspondance: Revista hispano-belga*, 6 (2000), pp. 136-161.

Sender, Ramón J., *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos, 1965.

Sheehan, Robert Louis, *Benavente and the Spanish Panorama: 1894, 1954*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1976.

Siguán, Marisa, "Ibsen y el drama de ideas en Cataluña", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 6-7(1988), pp. 157-164.

—, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, PPU, 1990.

Silverman, Joseph H., "Valle-Inclán y Ciro Bayo: sobre una fuente desconocida de *Tirano Banderas*", *Nueva Revista de Filología Hispánica XIV*, (1960), pp.73-88.

Simón Pierret, Jean Pierre, *Maeterlinck y España*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.

Sobejano, Gonzalo, *Forma literaria y sensibilidad social: (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle Inclán)*, Madrid, Gredos, 1967.

—, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

—, "Echegaray, Galdós y el melodrama", *Anales galdosianos*, 11(1976), pp. 91-115.

Standish, Peter, "Pirandello, Pygmalion and Spain", *Revue de littérature comparée*, 47 (1973), pp. 327-337.

Starkie, Walter, *Jacinto Benavente*, Londres, H. Milford, Oxford University Press, 1924.

Stimson, Frederick, "Azorín's debt to Maeterlinck", *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp.65-70.

Thion-Soriano Mollà, Dolores, "Galdós e Ibsen, indagaciones para la modernidad teatral", *Galdós y la escritura de la modernidad, VII Congreso Internacional Galdosiano*, eds. Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana, Las Palmas de Gran Canaria, Área de Cultura, Servicio de Museos, 2004, pp. 545-558.

Tobar, María Luisa, *Prima pirandelliana a Madrid: "Sei personaggi in cerca d'autore"*, Roma, Herder, 1986.

Torre, Guillermo de, "Unamuno y su teatro", *Papeles de Son Armadans*, 36 (1965), pp. 15-25.

Tosi, Guy, ed., *D'Annunzio à son traducteur Georges Hérelle*, París, Denoël, 1946.

Úcar Ventura, Pilar, "El misterio de la muerte en Lo invisible. Maeterlinck en Azorín", *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 5 (1995) , pp. 35-40.

Urales, Federico, *La evolución de la filosofía en España*, Barcelona, Laia, 1977.

Ugarte, Michael, *Madrid 1900 the capital as cradle of literature and culture*, Pennsylvania, University Park: Pennsylvania State University Press, 1996.

Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española, III*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

Veloso Santamaría, Isabel, "Naturalismo y prerrafaelismo", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 217-229.

Vila Selma, José, *Benavente, Fin de siglo*, Madrid, Rialp, 1952.

ARMIN MOBARAK

Yxart, José, *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, ed. Jordi Castellanos, Barcelona, Edicions 62, 1980.

—, *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.