

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



TEATRO POÉTICO CONTEMPORÁNEO : TEMAS Y LENGUAJE DE LA OBRA DRAMÁTICA DE “AZORÍN” Y PEDRO SALINAS

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ernesto Capdevielle Herrero

Bajo la dirección de la doctora

Marina Mayoral Díaz

Madrid, 2002

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
SECCION DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

ERNESTO CAPDEVIELLE HERRERO

TEATRO POÉTICO CONTEMPORÁNEO: TEMAS Y LENGUAJE DE LA
OBRA DRAMÁTICA DE "AZORÍN" Y PEDRO SALINAS
TOMO I

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR LA DOCTORA
DOÑA MARINA MAYORAL DÍAZ

SETIEMBRE DE 1993

ÍNDICE

TOMO I

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
I. EL TEATRO POÉTICO	40
1. LA CRÍTICA Y EL TEATRO POÉTICO	41
2. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO POÉTICO DE "AZORÍN" Y PEDRO SALINAS	58
A. LOS TEMAS	58
B. EL LENGUAJE	64
C. LOS PERSONAJES	107
D. LA ESTRUCTURA	127
E. OTROS ELEMENTOS DRAMÁTICOS	144
1. GESTOS. MOVIMIENTOS	144
2. VESTUARIO	146
3. ACCESORIOS: MÁSCARAS, UTILLAJE DEL ESCENARIO Y DE ADORNO, Y UTILLAJE DE MANO	148

II

4. DECORACIÓN	151
5. LUZ	156
6. MÚSICA. RUIDOS	162
7. EFECTISMOS	165
NOTAS	170
II. EL TEATRO DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, "AZORÍN"	202
1. "AZORÍN" Y EL TEATRO	203
NOTAS	212
2. "AZORÍN", TEÓRICO DEL TEATRO	218
A. DEFINICIÓN DE TEATRO	219
B. ELEMENTOS DRAMÁTICOS	223
C. "AZORÍN" Y EL TEATRO DE SU TIEMPO. LA NECESIDAD DE UNA RENOVACIÓN	229
D. CARACTERES DEL ESCRITOR DE TEATRO	240
E. LOS ACTORES	242
F. EL DIRECTOR TEATRAL	245
G. EL PÚBLICO	247
H. LA CRÍTICA TEATRAL	248
I. LA CRISIS TEATRAL	252
NOTAS	255
3. TEMAS	270
A. LA LITERATURA Y EL TEATRO	273
1. LA LITERATURA	274
2. EL TEATRO	284

III

B. EL AMOR	298
1. DEFINICIÓN	299
2. LA AMADA	301
3. EL MOMENTO DE ORO	302
4. ASPECTOS QUE SE OPONEN AL AMOR	303
5. EFECTOS POSITIVOS	310
6. EL AMOR A LA FAMILIA. LA AMISTAD	311
C. LA VIDA	316
1. CONCEPCIONES DE LA VIDA	316
2. LO MÁS IMPORTANTE	323
3. EL MOMENTO DECISIVO	329
4. CONTRA LA VIDA	331
D. EL TIEMPO	334
1. <u>ANGELITAS</u> : LA COMEDIA DEL TIEMPO	337
2. OTRAS IDEAS SOBRE EL TIEMPO	344
E. LA RELIGIÓN	350
1. CONCEPTO DE RELIGIÓN	350
2. LA RELIGIÓN Y ESPAÑA	354
3. LA RELIGIÓN Y LA MUERTE	355
4. LA RELIGIÓN Y LA GUERRA	357
5. LA RELIGIÓN Y LA CIENCIA	358
6. EL SILENCIO DE DIOS	359
F. ESPAÑA	362
1. ESPAÑA Y SU FUTURO	364
2. EL PATRIOTISMO	368
3. LA HISTORIA Y EL CARÁCTER DE LOS ESPAÑOLES ..	371
G. LA MUERTE	376

IV

1. LA MUERTE EN <u>LO INVISIBLE</u>	377
2. LA GUERRA	385
H. EL DINERO	386
I. EL PERIODISMO	397
1. LA VIDA PERIODÍSTICA	399
2. PERIODISMO Y VERDAD	404
3. EL PODER DE LA PRENSA	407
NOTAS	411
4. LENGUAJE	432
A. EL LENGUAJE DE LOS PERSONAJES	433
B. EL LENGUAJE DE LAS ACOTACIONES	512
NOTAS	541
5. LOS ESTRENOS	555
A. <u>LA FUERZA DEL AMOR</u> . TRAGICOMEDIA	561
B. <u>JUDIT</u>	563
C. <u>OLD SPAIN!</u> COMEDIA EN TRES ACTOS Y UN PRÓLOGO, DIVIDIDOS EN CUATRO CUADROS	566
1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA	568
2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	569
3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA	573
4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	580
D. <u>BRANDY</u> , <u>MUCHO BRANDY</u> . SAINETE SENTIMENTAL EN TRES ACTOS	586
1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA	586

2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO.	
LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN	589
3. ESCENOGRAFÍA	592
4. EL PÚBLICO, FORTUNA. LA CRÍTICA	593
5. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	602
E. <u>COMEDIA DEL ARTE</u> . TRES ACTOS	608
1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA	608
2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO.	
LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	610
3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA	613
4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	618
F. <u>EL CLAMOR</u> . FARSA EN TRES ACTOS	629
1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA	632
2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO.	
LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	632
3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA. EL EMPRESARIO	636
4. LA POLÉMICA	644
5. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	651
G. <u>LO INVISIBLE</u> . TRILOGÍA	662
1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA	663
2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO.	
LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	664
3. ESCENOGRAFÍA	671

VI

4. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA	672
5. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	684
H. <u>ANGELITA</u> . AUTO SACRAMENTAL	697
1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA	697
2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	700
3. EL PÚBLICO. FORTUNA	703
4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	708
I. <u>CERVANTES O LA CASA ENCANTADA</u>	724
J. <u>LA GUERRILLA</u>	725
1. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN	726
2. ESCENOGRAFÍA	728
3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA	729
4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	733
K. <u>FARSA DOCENTE</u> . COMEDIA EN TRES ACTOS	754
1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA	757
2. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN	759
3. EL PÚBLICO. LA CRÍTICA	761
4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	762
NOTAS	777

TOMO II

	Pág.
III. EL TEATRO DE PEDRO SALINAS	806
1. INTRODUCCIÓN	807
NOTAS	814
2. PEDRO SALINAS, TEÓRICO DEL TEATRO	818
A. EL DRAMATURGO	820
B. LA OBRA DRAMÁTICA	824
C. EL TEATRO ESPAÑOL	829
NOTAS	833
3. TEMAS	837
A. EL AMOR	840
B. EL SER HUMANO	860
C. EL MUNDO MODERNO	875
D. LA RELIGIÓN	887
E. EL ARTE	902
F. LA POLÍTICA	910
G. LA VIDA	919

VIII

NOTAS	923
4. LENGUAJE	942
A. EL LENGUAJE DE LOS PERSONAJES	944
B. EL LENGUAJE DE LAS ACOTACIONES	1.014
NOTAS	1.085
5. LOS ESTRENOS	1.092
A. <u>ELLA Y SUS FUENTES</u>	1.094
1. DIRECTOR. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN	1.095
2. FORTUNA	1.095
3. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	1.096
B. <u>LA ISLA DEL TESORO</u>	1.099
1. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	1.099
2. ESCENOGRAFÍA	1.101
3. FORTUNA. LA CRÍTICA	1.101
4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	1.102
C. <u>LA CABEZA DE MEDUSA</u>	1.105
1. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	1.105
2. ESCENOGRAFÍA	1.107
3. EL PÚBLICO	1.107
D. <u>JUDIT Y EL TIRANO</u>	1.108
1. REPARTO DEL ESTRENO	1.108

2. FORTUNA. LA CRÍTICA	1.109
3. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	1.112
E. <u>LA ESTRATOESFERA</u>	1.114
1. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO ..	1.114
2. FORTUNA	1.115
F. <u>LA FUENTE DEL ARCÁNGEL</u>	1.118
1. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN	1.119
2. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA	1.120
3. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	1.123
G. <u>LOS SANTOS</u>	1.126
1. DIRECTOR. ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN .	1.126
2. FORTUNA	1.127
H. <u>EL CHANTAJISTA</u>	1.130
1. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ...	1.130
2. FORTUNA. LA CRÍTICA	1.131
3. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS	1.132
NOTAS	1.136
IV. APÉNDICES	1.147
1. DIBUJO DE "AZORÍN"	1.148

2. TEXTOS	1.149
A. J. MARTÍNEZ RUIZ, <u>LA MUERTE DE UN DIOS</u> (1895) .	1.150
B. J. MARTÍNEZ RUIZ, <u>ORTIZ</u> (1904)	1.154
V. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	1.159
1. OBRAS GENERALES	1.160
A. ENCICLOPEDIAS	1.160
B. DICCIONARIOS	1.161
2. OBRAS SOBRE TEORÍA LITERARIA	1.162
A. LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS	1.162
B. ARTÍCULOS EN REVISTAS Y DIARIOS	1.165
3. ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL	1.166
A. LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS	1.166
B. ARTICULOS EN REVISTAS Y DIARIOS	1.183
4. REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS	1.187
A. REPERTORIOS GENERALES	1.187
B. REPERTORIOS SOBRE "AZORÍN"	1.187
C. REPERTORIOS SOBRE PEDRO SALINAS	1.189
5. "AZORÍN"	1.190
A. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	1.190
1. OBRAS COMPLETAS	1.190
2. OBRAS TEATRALES	1.193
3. ESCENAS DRAMÁTICAS	1.202
4. TRADUCCIONES TEATRALES POR ORDEN CRONOLÓGICO .	1.203
5. LIBROS SOBRE TEATRO	1.203
6. NOVELAS	1.204

7. EPISTOLARIOS	1.206
8. LIBROS FORMADOS POR ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS Y POR FRAGMENTOS DE OTRAS OBRAS	1.207
9. ARTÍCULOS EN DIARIOS Y REVISTAS. PRÓLOGOS	1.208
10. ARTÍCULOS DONDE SE RECOGEN OBRAS DE "AZORÍN" .	1.216
11. ENTREVISTAS Y ENCUESTAS EN LA PRENSA	1.217
B. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA	1.220
1. LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS	1.220
2. REVISTAS	1.244
3. DIARIOS	1.273
6. PEDRO SALINAS	1.292
A. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	1.292
1. OBRAS COMPLETAS TEATRALES	1.292
2. OTRAS EDICIONES DE OBRAS TEATRALES	1.292
3. TRADUCCIONES TEATRALES	1.295
4. POESÍAS COMPLETAS	1.296
5. ANTOLOGÍAS POÉTICAS	1.297
6. POESÍAS SUeltas	1.297
7. NARRACIONES COMPLETAS	1.297
8. ENSAYOS COMPLETOS	1.298
9. OTRAS EDICIONES DE ENSAYOS. PRÓLOGOS	1.298
10. EPISTOLARIOS	1.299
11. ENTREVISTAS	1.300
12. OTRAS TRADUCCIONES	1.300
B. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA	1.301
1. LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS	1.301

XII

2. REVISTAS	1.314
3. DIARIOS	1.333
4. MATERIAL AUDIOVISUAL	1.339
7. VARIOS	1.340
A. OBRAS LITERARIAS	1.340
B. OTROS LIBROS Y REVISTAS CONSULTADOS	1.346
1. LIBROS	1.346
2. REVISTAS	1.359

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN.

El título de esta Tesis doctoral, Teatro poético contemporáneo: temas y lenguaje de la obra dramática de "Azorín" y Pedro Salinas, muestra de forma clara el objeto de nuestro estudio, las piezas teatrales de dos autores españoles del siglo XX: José Martínez Ruiz, "Azorín" (Monóvar, Alicante, 1873 - Madrid, 1967) y Pedro Salinas Serrano (Madrid, 1891 - Boston, Estados Unidos, 1951). En total, hemos analizado diez dramas del escritor alicantino y catorce del madrileño: por un lado, La fuerza del amor, Old Spain!, Brandy, mucho brandy, Comedia del arte, El Clamor (escrita en colaboración con Pedro Muñoz Seca), Lo invisible, Angelita, Cervantes o la casa encantada, La guerrilla y Farsa docente; y, por otro, El Director, El parecido, Ella y sus fuentes, La Bella Durmiente, La isla del tesoro, La Cabeza de Medusa, Sobre seguro, Caín o una gloria científica, Judit y el tirano, La Estratosfera, La Fuente del Arcángel, Los santos, El precio y El chantajista. En cuanto al teatro azoriniano, aludimos brevemente también a Judit, obra considerada perdida que se encontró recientemente en la Casa-Museo "Azorín", de Monóvar. Este drama se publicará próximamente, según las informaciones aparecidas en la sección ABC Cultural del diario

madrileño ABC del día 3 de julio de 1992. Como no ha sido posible incluir la pieza en este trabajo, dejamos para un futuro cercano su estudio. Por otro lado, en los capítulos siguientes nos referiremos a algunas obras no teatrales de P. Salinas y "Azorín", y a varios textos literarios, sobre todo dramáticos, de otros autores, para comparar temas, lenguaje o personajes.

Aunque creemos que todos los capítulos de la Tesis aumentan el conocimiento actual del teatro azoriniano y saliniano, seguramente sea la primera parte, dedicada al teatro poético, la más interesante, pues intenta encontrar los rasgos de distinto signo literario y teatral (temas, lenguaje, personajes, estructura, sonido, luz, efectos dramáticos...) que pueden permitirnos atribuir el calificativo de poéticas a unas obras en prosa. Si esos rasgos se aplicaran a otras piezas, quizá se establecerían algunas de las características de ese subgénero dramático. Por otro lado, a pesar de haber empleado el término poético nos resulta imposible definir, como a otros muchos investigadores, qué es la poesía (1).

Los estudios globales importantes dedicados a los dramas de estos famosos e importantes escritores de la Literatura española, no son numerosos: sobre "Azorín", podemos señalar los ensayos de Guillermo Díaz-Plaja (1931 y 1936), Lawrence A. Lajohn (1961), María Martínez del Portal (1969) y Lucile C. Charlebois (1985); y sobre P. Salinas, los libros de Hugo W. Cowes (1965), Pilar Moraleda (1985), Linda S. Materna (1986) y Susan G. Polansky (1988). Seguramente los actos que han recordado a nuestros

autores en los años 1991 y 1992 (centenario del nacimiento del madrileño y vigésimoquinto aniversario de la muerte del alicantino, respectivamente), animarán a los investigadores a dedicar más estudios a sus piezas.

Hemos consultado los dramas de "Azorín" en sus Obras completas: IX tomos, Madrid, Aguilar, 1947-1954. Como no incluían El Clamor, hemos utilizado su primera edición: Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1928. En cuanto a la obra dramática de P. Salinas, ya resulta imprescindible la edición crítica de P. Moraleda titulada Teatro completo: Sevilla, Alfar, 1992. Con todo, algunas erratas nos han obligado a citar a veces por la edición anterior de Juan Marichal, Teatro completo: Madrid, Aguilar, 1957.

A lo largo de nuestro estudio hemos preferido atender a las propias obras salinianas y azorinianas que aludir a cuestiones planteadas por los teóricos teatrales consultados. Dada la variedad de los capítulos que componen nuestro estudio, nos hemos acercado a los dramas desde diferentes puntos de vista, aunque el método utilizado ha sido casi siempre de carácter inductivo, basado en una lectura muy atenta de los textos. Con todo, en el primer capítulo usamos el método deductivo; en los apartados dedicados a los autores como teóricos teatrales, nos limitamos en ocasiones a ordenar y resumir sus ideas; en los apartados sobre los estrenos, atendemos a diferentes aspectos sociales, importantísimos en el género dramático...

Nuestro estudio consta de tres grandes capítulos. El primero, dedicado al teatro poético, tiene dos apartados: por un

lado, comentamos la historia y las características de ese tipo de drama en nuestro país durante el siglo XX; y, por otro, analizamos los rasgos que juzgamos poéticos en las piezas de "Azorín" y P. Salinas. En este último apartado no nos limitamos a analizar temas, lenguaje, estructura y personajes, sino que aludimos a otros aspectos dramáticos a menudo olvidados: el movimiento, el vestuario, los accesorios, la decoración, la luz, el sonido, los efectismos... Los capítulos segundo y tercero estudian las obras dramáticas del alicantino y del madrileño, respectivamente. Cada uno se compone de cinco apartados: introducción, ideas teatrales de los escritores, temas, lenguaje y estrenos de sus piezas. De esta manera se parte de la teoría dramática para llegar al texto y después a la práctica ante los espectadores. Los apartados sobre las teorías teatrales no pretenden ser exhaustivos, pues sabemos que existen en distintos periódicos y revistas artículos de temática teatral, especialmente del alicantino, que no hemos podido consultar. Éste sería uno de los distintos trabajos que sobre el teatro azoriniano dejamos para otra ocasión. Aunque no creemos en la separación entre fondo y forma, nos ha parecido más útil para el lector, en general poco conocedor de estas piezas, estudiar por separado los temas y el lenguaje, y hacerlo además en ese orden. Con todo, en el capítulo dedicado al estilo de ambos autores las referencias temáticas son constantes. Por otro lado, en los apartados dedicados al lenguaje analizamos tanto el de los personajes como el de las acotaciones escénicas, asunto bastante

infrecuente y muy importante sobre todo en el teatro saliniano. Una vez analizadas, aunque parcialmente, las obras dramáticas, nos ha parecido interesante comentar sus estrenos y las circunstancias que los rodearon. Así hemos podido comprobar que el teatro de "Azorín" y P. Salinas, a pesar de su calidad, no obtuvo en general el respaldo del público y de la crítica en los casos en los que llegó a un escenario. Estamos convencidos de que su carácter de poético explica en parte esos hechos.

Después de esos grandes capítulos aparecen tres apéndices donde se encuentran un dibujo de "Azorín" en el que reflejó el plan de una comedia (1927) (apéndice 1) y dos breves textos dramáticos del alicantino poco conocidos, publicados mucho antes de su primer estreno, Old Spain! (1926): La muerte de un dios (1895) (apéndice 2.A) y Ortiz (1904) (apéndice 2.B). Estas pequeñas escenas muestran el interés del autor por el aspecto práctico del género teatral en fechas tempranas y suponen un fuerte contraste con la temática que reflejó en sus piezas extensas.

En la bibliografía mencionamos sólo los libros, revistas y periódicos consultados. Somos conscientes de que leer todos los estudios sobre autores como "Azorín" y P. Salinas es casi imposible y, por ello, sólo hemos intentado conocer los escritos donde se alude en mayor o menor medida a su obra dramática. En ocasiones hacemos algún comentario a los datos bibliográficos, sobre todo para subrayar los artículos en los que el alicantino se refirió al madrileño. Este último capítulo se divide también en varios apartados: enciclopedias y diccionarios, obras sobre

teoría literaria, estudios sobre el teatro y la Literatura, repertorios bibliográficos, bibliografía directa e indirecta de "Azorín" y P. Salinas, y varios. En el apartado dedicado a teoría literaria, aparecen especialmente estudios acerca del género dramático que corresponden a la tendencia semiológica, la cual da la misma importancia a todos los elementos teatrales. Nosotros hemos pretendido hacer esto mismo en el capítulo I. En los apartados de la bibliografía indirecta azoriniana y saliniana, mencionamos libros y artículos sobre distintos aspectos de las obras del alicantino y del madrileño, porque a veces hemos encontrado en ellos interesantes referencias a su teatro. Además, nos pareció necesario conocer la bibliografía indirecta básica de los dos autores, pues suelen ocuparse de los mismos temas y utilizar parecidos recursos lingüísticos en diferentes géneros. Por otro lado, creimos oportuno incluir algunos estudios imprescindibles sobre el Barroco, ya que en la pieza azoriniana La fuerza del amor aparece el personaje de Francisco de Quevedo, quien expone una visión pesimista de la vida, muy propia de su época. Durante la realización de esta Tesis se publicó el libro de E. Inman Fox Azorín: Guía de la obra completa, el cual constituye la bibliografía más amplia de y sobre el escritor alicantino hasta el momento. Sin embargo, nuestra bibliografía ya estaba consultada en el momento de esa publicación. Como puede comprobarse fácilmente, ofrecemos unos datos bibliográficos más completos que el gran estudioso de la obra azoriniana y además incluimos muchos artículos sobre el

teatro azoriniano no recogidos en el libro del investigador estadounidense. Así pues, resulta reforzada nuestra aportación a la bibliografía sobre el autor de Monóvar.

Con esta Tesis hemos intentado contribuir al mejor conocimiento de unas obras poco conocidas de dos escritores fundamentales en la Historia de la Literatura española de nuestro siglo. De este modo intentamos cubrir un hueco en los estudios sobre una parte de su labor literaria considerada en general como menor. Por otra parte, hemos querido mostrar que sus textos dramáticos responden a una intención de renovación y se caracterizan por un fuerte lirismo. Por consiguiente, a este tipo de teatro lo hemos llamado teatro poético en prosa. Quizá nuestra intención de afianzar ese subgénero dramático pueda parecer demasiado ambiciosa. Sin embargo, el desafío que se nos presentaba tenía tanto interés que no dudamos en llevar a cabo el proyecto. Esperamos que próximos estudios sobre las piezas de otros autores de nuestro siglo permitan confirmar dicha terminología hasta poder formar una historia de ese subgénero. Por otro lado, sabemos que otros investigadores proporcionarán valiosas visiones de las piezas de "Azorín" y P. Salinas distintas a las nuestras y que analizarán aspectos no atendidos por nosotros en esta ocasión. Entre ellos podemos mencionar el análisis de los personajes, la estructura y otros elementos dramáticos (vestuario, decoración, utillería, luz, sonido, efectos dramáticos) de todo el teatro del madrileño y del alicantino.

En cuanto a las citas, sólo nos hemos permitido modernizar

la acentuación de los textos azorinianos.

En fin, este trabajo no habría sido posible sin la dirección y el apoyo constante de doña Marina Mayoral, profesora del Departamento de Literatura de la Universidad Complutense de Madrid. Agradecemos asimismo la ayuda inestimable de otras muchas personas: el director y la secretaria de la Casa-Museo "Azorín", de Monóvar, don José Payá Bernabé y doña Magdalena Rigual Bonastre; doña Solita Salinas de Marichal; doña Pilar Moraleda García; doña Patricia Perán Mazón; doña María Herrero Duarte; don Miguel Martínez-Mena; don Juan Cobos Wilkins, director de la Fundación Juan Ramón Jiménez (Moguer); así como la labor del personal de la Biblioteca Nacional, el Ateneo, la Hemeroteca Nacional, la Hemeroteca Municipal, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Fundación Juan March, la Biblioteca de la Facultad de Filología (Madrid) y la Biblioteca de la Generalitat Valenciana (Alicante).

A continuación proporcionamos el argumento de las distintas piezas de "Azorín", ya que no son obras demasiado conocidas ni fáciles de conseguir en bibliotecas o librerías:

La fuerza del amor (1901):

Jornada I: En la venta del Santo Cristo del Coloquio, se encuentran tres truhanes: Burguillos, Céspedes y Salazar. Cuando entra el Ermitaño, esos personajes intentan robarle su dinero haciendo trampas en el juego de cartas; pero no lo logran.

También acuden a la posada don Fernando, el protagonista, y su criado Chacón, quienes siguen a la bella doña Aurelia, hija del Duque de Pontes, ya que el personaje principal se ha enamorado de ella. La dama va a casarse con el rico don Félix para salvar de la ruina a su aristocrática y empobrecida familia. Finalmente aparece el joven don Diego al cual aquellos pequeños delincuentes engañan: Céspedes simula conocer al recién llegado y consigue que lo invite a comer, así como a sus amigos. Sin embargo, la farsa no continúa porque don Fernando la descubre a don Diego y le recomienda servir en su vida a la justicia y a la poesía.

Jornada II: En la entrada del palacio del Duque de Pontes, algunos mendigos esperan recibir limosnas. Grijalva, una celestina que cuida de doña Aurelia, les da unas monedas y toma de uno de ellos, Polanco, unos dientes y un trozo de sogá de un ahorcado. Poco después el Duque pide a su hija que esté contenta, pues al día siguiente van a celebrar una fiesta a la cual acudirá su futuro marido. Entonces entra en la casa don Fernando haciéndose el loco y finge ser Amadís de Gaula. El noble lo acoge en su hogar y el protagonista da varias muestras tanto de cordura como de locura.

Jornada III: En el gran salón del Duque de Pontes, hay una gran fiesta en la que se comentan los últimos acontecimientos de la corte. Don Fernando logra a causa de su locura hablar y tratar con doña Aurelia y decide ser su caballero. Al sarao acude también don Francisco de Quevedo, quien pronuncia un discurso sobre las ventajas de la muerte frente a la engañosa vida y comprueba el ingenio del loco. La jornada acaba con un fuerte

enfrentamiento verbal entre ese personaje y don Félix, molesto por la familiaridad del protagonista con doña Aurelia.

Jornada IV: En el aposento de doña Aurelia, Chacón informa a la joven de la verdadera identidad de su amo y de sus sentimientos. Así pues, la protagonista hace ir a su habitación a don Fernando con la intención de que le confiese su amor. Acude también a la cámara don Félix, quien los encuentra solos. Entonces tiene lugar un duelo de honor entre los personajes masculinos, en el que el protagonista mata a su rival. Por último, la joven admite ante todos que ama al personaje loco.

Old Spain! (1926):

Prólogo: El Actor comunica a los espectadores, mientras es importunado continuamente por Mister Brown, que el autor y el director de escena han decidido suprimir el prólogo de la pieza. En éste se presentaba al protagonista, don Joaquín, un millonario estadounidense que decidía marchar a España, la patria de su padre, para poder vivir con tranquilidad.

Acto I: En la sala de su hostel doña Marcela y su hija Lucita hablan de sus huéspedes: el señor Cicuéndez, profesor de Música en la Escuela de Artes y Oficios; don Claudio Pisana, capellán de las Agustinas; Mister Brown, artista de circo; y don Joaquín. De este personaje no saben apenas nada, sólo que es buena persona y que se comporta de una manera extravagante. Por ello, la dueña de la hostería sospecha de él. Su conversación queda interrumpida por don Claudio, el cual se queja de que no

encuentra dinero para arreglar la ruinoso Iglesia de las Agustinas. En cuanto al señor Cicuéndez, también desearía reparar su Escuela si tuviera dinero para ello. Por otra parte, los dos personajes masculinos coinciden en señalar a don Joaquín como el tema de todas las reuniones de Nebreda. Por fin llegan el protagonista y Mister Brown, y charlan sobre varias cuestiones, entre ellas el dinero, mientras cantan y bailan. Al final de esta primera parte entran en escena de nuevo don Claudio y el señor Cicuéndez para comunicar a doña Marcela y Lucita que ambos han recibido de forma misteriosa un cheque de 50.000 pesetas con el que podrán resolver sus problemas económicos.

Acto II: Don Joaquín y Mister Brown acuden al palacio del Marqués de Cilleros para visitarlo. Aparece entonces la joven Condesita y el protagonista pretende conquistarla; pero sus opiniones sobre la vida son muy diferentes. Por el contrario, don Joaquín entabla pronto una amistosa conversación con el aristócrata sobre el tema de España. A pesar de las apariencias el Marqués comprueba al final del acto que su hija, la Condesita, está interesada por el principal personaje masculino.

Acto III:

Cuadro I: Los habitantes de Nebreda ya han descubierto que don Joaquín es un millonario americano. El que una persona así haya querido vivir como un pobre en una pequeña población castellana, se ha convertido en una noticia de carácter nacional. Por otro lado, también se ha dado a conocer su amor por la Condesita, así como que el protagonista beneficiará a la localidad y a sus vecinos si la joven accede a casarse con él.

Pero la Condesita ha huido y nadie sabe dónde está.

Cuadro II: La protagonista prepara en una finca cercana a Nebreda una representación teatral basada en la más famosa obra de Cervantes para cuando llegue don Joaquín a buscarla. Este personaje acude allí en compañía de Mister Brown y los dos asisten a la mencionada dramatización, una muestra de que la Condesita también puede llevar a cabo hechos extravagantes, como el protagonista. Al final la enamorada pareja proyecta su vida en común lejos de la querida tierra española.

Brandy, mucho brandy (1927):

Acto I: En la casa de la familia Rasura, doña Dorotea, junto a su hija Laura, espera a su marido, don Cosme, quien ha salido, como todos los días, a buscar la suerte que les saque de su mediocre situación económica. Cuando llega el personaje masculino, expresa su convencimiento de que una existencia mediocre puede cambiar debido a la existencia de la casualidad. Y, en efecto, ésta se produce, pues los visita el joven notario Rafael para comunicarles que han heredado una gran fortuna de un familiar suyo, don Lorenzo, fallecido en Calcuta. Por otra parte, les anuncia que Mister Fog ha venido desde ese lejano lugar y les hará saber más detalles sobre el asunto. El personaje extranjero les dice que para tomar posesión de la fortuna deberán cumplir algunos requisitos: poner un retrato de su tío en el salón de su hogar, celebrar su salida de España rumbo a India y alojarlo a él mismo en su casa para que pueda comprobar el cumplimiento de los

deseos de don Lorenzo. Al final de la primera parte de la pieza, se reúnen todos los personajes y entonces lamentan la muerte del tío de Calcuta, mientras se oye una música festiva procedente de la calle.

Acto II: Han pasado unos meses respecto al acto anterior y, en el gran salón de la nueva casa de los Rasura, los personajes visten de forma lujosa, porque van a celebrar el aniversario de la salida del tío de España, ocurrida un día 1 de noviembre. Toda la familia está muy nerviosa, y los padres intentan escapar del maleficio atribuido al cuadro del tío de Calcuta bebiendo brandy, así como los criados: Paula y Alejo. Por otro lado, Laura está muy triste, pues su madre no consiente sus relaciones con un joven pobre, y desea escapar, huir, olvidar, como hizo su tío años atrás. También Rafael está apenado, ya que la joven rechaza sus sentimientos amorosos. Cuando se sientan a la mesa para cenar, aumentan las quejas y los lamentos de doña Dorotea y de don Cosme, que temen el retrato. A ello contribuyen el apagón de las luces y un gran ruido que da fin a esta segunda parte.

Acto III: En la misma noche del acto anterior, Laura queda sola en el salón y entonces se le aparece don Lorenzo (viejo), quien le aconseja ser prudente y no escapar con su amado, como tenía previsto. Después surge don Lorenzo (joven), el cual le recomienda la huida, tener una postura activa en la vida, para ser feliz. Tras estas conversaciones Laura decide irse con su joven enamorado, pero llega Rafael, quien insiste en su amor por ella. La joven lo rechaza de nuevo y le reprocha que le haya amargado ese feliz momento. Sin embargo, no es capaz de dar el

paso definitivo en el último instante y se refugia en los brazos del notario.

Comedia del arte (1927):

Acto I: Una compañía teatral disfruta de un día de descanso en el campo. Sin embargo, Valdés, el primer actor, ensaya el papel protagonista de la pieza Edipo en Colona, de Sófocles. Al ser reprendido por el poeta Vega, le comenta que no puede dejar de trabajar ni un solo instante. Aparece entonces Pacita, una joven actriz enamorada de Valdés, que pide al vate ayuda para poder interpretar el personaje de Antígona en la mencionada obra. Al final de esta primera parte el principal intérprete la acepta para ese papel y juntos representan parte del drama griego.

Acto II: En la sala de la casa de doña Manolita, esta actriz nos informa en una conversación con su hijo Méndez de que Valdés se ha retirado hace años al quedar ciego. Este personaje vive con ellos y para mantenerlo reciben una misteriosa cantidad de dinero de forma regular. El Doctor les comunica que Pacita, la cual se ha convertido en una famosa intérprete, llegará un poco más tarde para visitar a Valdés y a sus antiguos compañeros. Su entrada coincide con la clase de interpretación que el ciego actor da al joven Méndez. La célebre actriz propone al maduro actor volver al teatro para representar de nuevo Edipo en Colona junto a ella en una función a beneficio del poeta Vega. El protagonista responde de forma afirmativa y todos quedan muy contentos ante la futura puesta en escena.

Acto III:

Cuadro I: Méndez, el Doctor, Pacita y doña Manolita, comentan que Valdés ha empezado a hablar de la vida de los actores y después ha sufrido un desvanecimiento en el comienzo de la representación de Edipo en Colona. Sin embargo, el ciego intérprete decide volver a comenzar la pieza. Por otro lado, Méndez pide a Vega su intercesión para que pueda debutar con su amada Pacita próximamente.

Cuadro II: En un restaurante los actores celebran el éxito de su trabajo en el drama griego. Pacita comunica a Vega que también ella está interesada por el joven Méndez. Sin embargo, ese amor que comienza coincide con la muerte súbita de Valdés al final de la pieza.

El Clamor (1928):

Acto I: En la redacción del diario El Clamor, los periodistas Astudillo, Narciso, Recalde, Luis... comentan la mala situación económica del periódico. Su director, Garcillán, no consigue el apoyo del empresario Picornell, pero anima a sus trabajadores a seguir en su labor aludiendo a la concepción romántica de la vida que tienen a su juicio los periodistas. Por otro lado, Dora, la hija del presidente de El Clamor, comunica a Luis que sus relaciones no pueden continuar, pues sus padres se oponen a que sea la novia de un pobre periodista. A continuación comienza un tenso Consejo de Administración en el que algunos miembros reprochan al presidente la difícil situación del diario. Tostuera les comunica un plan en el que participaría de forma

activa: fingir su secuestro. Como es un político de fama internacional, ante esa gran noticia se comprarían más ejemplares del diario y se lograría salir de la crisis.

Acto II: En el despacho de Garcillán los periodistas comentan las grandes ventas del diario a raíz del secuestro de su presidente. En su honor se ha pensado construir un monumento cuyo boceto se encuentra en el mencionado despacho. Dora confiesa a su amado Luis que Briceño hace chantaje a su madre para no publicar un escandaloso libro sobre Tostuera. La joven no sabe que su novio se ha enfrentado con el chantajista y lo ha retado a un duelo. Por otro lado, Concha, la mujer de Garcillán, cree que su marido la engaña con Ángela, la esposa de Tostuera. Al conocer el presidente de El Clamor el intento de seducción del director, decide abandonar su voluntario encierro. Mientras tanto, se ha convertido en un héroe nacional, pues su periódico ha publicado que había sido secuestrado por Inglaterra porque iba a pronunciar un discurso sobre Gibraltar en la Sociedad de Naciones.

Acto III: Tostuera, dominado por los celos, ha salido de su prisión antes de lo previsto por Garcillán y por el Consejo de Administración. En su afán por pelearse con el director, ha perjudicado las ventas de El Clamor. Por tanto, uno de los principales accionistas, Adelfo, les aconseja que dejen sus cuestiones personales y den prioridad a los intereses del periódico. Por su parte, Ángela y Concha hacen las paces. Por otro lado, Luis llega también a la redacción del diario tras vencer en el duelo a Briceño. En la escena final Tostuera permite

al joven ser novio de su hija y es aclamado por todos por su heroísmo durante el secuestro.

Lo invisible (1928):

Prólogo escénico: La Señora aconseja al Autor en presencia de la Actriz que no juegue con asuntos serios, como ha hecho en la obra que se va a representar. La mencionada Señora es la muerte, la cual se caracteriza como el personaje principal del mundo y consigue impresionar a los otros seres dramáticos.

La arañita en el espejo: La sensible Leonor espera la llegada de su marido que regresa de la guerra de África. Ella está muy enferma, pero se muestra generosa y bondadosa con los personajes que la rodean: su padre, don Pablo, y su criada, Lucía. Al encontrar en el espejo de su habitación una araña, cree que va a morir pronto. Sin embargo, quien ha fallecido es su marido.

El segador: María vive junto a su bebé en una casa en medio del campo. Pedro y Teresa van a visitarla y le cuentan que un segador llama en los hogares de la región donde habitan niños pequeños, los cuales mueren en seguida. Al quedarse sola la protagonista duda de lo que le han contado, pero también ruega a la Virgen que no le pase nada a su hijo. Durante su oración se oyen golpes en su puerta y ella llora desconsolada.

Doctor Death, de 3 a 5: La Enferma entra en la extraña consulta del Doctor Death, donde conoce a un Viejecito que alude al nombre del médico. Sin embargo, la mujer no quiere aceptar que está en los últimos momentos de su vida. Ella reflexiona sobre su

existencia, se angustia, llora y al final se da cuenta de que su muerte está muy próxima. La Hermana de la Caridad y el Ayudante la acompañan hacia la habitación del doctor. Pero antes de entrar allí la protagonista se separa de ellos y asume con fuerza su fin y el comienzo de la eternidad.

Angelita (1930):

Acto I:

Cuadro I: Durante un paseo Angelita se encuentra con el Desconocido. Este personaje le ofrece un anillo con el cual le asegura que podrá vencer al tiempo, la gran preocupación de la joven.

Cuadro II: La protagonista decide hacer uso del anillo y pasan en un instante dos años de su vida. En seguida comienza a conocer personajes nuevos para ella, pero que forman parte de su familia: su suegro, don Leandro; su marido, el dramaturgo Carlos; su propio hijo...

Acto II: En su casa de campo Angelita comunica a su marido que sigue preocupada por el paso del tiempo y que va a viajar por él de nuevo. La mujer hace pasar otros cinco años por medio del anillo y se encuentra su hogar convertido en un hospital dirigido por el doctor Javaloyes, a quien ayudan los médicos Iborra y Gaminde. Estos personajes también están preocupados por el tiempo. Así pues, intercambian sus opiniones sobre el tema. En la escena final de esta segunda parte, la protagonista conoce al Hermano Pablo, otro ser dramático que habita en el hospital y que

es conocido por sus curaciones milagrosas. El personaje masculino le dice a la mujer que sus problemas acabarán cuando crea en quien está fuera del tiempo y del espacio. Inmediatamente Angelita parece encontrar la calma espiritual.

Acto III:

Cuadro I: El Desconocido le ofrece la posibilidad a Angelita de elegir su vida futura tras recibir la visita de tres Ángelas muy diferentes. Esa propuesta es aceptada con alegría por la protagonista.

Cuadro II: Ángela recibe a Primera Ángela, una periodista que vive en Nueva York y está siempre muy ocupada; de Segunda Ángela, la feliz esposa de un químico sabio a quien ayuda en su trabajo; y de Tercera Ángela, una mujer llena de bondad, fe y amor por el prójimo. Al final la protagonista elige ser esa última mujer.

Cervantes o la casa encantada (1931):

Acto I:

Cuadro I: El periodista Durán entra en casa del poeta Víctor, enfermo, para preguntar por su salud. Allí encuentra a la mujer del convaleciente y al Doctor, el cual asegura que a partir de los delirios del vate se podría hacer una obra literaria.

Cuadro II: Víctor y su criado Postín marchan hacia la casa encantada en busca de nuevas emociones que despierten la inspiración del escritor. En el camino se encuentran primero con doña María, una anciana que les recomienda no ir allí porque su imaginación les gastará bromas horribles. Después conocen a

Isabel, una joven y bella campesina que le aconseja al vate visitar la mansión. Al final del acto, las dos mujeres se enfrentan: la primera defiende el pensamiento en la vida y la segunda, la acción.

Acto II: Ya dentro de la casa encantada Victor y Postín empiezan a preparar la cena; pero asisten a fenómenos extraños que les llenan de terror. Entonces aparece el Doctor, un personaje que ha inventado un elixir maravilloso que al tomarlo proporciona un aumento enorme de la imaginación. Victor lo toma con el propósito de ver en su mente a su admirado Cervantes.

Acto III: En 1605 Miguel intenta escribir mientras sus hermanas Andrea y Magdalena le distraen al hablarle sobre sus problemas económicos. Por el contrario, la hija del autor, Isabel, le conforta de todos sus pesares. A ese lugar llegan Victor y Postín vestidos a la manera del siglo XX, por lo que causan un gran asombro a la familia de Miguel. Los dos escritores charlan amistosamente sobre diversas cuestiones literarias. Esta tercera parte acaba con la decisión de ir a almorzar todos juntos al campo.

Epilogo: En el mismo escenario que el cuadro I, Victor e Isabel se disponen a salir cuando entra en la casa Durán y le pregunta al poeta su parecer sobre la obra dramática que le ha enviado y que tenía como base los delirios del enfermo. Victor le responde que le ha gustado, pero que la crítica le pondrá reparos. Cuando aparece el Doctor, se marcha un momento Victor. Entonces la mujer comunica al médico que su marido está

obsesionado con la figura de Cervantes. Al final van todos juntos a dar un paseo.

La guerrilla (1936):

Acto I: En el zaguán de la casa de Valentín y Eulalia en Mira-el-Prado, se charla sobre las penas que los españoles están padeciendo a causa de su lucha contra los franceses. Al llegar allí el alcalde, Emeterio, con un enemigo, Marcel, la mayor parte de los personajes se disponen a emborracharlo para matarlo, como han hecho en ocasiones anteriores. A esto se opone la dueña de la casa y su hija, Pepa María, habida de una secreta relación con Emeterio. Después de la cena todos afirman que van a dormir, pero están pensando en llevar a cabo el asesinato durante el sueño del galo. Sorprendentemente Marcel recibe la visita de un mendigo, el cual le informa de que las tropas francesas están preparadas a las afueras del pueblo. La criada Cirila escucha esta conversación y se la comunica a Pepa, pero este personaje calla esa amenazante situación, pues se ha enamorado del extranjero.

Acto II: El coronel Marcel domina con sus fuerzas el pueblo de Mira-el-Prado y ha hecho prisioneros a Emeterio y a Valentín. Sin embargo, el oficial ha escrito a su general para pedir clemencia para los españoles y está esperando su respuesta. Mientras tanto, recibe las visitas de Libricos, Matacandiles, Paco, Pepa y Eulalia, los cuales ruegan generosidad para los encarcelados. La carta llega con la decisión de que se ejecute a uno de los españoles. Al conocer Marcel el secreto de Eulalia, ordena que maten a Valentín. Tras un diálogo amoroso con Pepa,

reconsidera su mandato, decide que el alcalde no muera y de este modo incumple las disposiciones de su superior.

Acto III:

Cuadro I: Marcel está en prisión a causa de un avance de las tropas españolas. Un Embozado le asegura que Pepa ha preparado un plan para que escape de allí esa misma noche.

Cuadro II: Algunos habitantes de Mira-el-Prado visten a la protagonista con un traje de fiesta para ser alcaldesa por un día. Recibe la visita del Cabrero, el jefe de la guerrilla española y un secreto enamorado suyo, el cual le comunica la próxima huida de Marcel de la cárcel y le plantea un gran problema: ¿se quedará en su patria o huirá con un enemigo?

Cuadro III: Marcel entra por la ventana de la casa de Pepa. Allí estos personajes planean su vida futura en Francia. Tras una dolorosa despedida se oye un disparo y Marcel exclama: "Je suis mort!"

Epílogo: En una escena silenciosa los protagonistas marchan por el escenario. El personaje masculino no puede continuar, ya que no tiene fuerzas, se sienta y entonces el femenino lo besa en la frente.

Farsa docente (1942):

Acto I: En una oficina situada en los Campos Elíseos, Carmen, Pepita, Senén y Covisa esperan intranquilos los últimos trámites que les permitirán volver a la Tierra. Allí conocen mediante una especie de sorteo cuál será su futura profesión,

aunque nunca olvidarán la que tuvieron anteriormente. Tras el mencionado sorteo los cuatro personajes se marchan muy contentos ante el desprecio del Administrador, el cual no comprende que quieran abandonar una existencia llena de tranquilidad y felicidad.

Acto II: Los dueños del Hotel del Promontorio, Anselmo y Bibiana, se quejan de las extrañas personas que viven allí: Carmen, Duquesa de Barandiarán, sólo se preocupa por cocinar; Pepita, una famosa cupletista, se comporta como un médico; Senén, un banquero, se dedica a tocar el tambor; Covisa, un camarero, insiste en hacer trajes... Por otro lado, Paco y Pepe han acudido al hotel para conseguir el apoyo económico de Senén y así poder construir un gran teatro con varias salas e instalaciones diversas. Sin embargo, parece que no lo consiguen, debido a las manías de los personajes principales, empeñados en tomar medida para hacer trajes, ofrecer comidas recién hechas, tocar el tambor...

Acto III: En la gran casa de Covisa el criado Nemesio comunica a Clemencia, la nueva sirvienta, que el dueño de la mansión es un importante banquero aficionado a confeccionar trajes para los pobres. Esto no parece bien al director del Banco Covisa, Cancela, ni a la propia mujer del protagonista, Teresa. Sin embargo, el personaje principal insiste en hacer el bien a los demás. Por ello, el poeta Antonio, al que sólo le interesan los aspectos espirituales de la vida, acude a visitarlo. Allí llega también Fernando, hijo de Cancela y joven escritor que admira al vate. Antonio da fin a la pieza exclamando su creencia

en la poesía y en la juventud, a las que considera el futuro de España.

Ofrecemos también al lector los argumentos de las diferentes piezas salinianas, pues desgraciadamente no son demasiado conocidas:

El Director:

Acto I: A la consulta del Director acuden en busca de la felicidad Inocencio, Esperanza y el matrimonio formado por Juan y Juana. El protagonista los envía a un hotel donde les asegura que encontrarán la dicha. También llega a aquel lugar para trabajar la Mecnógrafa, una curiosa mujer que se sorprende de la forma de comportarse y de las palabras del Director, un personaje que lleva al parecer siglos intentando ayudar a los seres humanos.

Acto II: En el hotel Esperanza y Juan se enamoran, igual que Juana e Inocencio. Estas relaciones han sido planeadas cuidadosamente por el Gerente del establecimiento. Por otro lado, la Mecnógrafa también va allí y observa la felicidad de aquellos personajes. Las dos nuevas parejas tienen la misma idea, escaparse para comenzar una nueva vida. Sin embargo, el Gerente decide impedir esas huidas: implica a Inocencio en un robo que no ha cometido y pide a Cocotte, una atractiva joven, que enamore a Juan. Al conocer todo esto el principal personaje femenino, cree que el Gerente es enemigo del Director y lo llama por teléfono

para contarle los últimos sucesos. El protagonista se dispone a acudir al hotel.

Acto III: La Mecnógrafa habla con distintos personajes, con Cocotte, con el Policía, con Esperanza, y les comunica todo lo que sabe acerca del Gerente. Sin embargo, nadie le presta atención, pues Cocotte y Esperanza están enamoradas realmente de Juan, y el Policía cree que Inocencio es un estafador. Cuando llega el Director, la Mecnógrafa le dice que no debe fiarse del Gerente. Sin embargo, el personaje masculino le explica que el responsable del hotel no es su enemigo, sino su "alter ego", y que Esperanza, Juana, Inocencio y Juan ya han tenido su momento de felicidad y que no deben aspirar a más. La Mecnógrafa acepta al parecer esas ideas y se arrepiente de su rebelde actitud. Con todo, cuando se entera de la detención de Inocencio y del suicidio de Esperanza al quedar abandonada por su amante, decide matar al Gerente. Al hacerlo asesina al mismo tiempo al Director, pues eran la misma persona.

El parecido:

El joven matrimonio formado por Julia y Roberto entra en un restaurante para celebrar el aniversario de su boda. Poco después se sienta en otra mesa el Incógnito, un ser dramático que los protagonistas van identificando con distintas personas que han conocido a lo largo de su vida en común y que han influido en ellos. Esto los conduce al descubrimiento de algunos secretos que ambos habían mantenido durante años. Al revelarlos por fin la pareja se siente muy feliz y mucho más unida. Cuando acaban la

cena, Roberto pregunta al Camarero si el Incógnito es un cliente habitual del establecimiento. El sirviente le responde que nadie ha estado en esa parte del local e insiste en ello, a pesar de que Roberto le muestra las cenizas de un cigarro del extraño personaje. Así acaba la breve pieza.

Ella y sus fuentes:

Al comenzar la pieza el Periodista está haciendo una serie de preguntas al famoso historiador don Desiderio. Este personaje va a publicar, después de muchos años de trabajo, una biografía sobre Julia Riscal, la heroína nacional, muerta hace bastantes años. Al acabar la entrevista el protagonista recibe a una joven vestida de forma extraña que afirma ser la auténtica Julia. La mujer le dice que Dios le ha dado un breve permiso para descubrirle los errores que ha cometido en su libro. Don Desiderio rechaza en primer lugar que sea cierta esa posibilidad y que él haya escrito falsedades en su obra utilizando un método científico. Sin embargo, la muchacha le va demostrando que hubo una confusión, que ella no ayudó a los libertadores del país, sino su prima Jesusa. En realidad, cuando los tiranos fueron a arrestar al último personaje, Julia se hizo pasar por su familiar para agradecerle lo bien que se había portado con ella. Don Desiderio cree por fin a la joven, pero se da cuenta de que no es capaz de reconocer ante el mundo sus errores ni de rectificar su biografía. Por ello, cuando Julia se marcha de nuevo al cielo, el historiador la sigue y en su camino es atropellado por un coche

que se da a la fuga.

La Bella Durmiente:

Cuadro I: En el Hotel del Pico Incógnito se han conocido recientemente Soledad y Álvaro. Sin embargo, el personaje masculino se siente atraído fuertemente por la joven. Allí llegan también varios empleados del protagonista, dueño de la fábrica de colchones Rolán, para tratar sobre diversos asuntos de la empresa, la cual ha alcanzado un gran éxito con una campaña publicitaria basada en la imagen de una bellísima mujer que representa a La Bella Durmiente.

Cuadro II: Álvaro pide a Soledad que se case con él. La mujer le explica que no puede aceptar, pues su último trabajo como modelo, en el cual ha dado vida a La Bella Durmiente, la ha convertido a su pesar en un objeto de deseo para muchos hombres y la ha despojado de su personalidad. Asimismo le asegura que por ello odia sin conocerlo al propietario de la empresa Rolán. Al conocer esto, Álvaro desiste de su intención y se despide con tristeza de la joven. En seguida escribe un telegrama a sus empleados para que cambien su actual campaña publicitaria y trabajen en una nueva donde haya otra modelo.

La isla del tesoro:

Al comenzar la obra las criadas Juana y Pepa preparan el salón de una de las habitaciones de un lujoso hotel. Mientras lo hacen, hablan con pena del anterior ocupante, un joven que al parecer se ha suicidado. En seguida aparece una nueva cliente,

Marú, acompañada por su madre, doña Tula. La chica llama por teléfono a su prometido Severino, con quien va a casarse muy pronto, y a Rosarito, una amiga del colegio. Después busca en la habitación algún objeto perdido, algún secreto, y descubre el diario del mencionado joven; pero no puede leerlo, porque en ese momento llega Rosarito. Juntas recuerdan sus años de estudios y tratan del original carácter de la protagonista. Cuando sube Severino, la amiga se despide. Entonces Marú marcha a arreglarse a la habitación contigua y le pide a su novio que le lea algunos párrafos del diario encontrado. Al hacerlo el personaje masculino se asombra, pues observa reflejadas en el cuaderno las mismas ideas de su novia. Por su parte, Marú cree que su prometido le gasta una broma, que no está leyendo, sino hablando. Cuando la joven descubre que no es así, el novio le pregunta enfadado por qué otro hombre la conoce tan bien. La chica intenta resolver el misterio llamando a diversos empleados del hotel. Sin embargo, ninguno le responde de forma satisfactoria acerca de la persona que utilizó la habitación anteriormente. Por ello, Severino rompe el compromiso con la protagonista. Sin embargo, este personaje no se entristece, pues comprueba por medio de Pepa de que un joven tan especial como ella es el autor del diario y decide encontrarlo. Pone un anuncio en un periódico convocándole para una cita y con gran alegría se dispone a esperarlo.

La Cabeza de Medusa:

En la sección de sombreros de lujo de unos grandes almacenes, la directora, Lucila, comunica a Andrenio que conoce su verdadera identidad: no es un modesto empleado, sino el hijo de un millonario de la ciudad. El joven lo reconoce y justifica su presencia en la tienda como una forma de conocer el mundo, después de que ha sido educado lejos de él. Su conversación se interrumpe al llegar clientas, las cuales son atendidas por las empleadas Juanita y Pepita, y por la misma Lucila. En primer lugar aparece Gloria, una chica enamorada que está a punto de escaparse con su novio, Rafael, para casarse y vivir siempre juntos. Después llega Rosaura, quien resulta ser una antigua alumna de Lucila, pues este personaje fue profesora de Literatura inglesa. En su conversación la última clienta refleja sus problemas matrimoniales y económicos. Más tarde entra Valentina, la cual reprocha a su cuñada Lucila el estado de abatimiento de su hermano, pues la directora de la sección llamada "La Cabeza de Medusa" lo ha abandonado al darse cuenta de que ya no lo ama y de que piensan de forma muy diferente. Lucila ha decidido no volver con él, porque desea ser independiente y feliz. Al final de la pieza Andrenio, que había estado observando muy atentamente todo lo anterior, muere. La protagonista lo besa en la frente y llora con amargura.

Sobre seguro:

Prólogo: Don Selenio, don Heliaco, don Universal y don Estelario, representantes de agencias de seguros, deciden unir

sus fuerzas para mostrar a la región donde trabajan los beneficios económicos que sus empresas proporcionan a los clientes. Para ello, planean el "accidente" de Ángel, un niño retrasado mental.

Cuadro I: El padre, el hermano y la hermana de Ángel dialogan sobre qué harán con el dinero del seguro de vida del niño. Sin embargo, Petra, la madre, piensa que su hijo no ha muerto ahogado en el río, pues no han encontrado su cuerpo. Son inútiles las palabras que le dirigen Nazario, un notario, y los agentes arriba mencionados. El personaje femenino se niega a aceptar el fin de la existencia de Ángel. Por ello, no quiere firmar los papeles de las empresas aseguradoras. En su opinión, si lo hiciera su querido niño moriría realmente y el dinero habría servido para comprar su existencia. Poco después aparece Ángel, el cual le cuenta dónde ha estado. La madre decide marcharse con él a un lugar donde sean felices y abandonar al resto de la familia, dado el comportamiento que ha tenido respecto al niño perdido.

Epílogo: Agueda y Eusebio, los hijos de la familia protagonista, comentan los últimos acontecimientos mientras esperan la llegada del padre a la casa. El personaje femenino empieza a preocuparse mucho por su retraso y su hermano intenta tranquilizarla. Cuando llega don Fausto, dice a sus hijos que no debían estar intranquilos, pues tienen un nuevo seguro de vida.

Cain o una gloria científica:

Paula se entera a través del Secretario de que su marido Abel ha faltado varios días a su trabajo. Como no lo sabía, cree que el personaje masculino ya no la ama y que quiere a otra mujer. Cuando llega el marido, el matrimonio dialoga sobre el asunto y Abel la tranquiliza. Admite haber faltado al laboratorio, pero no por las razones que ella imagina. Poco después el protagonista decide contar toda la verdad a su esposa y a su hermano Clemente. No quiere acudir al trabajo porque allí le espera la última fase de un importante descubrimiento que, utilizado con fines bélicos, puede llevar a su país, dominado por un dictador, a continuas guerras y a convertirse en la nación más fuerte del mundo. Tras esta conversación llegan Fontecha, el jefe de Abel, y el General, los cuales piden a Abel que continúe su investigación. Cuando el protagonista le exige al militar que su invento no sea usado con intenciones destructivas, el General se enfada y le comunica que a partir de ese momento estará vigilado por soldados y que sólo podrá permanecer en el laboratorio y en su casa. Poco después Abel ruega a su hermano que lo mate para no ser la causa indirecta de millones de futuros muertos. Además, Paula está esperando un hijo y el protagonista desea para él y para todas las personas un mundo donde reine la paz. Al final de la pieza aparece de nuevo el General, dispuesto a llevarse a la fuerza a Abel al laboratorio, pues el país va a entrar en guerra de forma inminente. Al despedirse el principal personaje masculino de su hermano, Clemente dispara contra él y lo mata.

Judit y el tirano:

Acto I:

Cuadro I: Judit, Valentín y sus amigos forman un grupo de artistas que conspira contra el dictador de su nación. Al comenzar la obra se reúnen en la casa de la protagonista para decidir quién acabará con la vida del Regente. Mediante un sorteo eligen a la propia Judit, la cual acepta con alegría hacerse cargo del asunto.

Cuadro II: El personaje principal femenino entra en la mansión del Regente con la ayuda de la Criada. Allí se esconde tras unas cortinas para esperar al tirano, el cual llega acompañado de su criado Fidel. Entonces la joven oye su conversación, que gira en torno a los sentimientos del dictador. Poco después el Coronel comunica a su superior que han descubierto una conspiración para matarlo y que una mujer, Judit Velasco, va a intentar hacerlo. Cuando el Regente se queda solo, la protagonista se dispone a disparar contra él. Sin embargo, dos encapuchados armados entran por la ventana y se dirigen hacia el dictador. La mujer tira sobre ellos y se desmaya.

Acto II: El Regente ha encerrado a Judit en su casa de campo. La joven está confusa, pues no comprende su acción de la noche anterior. Por su parte, el dictador desea saber por qué no lo asesinó, si estaba en la habitación para cometer un atentado. Así pues, pone en manos de la joven de nuevo su pistola y le pide que dispare contra un árbol cercano a él. Judit da en el tronco y otra vez se sorprende de que no pueda matar a su enemigo

político. Poco después le hace saber que no lo mató al descubrir su faceta humana en la conversación con el criado. Cuando confiesa esto, el Regente le da la libertad y le ruega que vuelva a visitarlo.

Acto III:

Cuadro I: Judit y el Regente mantienen una relación amorosa. A causa de ella el tirano va conociendo de forma directa a sus conciudadanos y la vida cotidiana de su país. Por otro lado, abandona sus deberes políticos porque cada vez cree menos en su papel de dictador. Por ello, los protagonistas planean huir de la nación tras una última prueba. El Regente intervendrá en un mitin y en él se dará cuenta de si es más poderosa su faceta de ser humano o de tirano.

Cuadro II: Judit oye a través de la radio el discurso del dictador y se da cuenta de que el ser humano ha vencido al tirano. La joven está en un hotel donde lo espera para atravesar juntos la frontera. Sin embargo, el Teniente y el Voluntario sospechan de la mujer y registran su habitación, en la cual encuentran su pistola.

Cuadro III: El Regente llega a la habitación de la protagonista. Cuando comienzan a hablar, el Teniente y el Voluntario entran también para detenerlos. Judit se dirige hacia el policía, el cual se dispone a disparar contra ella. Al interponerse el tirano este personaje recibe el disparo de la pistola de Judit.

La Estratoesfera:

A una taberna madrileña llamada "La Estratoesfera" llegan el ciego Liborio y su nieta Felipa, vendedores de lotería, para almorzar. Allí se encuentra el poeta Álvaro, quien se interesa rápidamente por la joven. También se hallan en el bar Julián y sus amigos, obreros que charlan sobre la justicia social. Poco después entran unos actores vestidos como personajes de El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha, pues están trabajando en una versión cinematográfica de la novela. Al ver a uno de los intérpretes Felipa se pone muy triste. Álvaro le pregunta la razón de ese cambio y la muchacha le cuenta que "don Quijote" le recuerda mucho a un actor que la enamoró, la sedujo y después la abandonó. Como consecuencia de ello, debió dejar su pueblo por las habladurías y marchar a Madrid con su abuelo. El poeta decide entonces ayudar a Felipa y se dirige a hablar con los actores cinematográficos. César reconoce que conquistó a la chica, pero no está dispuesto a casarse con ella, pues se debe a su carrera artística. Álvaro le ordena que engañe de nuevo a Felipa. Así pues, César le dice que su hermano gemelo se enamoró de ella, fue a América con la intención de hacerse rico y casarse al volver. Sin embargo, murió allí desgraciadamente. En ese momento Felipa recobra su dignidad como persona y se siente feliz. Cuando va a despertar a Liborio, comprueba que ha fallecido de forma repentina. La muchacha se desespera al creerse sola en el mundo, pero Álvaro le ofrece su compañía y juntos salen de la taberna con las manos unidas.

La Fuente del Arcángel:

Estefanía y Claribel son unas jóvenes que están pasando sus vacaciones de verano en la casa de sus tíos, doña Gumersinda y don Sergio. Sin embargo, la mujer ha descubierto que desde las habitaciones de las muchachas pueden llegar a observar los gestos amorosos de los novios en la fuente de la plaza. Ante lo que considera una indecencia para el pueblo se entrevista con el alcalde, Juanillo, y con el Padre Fabián para encontrar una solución al problema. Según doña Gumersinda, todo se resolvería si se llevara la estatua del Arcángel, protector de los enamorados, a la iglesia. Sin embargo, el sacerdote le informa de que la escultura no representa en realidad un Arcángel, sino a Eros, el dios del amor. Por tanto, no puede trasladarse a un lugar sagrado. Entretanto las sobrinas asisten junto a su tío Sergio a una función de magia en el Casino a cargo del Caballero Florindo. En esta sesión interviene Claribel en uno de los juegos y desde ese momento experimenta un cambio interior. Ya en casa las muchachas contemplan a unos novios sentados en la fuente que dialogan. Después de que estos personajes se van de la plaza, Claribel vuelve a observar la fuente. Entonces el Arcángel baja de ella y se quita la coraza, el casco y la espada. Tras una breve charla con la joven, ambos personajes se marchan de la localidad. Al final de la pieza doña Gumersinda y don Sergio descubren la huida de su sobrina y los restos de la estatua. El personaje femenino atribuye esa acción al Demonio, el cual los había tenido engañados a todos.

Los santos:

Durante la última guerra civil española unos soldados entran en un sótano de la población castellana de Vivanca. Allí ven varios objetos religiosos, entre los que destacan cinco estatuas de santos. Quedan a cargo de los mencionados objetos el Sargento Orozco y el Maestro, los cuales se disponen a realizar una descripción detallada de ellos para incluirlos en el Tesoro Artístico Nacional. Sin embargo, el pueblo está a punto de ser tomado de nuevo por los fascistas y el Maestro huye, mientras el otro personaje permanece en el sótano. Poco después el Teniente y unos soldados del bando sublevado entran en ese lugar junto a cinco prisioneros: La Madre, La Palmito, La Pelona, Paulino y Severio. Cuando estos seres quedan solos, aparece Orozco y todos dialogan sobre la razón de su inminente muerte. La Madre va a ser fusilada por atacar a unos hombres que asesinaron a su hijo, La Palmito por acompañar a los milicianos, la monja Pelona porque, según los fascistas, ayudó a escapar de la cárcel a unas personas de izquierdas, Paulino por llamarse igual que un conocido comunista y Severio por no querer construir una horca. Ante la muerte La Pelona y La Madre rezan, mientras La Palmito se desespera. Cuando los llaman para ser fusilados, las estatuas de los santos se animan, suben las escaleras y salen del sótano. Los personajes quedan asombrados y oyen poco después una descarga. La Pelona comienza una oración por los muertos.

El precio:

Cuadro I: En casa del Doctor habita desde hace poco tiempo la joven, amnésica y original Melisa. Alicia, la hija del protagonista, la encontró un día por el campo y a partir de ese momento se han convertido en grandes amigas. El médico se ocupa de ella y al mismo tiempo espera que aparezca alguno de sus familiares. Con todo, allí acude en primer lugar el Inspector, el cual cree que Melisa es una asesina. En segundo lugar llega Prudencio, un abogado abandonado por su mujer. Sin embargo, Melisa no ha matado a nadie y tampoco es la esposa buscada.

Cuadro II: El novelista Jáuregui va también al hogar del Doctor para comprobar si Melisa es la mujer que ha perdido. Según el escritor, la chica que intenta encontrar se ha escapado de una de sus narraciones. Aunque esto resulta sorprendente para el Doctor y Alicia, se dan cuenta poco a poco de que la amnésica cumple las especiales características del ser novelesco del autor. Al entrar en la habitación la misma Melisa lo reconoce como su creador y se echa en sus brazos, donde muere. Necesita y desea pagar ese precio para seguir existiendo en el mundo literario.

El chantajista:

Cuadro I: Lisardo llega a un parque donde ha citado a Eduardo, novio de Lucila. Aquel personaje ha encontrado unas cartas enviadas por la joven a su enamorado y pretende chantajearlo. Sin embargo, no quiere dinero, sino conocer a la muchacha, pues al leer sus escritos ha sentido gran interés por

ella. Por fin consigue la llave del jardín de Lucila y se dispone a hacerse pasar por Eduardo para hablar con el personaje femenino. Cuando Lisardo se marcha, el novio se quita la gabardina, el sombrero y los guantes, y aparece una guapa mujer.

Quadro II: Lisardo entra en el jardín de la casa de Lucila con la intención de engañarla. Sin embargo, cuando la conoce se enamora inmediatamente. Por su parte, la joven lo trata como si fuera su novio, lo cual desconcierta al chantajista. Después de besarse Lucila se marcha y Lisardo duda de su auténtica personalidad. Aparece entonces "Eduardo", el cual recuerda al personaje masculino que la concertada cita con la muchacha ha acabado. Con todo, le concede unos minutos más. En fin, vuelve Lucila y confiesa al protagonista que sólo hay un enamorado, él, y que lo ha creado por medio de sus cartas.

(1) Véase, por ejemplo, Tzvetan Todorov, "Autour de la poésie", en Les genres du discours, Paris, Éditions du Seuil, 1978, págs. 99-131.

I. EL TEATRO POÉTICO.

I. EL TEATRO POÉTICO.

1. LA CRÍTICA Y EL TEATRO POÉTICO.

José Martínez Ruiz, "Azorín", escribió las siguientes obras dramáticas entre 1901 y 1942: La fuerza del amor, Judit, Old Spain!, Brandy, mucho brandy, Comedia del arte, El Clamor (en colaboración con Pedro Muñoz Seca), Lo invisible, Angelita, Cervantes o la casa encantada, La guerrilla y Farsa docente. Por su parte, Pedro Salinas compuso desde 1936 a 1947 las piezas El Director, El parecido, Ella y sus fuentes, La Bella Durmiente, La isla del tesoro, La Cabeza de Medusa, Sobre seguro, Cain o una gloria científica, Judit y el tirano, La Estratoesfera, La Fuente del Arcángel, Los santos, El precio y El chantajista (1). En este capítulo nos proponemos atribuir el calificativo de poético al teatro de ambos autores. Aunque la crítica ha aplicado ese adjetivo a las piezas azorinianas y salinianas, como se comentará más adelante, lo ha hecho sin subrayarlo generalmente. Así pues, pretendemos encontrar algunos rasgos poéticos que puedan caracterizar la obra dramática en prosa de nuestros dramaturgos. Sin embargo, debemos recordar que la mayoría de los historiadores del teatro español del siglo XX ha llamado poético al escrito en

verso y no ha aludido a dramas en prosa con cualidades líricas. Por ello, antes de comentar las características poéticas de los dramas del alicantino y del madrileño, nos parece interesante señalar qué dramaturgos y qué piezas españolas de la primera mitad del siglo XX se consideraron poéticas (2).

En 1914 José Rogerio Sánchez pronunció una conferencia sobre el teatro poético. Lo diferenció del corriente "teatro dramatizado" y lo definió así:

"(...) cuando la acción teatral no es una acción documentada en un realismo actual, contemporáneo, corriente, de común sentir, sino que el autor colocándose en un punto de vista puramente subjetivo lleva su público a aquella mira y desde allí le muestra cuanto forjó en su mundo poético, sin otra influencia sobre el espectador que la resultante de posición idéntica entre autor y público, entonces es indudable que se realiza un teatro que se aparta por modo esencial de la corriente manera de la producción teatral (3)."

De este modo el crítico consideró poético el drama que se apartaba del realismo y que contenía una gran dosis de subjetivismo. Andrés González-Blanco mencionó en 1917 que el iniciador del teatro poético del siglo XX era Eduardo Marquina (1879-1946) y que tuvo como seguidores a Francisco Villaespesa (1877-1936), Cristóbal de Castro, Enrique López Alarcón, Ramón de Godoy, Antonio Rey Soto y Adolfo Aponte (4). En 1918 Miguel de Unamuno indicó en un escrito relacionado con el estreno de su drama Fedra que había pretendido realizar una obra poética (5). En su opinión ésta no se caracterizaba por la rima, sino por la

eliminación de toda oratoria, escena o personaje innecesarios y accesorios, y por la creación de seres dramáticos dominados por sentimientos eternos y universales que lleguen a los espectadores con tal intensidad que "purifiquen" sus almas:

"Teatro poético no es el que se nos presenta en largas tiradas de versos para que los recite, declame o canturree cualquier actor o actriz de voz agradable y de tonillo cosquilleador o adormecedor de oídos; teatro poético será el que cree caracteres, ponga en pie almas agitadas por las pasiones eternas y nos las meta al alma, purificándonosla, sin necesidad de ayuda, sino la precisa, de las artes auxiliares (6)."

En un breve artículo periodístico publicado en 1925, Francisco Ayala defendió un teatro poético realizado por poetas dramáticos, no por poetas líricos (7). Con todo, señaló que R. M. del Valle-Inclán era un ejemplo tanto de poeta dramático como de poeta lírico. El actor Tomás Borrás consideró en 1926 obras maestras del teatro poético Don Juan de España, de Gregorio Martínez Sierra, y El payo real, de E. Marquina (8). Por su parte, Luis Araquistáin afirmó en 1930 que el teatro en verso ocupaba el cuarto lugar en las preferencias del público tras la comedia blanca, la comedia de retruécanos (Pedro Muñoz Seca) y el sainete (Carlos Arniches) (9). Así pues, era un género con un cierto éxito de público. En cuanto a Ramón J. Sender, manifestó en 1931 que los jóvenes defendían el teatro poético, un género conservador y burgués (10). Enrique Díez-Canedo consideró en 1938 el teatro poético del siglo XX continuador del drama de los Siglos de Oro y del Romanticismo. Este famoso crítico situó en la

mencionada tendencia dramática a los autores citados por A. González-Blanco y además a L. Fernández Ardavin, Joaquín Montaner, Joaquín Dicenta (hijo), los hermanos Machado, Angel Lázaro, Jacinto Grau, Ramón Goy de Silva, Rafael Martí Orberá, José López Pinillos y José María Pemán (11). En un ensayo aparecido en 1952 Juan Chabás indicó que podía existir teatro poético tanto en prosa como en verso. En su opinión se llamaba teatro poético a piezas escritas en verso que carecían de poesía. Sin embargo, creía que algunos escritores habían intentado crear un verdadero teatro poético: R. M. del Valle-Inclán, M. de Unamuno, los hermanos Machado, Pío Baroja, "Azorín" y Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, los "(...) responsables de esa infección literaria que se ha llamado teatro poético, han escrito obras de discutible calidad, pero de cierto mérito (12)". Con estas palabras aludió a F. Villaespesa, E. Marquina, L. Fernández Ardavin, E. López Alarcón y J. Grau, entre otros. Hasta algunos años después no vuelve a tratarse al parecer la cuestión del teatro poético. Entonces los críticos mencionan a nuestros autores y los sitúan en diferentes tendencias dramáticas. Ricard Salvat escribió en un libro publicado en 1966 que podía considerarse a P. Salinas entre los escritores de teatro poético junto a F. García Lorca y R. Alberti (13). Leopoldo Rodríguez Alcalde afirmó en 1973 que en las piezas de la Generación del 98 había habido más poesía que en las de E. Marquina y F. Villaespesa (14). En 1975 Luciano García Lorenzo estudió en el apartado "el teatro en verso" a E. Marquina y F. Villaespesa; en "el teatro intelectual", a "Azorín", M. de Unamuno y J. Grau; y

en "el teatro poético", a F. García Lorca, P. Salinas, R. Alberti y M. Hernández (15). Francisco Ruiz Ramón dedicó un capítulo de su historia del drama español del siglo XX al teatro poético (16). En él situó las obras tanto en verso como en prosa de E. Marquina, F. Villaespesa, L. Fernández Ardavin, E. López Alarcón, los hermanos Machado, Goy de Silva y R. M. del Valle-Inclán. También aludió en otros capítulos al teatro poético de R. Alberti y de "Alejandro Casona" (17). María Pilar Pérez-Stansfield llamó en 1983 al teatro de "Azorín" de evasión, pues se caracterizaba por lo maravilloso, lo irreal y el subconsciente, al igual que la obra dramática de "Alejandro Casona". Por otra parte, consideró poético el teatro de los hermanos Machado, E. Marquina y F. Villaespesa (18). En 1985 el profesor Javier Huerta Calvo separó el drama poético en verso de F. Villaespesa, E. Marquina, los hermanos Machado, E. López Alarcón, L. Fernández Ardavin y R. Goy de Silva; del teatro poético en prosa de "Alejandro Casona" (19). En 1988 Angel Berenguer indicó que el teatro poético era una de las tres grandes tendencias del género dramático español desde 1900 hasta 1939, y que se basaba en la temática histórica de inspiración romántica, el uso del verso y la estructura modernista (20). En el mencionado subgénero dramático situó a autores como E. Marquina, R. M. del Valle-Inclán, F. Villaespesa, Apel-les Mestres, José María de Sagarra, J. M. Pemán... En un artículo publicado en 1988 Antonio Díez Mediavilla afirmó que debía estudiarse de nuevo el teatro poético, pues se incluían en él escritores tan diferentes como F. Villaespesa, E. Marquina, J.

M. Pemán, R. del Valle-Inclán, R. Alberti y P. Salinas (21). En cuanto a César Oliva, mencionó en 1989 que la comedia poética estaba entre los géneros del teatro español durante los años 1936-1939 (22). La caracterizó como una forma dramática de renovación en contacto con la vanguardia literaria. En esa tendencia situó las piezas de F. García Lorca, R. Alberti (El adefesio, La Gallarda), Manuel Altolaguirre (Tiempo a vista de pájaro), Gonzalo Torrente Ballester (El viaje del joven Tobias) y M. Hernández (El labrador de más aire, Pastor de la muerte). De acuerdo con Dru Dougherty y María Francisca Vilches (1991), el teatro poético renació en nuestro país entre los años 1918 y 1926 con autores como F. García Lorca (El maleficio de la mariposa, 1920), los hermanos Machado (Desdichas de la fortuna, o Julianillo Valcárcel, 1926), los hermanos Álvarez Quintero (La boda de Quinita Flores, 1926), E. Marquina, J. Dicenta (hijo), A. Hernández Catá (23)... Por último, en un reciente artículo Jesús Rubio Jiménez indicó que el tema del teatro poético fue motivo de debate durante dos épocas en el primer tercio del siglo XX: entre los años 1900-1914 y 1925-1930. En el último período se admitió la prosa como vehículo literario de la poesía. Por otra parte, el crítico mencionado indicó varias tendencias del teatro poético entre 1915-1930: el teatro clásico español, la farsa poética, la danza y la pantomima, y el vanguardismo y el teatro poético. Por tanto, llegó a la conclusión de que no debía hablarse de teatro poético, sino de teatros poéticos (24). En nuestra opinión la obra dramática de "Azorín" y de P. Salinas estaría situada en el apartado relacionado con la vanguardia literaria.

En resumen, algunos críticos llamaron teatro poético a las obras de E. Marquina y de F. Villaespesa. A éstas añadieron después piezas de G. Martínez Sierra, los hermanos Machado, R. M. del Valle-Inclán, R. Alberti, F. García Lorca, "A. Casona", J. M. Pemán... Por el contrario, otros consideraron teatro poético sólo el de los representantes de la Generación del 27. Por otra parte, para unos el teatro poético es conservador y burgués, y para otros se relaciona con el vanguardismo literario. Por otro lado, algún crítico indicó también que había más poesía en el teatro de la Generación del 98 que en las piezas de E. Marquina y F. Villaespesa. Por otro, estas cuestiones se unen al problema de si una obra en prosa puede ser poética o no. En fin, no faltan acertadas apreciaciones de J. Rogerio Sánchez y M. de Unamuno sobre las características del teatro poético. Ante este confuso panorama creemos, con A. Díez Mediavilla y J. Rubio, que hay varios teatros poéticos y que deben estudiarse las piezas de cada uno de los dramaturgos mencionados para colocarlas en su lugar preciso. Por tanto, nuestro trabajo tiene como finalidad señalar los elementos a nuestro juicio poéticos de los dramas de dos autores, "Azorín" y P. Salinas. Aunque los historiadores de la Literatura española no hayan situado en general al primero dentro del tipo de teatro que estamos comentando, pensamos que debería estar ahí por las cualidades literarias que indicaremos en los apartados siguientes.

Una vez señaladas las ideas sobre el teatro poético en general y sobre las obras que se consideraron de ese género en la primera mitad del siglo XX, vamos a analizar las relaciones entre "Azorín" y poesía, y P. Salinas y teatro poético.

Como se sabe, el autor de Monóvar no se dedicó a escribir poemas en verso. Sin embargo, en alguna carta se llamó poeta (25). Por otro lado, el alicantino señaló en 1961 que no existían los géneros literarios: "Ya, afortunadamente, no hay 'géneros'; unos géneros se entrometen en otros (26)." Aunque esta afirmación la realizó mucho después de escrito todo su teatro, creemos que mediante ella indicó de forma indirecta lo que había hecho literariamente, tanto en sus novelas como en sus dramas. Por otra parte, la cita enlaza con la idea saliniana, reflejada en un ensayo de 1940, de que todos los géneros literarios han sido invadidos en el siglo XX por el componente lírico (27). En este sentido coinciden ambos escritores con teóricos de la Literatura. Así, Vitor M. de Aguiar e Silva afirmó que los géneros no son "entidades cerradas e incommunicables entre sí (28)", mientras que René Wellek y Austin Warren aludieron a que la moderna teoría literaria "(...) supone que los géneros tradicionales pueden 'mezclarse' y producir un nuevo género (29)".

El alicantino se refirió en artículos periodísticos de 1929 a la nueva generación literaria que había aparecido. En ellos mencionó a Pedro Salinas como uno de sus integrantes más importantes. Al madrileño y a Jorge Guillén los llamó "grandes poetas" en un escrito publicado el día 20 de febrero del mencionado año (30). En otro artículo del 6 de junio afirmó que

ellos, junto a Rafael Alberti, habían abandonado el mundo concreto en sus versos: "(...) los poetas que han sabido -como Alberti, como Guillén, como Salinas- llegar a la región de lo abstracto (31)." Esta opinión la subrayó en un artículo publicado el día 10 de julio:

"Una poesía de Guillén, de Salinas, de Alberti y de los más nuevos en edad, José María Luelmo o José María Souvirón, es un conjunto de planos y de líneas de una sobriedad maravillosa (32)."

Por otro lado, en un escrito del 13 de diciembre el alicantino subrayó dos grandes características de la poesía saliniana, inteligencia y sensibilidad: "Pedro Salinas, grave, con una balancita de oro, en que va pesando la inteligencia y la sensibilidad (33)." En otro artículo de diciembre del año 1929, se refirió a la renovación de la literatura española:

"Dentro del arte literario -y concretándonos a España-; dentro del arte literario la poesía se ha renovado completamente; ahí están los nombres de Guillén, Salinas, Alberti, Moreno Villa, García Lorca. La poesía es el corolario más inmediato de la metafísica (...)
(34)."

De esta forma observamos que el autor de Monóvar siguió los comienzos de la labor literaria del poeta madrileño y que le dedicó grandes elogios. Más adelante comentaremos este asunto desde el punto de vista de Pedro Salinas.

En cuanto al concepto azoriniano de teatro poético, debemos

subrayar en primer lugar que el alicantino consideró en una de sus piezas como bases de la poesía el misterio, la emoción, la ternura y la piedad. En Cervantes o la casa encantada (1931) Víctor, el protagonista, afirma:

"VICTOR.- Yo soy poeta, señora; amo con pasión la poesía. Y porque amo la poesía, amo también todos sus estimulantes: el misterio, la emoción, la ternura, la piedad (Q. C., IV, pág. 1.086) (35)."

Así pues, como las piezas azorinianas poseen los "estimulantes" mencionados, podrían llamarse poéticas. Por otra parte, el alicantino defendió el teatro poético ensayado por E. Marquina en obras como El pastor (36). La siguiente cita forma parte de su reseña de la pieza y muestra lo que el autor de Monóvar entendía en 1926 por el tipo de drama que estamos estudiando:

"El drama de Marquina era una obra de teatro poético, pero el teatro poético, tradicional, se caracterizaba, casi exclusivamente, por ser teatro en verso; el verso casi únicamente, era lo que determinaba la poesía -poesía mediocre, nula, en la mayoría de los casos- de tales obras. El pastor, de Marquina, pretendía ser -lo lograba en muchos pasajes- un drama poético en esencia; poético por el soplo cálido, tierno, delicado de muchas de sus escenas; por la impresión honda de humanidad, de cordialidad, de visión de un futuro de bienandanza, que se desprendía de toda la obra. Y el lenguaje, casi todo en imágenes brillantes, pintorescas, audaces, estaba en armonía con la inspiración del drama (37)."

De acuerdo con la cita, "Azorín" caracterizó al teatro poético por su calidez, ternura, delicadeza, sensibilidad, humanidad, cordialidad y lenguaje imaginativo. En estos elementos

encontramos de manera explícita uno de los "estimulantes" mencionados más arriba, la ternura, y de forma implícita, otros dos, la emoción y la piedad. Sólo queda fuera de ellos el misterio. Así pues, de nuevo podemos señalar que casi todas esas características se hallan en las piezas del alicantino. De este modo, los dos textos citados nos parecen muy importantes, pues muestran en la práctica teatral y en la teoría la opinión del autor de Monóvar sobre el teatro poético.

La crítica ha señalado como características de la obra literaria de "Azorín" la sensibilidad, la emoción, el lirismo (38). Por ello, algunos estudiosos de su obra lo han considerado un poeta en prosa. Leopoldo Rodríguez Alcalde hizo explícita esta idea al escribir: "ha sido llamado el poeta que nunca escribió en verso (39)". José Ortega y Gasset lo llamó el "poeta de lo castizo" (40); Alfonso Reyes, el "poeta de ventanas" (41); y Walter Starkie, el "poeta de la melancolía" (42). Otros escritores que lo calificaron como poeta han sido Héctor Fabio Varela (43), Gerardo Diego (44), Miguel Signes Molinas (45), Marguerite C. Rand (46), Angel Lázaro (47), Antonio Sequeros (48), Luis Ballester Segura (49), José Alfonso (50), P. Corbalán (51), Pere Gimferrer (52), Alfonso Sancho Sáez (53), Luis Felipe Vivanco (54), Angel L. Prieto de Paula (55), Luis Araquistáin (56), el propio Pedro Salinas, como comentaremos más adelante... Por el contrario, J. García Nieto consideró a "Azorín" el antipoeta (57). Sin embargo, Manuel Alvar escribió recientemente que el alicantino conformaba "el sentido poético de la realidad circundante (58)."

Otros autores y críticos hicieron referencia a la poesía azoriniana al tratar de su obra narrativa. Así, al comentar la publicación de Antonio Azorín Juan Ramón Jiménez aludió a su "frase poética" (59). Juan Luis Alborg escribió sobre el "subjetivismo impresionista" de las novelas del alicantino (60). Por su parte, Antonio Risco relacionó las novelas del autor de Monóvar tanto con los poemas en prosa como con los ensayos (61). Dario Villanueva consideró La voluntad una novela de aprendizaje y Don Juan una narración fragmentaria, dos variedades de la novela lírica (62). Marina Mayoral analizó los rasgos poéticos de los capítulos XXXII y XXXIII de Doña Inés, una de las más importantes narraciones azorinianas (63). Por otro lado, Jeanne Marie del Casino estudió los poemas en prosa de varias obras del alicantino: Las confesiones de un pequeño filósofo, Castilla, Una hora de España, El libro de Levante y Pueblo (64). Además indicó que en ellas había diferentes tipos de prosa poética:

"Señalamos tres categorías principales que reflejan el esfuerzo constante del poeta por captar la plenitud del momento fugaz, ya sea del pasado, a través del recuerdo, ya del presente, a través de la estampa pictórica o la meditación, ya del futuro o algún contexto atemporal, a través de la divagación imaginativa. Estos modos no son mutuamente exclusivos y cada uno, además, puede servir como base del poema en prosa mediante la condensación total del tema y del lenguaje poéticos (65)."

En fin, Carmen Hernández y Carmen Escudero analizaron la obra narrativa de "Azorín" y la consideraron "característica de la novela contemporánea con matiz lírico (66)".

En cuanto a los dramas del alicantino, algunos críticos aludieron a sus rasgos poéticos; pero en general no indicaron cuáles eran y dónde estaban (67). Así, el poeta Gerardo Diego escribió que en el teatro del autor de Monóvar existía un "velo de ironía y de poesía" (68). Por otro lado, creemos que los calificativos de innovador y renovador que tantas veces se han empleado para denominar a las piezas azorinianas responden en gran medida a su poesía (69). Acerca de Brandy, mucho brandy, L. Rodríguez Alcalde afirmó que "(...) la tonalidad general asciende a un clima poético en la escena de los sueños de Laura (70)". G. Díaz-Plaja consideró poéticas tanto la escena anterior como los monólogos de la protagonista situados también en el acto III de la obra (71). "Crítile" señaló que Comedia del arte tenía momentos poéticos (72). De Lo invisible se afirmó que poseía "algo de poesía" (73), "valor lírico" (74), "valor poético" (75) y "cierto aliento poético" (76). Guillermo Díaz-Plaja escribió de este drama que "(...) el juego poético es de base mental, sin apoyos escenográficos (77)". De la trilogía se subrayaron las escenas donde está presente la Enferma, la protagonista de Doctor Death, de 3 a 5, pues "están llenas de un soplo profundamente poético (78)". Respecto a Angelita, se aludió asimismo a su "aliento poético" (79), "fuerza poética extraordinaria" (80) y "simbolismo poético" (81). En fin, Lawrence A. Lajohn hizo referencia al "poetic mood" del lenguaje del acto III de Farsa docente (82). En los apartados siguientes subrayaremos las características poéticas concretas que nosotros encontramos en el

teatro azoriniano.

Pedro Salinas escribió en El defensor que poeta era tanto el autor en prosa como el autor en verso:

"Por eso el señorío sobre la facultad perduradora del lenguaje lo posee muy especialmente el poeta, entendiendo por tal al autor de obras literarias, sea prosa o verso su vehículo, que evidencian una fuerza creadora superior. Los poetas son los que usan el lenguaje en su máxima altura, y para su fin de mayor alcance (83)."

De esta forma también un autor de piezas en prosa podría ser un poeta, si cumple la transformación literaria que P. Salinas señala en la verdadera poesía: "Porque, en último término, la poesía no es más que el milagro de convertir la unodimensional y bruta realidad en la realidad multidimensional de la creación espiritual (84)." Por otro lado, es muy conocida la afirmación saliniana de que el signo de la Literatura del siglo XX es el lirismo, el cual invadió en su opinión todos los géneros:

"(...) para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas, y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días (85)."

En el mismo ensayo donde se halla la cita anterior, P. Salinas

subrayó el lirismo de la prosa de "Azorín", Gabriel Miró y José Ortega y Gasset (86). En la siguiente cita copiamos las palabras que se refieren al escritor de Monóvar:

"¿Qué importa, por ejemplo, que 'Azorín' no haya escrito versos? En sus mejores ensayos, en Los pueblos, Castilla, en sus novelas últimas, Félix Vargas sobre todo, la actitud de ese escritor frente al tema propuesto -y eso es lo que en último término define a un escritor- es una actitud enteramente lírica (87)."

Por otro lado, el madrileño había señalado anteriormente el lirismo en la estructura de algunas de las novelas de "Azorín" y había indicado en sus descripciones "(...) la presencia de algo que supera los lindes de lo real (88)."

La escena final de El precio, una pieza saliniana, tiene mucho interés en relación con el asunto que estamos tratando, pues en ella aparece Jáuregui, un personaje que es novelista y escribe una narración poética (I. E., págs. 285-288) (89). En su conversación con el Doctor afirma que uno de sus personajes ha escapado de su novela. Cuando el médico expresa su sorpresa ante ese hecho, Jáuregui le responde que todos estamos en la poesía. Podemos interpretar sus palabras de dos maneras. Por una parte, los seres dramáticos que están hablando sí lo están, pues son criaturas literarias de una pieza poética. Por otra, los espectadores y los lectores también estamos dentro de la poesía, pues somos asimismo personajes creados por un ser superior. Pensamos que estas dos posibilidades deben tenerse en cuenta, pues la pieza se relaciona con la obra Niebla, de Miguel de

Unamuno (1864-1936) (90).

En cuanto al teatro lírico, P. Salinas indicó en 1940 que el género había comenzado en el siglo XX con autores como E. López Alarcón (La Tizona) y E. Marquina (Las hijas del Cid, En Flandes se ha puesto el sol), a los que siguieron F. Villaespesa, R. M. del Valle-Inclán (Cuento de abril, La marquesa Rosalinda, Voces de gesta, Farsa y licencia de la reina castiza), los hermanos Machado (Julianillo Valcárcel) y F. García Lorca, el cual escribió "(...) sin duda el más puro teatro poético de nuestro tiempo (91)." Sin embargo, en 1943 separó el teatro poético del último escritor y del que finge serlo por medio de la métrica, escrito por E. Marquina y J. M. Pemán (92). De esta forma podemos relacionar al autor de Razón de amor con otros escritores que creyeron que no residía en la métrica la poesía de una obra dramática.

Por otra parte, la crítica ha señalado el lirismo de las narraciones (93) e incluso de las cartas del escritor madrileño (94). En cuanto a su teatro, muchos críticos lo han caracterizado como poético, aunque algunos de ellos de forma parcial, pues no conocieron todas sus piezas: Dámaso Alonso (La Fuente del Arcángel) (95), José Luis Cano (Ella y sus fuentes, La isla del tesoro y La Fuente del Arcángel) (96), M. Fernández Almagro (La isla del tesoro, La Cabeza de Medusa y La Estratoesfera) (97), Emir Rodríguez Monegal (Ella y sus fuentes, La Cabeza de Medusa, La Estratoesfera y La isla del tesoro) (98), Gonzalo Torrente Ballester (99), Juan Marichal (100), Antonio Gila (El

chantaísta) (101), Françoise Pèchere (102), Leopoldo Rodríguez Alcalde (El parecido y La isla del tesoro) (103), Max Aub (104), Ricardo Doménech (105), Francisco Ruiz Ramón (106), Linda S. Materna (107), Francisco J. Blasco (108), Pilar Moraleda (109), Antonio Díez Mediavilla (110), Isabel Martínez Moreno (111), Cristóbal Martín (112), Beatriz Hernanz Angulo (113), José María Rincón (Judit y el tirano) (114), Miguel García-Posada (115)... Por el contrario, Juan I. Ferreras indicó que P. Salinas "(...) parece prescindir de su lirismo a la hora de escribir teatro (116)."

A continuación comentaremos los aspectos dramáticos que a nuestro juicio caracterizarían a las piezas de "Azorín" y P. Salinas como poéticas. Ambos autores coincidieron además en varios aspectos teóricos relacionados con el género dramático, como atribuir grandes valores al teatro; considerar la representación como la finalidad de todas las piezas; rechazar la psicología en las acotaciones escénicas (117)... Por otro lado, algunos críticos relacionaron literariamente a ambos escritores e incluso hallaron una pequeña influencia de "Azorín" en los primeros ensayos de Pedro Salinas (118).

2. CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO POÉTICO DE "AZORÍN" Y PEDRO SALINAS.

En este apartado señalaremos las características que consideramos poéticas de las piezas azorinianas y salinianas. Esos rasgos hacen referencia a la temática, el lenguaje, la estructura, los personajes y otros elementos dramáticos. Con todo, ya en algunos títulos de los dramas de ambos escritores aparecen alusiones al misterio, a lo maravilloso, a la magia, al poder de los sentimientos, a lo literario, asuntos que surgirán una y otra vez en las páginas siguientes: La fuerza del amor, Lo invisible y Cervantes o la casa encantada, de "Azorín"; y La Bella Durmiente, La isla del tesoro, La Cabeza de Medusa, La Fuente del Arcángel y Los santos, de Pedro Salinas (119).

A. LOS TEMAS.

"Azorín" y P. Salinas se ocuparon casi de los mismos temas en sus dramas. Mientras el alicantino trató de la Literatura y el teatro, el amor, la vida, el tiempo, la religión, España, la muerte, el dinero y el periodismo; el madrileño escribió sobre el amor, el ser humano, el mundo moderno, la religión, el arte, la política y la vida (120). Como puede observarse, son comunes el

arte, el amor, la vida y la religión. Además, motivos principales del teatro de un autor son frecuentemente subtemas de las piezas del otro. Así, el tema del tiempo, tan importante en toda la obra literaria del escritor de Monóvar, aparece en los dramas salinianos dentro del gran tema del amor (121).

Linda S. Materna diferenció las "piezas realistas" de las "piezas poéticas" en el teatro de P. Salinas, de acuerdo con los temas que desarrollaban (122). Consideró poéticas El Director, El precio, La Cabeza de Medusa, La isla del tesoro, El chantajista y El parecido, porque trataban asuntos metafísicos (la felicidad, la identidad de Dios, la relación entre Dios y los hombres), estéticos (la dependencia o la autonomía de las creaciones artísticas) y sentimentales (el amor).

En nuestra opinión, serían temas poéticos en las piezas del madrileño y del alicantino el arte, el amor, la vida, el tiempo, la religión, la muerte y el dinero. El asunto más importante del teatro azoriniano es la Literatura y el teatro. Sus personajes reflexionan sobre esos motivos e incluso sobre las mismas obras a las que pertenecen. Además, esos seres alaban la Poesía en La fuerza del amor y Farsa docente, palabra que indica en la obra de "Azorín" todos los aspectos positivos de la existencia, entre los cuales los sentimientos tienen un papel fundamental. Por otra parte, en Comedia del arte aparecen unos personajes que prefieren el mundo de la ficción al real, pues en aquél se es más feliz y desaparecen los aspectos desagradables. En las piezas salinianas la Literatura se presenta como una fuerza que es capaz de crear

personas reales. De esta forma el autor se convierte en un dios, pero debe apoyar y defender el bien, cuando sea necesario.

El amor también es un tema fundamental en las obras dramáticas de ambos autores. En ellas aparece siempre de forma positiva. En el teatro azoriniano se considera varias veces como una locura, como un sentimiento que transforma las vidas de los personajes y los hace generosos. Con todo, esos seres dramáticos no alcanzan en general la felicidad, pues chocan con la diferencia social, la guerra, el arte, otro amor... En cuanto al teatro saliniano, el amor es como tema el protagonista absoluto. En los dramas del madrileño, el sentimiento incluye todos los aspectos positivos de la vida humana, es el bien en lucha permanente con el mal. Es un poder eterno y creador que cambia al personaje que lo siente y lo ayuda a enfrentarse con el mundo actual, deshumanizado según P. Salinas (123). Esa fuerza permite además que surja otra realidad donde aparecen hechos sorprendentes y milagrosos. En el teatro saliniano el amor es sinónimo de vida y, por tanto, los personajes deben luchar por él, si no quieren estar solos, si no desean morir. En fin, el amor mantiene la humanidad de los seres dramáticos salinianos. Sin ese sentimiento la destruye el tiempo, la guerra, el dinero, la publicidad, el mundo moderno.

El amor alcanza una gran amplitud en la obra de los dos autores y comprende el cariño hacia la familia y la amistad. Así se produce un mensaje de solidaridad, de fraternidad, de generosidad, de piedad, de amor universal, de humanismo, en suma, en las piezas azorinianas La fuerza del amor, Angelita, La

guerrilla y Farsa docente, así como en las salinianas Sobre seguro, Cain o una gloria científica y Los santos (124).

Los personajes principales del teatro del alicantino sitúan los valores espirituales por encima de los materiales al tratar de la vida y luchan para conseguir la felicidad, una felicidad que está estrechamente unida con la generosidad y con la fraternidad. Por este predominio de los sentimientos podemos calificar de nuevo el teatro azoriniano como poético. Por otro lado, en el teatro saliniano la vida es una gran fuerza que vence a cualquier elemento que intente oponerse a ella.

En cuanto al tiempo, los seres dramáticos de tres piezas del autor de Monóvar intentan hacerlo relativo, tratan en general de hacerlo más duradero: Angelita en el drama que da título, Víctor y doña María en Cervantes o la casa encantada y Marcel en La guerrilla (125). Los personajes quieren vencer al tiempo porque su paso los entristece, los obliga a realizar acciones que no desean hacer, los lleva a la muerte... Sin embargo, "Azorín" presentó dos soluciones para este problema. La primera, la muerte. En efecto, al morir el ser humano vence definitivamente al tiempo, pues ante él aparece la eternidad. Así pues, el dramaturgo pensaba que había otro tipo de existencia tras la muerte. La segunda, el eterno retorno de los sentimientos y de las acciones. Con todo, esto indica la victoria de la vida, no del ser humano individual. Por otro lado, el alicantino dio en Angelita otra solución para triunfar sobre el tiempo: la solidaridad y la generosidad para con nuestros semejantes, el

amor universal. De esta manera los sentimientos vencen el paso del tiempo y se convierten de nuevo en protagonistas del teatro azoriniano. También esto se produce en las piezas de P. Salinas, donde el amor es capaz de alargar los minutos y las horas. P. Moraleda llamó a dicho fenómeno "tiempo elástico" y "tiempo poético" (126).

Los personajes azorinianos se refieren en pocas ocasiones a sus creencias religiosas, viven en general de espaldas a su Dios, no se relacionan con Él. En las piezas salinianas se alude a un sentimiento religioso que no puede relacionarse con el cristiano y se rechaza a la Iglesia por su carácter normativo. Por otro lado, el madrileño puso en contacto en El Director a Dios con los elementos positivos de la existencia humana. Sin embargo, el hombre tiende a prescindir de él y entonces corre el riesgo de que en la Tierra venza el desamor, la mentira y la tristeza.

En relación con España, "Azorín" dio una solución poética a los problemas nacionales tanto en Old Spain! como en La guerrilla. En la primera pieza propuso, mediante la boda de la Condesita española con el estadounidense don Joaquín, la unión de la tradición española con el mundo moderno extranjero para sacar a nuestro país de su mala situación económica y social. En la segunda aconsejó paz, amor y generosidad para solucionar los enfrentamientos bélicos. Por otro lado, P. Salinas presentó en su teatro una relación con la patria basada en el amor, no en intereses personales ni en cuestiones materiales.

"Azorín" reflejó en Lo invisible el misterio de la muerte, esa otra realidad que se opone a la vida (127). En esta obra la

Muerte se considera el personaje principal, por encima incluso del Autor, como deja claro en el Prólogo escénico. En el teatro saliniano la muerte se relaciona de una forma simbólica con el desamor, por un lado, y con la dictadura, por otro.

El dinero aparece en el teatro azoriniano de forma negativa. Según el alicantino, no proporciona la felicidad a las personas que lo poseen y se relaciona con elementos negativos, como el engaño, la desunión familiar, la tristeza... En el teatro saliniano el dinero se presenta como el gran dios de la civilización actual, el cual puede llevar a la deshumanización de los seres dramáticos. Por otro lado, el madrileño indicó que el mundo moderno era una gran amenaza para el mundo natural, pues provocaba la destrucción del elemento humano de las personas. Por ello, el poeta deseó que triunfara un mundo donde reinaran el amor, la paz y la verdad.

En las piezas de los dos autores es constante la búsqueda de otra realidad, relacionada con sentimientos positivos, que mejore la presente. Por ello, Xavier Fábregas escribió que el alicantino huía de la realidad y quería encontrar en su teatro la sobrerrealidad (128). Esto enlaza con una de las características que se ha señalado repetidamente en la obra literaria saliniana: la búsqueda de una realidad más profunda, más verdadera, más lejana. En efecto, P. Salinas creía que había un más allá al que no llega el sentido del tacto, y lo buscaba (129). Con todo, no creemos que todo el teatro azoriniano y saliniano se desentienda de la realidad, como han comentado algunos críticos a los que nos

referimos más arriba, sino que ambos autores reflejaron distintos aspectos de ella: la extravagancia, el misterio, el sueño, el subconsciente, la magia, el gran poder de los sentimientos... Gracias a estos elementos podemos considerar sus obras como poéticas.

Aunque "Azorín" y P. Salinas tratan de asuntos variados en su teatro, podríamos afirmar que sus temas siempre están relacionados con los sentimientos. En los siguientes apartados comentaremos con qué lenguaje los autores desarrollan esos motivos, qué tipo de personajes los exponen, qué estructura tienen las piezas donde aparecen y qué recursos dramáticos (movimiento, luz, música, sonido, decoración, efectismos...) los acompañan.

B. EL LENGUAJE.

Antonio de Obregón señaló en 1930 que en la primera pieza azoriniana estrenada, Old Spain!, se hallaban las "palabras líricas de "Azorín" de sus otros libros" (130). Por otro lado, Pilar Moraleda afirmó que en la obra dramática saliniana "predominan los diálogos narrativos o líricos" (131), mientras Linda S. Materna subrayó que el diálogo poético del teatro del madrileño se caracterizaba por el ritmo y la retórica, y se encontraba en las conversaciones amorosas, en las intervenciones de personajes fantásticos (como Melisa, protagonista de El

precio) y en las reflexiones de seres dramáticos sobre sus conflictos psicológicos (entre ellos Abel, el principal personaje de Cain o una gloria científica) (132).

En nuestra opinión son muchas las características poéticas del lenguaje de las obras dramáticas de "Azorín" y P. Salinas (133). A continuación las mencionamos y comentamos.

a. Poemas.

En cuanto a las piezas del alicantino, aparecen dos composiciones en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 746 y 761-762) y unos versos en El Clamor, Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, pág. 1.101) y La guerrilla (O. c., V, págs. 675 y 677). En Cervantes o la casa encantada el dramaturgo aludió además en diferentes acotaciones escénicas a que debían escucharse canciones; pero no indicó cuáles (O. c., IV, págs. 1.113, 1.116, 1.124). Por otro lado, existe rima en algunas intervenciones en prosa de Burguillos, Cespadosa y Chacón, personajes de La fuerza del amor (O. c., I, págs. 746, 747 y 752, respectivamente), así como en las palabras de María y Teresa, en El segador (O. c., IV, pág. 1.054). En Comedia del arte encontramos asimismo un breve poema escrito como si no lo fuera: "ONTARÓN.- (...) Traperito de Madrid... Nacido en las Cuatro Calles... una mañana de abril... Las rosas daban su olor... El cielo era como añil (O. c., IV, pág. 1.005)." De acuerdo con sus características métricas (8a/8-/8a/8-/8a//), sería una estrofa

con cinco versos de ocho sílabas y con rima asonante en los impares. No podemos llamarla quintilla, pues los versos pares quedan libres.

También surgen poemas en los dramas del autor madrileño. Así, en El Director aparecen dos breves composiciones en boca del Coro (I. c., pág. 317), en Ella y sus fuentes don Desiderio recita un breve poema sobre Julia Riscal, la heroína nacional (I. c., pág. 53), y en El precio Melisa canta otro (I. c., págs. 276-277) (134).

b. Diminutivos.

Son frecuentes los diminutivos afectivos en las piezas azorinianas, sobre todo en Old Spain!, Brandy, mucho brandy, Lo invisible y Angelita (135); así como en las salinianas El parecido, La isla del tesoro, Ella y sus fuentes, La Cabeza de Medusa, Sobre seguro y La Fuente del Arcángel.

c. Léxico sentimental.

El léxico del autor de Monóvar responde al predominio de los sentimientos que comentamos anteriormente. Así sucede que la palabra "emoción" se halla en casi todas las páginas de Comedia del arte. En apartados posteriores analizaremos el léxico del teatro de "Azorín" (II.4) y P. Salinas (III.4). Con todo, podemos adelantar que en general es culto, tanto en los dramas del

alicantino como en los del madrileño.

d. Recursos retóricos.

Las piezas azorinianas están basadas en la figura retórica llamada repetición, lo que les proporciona un ritmo determinado (136). Este recurso es numerosísimo y variado. Incluso en ocasiones se repiten frases a lo largo de una escena, las cuales funcionan como una especie de estribillo. Así ocurre en el final del acto I de Comedia del arte, donde se repite de forma alternativa el título y la frase "tragedia del arte" (Q₁ C₁, IV, pág. 997). Por otro lado, también son abundantes en el teatro azoriniano las enumeraciones, especialmente en La fuerza del amor, Old Spain! y El Clamor. A las enumeraciones incompletas las llamó Alonso Zamora Vicente poéticas al analizar un fragmento de Castilla (137). La siguiente cita de Old Spain! muestra ese recurso en el teatro del autor de Monóvar: "CONDESITA.- (...) Y ya no veré con los mismos ojos este cielo azul, ni las montañas, ni las serenas noches estrelladas de Castilla (Q₁ C₁, IV, pág. 909)..."

En la pieza saliniana La Cabeza de Medusa se halla un diálogo donde llama la atención la repetición de la palabra "primavera" y su simbolismo:

"GLORIA.- Sí, quiero un sombrero de primavera.

PEPITA.- ¿De primavera ha dicho usted?

GLORIA.- Sí, muy de primavera, lo más de primavera que tenga.

PEPITA.- Dispense la señorita la pregunta, pero como

- estamos en enero, y nieva...
- GLORIA.- (Riéndose.) Claro, se le figura a usted prematuro, ¿verdad? Por su almanaque puede que lo sea, pero para mí la primavera está tan cerca, tan cerca, que... Vamos, tan cerca que tengo que comprarme un sombrero de primavera. (...)
Además... me voy de viaje, a un país donde es primavera perpetua.
- PEPITA.- ¡Qué suerte! Entonces necesitará usted dos o tres. Claro, que como es un poco pronto no tenemos modelos de primavera de este año. La puedo a usted ofrecer unos de la primavera del año pasado.
- GLORIA.- Ah, ¿pero hay una primavera cada año? Vamos, quiero decir, un sombrero de primavera distinto cada año. ¿No es siempre igual la primavera?
- PEPITA.- Sin duda, pero... los negocios son los negocios. Y la primavera es un negocio excelente, de los mejores (I, c., pág. 123)..."

En esta conversación se encuentra además el contraste entre los sentimientos y los negocios, tema frecuente en el teatro saliniano. Con todo, lo más importante es la alegría que produce el amor en el personaje de Gloria. A causa del sentimiento la mujer anticipa el paso del tiempo, adelanta la primavera (138). En el teatro saliniano aparecen otros fragmentos poéticos donde predomina la repetición y la metáfora. Así sucede en la siguiente intervención de Petra, la protagonista de Sobre seguro (139):

"PETRA. - (...) La casa, la casa clara, la casa color de rosa, la casa que yo te hago, la casa, casa redonda, donde no habrá nunca... hombres que te compran, casa, clara (I, c., pág. 160)..."

Esta casa tiene un valor simbólico, ya que indica el lugar donde Petra y su hijo estarán a salvo de las acechanzas de los valores materiales que dominan en la sociedad, y vivirán felices. El personaje femenino subraya el aspecto positivo de la casa al

afirmar que en el camino hasta ella habrá luna y agua (T. C., págs. 160 y 161), elementos positivos en el teatro saliniano, como comentaremos más adelante.

A veces encontramos otro tipo de figuras en las piezas azorinianas. En Brandy, mucho brandy Rafael hace una comparación que otro personaje subraya como poética: "— RAFAEL.— Risueña para que su sonrisa sea como una florecita en un zarzal. MÍSTER FOG.— ¡Ao! 'Yes!' Ser poético, muy poético el señor Ochoa (Q. C., IV, pág. 960)." Más adelante Laura emplea otra comparación: "— (...) Bebo como un licor exquisito tus palabras (Q. C., IV, pág. 968)." En Comedia del arte Valdés pronuncia una metáfora bellísima tras una comparación: "— (...) Tocan a misa del alba en una iglesia. Las campanas son como de cristal, y parece que se van desgranando en un calderito de plata (Q. C., IV, pág. 1.025)." Sin embargo, la poesía de los dramas del alicantino no se basa en los tropos, sino en las figuras de dicción. En muy pocas ocasiones sus fragmentos líricos contienen muchas y diferentes figuras retóricas. Así sucede en Angelita, donde hallamos la comparación (Carlos: "Te escapas como una bolita de azogue entre los dedos": Q. C., V, pág. 471), la imagen (Angelita: "La rosa roja es pasión": Q. C., V, pág. 494), la prosopopeya (Angelita: "No sé lo que puede decirme este clavel": Q. C., V, pág. 494), la apóstrofe (Angelita: "¿No es verdad, clavel encendido? ¿No es verdad, rosa roja?": Q. C., V, pág. 495)...

En el drama saliniano Sobre seguro predomina la personificación entre las figuras retóricas. Su protagonista,

Petra, atribuye características humanas a la muerte (I. 2, pág. 154), al fuego (I. 2, pág. 162) y, sobre todo, al dinero (I. 2, págs. 154, 161). Por ello, no resulta muy extraño que en la escena quinta de la obra el dinero se convierta en un personaje y dialogue con la mujer (I. 2, págs. 156-159) (140). Esta conversación constituye uno de los fragmentos con más recursos estilísticos del teatro del madrileño (I. 2, págs. 157-158). El autor quiso subrayar así el importante enfrentamiento entre los sentimientos y el dinero, la poesía y la economía (141). En las intervenciones de Dinero encontramos: oposición, repetición, enumeración, paralelismo, metáfora, polisíndeton, imagen, paronomasia... En las de Petra, mucho más breves: metáfora, repetición, polisíndeton...

Una de las características más sobresalientes del lenguaje poético de las piezas salinianas, es el uso de grandes metáforas o símbolos (142). Así, en La Cabeza de Medusa Rafael alude a una sombrerería celestial que tiene un anuncio luminoso especial. En esta tienda compran los ángeles, entre los cuales sitúa a su novia Gloria:

"RAFAEL.- ¿Se figura usted, señorita, que en este establecimiento puede haber sombrero merecedor de posarse en esa cabeza?

GLORIA.- (...) ¿Y usted podría darme las señas de una sombrerería digna de esa cabeza, caballero?

RAFAEL.- Eso es cosa de astrónomos. Debe de haber alguna pérdida por los espacios, donde se surten los ángeles que gastan sombreros. No he visto más que su anuncio luminoso; es el arco iris.

GLORIA.- Los ángeles nunca han usado sombreros, señor mío. No tienen miedo al sol ni al agua.

RAFAEL.- Permíteme que te contradiga... (Señalando al sombrero de ella.) porque por lo menos hay una

excepción (T. 2., págs. 123-124)..."

Más adelante Rosaura se refiere a la Felicidad y a las felicidades por medio de un gran espejo y de sus trozos:

"ROSAURA.- (...) Mire usted, señorita Lucila, para mí la felicidad, con mayúscula, se me figura como un espejo muy grande, hermoso, claro, en que no podemos vernos enteros sin empañó. Lo otro, las felicidades, son como pedazos del espejo grande, roto, de formas muy variadas, irregulares... No nos cabe la persona entera en ninguna, pero nos podemos ver a pedacitos, un poco en cada una... Y no todos los trozos están limpios, en algunos nos vemos desfigurados o velados. Aquí tiene usted, por ejemplo, ¿a qué he venido yo aquí hoy? A comprarme una de esas felicidades menudas que se llama ahora sombrero... No se me va a cambiar la vida por eso, pero tendré momentos, horas, en que me sentiré mejor, más contenta. Ya sé que es por vanidad, como dicen, pero venga de donde venga, alegría es (T. 2., pág. 131)..."

En Cain o una gloria científica nos encontramos con dos importantes símbolos, uno positivo y otro negativo, en sendos parlamentos de Abel, el protagonista. El primero hace referencia a una isla donde pueden realizarse los sueños de los seres humanos (T. 2., págs. 178-179), el segundo alude al mal (la bomba atómica, la dictadura) mediante una gran cantidad de recursos estilísticos: paralelismo, polisíndeton, enumeración, repetición, metáfora, comparación, personificación, oposición, paronomasia (T. 2., págs. 184-185)... Dado el interés de esta intervención del ser dramático, el autor la ha cuidado mucho desde el punto de vista lingüístico.

Así pues, la retórica saliniana parece más variada que la

azoriniana. Sin embargo, aquélla carece del ritmo que las continuas repeticiones proporcionan a la prosa del alicantino.

e. Descripciones.

Podemos señalar también como poéticas las descripciones de la naturaleza que hay en diversas piezas de "Azorín" (143). En el acto II de Old Spain! se halla un famoso fragmento que pronuncia la Condesita:

"CONDESITA.— En un día gris de Castilla, de esta tierra de Castilla cercana al país vasco; en un día gris, ceniciento, de cielo bajo, ¡qué placer el estar en una ventanita, contemplando el horizonte! No sabemos la hora que es; la luz es fina e igual durante todo el día; el cielo es de plata bruñida, y el campo es verde. No pasa el tiempo. Hemos detenido el curso de las horas. No sentimos ni ansiedad ni pesar por nada. En nuestro espíritu hay tanta paz como en el campo y en la bóveda gris del cielo. ¡Y detrás de nosotros, detrás de nuestra personalidad, sentimos un pasado espiritual de siglos y siglos, que es lo que realza y ennoblece todas las cosas y todo el paisaje! (O. C., IV, págs. 890-891)..."

Como puede observarse, la descripción se enlaza con la reflexión sobre el estado interior del personaje y sobre la Historia. La naturaleza, pues, refleja de manera indirecta los sentimientos de las protagonistas azorinianas: la Condesita en Old Spain!, Laura en Brandy, mucho brandy, Leonor en La arañita en el espejo... En la segunda pieza la mujer describe tanto el Océano Atlántico como el Mar Mediterráneo. Sin embargo, el personaje femenino se

siente más atraído por éste, ya que significa para ella el camino hacia el Oriente, hacia países exóticos, donde cree que será feliz:

"LAURA.- El otro mar es el mar azul. Cuando yo, este verano, contemplaba, en San Sebastián, desde nuestra casa, el mar, el Cantábrico, yo pensaba en otro mar que no he visto todavía. El mar que yo contemplaba era inmenso, hosco, turbulento; había a veces en él borrascas terribles; las lejanías de las costas, a un lado y a otro, eran sombrías en los días grises. Yo miraba y miraba por la mañana, por la tarde, este mar; pero pensaba en el otro.

(...)

LAURA.- El Mediterráneo, sí; el Mediterráneo, con su luz, su esplendor, sus reverberaciones, sus islas doradas, sus ensenadas, en que el agua es de color morado, azul, violeta.

MÍSTER FOG.- Y usted, Laurita, ¿quiere ver ese mar?

LAURA.- Yo estoy triste, querido míster Fog, y quiero olvidar mis penas, mis tristezas, en los viajes (O. E., IV, págs. 952-953)."

Más adelante, volverán a describir el Mediterráneo mediante una alternancia de interrogaciones largas y exclamaciones cortas:

"LAURA.- ¿Hay mucha luz en el Mediterráneo?

MÍSTER FOG.- Mucha luz.

LAURA.- ¿Y luce mucho lo blanco en el azul?

MÍSTER FOG.- 'Yes!'

LAURA.- ¿Y las islas resaltarán en el azul del mar como una sutil pincelada de gris y de rosa?

MÍSTER FOG.- 'Yes!'

LAURA.- ¿Y las fachadas blancas de las casas reflejarán vivamente a lo lejos, en la remota lejanía, la luz solar?

MÍSTER FOG.- 'Yes!' (O. E., IV, pág. 971)".

En La arañita en el espejo Leonor describe el mar tras proponerse estar alegre, a pesar de su grave enfermedad:

"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! Desde aquí se oyen las sirenas de los barcos que llegan al puerto. Pero no se los ve llegar. Yo quisiera verlos llegar. A mí me encanta esta casita aislada, puesta en lo alto de la colina (Q. C., IV, págs. 1.044-1.045)."

El estado anímico de un personaje se relaciona también con la naturaleza, con el mar, en La isla del tesoro, de P. Salinas. En la pieza Marú encuentra un diario escrito por un desconocido, donde aparecen unas poéticas quejas amorosas:

"SEVERINO.- (Leyendo.) 'No te encuentro. Diez años buscando. ¡Cuántas equivocaciones! Y cómo duelen. ¿Existes? Nadie me contesta. ¿Son respuestas las horas alegres, que me dicen que sí, el mar por la mañana? ¿Son respuestas las horas tristes, que me dicen que no, la selva nocturna. Y si no existieras (I. C., pág. 107)...'"

Por otra parte, en la obra azoriniana Doctor Death, de 3 a 5 la Enferma se despide de la vida de forma patética y poética, y entonces alude a la naturaleza (Q. C., IV, pág. 1.072). En Angelita el Hermano Pablo describe el momento del nacimiento del día y lo compara con la resurrección, con el instante en el cual el ser humano comienza a dedicarse a sus semejantes tras una vida egoísta. Nos encontramos de nuevo ante un fragmento simbólico, donde la luz tiene un papel muy importante, como en otras obras del teatro del alicantino que comentaremos a continuación:

"HERMANO PABLO.- (...) ¿Ha contemplado usted la luz del alba? ¿Ha estado usted en una ventanita mientras la noche comenzaba a disiparse, en tanto que por Oriente iba naciendo, vacilante, un tenue resplandor? ¿Ha gozado usted de esa tenue claridad del alba, y luego ha llenado sus ojos con los arreboles de la aurora? El alba es el día nuevo que se anuncia. Se sale de la noche. Como en las tenebrosidades de la vida extraviada, ha surgido una luz que no conocíamos. Cuando hemos vivido perdidos en el mundo, sumidos en el error, nos place más que nunca la luz del alba que nos recuerda siempre nuestra resurrección.

ANGELITITA.- ¡Sí, la luz virginal del alba! La luz fina, tenue, no maculada todavía, suave y desleída en la frescura de la noche que acaba (O. C., V, pág. 489)."

En el comienzo del cuadro segundo del acto III del mismo drama, aparece un monólogo donde la naturaleza (las flores) se convierte en protagonista. En él abundan las figuras retóricas, se alude a tres de los sentidos corporales y se producen algunas rimas:

"ANGELITITA.- ¡Cuánto cuesta hacer un ramo de flores! La rosa. ¿Qué me dirá a mí la rosa? ¡Antonia! ¡Qué pomposa es la rosa! Rosas de todos los colores: rosas blancas, rosas amarillas, rosas coloradas. ¡No sé por qué cortamos las flores! Esta rosita blanca estaba en su rosal; veía la aurora, veía el mediodía, veía el crepúsculo. Todo esto ha sido para ella la vida entera. La rosa roja es pasión. ¿Tendré yo todavía alguna pasión? No puedo olvidarme de la promesa del caballero desconocido. ¡Antonia! El clavel tiene un olor penetrante. No sé lo que puede decirme este clavel. Tal vez amor, tal vez tristeza. ¿Y ese lirio, tan fino, que parece de seda? ¡Antonia! El lirio es candor; me dicen algunas veces que yo soy candorosa. ¿Es verdad, lirio blanco, que yo viví de ilusiones y de entusiasmos? ¡La vida de las flores, qué breve es! Un día, unas horas; después poco a poco, del búcaro van cayendo en silencio los pétalos. Van cayendo como caen las ilusiones. No, no; no quiero tener ilusiones siempre. ¿No es verdad, clavel

encendido? ¿No es verdad, rosa roja? ¿Y tú, el mejor de todos, lirio blanco, de seda suave? (O. C., V, págs. 494-495)."

Por otra parte, las tres flores (rosa roja, clavel y lirio) aluden a las tres Ángelas que aparecerán en las siguientes escenas del drama y que presentarán a la protagonista sendos tipos de existencia: la vida apasionada del periodista, la vida amorosa en el matrimonio y la vida generosa al servicio de los demás.

En el último cuadro de Comedia del arte, obra azoriniana, varios personajes describen el amanecer:

"PACITA.- Siento..., siento algo que no puedo expresar en este minuto de un amanecer de primavera, cuando brilla todavía el lucero de la mañana... No sé lo que siento, no puedo decirlo...

VEGA.- La noche está magnífica.

DOCTOR.- Va a amanecer.

DOÑA MANOLITA.- Está ya amaneciendo.

PACITA.- Apagad la luz, que gocemos mejor del amanecer.
(Apagan la luz. Campanas.)

VALDÉS.- Pepe, Pepe, ¡qué tristeza no ver la luz! La luz nueva del día. Tú has hecho cosas maravillosas pintando la luz. Sobre todo, la luz suave, melancólica, de los crepúsculos vespertinos, y la luz virginal, pura, de los amaneceres. ¿Queréis ponerme en el balcón, de cara al alba naciente?

PACITA.- Venga usted, venga usted, don Antonio.

VEGA.- Ven, Antonio; yo te pondré ante el horizonte.

VALDÉS.- ¿Brilla aún el lucero de la mañana?

PACITA.- Sí, brilla en el cielo puro. ¡Qué bello es!

VALDÉS.- ¿Verdad que parece una bolita llena de agua viva?

PACITA.- Sí, irradia con una limpieza y un brillo magníficos.

VALDÉS.- Yo lo he contemplado muchas veces, cuando, después del trabajo de la noche, me quedaba estudiando hasta que se hacía de día. ¿Se va haciendo ya de día?

PACITA.- Se ve una claridad pálida en el horizonte. Ahí abajo hay un jardín.

VALDÉS.- Sí, se nota el efluvio de los árboles.

PACITA.- La claridad del alba se va haciendo mayor.

VALDÉS.- ¿Es una luz suave, blanquecina, como lechosa?

PACITA.- Después se pondrá ligeramente rosado el horizonte.

VEGA.- No, no; antes parece como que se tiñe de un ligero color verde.

PACITA.- ¡Qué bonito es el lucero de la mañana! Quisiera poder alcanzarlo para hacerlo saltar entre mis manos como un brillante!

VALDÉS.- ¡Qué felicidad la vuestra! Veis la luz, la luz que va creciendo, creciendo e inflamando el cielo (Q. C., IV, págs. 1.025-1.026) (144)."

Este amanecer se relaciona con el comienzo del amor entre Pacita y Méndez (día), así como con el fin de la relación sentimental entre Pacita y Valdés (noche). Méndez empieza su vida amorosa y profesional, mientras Valdés la acaba. Por otra parte, en la escena primera del último cuadro de Judit y el tirano, de P. Salinas, la protagonista describe poéticamente el amanecer y pone en contacto el nuevo día con un cambio importante en su relación amorosa con el Regente (I. C., pág. 409) (145).

Al final de Old Spain! los protagonistas aluden al atardecer castellano y, sobre todo, a sus sentimientos. A continuación copiamos una parte de su largo diálogo:

"DON JOAQUÍN.- (...) Y cuando el azar de la vida nos lleva a conocer, a estimar, a amar a una persona de distinta patria que la nuestra, parece que en nuestro espíritu se abre como una ventanita iluminada.

CONDESITA.- Iluminada con otra luz que nuestros ojos no han visto nunca.

DON JOAQUÍN.- ¿No quiere usted contemplar esa luz nueva, Pepita?

CONDESITA.- Me atrae esa lucecita de la ventana iluminada, y tengo al mismo tiempo miedo.

DON JOAQUÍN.- Miedo, ¿de qué?

CONDESITA.- De perder mi serenidad espiritual; de

perder lo que amo más que todo; ese dulce lazo que me liga al pasado.

DOM JOAQUÍN.- ¿Y no ganará usted nada, en cambio, Pepita? ¿No ganará usted el fundar en el viejo tronco un árbol nuevo? La Humanidad es eso: renovación, continuación del pasado; pero añadiendo al pasado una fuerza nueva.

CONDESITA.- ¡Ay! Me atrae, por un lado, la ventanita iluminada, y siento también, por otro, hasta el fondo del alma, el amor de esta vieja tierra de Castilla. (Pausa.)

DOM JOAQUÍN.- La tarde declina, Pepita.

CONDESITA.- Y las estrellitas van pronto a brillar.

DOM JOAQUÍN.- ¿Quiere usted que veamos cómo desciende el crepúsculo sobre la ciudad lejana?

CONDESITA.- Desde aquel altozano se ven lucir los cristales de la ciudad cuando los hiere el sol poniente.

DOM JOAQUÍN.- Vamos, vamos, Pepita.

CONDESITA.- ¿Quiere usted contemplar el crepúsculo?

DOM JOAQUÍN.- Y quiero que el crepúsculo sea para nosotros una aurora (O. C., IV, págs. 913-914)."

Como los mismos personajes hacen explícito, el atardecer indica el fin de sus vidas separadas y el comienzo de su matrimonio y de su felicidad. De este modo, la oscuridad se relaciona aquí con una nueva existencia, frente a los fragmentos comentados de Comedia del arte y de Angelita. Debemos señalar asimismo la presencia constante de las ventanas en las descripciones azorinianas. No en vano P. Salinas subrayó la importancia de ese elemento en la obra del alicantino, al indicar lo mucho que le interesaban a él mismo (146).

En el teatro azoriniano y saliniano se describen también poéticamente situaciones, personajes o lugares. En la primera pieza del autor de Monóvar, La fuerza del amor, don Fernando hace una rica descripción de un palacio, llena de paralelismos, quiasmos, anáforas, construcciones bimembres, hipérbolos,

adjetivos...:

"DON FERNANDO.- (...) Yo haré que el sabio moro fabrique para vos un maravilloso palacio de refulgentes mármoles, los balcones de oro, las puertas de cendrada plata, de jaspe los pavimentos, de oloroso cedro las techumbres; yo pondré en él tapices de Persia, alfombras de Turquía, lámparas de cristales venecianos; yo lo cercaré de floridos y deleitosos jardines en que canten los ruiseñores y susurren las fuentes; en que los tupidos naranjos aromen con sus azahares el aire; en que pájaros exóticos paseen por el fondo verde de la enramada sus dorados plumajes; en que junto a enhiestos y corpulentos árboles crezcan braviamente pomposos jazmineros que se enrosquen por los troncos, y avancen por las ramas, y cubran el cielo con espeso toldo de verdura, y dejen caer sobre nosotros, cuando pasemos lentamente, tu cabeza en mi pecho, silenciosa y fragante nevada de jazmines (O. C., I, págs. 787-788)..."

Por otro lado, la Condesita, la protagonista de Old Spain!, comunica a Águeda el inminente cambio que va experimentar, debido al amor:

"CONDESITA.- (...) Es que siento, siento hasta el fondo del alma, que éste es un minuto decisivo para mí. Es que en este minuto se va a abrir para mí una nueva vida. Es que veo que ya no soy la misma que era antes. Todo va a cambiar para mí, Águeda; de un lado está mi juventud libre, independiente, en esa vieja ciudad castellana; y de otro... No sé, Dios mío, qué es lo que me está reservado. Mi vida va a ser desde este momento otra distinta. Y ya no veré con los mismos ojos este cielo azul, ni las montañas, ni las serenas noches estrelladas de Castilla... ¡Ah estrellitas del cielo de España! Ya acaso deje de veros para siempre (O. C., IV, pág. 909)."

Con todo, aparece al final, como es habitual, la referencia a la

naturaleza. Por otro lado, la Enferma alude al estado anterior a la muerte con estas palabras: "- (...) Parece como si toda mi persona flotara en el aire. Soy tenue, impalpable; todas las cosas a mi alrededor son sutiles, etéreas (O. c., IV, pág. 1.070)." Por su parte, Julia, la protagonista de Ella y sus fuentes, describe y narra de forma breve y poética los momentos que siguieron a su propia muerte:

"JULIA.- (...) Ustedes los vivos no deben saber ciertas cosas, más que por experiencia. Pero le debo decir que después de mi fusilamiento me llevaron a dormir, en suavísimo sueño, en las nubes. Cuánto dormí, no lo sé. Al despertar me encontré serena, limpia de alma y dichosa, mucho más feliz que aquí. No puedo extenderme más en esto (I. c., pág. 52)."

Uno de los personajes de El Director, Inocencio, expresa el cambio que se ha producido en su interior de esta manera:

"INOCENCIO.- (...) Pero también a mí se me figura que no me conocía hace una semana y que ahora he empezado a tratarme de tú, a mí mismo.

(...)

INOCENCIO.- Yo creo que ni siquiera me trataba conmigo mismo. A veces tiene uno miedo, ¿no?, y se hace el distraído con esa última persona interior, con el esqueleto del alma, por decirlo así, que llevamos dentro. Pero bueno, bueno, eso es pasado (I. c., pág. 330)."

La transformación se debe al amor, pues el personaje ha conocido a Juana y se ha enamorado de ella.

En La Bella Durmiente la protagonista, Soledad, comenta el

cambio que se ha producido en su relación con Álvaro al revelarles que es una conocida modelo, mientras observa el humo de un cigarrillo. Debemos recordar que los cigarrillos de Álvaro llevan grabados el verdadero nombre del personaje masculino:

"SOLEDAD.- (...) Ve usted ahora, en esos copos de humo, en esas telillas azules, hay dos nombres que se deshacen, el de usted, como las otras veces. Y el mío, además. So... le... dad... ¿Lo ve usted disolverse en el aire? Soledad..., y el suyo..., humo (I, 2, pág. 85)."

Lo más interesante de este fragmento desde el punto de vista lingüístico, es la utilización de metáforas. Por otro lado, Soledad describe en varias ocasiones su estado psicológico. Así sucede en la escena primera del cuadro primero:

"SOLEDAD.- (...) Yo me siento liberada de mucho más desde que estoy aquí. ¡Qué gusto ser desconocida, salirse de la imagen de una que tienen los demás, dejar de ser la que se figuran los otros que es! Yo lo comparo con volver a casa después de un baile aburrido y quitarse el traje y el color y todo, y meterse en el agua y sentirse verdadera (I, 2, pág. 69)."

En el cuadro segundo el personaje femenino insistirá en expresar sus sentimientos:

"SOLEDAD.- (...) Aquí donde he venido unos días, desesperadamente, a intentar ser lo que fui, lo que ya no soy, a vivir mi sombra. Usted me ha descubierto. Pero esa mujer, la que usted ha querido, y yo en usted hasta hace diez minutos, no es 'una' mujer. ¿Cómo va a ser 'su' mujer? Vine al Pico a escaparme unos días de ella (...), a

buscar, a recoger ansiosamente lo que todavía pudiese quedar de mí. ¡Qué bien lo sintió usted! ¡Cuánto se lo agradezco, y le... estimo por haberme visto allí mismo donde yo me buscaba! Pero no puedo casarme con usted (I, C., pág. 87)."

En La isla del tesoro la protagonista, Marú, describe su aspecto mediante metáforas frente a una ventana que utiliza como espejo:

"MARÚ.- (...) Ves, aquí me veo yo, pero de verdad. ¿Qué tal? No, me gustan esas golondrinas. (Se arregla unos rizos del cuello.) Y esta nube..., que se vaya... (Se levanta el flequillo de la frente.) Bueno, así está mejor (I, C., pág. 98)."

Más adelante el mismo personaje finge ser una estrella en una conversación con su novio Severino llena de figuras retóricas:

"MARÚ.- (...) Aquí habla la constelación del Cisne. No, toda la la constelación, no. La segunda estrella, Albireo, la de la curva del cuello. (Bajando la voz.) No sé si me oirá bien, porque estoy muy lejos, muy lejos. (...) Bajaré con mis alas, no tengas miedo. ¿De modo que te vas a casar conmigo y no te habías dado cuenta de que soy alada? (...) Besos por teléfono, no. Se pierden todos. (Pausa.) Sí, lo sé de buena tinta. Esos pajarillos que están en los hilos se los comen. ¡Que sí, yo los he visto! Por eso están tan guapos. Tienen el buche lleno de (147)..."

Tras la llamada telefónica Marú se dispone a encontrar el "tesoro", pues en su opinión toda habitación de hotel es una isla que debe contener uno. De esta manera se alude al título de la pieza y a la famosa narración de Robert L. Stevenson (1850-1894):

"MARÚ.- (...) Se me olvidaba lo más importante. ¡La busca del tesoro! Lo inventamos Manola y yo la primera vez que estuvimos juntas en un cuarto de hotel. Toda habitación de hotel decente es una isla. Rodeada de agua por todas partes, en cañerías, en tubos, en radiadores, claro. Segura, protegida contra el mundo. En toda isla 'comm'il faut' hay un tesoro escondido. ¡Buscad y encontraréis! (T. 5., pág. 99)".

En La Cabeza de Medusa la protagonista da cuenta a su cuñada Valentina de su cambio personal:

"LUCILA.- ¡Qué pregunta! ¿Preguntas tú a la tarde por qué es tan diferente de la mañana? Yo fui como tú me ves en esas cartas, así era, en verdad. Ése es mi pasado y tengo derecho a él. Pero también tengo derecho a mi día de hoy... y a mi futuro... ¿No entiendes? He cumplido treinta y nueve años, llevo doce de casada, al año siguiente de irme del colegio. He vivido con Lorenzo en su mundo, en un aire de fábula, de ocio, de ficción, allí, en esa casita junto al mar, con los libros, la barca a la puerta, el piano y el alejamiento de esto... del mundo. ¡Paz, siempre paz! Y en el centro mismo de aquel sosiego he sentido subir en mí una desazón, un ardor de deseo por algo que no tenía, por aquellas mismas cosas que negábamos, por el mundo. Lo he sentido crecer, como una llama atizada día a día, por aquella misma felicidad de nuestro modo de vivir (148)..."

Como el personaje anterior, en Judit y el tirano el Regente expresa su transformación interior:

"REGENTE.- Sí, Judit, sí. Ahora ya puedo entender a los pájaros. Ya estoy libre. ¿Escuchaste? No era yo, verdad, el que hablaba. No era este yo. (...) El otro está muerto. Lo maté... porque tú me diste fuerza para que yo viniera...

JUDIT.- Sí, está muerto... En la voz se notaba...

REGENTE.- Y ahora, todo claro... Me escapé sin que

nadie se diera cuenta. (...) Fidel hará que se guarde el secreto lo que se pueda. (Mirando al ventanal.) No amanece el día solo. Me amanece el mundo, se me abre, como el horizonte con la luz... Por este día entraremos en la vida, Judit (I. C., págs. 409-410)."

El personaje asocia su mudanza con el amanecer, como alguno de los seres dramáticos azorinianos.

En la escena quinta de Los santos la Madre describe de una manera poética a su muy querido hijo, recientemente fallecido (I. C., págs. 258-260). El personaje femenino alude a la voz del hijo, a su actitud serena, a su bondad, a su inocencia... En sus palabras se halla la repetición, el polisíndeton, la comparación, la metáfora... Además, la mujer utiliza una especie de estribillo de manera continua en la escena mencionada: "no había otro" (149).

En Cain o una gloria científica Paula se refiere con emoción a unos objetos de cristal, pues en su opinión indican paz:

"PAULA.- No aceptan la violencia, ni resisten el choque. Piden delicadeza. Ellos son lo primero que se rompe si se los maltrata, si se los oprime torpemente. Son las avanzadas de lo frágil en la materia. No pueden existir más que en un mundo de paz. Despiertan ternura en los que viven junto a ellos. Para ellos el aire tiene que estar en calma, ser bueno. Ellos enseñan a las manos a tener precauciones, a tomar delicadamente las cosas, a templar la rudeza de los músculos que tienden a oprimir, con una voluntad de no romper nada, de no hacer daño. Siempre se vive mejor rodeado de seres de vidrio. En la guerra lo primero que cae, que se quiebra, que gime, son ellos. Son las primeras víctimas... de... el explosivo (I. C., págs. 187-188)."

f. Narraciones.

Los seres dramáticos de P. Salinas y "Azorin" aluden mediante breves narraciones a hechos y situaciones que les han afectado mucho. En la obra del alicantino La arañita en el espejo, Leonor cuenta un sueño y lo relaciona con su propia muerte:

"LEONOR.- Soñaba en nubes doradas, blancas, que caminaban por el azul. Y yo era una de esas nubes que, poquito a poco, con lentitud, con suavidad, se iba disolviendo, disolviendo en el horizonte, hasta no quedar nada en el cielo limpio (O. C., IV, pág. 1.045)."

Debemos recordar que Julia, la protagonista de Ella y sus fuentes, alude asimismo a las nubes cuando comenta a don Desiderio los momentos posteriores a su fallecimiento.

También en La arañita en el espejo Leonor recuerda cuando era niña (O. C., IV, págs. 1.047-1.048), al igual que la Enferma en Doctor Death, de 3 a 5 (O. C., IV, págs. 1.069-1.070) y el personaje principal de Angelita (O. C., V, pág. 495). Este recurso proporciona a las escenas donde aparece una gran emoción, un rasgo poético (150). A continuación copiamos una parte de la narración de la Enferma donde describe a su madre:

"ENFERMA.- ¡Qué angustiada estoy! Me acuerdo ahora de cuando yo era niña, de cuando tenía seis años. Yo llevaba un vestidito azul; mamá me ponía sobre sus

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.

HERMANA.- No se fatigue; descanse un poco.

ENFERMA.- ¡Cuánto me acuerdo yo ahora de mi pobre madre! Con su traje negro, con su tez pálida, con sus anchas ojeras, se fue también. Yo quiero ir a verla; yo quiero que otra vez me ponga sobre sus rodillas. Y que me bese. Y que me apriete contra su pecho... Yo soy ahora pequeñita otra vez. ¿No es verdad? (O. C., IV, págs. 1.069- 1.070)".

En nuestra opinión este fragmento es uno de los más emocionantes de todo el teatro azoriniano y, por tanto, una de las cumbres de su obra poética.

En el acto II de Angelita la protagonista y el Doctor Javaloyes expresan sus ideas sobre el tiempo con narraciones que comienzan al modo de cuentos (O. C., V, págs. 485-486). El "cuento" del personaje masculino incluye algunos tópicos literarios, como el agua cristalina o los pájaros cantores (151). En el acto II de La guerrilla Marcel recuerda la gran impresión que le causó el conocimiento directo del dolor, encarnado en una anciana mujer:

"MARCEL.- ¿Tú no recuerdas, un día, en Burgos, cuando hicimos una excursión a aquel pueblecito? No recuerdo ya cómo se llamaba. En Burgos, como en Burdeos, llevábamos una vida de agitación continuada. Fuimos al pueblecito aquel y recorrimos sus callejuelas. Todo era silencio y paz. Nosotros, con nuestra mocedad, con nuestro ímpetu, nos sentíamos por encima del silencio, de la historia, del pasado. A lo lejos, sobre el fondo vivo azul, resaltaba un viejo castillo.

GASTÓN.- Lo recuerdo; estoy viéndolo ahora.

MARCEL.- De pronto nos detuvimos; habíamos dado la

vuelta al pueblo y estábamos en la parte posterior de un viejo caserón. Nos acercamos a una ventanita...

GASTÓN.- Lo recuerdo, lo recuerdo.

MARCEL.- Por la ventana se veía una sala casi desmantelada; junto a una mesa estaba sentada una mujer. Tenía las manos juntas, trabadas, y su cara estaba tan pálida como sus manos. La estuvimos contemplando un largo rato. ¡Qué expresión de dolor, de angustia, de ansiedad, había en las manos juntas y en la cara pálida de esa mujer!

GASTÓN.- Sí, sí. No se me olvidará jamás.

MARCEL.- Aquella mujer era como el símbolo del misterio y el dolor. ¿Qué tragedia le había ocurrido o estaba ella esperando? Desde fuera, desde el mundo de la acción, nosotros la contemplábamos y nos dábamos cuenta de que aquella mujer estaba viviendo una vida para nosotros desconocida (O. C., V, págs. 689-690) (152)."

En el largo fragmento aparecen repeticiones, paralelismos, enumeraciones, comparaciones, metáforas, diminutivos... así como la interrogación y la exclamación. Además se presenta la oposición entre la vida de acción y de pensamiento, tema frecuente en el teatro azoriniano.

En los dramas salinianos hay también algunas breves narraciones donde los personajes se refieren a sucesos muy importantes en su vida. Así, Soledad, la protagonista de La Bella Durmiente, cuenta a Alvaro cómo pasó a convertirse en la modelo más famosa del país y al mismo tiempo dejó de ser ella misma:

"SOLEDAD.- Y, sin embargo, tengo que contárselo... Es muy poético, no crea. Fue en un espejo. Dos horas me costó. Alrededor mio tenía dos o tres hombres y mujeres: uno dirigía la escena, otro me pintaba la cara, otro me graduaba el rojo de los labios, una me ordenaba una cascada de bucles rubios por los hombros. Hasta que la voz del que lo dirigía dijo: 'Muy bien, ya está. A ver si a ella le gusta'. Y

alguien me acercó un inmenso espejo redondo, y yo me incliné sobre su círculo y me hundi desde entonces para siempre en él. La vi, a ella, y no a mí.

ÁLVARO.- (Inquieto.) ¿Pero a quién vio usted? No entiendo bien.

SOLEDAD.- (Señalando las revistas.) A "La Bella Durmiente". Nacida, en aquel espejo, de mi cara, de ésta (T. 2., pág. 85)."

Al reflejar el espejo una imagen falsa de Soledad, se traga, hace desaparecer, la personalidad de la mujer. Como comentaremos más adelante, en el teatro saliniano el espejo y el agua sirven para confirmar las decisiones y las figuras de los seres dramáticos. Por el contrario, cuando los personajes ocultan su físico o sus intenciones, los espejos se comportan de una forma negativa. Así sucede en La Bella Durmiente y en El Director (T. 2., págs. 310 y 322).

En El precio el escritor Miguel Jáuregui cuenta cómo describió una mañana única para su personaje más querido, Melisa:

"JÁUREGUI.- Sí, joven, sí... Quería describir una mañana única... Nada menos que única... Una mañana para ella... que se ajustara a su modo de ser humano, que fuese como el traje en que el mundo la envolvía, y con ser tan inmenso, le cayese a ella justo, perfectamente, a la medida. Por eso tenía que ser única... ¡Enorme pretensión, dirán ustedes! Porque ninguna mañana es única; desde el segundo día de la creación se hizo imposible. Pero yo pensé que si sabía descubrir la primera mañana de un ser humano que, de pronto, tiene una conciencia, luz de relámpago, de que lo que hay alrededor y le circunda, no es cierto, ni árboles, ni luz, ni gente, sino otra cosa nueva, un algo que lo comprende a todo eso y lo multiplica por mil, y que se llama la mañana, si yo podía captar ese sentimiento de estrenarle la mañana al mundo... habría descrito la mañana única...

ALICIA.- Oyéndole a usted hablar aquella mañana se me

aparece así, iera así!
 JÁUREGUI.- Y escribí con todo mi entusiasmo, con todo el ardor de mi alma, porque quería apartar esa mañana de las demás, detener el tiempo, pararla. Hacerla su mañana, compenetradas las dos. Y debí de acercarme a mi deseo, porque por ella se me escapó..., se me fue... Y allí se paró un tiempo (I. C., pág. 286)..."

Esto sucedió a las once, una hora mágica para P. Salinas (153). Por otro lado, el fragmento muestra una gran variedad de recursos lingüísticos: repeticiones, paralelismos, enumeraciones, comparaciones, metáforas, personificaciones...

En otras ocasiones los personajes narran poéticamente lo que pasaría en el futuro si se dieran algunas circunstancias. Así, en Sobre seguro Petra rechaza el dinero del seguro de vida de su hijo e imagina lo que sucedería si lo aceptara:

"PETRA.- Me darían un duro todos los días, ¿verdad? Cuando yo me despertara, y fuera a la alcoba de Ángel, y no lo viera allí con su sonrisa de haber soñado sueños de niño, entonces alguno de ustedes vendría a decirme: 'No se aflija usted, señora, aquí tiene usted su duro de hoy'. Cuando yo lo busque para ir los dos de paseo al bosque, como muchas tardes, y no esté, otro vendrá a contarme: 'No se extrañe usted, Petra, ¿no tiene usted ya su duro de hoy?' Cuando yo le pida un vaso de agua fresca, y no me conteste nunca, ¿no tengo yo para apagar la sed mi duro de hoy? ¡Y así todos los días de mi Ángel, todos vendidos uno a uno, todas las noches cuando yo le contaba los mismos cuentos de los ocho años, todas pagadas igual! ¡Y con tanto como hay en un día y una noche, y otra y otra..., para nosotros, los que no tenemos reló..., como Ángel y yo... Todo se da por un duro. Pero ustedes no saben nada, nada. ¡Váyanse, váyanse por esa puerta! (I. C., págs. 154-155)..."

La intervención de la mujer se caracteriza desde el punto de

vista retórico por el polisíndeton, el políptoton, el paralelismo, la repetición, la antítesis... Por otra parte, en su intervención aparecen dos motivos interesantes: el agua como elemento positivo, relacionado con el amor y los sentimientos, y el rechazo del tiempo medido con relojes. Como sabemos, en el teatro azoriniano y saliniano el amor transforma el concepto del tiempo.

g. Monólogos.

En los dramas de "Azorín" y de P. Salinas encontramos monólogos poéticos que intentan reflejar el mundo interior de los personajes, su incertidumbre ante los hechos que observan, y sus sentimientos. En el acto III de Brandy, mucho brandy, la protagonista se pregunta si es verdad o mentira que ha visto a un fantasma, don Lorenzo (viejo):

"LAURA.- ¿Esto es un sueño? (...) ¿Vivir? ¿Soñar?... Soñar cosas bonitas, gratas. Parece que nuestro espíritu, todo nuestro ser, se desliza blandamente, con suavidad, con dulzura inefable, por un campo de flores. Todo es luz y placidez. La alegría llena nuestro espíritu. Sonreímos a todo; nos sentimos animados de una piedad suprema. Y de pronto, sin saber por qué, una sensación extraña nos sobrecoge. ¿Estamos viviendo o soñando? ¿Es lo que gustamos un sueño o es la realidad de la vida? La luz viva y grata ha desaparecido. La angustia oprime nuestro pecho. Sí; deseamos saber si somos o no víctimas de un engaño, si soñamos o no. Intentamos despertarnos; gritamos; nuestras súplicas, nuestras voces, parece que han de atraer a las gentes. Nos contemplamos en una terrible soledad. Nuestras manos se crispan; tocan febrilmente las cosas; se agarran a la realidad

con desesperación. Y todo se desliza, huye, se pierde en la lejanía. En la lejanía del tiempo y del espacio. ¡No podemos saber si dormimos! ¡Son ineficaces todos nuestros desesperados esfuerzos para salir del sueño! Cansados, rendidos de la terrible lucha, caemos otra vez en la sima profunda. Y nuestra conciencia se pierde en el no ser. (Se desploma anonadada en una silla.) ¡Dios mío! ¡No saber cuál es la realidad, la verdadera realidad! ¿Lo es el sueño? ¿Lo es la vida despierta? Ilusión, imagen fugitiva, eternidad (Q. C., IV, págs. 965-966)."

Tres monólogos poéticos aparecen en partes importantes de Angelita: en los dos primeros la protagonista expresa toda su angustia por el tema del tiempo antes de sus dos viajes (Q. C., V, págs. 456-457 y 474) y en el tercero indica que ha encontrado la paz interior (Q. C., V, pág. 504).

También en el teatro saliniano hay monólogos de calidad poética. La importante escena quinta de Sobre seguro comienza con uno de Petra lleno de figuras retóricas y recursos estilísticos (T. C., págs. 156-157): repetición, polisíndeton, paralelismo, paronomasia, hipérbole, personificación, sinonimia, diminutivo... En esta intervención el personaje hace un resumen de la situación: ya que otros seres dramáticos no han podido convencerla para que acepte el dinero del seguro de vida de su hijo, la han dejado sola con el importe total, 15.000 pesetas. De esta forma se produce, como sabemos, un enfrentamiento entre Petra y Dinero, entre el mundo espiritual de los sentimientos y el mundo material de los intereses comerciales, que acaba con el triunfo de la mujer.

Por otro lado, podríamos considerar como un monólogo la

larguísima intervención de Abel que casi llena la escena séptima de Cain o una gloria científica (I. C., págs. 184-185) (154). El personaje indica en ella que su invento llevará la muerte y la dictadura a todo el mundo y, por ello, debe morir, pues no quiere ser responsable indirecto de esos hechos.

Hacia el final de Judit y el tirano, una de las piezas largas del dramaturgo madrileño, encontramos dos monólogos poéticos, pronunciados por la Camarera y por la protagonista. En el primero la trabajadora del hotel se pregunta por qué Judit no debe saber que la policía está vigilándola y por qué ella misma no debe comunicárselo. Copiamos el final de su largo parlamento:

"CAMARERA.- (...) Cuando vuelva mirará estas cosas, y no se dará cuenta de que alguien con mis manos... ha estado hilando estos hilos, esta red de engaño... (Va a la ventana y la abre.) Pero ¡qué hermoso es el mundo! (Entra la luna y se oye el pío fuerte de un pájaro.) Si se lo pudiera decir el pájaro... (Asomándose a la ventana.) ¡Oye, oye, díselo, avísala, que se vaya! ¿Oyes? (El pájaro sigue.) Yo no puedo... Un pájaro tiene más fuerza que nosotros... (Al ave.) Díselo... No lo sabrá nadie. Y luego te vuelas, hay ramas y ramas en el bosque. ¡Que se salven! Tienes toda la noche, te entenderá, te entenderá si no te cansas (I. C., pág. 407)..."

A pesar de la brevedad de la cita, el lector se da cuenta rápidamente de que el autor ha embellecido este monólogo por medio de figuras como el poliptoton, la metáfora, la personificación, la hipérbole, la repetición... Además, los efectos de luz y sonido, señalados en las acotaciones, subrayan la situación poética.

Al comenzar la escena siguiente Judit pronuncia otro lírico monólogo que recoge algunos de los motivos de la Camarera (155). La protagonista espera la llegada de su amado en el momento del amanecer y dice:

"JUDIT.- Ya te siento... Ya estás ahí, día nuevo. No necesito abrir los ojos, vienes por otro camino..., día nuevo, por dentro de mí vienes. No veré tu luz hasta que no se encuentre con la mía... No la veré hasta que envuelta en ella venga la forma que espero. ¿Días nuevos, todos, sólo porque cada día hay un amanecer? No es así... Nuevos serán para el mar, y los árboles, y las montañas, que no aguardan más que a la luz. Nosotros esperamos lo que nos trae la luz... Y la luz llega muchas veces con las manos vacías... No, esos días no son días nuevos... Lo que me vas a traer tú, luz -ya te siento en los párpados que te resisten- no me lo trajo nunca día alguno. Tú serás el nuevo entre todos, el más nuevo de la vida, y te siento crecer, cada vez más claro, onda tras onda, como el mar que se hinche y se acerca, hasta que llegue y me ponga delante la dicha que me trae, la que su marea está lentamente empujando hacia mí... No, no podía venir de noche... (Pausa.) Y el pájaro que no se cansa de cantar... Quizá cante cuando él llegue... Y puede que él entienda lo que dice el pájaro, como quería la muchacha... Pero ¿qué es esto? Se me abren los ojos... No puedo tenerlos ya más cerrados... Es que viene, es que está aquí (T. C., pág. 409)..."

En esta ocasión el dramaturgo utilizó la anáfora, la personificación, la repetición, la metáfora, el polisíndeton, la enumeración, la comparación...

Por último, vamos a incluir aquí dos casos en los cuales los personajes salinianos se dirigen a seres que no les contestan. En la escena final de La Estratoesfera encontramos un planto de Felipa, dirigido a la Virgen, donde expresa el gran dolor que le

produce la muerte repentina de su abuelo, así como su triste condición de ser humano en este valle de lágrimas (I, c., págs. 210-211) (156). Sorprende este "planctus", un recurso de amplia tradición literaria descrito en las retóricas antiguas, en los labios de Felipa, pues el personaje utiliza siempre un nivel lingüístico vulgar. Quizá el autor quiso dignificarla tras haberla hecho una víctima de los convencionalismos sociales. En el mencionado fragmento se encuentran figuras como la repetición, la metonimia, la oposición, la comparación, la metáfora, el políptoton, el paralelismo, la exclamación...

Por otro lado, todo lo relacionado con el Caballero Florindo, personaje de La Fuente del Arcángel, está lleno de magia y de ilusión. Así sucede con las poéticas palabras del programa de su actuación en Alcorada (I, c., págs. 228-229). En la escena octava el ser dramático aparece y entonces se le ve trabajar como mago ante un público silencioso y, sobre todo, se escuchan sus expresiones llenas de recursos estilísticos como el paralelismo, la oposición, la imagen, la anáfora y, sobre todo, la enumeración (I, c., págs. 231-237) (157).

h. Exposiciones y argumentaciones.

También se hallan fragmentos poéticos en la exposición de un tema concreto por parte de algún personaje. El Marqués de Cilleros se refiere en el acto II de Old Spain! a la situación de atraso de la sociedad española (Q, c., IV, págs. 894-895). Sin embargo, lo hace demostrando un gran cariño hacia nuestro país.

Copiamos a continuación un fragmento de su conversación con don Joaquín, el joven millonario estadounidense, que corresponde al comienzo de su argumentación sobre el asunto:

"MARQUÉS DE CILLEROS.- (...) Cuando usted, en una callejita silenciosa, apartada, contempla un viejo palacio, no siente pasar el tiempo. El silencio, la paz, la hermosura de las viejas piedras, le atraen a usted.

DON JOAQUÍN.- Sí, eso es, 'Old Spain!'

MARQUÉS DE CILLEROS.- Cuando usted habla con un labriego de nuestras campiñas o entra en un taller y conversa con un artesano, la calma, el sosiego, las maneras lentas y reposadas de esos viejos castellanos, tan señores en su humildad, le atraen a usted.

DON JOAQUÍN.- Sí, sí, 'Old Spain!'

MARQUÉS DE CILLEROS.- Cuando penetra usted en una catedral y contempla usted en la inmensidad de la nave una viejecita silenciosa, vestida de negro, que permanece horas y horas entregada a su fe, a sus profundos sentimientos tradicionales, sin esperar nada de nadie, ni ambicionar ya nada, usted se siente atraído irresistiblemente.

DON JOAQUÍN.- Sí, sí, 'Old Spain!' (Q. C., IV, pág. 895)".

En las distintas intervenciones del Marqués el autor empleó recursos como el diminutivo, la enumeración, el paralelismo, la repetición, el poliptoton, la anáfora, la epífora, la adjetivación, la exclamación..., mientras don Joaquín repite una frase con pequeñas variaciones.

En Brandy, mucho brandy don Cosme expone su visión sobre la vida, que comentaremos más ampliamente en el apartado II.3.C, mediante una alegoría:

"DON COSME.- (...) Cada hombre, al venir al mundo,

tiene trazado el círculo de su vida. En diapasón que no sabemos dónde está (en el Infinito), se ha dado el tono a nuestra personalidad. Crecemos; las esperanzas hinchen nuestro corazón. Nuestra vida se va deslizando poco a poco, y el círculo de nuestra medianía no se rompe. No podemos romperlo; todo conspira, desde el diapasón sobre que hemos sido formados en la eternidad, para que ese tono mediocre se mantenga. Y los días se van sucediendo... Y llega la vejez.

(...)

DON COSME.—El círculo de lo mediocre sólo puede ser roto por un explosivo formidable, y ese explosivo es la casualidad. La casualidad existe. Y yo creo en ese elemento revolucionario. Por lo menos..., el creer en él me sirve de consuelo (Q. C., IV, págs. 929 y 930)."

En el acto II de Comedia del arte Valdés expone a sus amigos sus ideas sobre la interpretación con unas poéticas palabras (Q. C., IV, págs. 1.007-1.008).

En el epílogo de Cervantes o la casa encantada, el periodista Durán explica indirectamente a los espectadores la pieza que acaban de contemplar:

"DURÁN.— ¿No se ve en la comedia que desempeña un papel principal, esencial, único, lo subconsciente? Y lo subconsciente, ¿no es toda nuestra vida? En el fondo de nuestra persona existe una vitalidad fuerte, misteriosa, ignorada de nosotros mismos; esa fuerza es la subconsciencia. Andamos por la vida, pensamos; hablamos, escribimos... Y todo, sin que nos demos nosotros cuenta, está inspirado, regido, ordenado por lo subconsciente. No conocemos nosotros esa fuerza, ese explosivo formidable que en nuestra persona llevamos. Y un día con motivo de una desgracia, de una honda aflicción, de una conmoción profunda, se hace en nuestro cerebro como una hendidura, y por ella se escapa, con palabras desordenadas, incoherentes, pero de una verdad profunda, todo nuestro ser interior (Q. C., IV, págs. 1.136-1.137)."

La intervención del personaje se caracteriza por la interrogación, la enumeración, la repetición, el políptoton, la imagen, la metáfora, el quiasmo, la comparación, la personificación, el asíndeton...

Gloria, la protagonista de la obra saliniana La Cabeza de Medusa, cree que el ser humano puede vencer el paso del tiempo por medio del amor. Así se lo comunica a su amado Rafael:

"GLORIA.- ¡El tiempo! Y ¿quién cree en el tiempo? (En este momento un reloj da la hora, las diez. Los dos se quedan callados un momento.) ¿Ves? Eso, un reloj, nada más que un reloj. El tiempo no manda más que en los que no saben mandar en él. ¡Que pase, que pase el tiempo! Tú y yo le veremos pasar, quietecitos, desde la orilla, sin movernos de nosotros, queriéndonos como ahora (I. C., pág. 125)."

En este fragmento surgen la repetición, el políptoton, la personificación, el diminutivo, la exclamación, la interrogación, el uso expresivo del pronombre "nosotros"... Incluso el personaje femenino materializa el tiempo para que puedan verlo pasar. De esta forma indica su poder sobre él, basado en el amor que siente.

En Sobre seguro la protagonista, Petra, expresa su sentido de la maternidad respecto a uno de sus hijos, al parecer fallecido, en una intervención llena de sentimiento y de fuerza:

"PETRA.- (...) ¿Tú no sabes que una madre es más madre de los hijos muertos que de los hijos vivos? Los que viven tienen a muchos que los ven, que los quieren, que se acuerdan de ellos. Los muertos,

no. Los muertos ya no salen ni entran, no los ve nadie, no piden agua, no pasan por la plaza, no hacen bien ni mal. Están como muertos. Pero su madre los vive y tiene que verlos por todos, quererlos por todos, pensar en ellos por los demás. Tú aún no sabes eso, eres moza. Ya lo sabrás algún día. Soy tu madre, y madre de éste, pero ya sabes tú de quién más. ¿Verdad? (158)".

El fragmento contiene recursos lingüísticos como la interrogación, la repetición, el paralelismo, la oposición, el asíndeton, la anáfora, la comparación, el políptoton, el uso expresivo del pronombre "tú"...

El protagonista de Cain o una gloria científica, Abel, se refiere al mundo de las ideas en una de sus conversaciones con su mujer:

"PAULA.- ¿Y por qué tenerle miedo? ¿No es un gran descubrimiento?

ABEL.- Sí, lo es, cuando se le ve donde a mi se me apareció, en esa luz perfecta y limpia de las ideas. Pero ¡qué pronto, apenas nacida!, se arranca hoy una idea de su mundo puro. Cosa terrible es que las ideas den dinero. Después de todo, el alquimista medieval era muy inocente; lo que quería era transformar la materia en oro. Los de ahora buscan algo peor: transmutar en oro las ideas. O sacar de ellas poder físico, medios de dominar, de subyugar a sus prójimos. ¿No veis lo que pasa con tantas ideas hermosas? Apenas vienen al mundo, se las echa a vivir por dos caminos, el del bien y el del mal. Y nadie sabe por cuál de los dos irán más lejos (I. C., pág. 177)."

En la cita se encuentra el uso repetitivo del pronombre de primera persona del singular, la construcción bimembre, la exclamación, la personificación, el políptoton, la sinonimia, la repetición, la interrogación, la oposición...

Al final del acto II de Judit y el tirano la protagonista explica al Regente por qué decidió no asesinarlo la noche anterior:

"JUDIT.- ¡Espera! ¿Ves ahora quién te salvó? No fui yo... Tampoco me lo explicaba, al principio, sabes... Te salvó el hombre que naciste siendo... el hombre que eres..., aunque no quieras... Y cuando hace un momento te ofreciste tú mismo desafiando la muerte, como un hombre, a la pistola, sentándote ahí, junto al árbol... ¿Cómo te iba a matar? Si lo que yo vine a matar no era a un hijo de mujer... era lo inhumano, el antihombre, tu embuste. Tú, tú te has salvado contra él, tú. Y quiero que me oigas este 'tú', así, con toda mi fuerza, porque este 'tú' te distingue de todo, te señala, solo, único, 'tú'. Es la marca de hombre, que te pongo en el alma... Ahora ya eres de verdad... Ten cuidado..., tu mentira, el embuste..., es lo que puede matarte (T. 2., pág. 394)..."

En este fragmento aparece un elemento importante en el teatro saliniano, el "tú único", imprescindible para el "yo único", para que la pareja se encuentre y se ame (159). Por otro lado, la cita tiene numerosas pausas, que indican los momentos de reflexión de la protagonista, y figuras estilísticas como la exclamación, la interrogación, la repetición, el políptoton, la comparación, la aliteración, la hipérbole, la sinonimia...

En Los santos tanto Orozco como Severio indican que su situación les parece un sueño. Debemos recordar que estos personajes se encuentran encerrados en un sótano y condenados injustamente a muerte:

"SEVERIO.- (...) ¿es que no parece esto, todo esto, lo que está pasando en el pueblo y en España, invención? ¿No parecemos nosotros, aquí en capilla, como quien dice... y tú que sales de entre esos santos, cosa de esas de las novelas? Pues es verdad... Tóa mi vida, ahí en mi trabajo, y de pronto, hace quince días parece que vivimos tós de invención.

OROZCO.- Es verdad... esos santos, aquí y nosotros, todo revuelto, parece un sueño (I, c., pág. 254)..."

El mismo Severio subrayará esta idea al final de la obra, cuando las imágenes religiosas que los rodean tomen vida (I, c., pág. 263).

Melisa, la protagonista de El precio, expone su fantástica idea de que deben sembrarse las alhajas por medio de la enumeración, el políptoton, la comparación, la repetición, la imagen, el polisíndeton, el pleonasma, la onomatopeya, la interrogación...:

"MELISA.- Al pie del árbol. Hay que sembrarlas... La gente es muy tonta, y siembra el trigo, y de todo, para comer; se fia de la tierra, que da ciento por uno, como la luna, pero no se le ocurre sembrar los aretes, y los anillos, y los dijes... Los míos los enterré al pie del nogal copudo, y ya saldrán... dentro de su fruta, como sorpresas. No en todas las nueces, no. Hay nueces buenas y nueces vanas. Se las coge, se las escucha con el oído, a ver si tienen ruido dentro. Si hacen tic, tic, al sacudirlas, es que traen joyas... Pero eso es como todo: si usted no siembra, ¿cómo va a recoger? ¿Usted tiene joyas? ¿Muchas? Espere usted a que salgan las mías.... Para que se den bien tiene que llover cinco jueves seguidos, y el último jueves salir un arco iris: el anuncio; sale el aviso de que se han logrado. El arco iris es el collar de la Virgen. Pero no todos los arco-iris quieren decir lo mismo. Si no ha llovido los cinco jueves..., usted comprende (I, c., pág. 275) (160)..."

En la misma pieza el escritor Miguel Jáuregui afirma que todo es poesía. Así pues, todo sería poético, como comentamos en el primer apartado de este capítulo:

"DOCTOR.- (Irónico.) Eso es un poco fuerte..., fuera de la poesía.

JÁUREGUI.- ¡No, no! (Exaltado.) Es que no hay nada que esté fuera de la poesía... Usted y yo, y esta muchacha, y... su enferma, todos estamos en la poesía... Y la tierra, y este cuarto, y las palabras que están sonando ahora... Sólo se ve de tarde, sólo algunos hay que lo vean... Ella lo veía... que estamos todos en ella... como en el aire, aunque no lo vemos...

ALICIA.- ¡Es verdad, ella lo ve... y yo empezaba a verlo...! (I. C., pág. 287)".

La cita contiene recursos como la repetición, el polisíndeton, el políptoton, la repetición, la comparación, la exclamación, la metáfora, el paralelismo, la alusión a los sentidos de la vista y del oído...

i. Diálogos amorosos.

Asimismo podemos mencionar como característicos del lenguaje poético de las obras dramáticas de "Azorín" y de P. Salinas los diálogos de tipo amoroso, como señaló respecto al último autor Linda S. Materna (161).

En los dramas del autor de Monóvar aparecen varios diálogos amorosos. En la escena cuarta de la jornada III mantienen uno los protagonistas, doña Aurelia y don Fernando. Copiamos su comienzo:

- "DON FERNANDO.- (...) Yo os saludo, alta y hermosa princesa.
- DOÑA AURELIA.- Gracias rendidas os doy, valeroso caballero, por haber acudido a honrar con vuestra presencia este sarao.
- DON FERNANDO.- Viniera yo de las más remotas regiones de la tierra sólo por veros; y volara por los aires a lomos de alguna aligera y espantable alimaña cuando a mi corcel faltaran bríos.
- DON FÉLIX.- Apasionado estáis.
- DON FERNANDO.- La discreción acato; la hermosura me rinde.
- DOÑA AURELIA.- ¿Tenéis, caballero, alguna dama de vuestros pensamientos?
- DON FERNANDO.- Tan propio y natural dicen que es, señora, a los caballeros andantes el ser enamorados como al cielo tener estrellas.
- DOÑA AURELIA.- ¿Y es hermosa?
- DON FERNANDO.- Es hermosa.
- DOÑA AURELIA.- ¿Y discreta?
- DON FERNANDO.- Es discreta.
- DOÑA AURELIA.- ¿Su nombre?
- DON FERNANDO.- ¿Vos me lo preguntáis? (...) (Q. C., I, pág. 782)".

En el fragmento encontramos la construcción bimembre, la perífrasis, el hipérbaton, la hipérbole, el paralelismo, la repetición... Como sabemos, don Fernando ama a la propia doña Aurelia, hecho que la mujer sospecha. En esta misma pieza hay otros diálogos amorosos en la escena quinta de la jornada III (Q. C., I, págs. 787-789) y en la cuarta de la IV (Q. C., I, págs. 794-795).

Por otra parte, nos referimos más arriba a la conversación de los enamorados Pepita (la Condesita) y don Joaquín que se halla al final de Old Spain! (Q. C., IV, págs. 912-914).

En los últimos momentos del acto II (Q. C., V, págs. 697-699) y del acto III (Q. C., V, págs. 716-718) de La guerrilla,

aparecen sendos diálogos amorosos protagonizados por Pepa y Marcel. Citamos el principio de aquél:

"PEPA.- Señor coronel...

MARCEL.- No me llame usted señor coronel. Tengo un nombre que usted conoce.

PEPA.- Sí; es verdad.

MARCEL.-Que lo pronuncien esos labios.

PEPA.- (Después de un momento de vacilación.) Marcel...

MARCEL.- Así, así.

PEPA.- Me siento toda estremecida.

MARCEL.- ¿Duda usted de mí?

PEPA.- No sé si es ilusión o verdad lo que está ocurriendo.

MARCEL.- ¿Ilusión esta mano mía que aprieta cariñosamente la de usted?

PEPA.- Déjeme usted, Marcel.

MARCEL.- Pepa María, yo no te dejo; no te dejaré ni ahora ni nunca (Q, C, V, pág. 698)."

A pesar de la brevedad de las intervenciones de los personajes, sus palabras contienen diversos recursos estilísticos como la repetición, la perífrasis, el poliptoton y la interrogación.

En cuanto al teatro saliniano, en la escena sexta del acto II de El Director, encontramos un diálogo amoroso de Juana e Inocencio (I, C, págs. 336-338), en el cual aparecen muchos fenómenos retóricos: repetición, imagen, poliptoton, metáfora, polisíndeton, anáfora, paralelismo... Otra escena de estas características es la novena del mismo acto (I, C, pág. 341). Entonces las palabras de Esperanza y Juan se caracterizan por la personificación, la comparación, la repetición, la paradoja, el poliptoton... En la escena novena del acto III volvemos a encontrar una conversación amorosa entre Juana e Inocencio, en esta ocasión más breve. En ella la mujer se compara con un traje:

"JUANA.- ¿Cómo te voy a faltar? Sin ti, ya no soy nada. Tú me llevas. Y si me faltaras tú, me caería, como un traje vacío, sin cuerpo (I. c., pág. 359) (162)."

En Judit y el tirano el Regente indica a la protagonista con las siguientes palabras cómo ha conseguido transformar su vida:

"REGENTE.- (...) Pues si tú no estuvieras a mi lado, o apoyada en mi brazo, o dejándome que yo me apoye en tu mirada..., yo no podría resistir ni cinco minutos entre la gente. He vivido tan por ellos, pero tan lejos y tan fuera de ellos, entre sospechas, amenazas, precauciones de mis prójimos, que cuando los veo pasar junto a mí, rozarme, cuando uno se me acerca como el otro día a pedirme lumbre..., me creo que si no me pasa nada, si no me hacen daño..., es porque a mi lado me guardas de todo... Tú sola vences ese terrible hábito de la soledad que yo mismo me impuse. Tu sola persona me quita el temor de miles y miles de gente (I. c., pág. 398)..."

La cita está llena de recursos estilísticos como el polisíndeton, la hipérbole, la repetición, la enumeración, el paralelismo, la perífrasis, el uso expresivo del pronombre "yo"...

En la famosa escena décima de La Fuente del Arcángel, Claribel "traduce" poéticamente una conversación realista y vulgar de enamorados. Copiamos el principio del diálogo:

"HONORIA.- ¡Ojalá Dios y que te toque gran número!
ANGELILLO.- ¡Ojalá Dios! Si sargo libre de quinta... ya tós están conformes en casa... Pa San Juan la boda...
ESTEFANÍA.- (Bajo.) ¿Qué dicen? Yo no oigo.
CLARIBEL.- Ella dice que anoche contó las estrellas y faltaba una...
ESTEFANÍA.- ¿Y él?
CLARIBEL.- Que es muy raro, porque a él también se le

ha escapado un mirlo de la jaula (I. 2., pág. 238) (163)."

Merece subrayarse asimismo la escena duodécima de la pieza, donde transcurre la conversación entre Claribel y el Arcángel (I. 2., págs. 240-241) (164). Se trata de un diálogo poético, debido al carácter fantástico del personaje masculino y, sobre todo, a la calidad literaria de las palabras de esos seres dramáticos. Su charla se basa en motivos líricos como la admiración por la Luna, la consideración del satélite como un reloj amoroso, la huida hacia un lugar fantástico...

El diálogo amoroso hace posible también que la prosa se convierta en poética en las escenas segunda y cuarta del cuadro II de El chantajista. En aquella parte encontramos repeticiones, oposiciones, enumeraciones, paronomasias, personificaciones, imágenes, comparaciones... En ella Lisardo y Lucila aluden a un vestido blanco de esta manera:

"LISARDO.- Ya, ya me acuerdo... Te lo compré el día de la última nevada...

LUCILA.- Eso es, para que no se me fuese, ni se te fuese, de los ojos, aquella blancura que colgaba de los árboles, en cendales, en gasas; para que te durase la ilusión de la nieve, en algo blanco, leve, casi como ella, hasta que venga la nevada primera del año que viene...

LISARDO.- Y nos prometimos despedirnos de él ese día...

LUCILA.- Como tú dijiste, regalárselo a la tierra... Quitarme yo mi blanco, y que lo tenga ella... Parecerá que es mi traje; que se lo ha puesto... Uno para las dos, ella en invierno, yo en verano... Sin celos (I. 2., págs. 301-302)."

En la escena cuarta del mismo cuadro hallamos otro diálogo

amoroso de los mismos personajes. En él surgen la repetición, la imagen, el polisíndeton, el paralelismo, la oposición, la exageración, la personificación, la comparación... Dada la gran cantidad de recursos estilísticos, podríamos afirmar que nos encontramos con dos de las conversaciones más retóricas y poéticas de todo el teatro saliniano. Por último, las palabras finales de la pieza responden a este literario lenguaje. Lisardo lee un fragmento de una carta escrita por Lucila:

"LISARDO.- (...) 'Apenas te has marchado, y ya te siento, otra vez, mañana, el portillo que se abre, y la arena de la senda, que te reconoce los pasos, y no dice nada, como yo, como te espero vestida, como de sombra de esperanza, a la del mirto aquí en el banco (I, C, pág. 306) (165)...'"

En fin, tras el estudio del lenguaje de los dramas de "Azorín" y de P. Salinas, podemos señalar que en muchas ocasiones su prosa adquiere una calidad poética debido al uso de variados recursos lingüísticos, tanto morfológicos como sintácticos, léxicos y semánticos (166). Estas características estilísticas se encuentran en descripciones, narraciones, monólogos, exposiciones, argumentaciones y diálogos que consideramos, por tanto, poéticos. Sin embargo, a continuación comentaremos otros aspectos que afectan y contribuyen de forma importante a la poesía de los temas y del lenguaje azorinianos y salinianos: el carácter de los seres dramáticos, la estructura de las piezas, la luz, el sonido, el movimiento...

C. LOS PERSONAJES.

En este apartado vamos a tratar de los personajes poéticos tanto del teatro azoriniano como del saliniano. En general los seres dramáticos del alicantino dan importancia a la espiritualidad, buscan la paz interior, la serenidad, el sosiego, la tranquilidad. Por otra parte, en las relaciones de estas criaturas literarias triunfan los sentimientos positivos (amor, amistad, fraternidad, solidaridad). Como el propio autor puso en contacto la palabra poesía con esos aspectos de la existencia humana (167), los personajes dominados por los sentimientos serían en ese sentido poéticos.

Por otro lado, muchos de los seres dramáticos salinianos son jóvenes, elegantes, guapos, inteligentes y ricos, como señaló Francisco Ruiz Ramón (168). Además, la mayoría de los personajes principales son mujeres jóvenes que dan una gran importancia a los sentimientos, sobre todo al amor (169). En cuanto a su carácter poético, Linda S. Materna señaló que se debía a varias causas (170): al realismo estilizado del que proceden como seres literarios (personajes costumbristas de La Fuente del Arcángel y La Estratoesfera), a la transformación vital que experimentan (Roberto y Julia en El parecido, Soledad y Álvaro en La Bella Durmiente, el Regente en Judit y el tirano, Felipa en La Estratoesfera, Claribel en La Fuente del Arcángel, Lisardo en El chantajista), a sus motivaciones, atributos y forma de expresarse (Soledad en La Bella Durmiente, Marú en La isla del tesoro,

Andrenio en La Cabeza de Medusa, Petra en Sobre seguro, Paula y Abel en Cain o una gloria científica, Alicia en El precio), al carácter de personajes u objetos fantásticos (el Incógnito en El parecido, Julia en Ella y sus fuentes, el Hada en Cain o una gloria científica, Álvaro en La Estratoesfera; el diario en La isla del tesoro, Dinero en Sobre seguro, la estatua del Arcángel en La Fuente del Arcángel, las estatuas en Los santos, las cartas en El chantajista) (171) y a la degradación del ser dramático por medio de la sátira (don Desiderio Merlín en Ella y sus fuentes; don Selenio, don Helíaco, don Universal y don Estelario en Sobre seguro; doña Decorosa en La Fuente del Arcángel). Por otro lado, Susan G. Polansky indicó que eran "poetic figures" Claribel (La Fuente del Arcángel), Lucila (La Cabeza de Medusa y El chantajista), Álvaro (La Estratoesfera), Marú (La isla del tesoro), Soledad (La Bella Durmiente), Melisa (El precio), Julia (Ella y sus fuentes), Abel (Cain o una gloria científica), Petra (Sobre seguro) y Judit (Judit y el tirano). Los definió así:

"Yet the characters we are calling poetic figures demonstrate exceptional creative abilities in their outlooks on life, their dealings and influence with those around them, and the ways in which they express themselves to their fellows (172)."

Por otra parte, Isabel Martínez Moreno distinguió en el teatro saliniano entre personajes "necesitados de redención" (Claribel, Andrenio, Felipa, el Regente, la Bella Durmiente...), "redentores" (Florindo, Álvaro, Petra, el Director...) y

"antagonistas" (doña Gumersinda, los agentes de seguros...) (173).

En nuestra opinión no serían poéticos algunos de los personajes mencionados por L. S. Materna: los costumbristas, los que experimentan una transformación vital y los criticados por medio de la sátira. Así pues, estamos más de acuerdo con la enumeración de S. G. Polansky, que casi correspondería a los seres que I. Martínez llamó "redentores". A continuación haremos una clasificación de las criaturas teatrales azorinianas y salinianas que a nuestro juicio tienen caracteres poéticos. La mayoría de los seres que vamos a mencionar están enamorados.

a. Personajes muy sensibles e idealistas.

Varios de los personajes del alicantino y del madrileño, se caracterizan por ser muy sensibles, idealistas, especiales, únicos (174). En este apartado vamos a encontrar casi exclusivamente a mujeres.

Laura, personaje de la obra azoriniana Brandy, mucho brandy, cree que ha vivido una vida anterior, porque los nombres de lejanos lugares la emocionan. La mujer relaciona este hecho con la idea de marcharse de España con su enamorado para ser feliz. Por otro lado, es un ser dramático que defiende el ideal, la ilusión (O. c., IV, págs. 954, 963). Se podría poner en contacto este personaje con Claribel (175), quien en el drama saliniano La Fuente del Arcángel siente vidas anteriores durante el acto de

magia realizado por el Caballero Florindo (176). Por el contrario, Claribel sí se marcha al final con el Arcángel hacia un lugar de fantasía (I. c., págs. 240-241).

Angelita también es una joven romántica y soñadora, como Laura, con grandes ilusiones que quiere llevar a cabo. Al término de la pieza decide servir a los demás, dedicar su vida al amor universal, a la caridad fraterna. Por otro lado, Angelita es "única" (Q. c., V, pág. 456), pues tiene una sortija que le permite viajar por el tiempo. Algunas protagonistas salinianas también son únicas, como comentaremos más adelante. En cuanto al anillo, nos ocuparemos de él en el apartado "I.2.E.3. Accesorios".

Los personajes principales de Comedia del arte son asimismo sentimentales e idealistas. Estos seres, que forman una compañía teatral, frecuentemente afirman que están emocionados por los motivos más diversos (Q. c., IV, págs. 1.018-1.019). Además dan importancia al amor y, sobre todo, a la amistad. El protagonista, Valdés, es un ser dramático también de gran sensibilidad. Aunque está ciego, presiente en el acto II que algo importante va a suceder (Q. c., IV, pág. 1.011). En efecto, va a ir a visitarlo Pacita Durán.

En cuanto a La arañita en el espejo, se ha señalado que su protagonista, Leonor, es un personaje muy delicado y de gran "sensibilidad para lo extraordinario" (177). En efecto, esta mujer tiene facultades extrasensoriales, pues sabe si hay alguien a su alrededor, aunque no lo vea (Q. c., IV, pág. 1.045). Por otro lado, la visión del mar le produce una extraña sensación (Q.

II, IV, pág. 1.047). Esto se debe a la muerte reciente de su marido Fernando en África, hecho que ella desconoce. Además, es una mujer muy enamorada y generosa (O. II, IV, págs. 1.042-1.043 y 1.069-1.070).

En el teatro saliniano hallamos jóvenes mujeres de extraordinaria personalidad, únicas. A Soledad, la protagonista de La Bella Durmiente, no le gustan las medidas exactas del tiempo, prefiere palabras que lo designen de manera flexible, como "momento", "temporada" o "rato" (I. II, pág. 68). Éste es uno de los rasgos que convierten al personaje en un ser especial y lo hace adorable para Álvaro. Otro sería su rechazo a nombrar a los niños y a las niñas en el bautismo para siempre (I. II, pág. 80). El ser dramático masculino subraya además la indiferencia con la que la mujer se comporta y lee las revistas: "- (...) ¡Pasar hojas, pasar hojas, como el tiempo pasa los días, sin distinguirlos (I. II, pág. 82)...". Esto la acercaría a una diosa, superior a los mortales y al tiempo. Con todo, debemos indicar que el carácter poético de Soledad se debe, en parte, a su situación personal especial. Su profesión de modelo la ha anulado como persona (178).

También encontramos en La isla del tesoro una fantástica chica, Marú, quien busca a los números de teléfono un simbolismo (I. II, págs. 98 y 113), finge ser una estrella celestial (I. II, pág. 99), es adivina y cree en la suerte (I. II, pág. 100), tiene ideas particulares sobre cómo realizar el viaje de novios (I. II, págs. 102-104), se cree única (I. II, págs. 104-105), considera

que la felicidad es misteriosa (I. C., pág. 113) (179)... Sin embargo, su carácter coincide con el de la persona que escribió un diario encontrado en su habitación de hotel. En efecto, su autor propone realizar itinerarios temáticos en el viaje de novios, utilizar en él medios de transporte al azar y mirarse en los paisajes, no en los espejos (I. C., págs. 107-108). De este modo se alude en la pieza a otro personaje original, sensible, único. Por otro lado, Rosario, la gran amiga de Marú, también participa de las ocurrencias de su antigua compañera de colegio y así expone que las mujeres casadas tienen más años que las solteras debido al matrimonio (I. C., pág. 101) y confiesa que en su viaje de novios fue de puente en puente.

En La Cabeza de Medusa hallamos a una joven ocurrente y enamorada, Gloria, la cual subraya su existencia y su amor por Rafael:

"GLORIA.- (...) me compro sombreros, sombreros de primavera, aquí en 'La Cabeza de Medusa' también, lo cual es la mejor prueba de que hoy, igual que ayer, soy, existo, no me he volado como un sueño de la noche, te quiero, te querré toda mi vida. ¿Has visto tú alguna ilusión que se compre sombreros...? (I. C., pág. 125)".

Como sabemos, el personaje femenino compra sombreros de primavera en pleno invierno, pues su amor vence a la estación del año en la que se encuentra.

La protagonista de Judit y el tirano es asimismo una joven especial, aunque no tanto como Marú o Melisa. El autor la destacó en alguna de sus acotaciones:

"Cuando todos se vuelven hacia ella, se desprende de VALENTÍN y adelanta hacia el centro de la escena. Todos retroceden como para dejarla que se destaque ella sola. Se queda erguida, sonriendo y mirando a lo alto, radiante (I. C., pág. 371) (180)."

El dramaturgo la separó del resto de los personajes en el momento en el cual la suerte decide que sea ella quien mate al tirano. Aunque tras conocerlo descarta esa idea, su destino es más fuerte y lo asesinará de forma indirecta. En este sentido podemos relacionar a la joven con Álvaro, el protagonista de La Bella Durmiente. Al llevar momentáneamente ese nombre su existencia no es feliz, pues al parecer está unido a la desdicha del personaje del Duque de Rivas (1791-1865). De este modo observamos que la tradición literaria influye en algunas criaturas dramáticas salinianas.

b. Personajes sobrenaturales.

En segundo lugar, mencionaremos como seres poéticos a personajes que son dioses, están en el Cielo, son representantes de la divinidad o realizan milagros.

En la pieza azoriniana Angelita el Hermano Pablo realiza curaciones milagrosas y actos sobrenaturales gracias a su fe. Estos hechos no aparecen en escena, sino que son señalados por Iborra y Gaminde (O. C., V, págs. 477-478) y negados por el propio interesado (O. C., V, págs. 487-488).

Todos los personajes del acto I de la obra Farsa docente están en los Campos Eliseos: el Oficial Quinto, el Administrador, Senén, Covisa, Pepita y Carmen. Los cuatro últimos se aburren de su existencia celestial y solicitan volver a la Tierra. Por ello, los actos II y III se desarrollan en nuestro planeta. Por otro lado, Anselmo podría ser un representante de Dios. Aunque se muestra durante el acto II como un hostelero, al final parece cobrar un papel sobrenatural. Entonces nos recuerda al Administrador de la primera parte y también a Álvaro, protagonista del drama saliniano La Estratoesfera. Anselmo les dice en el momento señalado a Senén, Covisa, Pepita y Carmen:

"ANSELMO.- ¡Seguid vuestros instintos! Todos esclavos, miserables esclavos de vuestros instintos. Esclavos del pecado original. Así, así; pero todavía os queda la última prueba (O. C., VI, pág. 620)."

Estas palabras sorprenden efectivamente en un simple dueño de hotel, porque los cuatro personajes mencionados han vuelto a la Tierra con un pecado original especial, el recuerdo de sus antiguas profesiones. Sólo un ser dramático no real conocería esa circunstancia.

En El Director encontramos varios personajes especiales, entre ellos el que da el título a la obra. Este ser dramático lleva muchísimo tiempo realizando su trabajo (I. C., págs. 314, 326 y 340), dirige el destino de los demás (I. C., pág. 323) e indica finalmente que es Dios (I. C., pág. 362). Según la Mecnógrafa, el protagonista se caracteriza "por su bondad

infinita, por su inteligencia suprema" (I. 2, pág. 334) y por ser superior a los demás (I. 2, pág. 354) (181). Por otra parte, el Gerente es otro personaje poético, como sugiere una de las acotaciones escénicas (I. 2, pág. 331), pues lleva siglos colaborando con el Director (I. 2, págs. 334, 340 y 342). Como el protagonista indica, el Gerente y él mismo son dos aspectos de la misma realidad (I. 2, pág. 354). Por tanto, no pueden vivir ni morir el uno sin el otro, como se muestra al final de la pieza.

Por otro lado, Julia, la protagonista de Ella y sus fuentes, vuelve a la Tierra con el permiso de su Dueño (Dios) para contarle la verdad sobre su vida a don Desiderio Merlin, el historiador que ha escrito sobre ella una falsa biografía (182):

"JULIA.- Total, para no molestarle con más detalles, que el Dueño me dio licencia para que viniese abajo esta tarde, y me viera con usted y se deshiciera la confusión contándole yo la verdad de mi vida (I. 2, pág. 53)."

Este personaje femenino incluso habla con naturalidad de su propia muerte (I. 2, págs. 50 y 54). Nos encontramos así con un ser que procede del otro mundo y que ha obtenido una licencia por unas horas para entrevistarse con don Desiderio (I. 2, págs. 51 y 60). El autor subrayó esto mediante una acotación escénica en el momento en el que la protagonista sale de la casa del historiador para volver al Cielo: "(Sale JULIA con cara gozosa, mirando al aire, de puntillas, como en volandas.) (I. 2, pág.

62) (183)".

En los últimos momentos de Los santos cinco estatuas religiosas toman vida y se ponen ante un pelotón de fusilamiento en lugar de unos prisioneros condenados a muerte injustamente (184). La relación con La Fuente del Arcángel, donde también una escultura se anima al final de la pieza, es evidente. Por otro lado, aquel drama puede ponerse en contacto con otras obras de P. Salinas en las que un ser poético contempla a los demás y en un momento determinado reacciona de forma fundamental para la acción dramática: Álvaro en La Estratosfera y, sobre todo, Andrenio en La Cabeza de Medusa.

c. Fantasmas.

En la pieza azoriniana Brandy, mucho brandy hay fantasmas. En efecto, en el acto III del drama aparecen don Lorenzo (viejo) (O. C., IV, págs. 963-965) y don Lorenzo (joven) (O. C., IV, págs. 966-969). Estos dos personajes surgen en el sueño de la joven Laura y representan la vida sosegada y la vida agitada, respectivamente (185). Por ello, podríamos incluirlos también en el grupo siguiente.

d. Personajes simbólicos.

En los dramas del alicantino y del madrileño se hallan también personajes simbólicos que representan España, la muerte, el amor, el tiempo...

Don Joaquín y la Condesita, los principales seres dramáticos de Old Spain!, son imagen del mundo moderno y la España tradicional, respectivamente (186).

La protagonista de Lo invisible es la muerte, aunque como personaje sólo aparezca en el Prólogo escénico (la Señora), donde es el principal ser dramático. No hay posible duda sobre su identidad, pues las palabras que dirige al Autor y a la Actriz son muy claras. La Señora sigue la tradición literaria que comienza en la Edad Media y que llega hasta Sutton Vane o Manuel Altolaguirre por citar dos autores contemporáneos del alicantino (187). Por otro lado, esa mujer puede relacionarse con el protagonista de la novela unamuniana Niebla por creerse independiente y más poderosa que su autor.

El personaje que da título a El segador es también la muerte, pero no aparece en toda la pieza. Según Teresa y Pedro, la presencia del segador indica el próximo fallecimiento de un niño. Además, lo describen de una forma tradicional: una figura negra con guadaña (Q. C., IV, págs. 1.058-1.060).

Por otro lado, la Enfermera y el Ayudante de Doctor Death, de 3 a 5 son colaboradores del médico aludido en el título, un ser simbólico que tampoco surge en todo el desarrollo dramático. Por tanto, ellos mismos serían manifestaciones del fin de la vida.

En Angelita se encuentra el Desconocido (Q. C., V, pág. 452), un personaje que conoce muy bien a la protagonista sin haberla visto antes, como ella misma confirma. De esta forma

aquel ser demuestra su carácter especial (188) y se informa al espectador de la personalidad de Angelita en las primeras escenas. Cuando se encuentran, el Desconocido lee el mismo libro que la joven y por la misma página (Q. C., V, pág. 451). Esto provoca lógicamente el asombro de la muchacha. Angelita le pregunta entonces cómo se llama y él le responde el Tiempo (Q. C., V, pág. 453). Gracias a su poder, en el acto III del drama aparecen tres Ángeles diferentes que representan tres posibles futuras vidas para la protagonista (189).

En Cervantes o la casa encantada hallamos varios seres simbólicos. Así, doña María y doña Juana representarían la prudencia y el pensamiento (Q. C., IV, págs. 1.084-1.085 y 1.108-1.110); e Isabel, la acción acompañada del pensamiento (Q. C., IV, págs. 1.093 y 1.110-1.111). Por otra parte, en la pieza encontramos cuatro mujeres con el nombre de Isabel, las cuales recuerdan a las tres Ángeles de la obra comentada anteriormente. Además, el dramaturgo indicó que esos cuatro papeles debía realizarlos una misma actriz (Q. C., IV, pág. 1.074). En el cuadro primero del acto I y en el epílogo, Isabel es la mujer de Víctor. En el cuadro segundo del acto I, anima al personaje masculino a que vaya a la casa encantada. En la segunda parte pide asimismo a Víctor que beba el elixir mágico. En el acto III es la hija de Miguel de Cervantes. Con las tres últimas mujeres mantiene el protagonista diálogos amorosos y galantes (Q. C., IV, págs. 1.089-1.091, 1.110 y 1.131-1.132). De esta forma se subraya en tiempos y en lugares diferentes el papel de estímulo de la mujer para un escritor (190).

En cuanto al teatro saliniano, debemos referirnos en primer lugar a la caracterización simbólica de la mujer. En las piezas del madrileño el ser femenino representa, trasmite, da, es la vida (Sobre seguro, Judit y el tirano, El chantajista) (191).

En El parecido Roberto interpreta la realidad que lo rodea de forma simbólica (I. c., pág. 34), al igual que su mujer, Julia (I. c., pág. 36). Según Roberto, un ascensor lleva del cielo al infierno y un ascensorista significa el hombre que puede en un futuro conquistar a su mujer y separarlo de ella (I. c., págs. 32-33). De acuerdo con Julia, la fecha del "champagne" que su marido ha pedido a un camarero no es casual y, por ello, debe contarle un suceso que hasta entonces ha mantenido en secreto: hace años visitó a un enamorado enfermo. Cuando él se repuso, decidieron pasar unos días juntos. Sin embargo, al entrar ella en un taxi con la intención de marchar con su admirador hacia Suiza, el chófer le hizo volver a España. Nos encontramos así ante la alusión a un ser sobrenatural, a un personaje que defendió su matrimonio:

"JULIA.- (...) Pues al salir del hotel el portero ya me tenía preparado un taxi. Entro, y digo al chófer: 'Estación del Este'. Y el chófer, ése, ese mismo hombre, se vuelve sonriendo, con una cara muy franca, muy alegre, y me contesta: 'Muy bien, señora. Estación del Sur ha dicho usted, ¿verdad?' Y yo no sé cómo lo dijo, no sé qué tono tan raro había en su voz, de energía sobrenatural, de mandato, que me quedé con la boca abierta para advertirle que se había equivocado, que yo iba a la estación del Este, sin poderme salir palabra (I. c., pág. 39)."

Con todo, el personaje más misterioso y simbólico de El parecido, es el Incógnito (192). Los seres dramáticos salinianos sin nombre propio suelen ser especiales o superiores. Así pues, el Incógnito se limita a leer y a fumar, y sólo habla brevemente con los protagonistas en dos ocasiones (I. C., págs. 35 y 40). En ellas el tema de la conversación es un botón perdido. Tanto Roberto como Julia identifican sucesivamente a ese hombre con personas que han influido de forma positiva o negativa en su vida en común. Esto sirve para repasar su pasado y para reforzar finalmente su amor. El carácter especial del personaje viene subrayado además por las acotaciones del autor (I. C., pág. 40) y por el hecho de que el Camarero asegure a la pareja protagonista que han estado solos (I. C., págs. 41-42). Al parecer el Incógnito simboliza los pequeños secretos de Roberto y Julia en el día de su aniversario de boda, las partes de sus vidas todavía no comunes, los problemas de la vida matrimonial (I. C., pág. 28). Cuando los descubren y comentan, el amor de Julia y Roberto se hace más grande y fuerte.

El personaje más poético de La Cabeza de Medusa es Andrenio (193), el cual representa al varón en general. El propio P. Salinas señaló su diferente carácter respecto a los demás seres de la pieza en la larga acotación de la escena segunda:

"((...) De ahora en adelante, ANDRENIO permanecerá sentado en el sillón en actitud rígida, siguiendo, sin embargo, con leves movimientos de cabeza, y con la mirada, las palabras y actos de los personajes. Ha de dar la impresión de que su participación en la obra no se cumple en el mismo plano que la de los otros

personajes y que, estando su atención totalmente inmersa en lo que sucede, no toma parte sino como absorto observador en el juego escénico. Sólo se apartará de esta actitud de observación casi impasible en los momentos que indiquen las acotaciones.) (I. C., págs. 122-123) (194)".

Andrenio, un joven que se ha criado apartado del mundo, contempla en las escenas siguientes distintos aspectos de la vida y del amor. Esto le causa un impacto tan fuerte que no puede resistirlo y muere al final de la pieza. Así surge la alusión a la mitológica Medusa, presente en el título del drama. La contemplación directa de la vida y del amor provoca la muerte, nos dice P. Salinas en este drama (195).

Otro personaje simbólico es el Arcángel de la pieza saliniana La Fuente del Arcángel. Hasta la última escena es una estatua, pero entonces cobra vida, mantiene un diálogo amoroso con Claribel y los dos marchan del pueblo de Alcorada en busca de la felicidad y del amor (I. C., págs. 240-241) (196). En nuestra opinión el Arcángel representa tanto la vida misma como el sentimiento mencionado. Ambos superan siempre todo tipo de obstáculos, de acuerdo con el pensamiento saliniano.

e. Personajes fantásticos.

En Sobre seguro aparece Dinero, un montón de billetes. Este ser habla con una voz artificial, de acuerdo con la acotación escénica que lo presenta: "(Hablará con una voz atiplada y seca, metálica.) (I. C., pág. 157)". Sólo dialoga con Petra en una

escena fundamental dentro de la obra, la quinta (I. C., págs. 156-159), donde hace explícito su poder en el mundo actual:

"DINERO.- (...) Soy el amo, el gran amo, te enteras, el amo de todos, del patrono y del obrero, del que vende y del que compra. Los padres enseñan a sus hijos a respetarme, los adiestran para servirme; las mujeres empujan hacia mí a sus maridos, y las comadronas y el sepulturero, los que ayudan a venir al mundo y a irse del mundo, por su cuenta y razón lo hacen, por su jornal, por mí. Estoy en las primeras, en las últimas manos, que tocan al hombre sobre la tierra (I. C., pág. 158)."

Petra conoce su gran poder destructivo: "- (...) donde toque se secará la hierba y se morirán los pájaros (I. C., pág. 162)."

Sin embargo, se enfrenta a él y lo vence, como sabemos.

f. Personajes con antecedentes literarios.

Algunos seres dramáticos azorinianos continúan tipos famosos de la Literatura española. Así, en La fuerza del amor encontramos una especie de bruja, Grijalva, que recuerda a Celestina (O. C., I, págs. 766-767) (197). Salazar, Burguillos y Cespedosa son unos truhanes como los que podríamos encontrar en la narrativa picaresca del Siglo de Oro. Por otro lado, don Fernando, al fingirse loco en el mismo drama, afirma ser Amadís de Gaula (O. C., I, pág. 769 y ss.).

En Old Spain! surge un campesino disfrazado de don Quijote y la Condesita simula ser una doncella encantada. Aquel personaje pide a don Joaquín que se golpee varias veces para librar a la

joven de un malvado mago (O. C., IV, págs. 911-912). La alusión al capítulo XXXV de la segunda parte de El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha, es clara.

En cuanto al teatro del autor madrileño, debemos mencionar que, en la escena octava de Cain o una gloria científica, surge una Hada y charla con Paula sobre la profesión del hijo que va a tener próximamente (I. C., págs. 185-188) (198). La mencionada escena refleja un sueño de Abel, el protagonista, el cual de una forma inconsciente quiere asegurar por medio de un ser mágico un futuro de paz para su mujer, para su hijo y para el mundo.

En La Estratosfera hay cuatro personajes que visten como los cervantinos don Quijote, Sancho, Duque y Duquesa, porque trabajan en una película basada en la famosa novela. Con todo, Ramón (Sancho) ayuda a Felipa (I. C., págs. 209-210), mientras César (don Quijote) la engaña (I. C., págs. 207-208). De este modo se produce un fuerte contraste entre el carácter del generoso personaje cervantino y el del ser dramático saliniano.

Por otro lado, en El precio aparece Melisa, quien ha escapado de una narración de otro ser dramático de la misma pieza, Miguel Jáuregui. El dramaturgo caracterizó a la joven como un ser especial (199):

"(...) su paso y sus modales han de revelar cierta arritmia, unas veces rápidos, otras lentos. Lo mismo su hablar, según el sentido de las palabras. Impresión de belleza espiritual (...) (I. C., pág. 268)."

En efecto, la mujer anda de puntillas, como bailando, porque le

gusta el aire cuando está de pie (I. C., pág. 269), ha aparecido misteriosamente (I. C., pág. 271), busca los nombres a las personas (I. C., pág. 273), siembra joyas para que crezcan como plantas (I. C., pág. 275), canta canciones no aprendidas ni leídas (I. C., págs. 276-277), juega a encontrar el número interior de las rosas situadas más altas (I. C., pág. 280), no quiere saber su edad porque prefiere estar entera a partida, compuesta por varios elementos, varios años (I. C., pág. 280), toca música desconocida (I. C., pág. 283)... Todas estas características la convierten en un ser poético que contrasta con el realista Inspector, el cual intenta conocer la auténtica identidad de la muchacha; pero no lo consigue (I. C., págs. 271-272). Por el contrario, a Alicia, otro de los personajes de la pieza, le resulta evidente que Melisa es especial (I. C., pág. 279).

g. Personajes poetas.

Por último, vamos a señalar los personajes poetas del teatro azoriniano y saliniano, aunque no todos ellos son poéticos. En varias piezas del alicantino aparecen vates: Burguillos (La fuerza del amor), José Vega (Comedia del arte), Luis (El Clamor), Víctor (Cervantes o la casa encantada) y Antonio Rodero (Farsa docente). Por otro lado, en alguna obra surge incluso un poeta histórico: Francisco de Quevedo (La fuerza del amor). En Cervantes o la casa encantada se afirma que estos escritores son iguales en todas las épocas: amantes de la Naturaleza y de las

mujeres hermosas y discretas (O. C., IV, págs. 1.131-1.132) (200). Por otro lado, Antonio Rodero pronuncia las palabras finales de la última pieza dramática de "Azorín". En ellas relaciona la poesía con la juventud (representada por Fernando) y con el futuro de España.

En cuanto al teatro saliniano, son poetas Álvaro (La Estratoesfera) y Jáuregui (El precio). Aunque Judit afirma que es escritora (I. C., pág. 368), su labor no tiene importancia alguna en el desarrollo de la pieza. Sin embargo, Álvaro es autor y además un personaje poético que utiliza siempre un lenguaje muy literario. Así lo subrayó P. Salinas por medio de una acotación escénica: "Siempre hablará con tono enfático y conscientemente literario (I. C., pág. 195)." En la última escena la actitud del vate cambia, como él mismo manifiesta: "- (...) El rayo de los dioses. Ellos son. Ya los siento, ya se me transmite su orden, aquí, a la mano. ¡Álvaro, prepárate! ¡llegó tu hora! (I. C., pág. 210)". El dramaturgo indicó este hecho en otra nota escénica: "(Desde ahora, ÁLVARO hablará con tono grave y protector, como si fuera otro su papel.) (I. C., pág. 211)." Entonces el hombre ofrece su mano a Felipa y juntos salen de la taberna donde transcurre la acción. De esta manera Álvaro se relaciona con otros personajes salinianos que sirven de apoyo para encontrar el camino de la felicidad o del amor (201).

En relación a Jáuregui, el personaje de El precio, debemos señalar que es asimismo un ser dramático especial, pues ha creado una narración tan perfecta que una de sus criaturas literarias,

Melisa, se ha escapado del escrito y ha comenzado a vivir en el mundo de las personas reales (I. c., págs. 287-288). De este modo P. Salinas hizo referencia al gran poder del escritor.

En este apartado vamos a incluir también a una autora de cartas, Lucila, la protagonista de El chantajista. De acuerdo con sus palabras, el amor la llevó a crear a su amado literariamente (I. c., pág. 306). Después dejó sus cartas en un cine. Lisardo las recogió y al leerlas se transformó poco a poco en el enamorado de la joven, hasta identificarse con él al final de la pieza (202).

En fin, hemos señalado siete tipos de personajes poéticos en las piezas de "Azorín" y P. Salinas: los seres dramáticos especialmente sensibles, los sobrenaturales, los fantasmas, los simbólicos, los fantásticos, los que tienen antecedentes literarios y los poetas. Aunque pueda sorprender el número y las clases de ellos, esto sólo refuerza el adjetivo poético que venimos aplicando a los dramas de ambos autores. Con todo, faltan por comentar otros aspectos teatrales que van a completar la visión global de las obras literarias que estamos analizando.

D. LA ESTRUCTURA.

La crítica ha señalado en distintas piezas de "Azorín" y de P. Salinas elementos propios del Simbolismo y del auto sacramental (Judit, Lo invisible, Angelita; El Director, La Estratoesfera, La Fuente del Arcángel, Los santos, El chantajista) (203), del Surrealismo (Brandy, mucho brandy, Angelita, Cervantes o la casa encantada; El Director, El precio) (204), del antirrealismo (Angelita, Cervantes o la casa encantada) (205), del sainete costumbrista (Brandy, mucho brandy, La Estratoesfera) (206), del Expresionismo (207), de la "comedia dell'arte" (Comedia del arte) (208), del drama policiaco (El precio) (209), de la comedia burguesa (La Bella Durmiente) (210), del teatro político (Los santos) (211), de las obras de L. Pirandello (Old Spain!, Angelita, Cervantes o la casa encantada) (212)...

A continuación comentaremos los aspectos poéticos que se encuentran a nuestro juicio en la estructura de las piezas azorinianas y salinianas. En algunos casos será poética toda la disposición de una obra dramática; en otros, sólo algunas escenas.

a. Piezas con estructura poética completa.

Comedia del arte, una pieza de "Azorín" dividida en tres actos, el último con dos cuadros, tiene una estructura poética

completa, porque el autor quiso mostrar también en este nivel el tema fundamental de la obra: todo se repite con ciertas variaciones (213). En el drama pasan los años y las horas, pero las situaciones principales se repiten con algunos pequeños cambios. En el acto I la joven Pacita está enamorada del protagonista, Valdés, y quiere actuar en un papel importante junto a él. En la tercera parte Méndez, que ama a Pacita desde el acto II, desea debutar en la obra que la actriz está preparando. Por otro lado, en los dos actos el poeta Vega es el intermediario entre las parejas: primero entre Pacita y Valdés, luego entre Pacita y Méndez. El drama termina con la muerte, debida al parecer a causas naturales, de Valdés (O. C., IV, pág. 1.028). Cuando nace el amor entre Pacita y el joven Méndez, el protagonista, antiguo amor de la mujer, muere. Así pues, un ciclo enlaza con el siguiente y esto permite que también por razones literarias pueda fallecer el actor (214). Valdés termina su existencia asimismo cuando su alumno, Méndez, va a empezar su carrera artística.

Por otra parte, el recurso del teatro dentro del teatro, presente en cada uno de los actos de Comedia del arte, refuerza su estructura poética. En el I Valdés y Pacita recitan fragmentos de Edipo en Colona, de Sófocles (O. C., IV, págs. 994-996). La tragedia griega sirve para adelantar acontecimientos: Valdés quedará ciego y Pacita le ayudará. En el acto II el actor da una lección de interpretación a Méndez. Juntos ensayan una parte de El trovador, de A. García Gutiérrez (O. C., IV, págs. 1.010-

1.011). Como la escena romántica refleja el amor de los protagonistas, Méndez comunica de forma indirecta sus sentimientos a Pacita. Al final del acto III la compañía dice versos de El mágico prodigioso, de P. Calderón de la Barca, los cuales tienen como tema la alabanza del amor (O. C., IV, pág. 1.027). Se subraya entonces la unión de una nueva pareja, formada por Pacita y Méndez. Así pues, las piezas de Sófocles, A. García Gutiérrez y P. Calderón de la Barca se relacionan estrechamente con el desarrollo de la acción: adelantan hechos, proporcionan a los personajes palabras que ellos no dirían, subrayan acontecimientos y, sobre todo, son una muestra de la idea principal del drama. En efecto, la "comedia del arte" azoriniana repite con algunas variaciones otras obras literarias anteriores (215).

Por otro lado, podríamos interpretar Doctor Death, de 3 a 5, una de las pequeñas piezas que componen Lo invisible, como una alegoría del momento de la muerte. La obra refleja los últimos instantes de la vida de la protagonista, la Enferma, mediante una gran cantidad de símbolos: la dificultad para entrar en la consulta médica y para salir de ella, la presencia de personajes como el Ayudante y la Hermana de la Caridad, las palabras del Viejecito, los cambios en el paisaje, las luces de colores, los sollozos... Como puede observarse, signos de distinta clase se unen para dar al drama una estructura poética.

Cervantes o la casa encantada consta de tres actos y un epílogo. La primera parte se divide en dos cuadros. Como en los dos casos anteriores, intentaremos mostrar su disposición

poética. Por una parte, en el cuadro segundo del acto I y en el acto II, tiene gran importancia una casa encantada (Q. C., IV, págs. 1.081-1.082 y 1.086-1.087) (216). En aquella parte Víctor y su criado Postín marchan hacia el lugar mencionado. Sin embargo, doña María aconseja al protagonista, Víctor, que no vaya allí, mientras Isabel le impulsa a conocer la mansión. En cuanto a la segunda parte de la pieza, transcurre en el interior de la casa. Por otra parte, el cuadro segundo del acto I y las dos partes siguientes corresponden a la obra dramática que ha realizado el periodista Durán a partir del delirio del enfermo Víctor Brenes, un poeta que a su vez estaba escribiendo una composición llamada precisamente "La casa encantada". Por otra, en el acto III se produce una especie de salto temporal hacia el pasado, pues Víctor y Postín "visitan" a Miguel de Cervantes y a su familia gracias a un elixir (Q. C., IV, págs. 1.123 y ss.). En realidad esta parte dramatiza lo que sucede en la mente del protagonista tras beber el mágico líquido. Por otra, el dramaturgo alicantino utilizó en varios lugares de la pieza el recurso de las escenas y los personajes paralelos: como sabemos, cuando Víctor se dirige a la casa encantada, aparecen dos mujeres, doña María e Isabel, a las que podríamos considerar como las ideas opuestas que luchan en la mente del protagonista. Hacia el final de la segunda parte doña Juana habla a Víctor de los aspectos negativos del elixir maravilloso (Q. C., IV, págs. 1.108-1.110) e Isabel, de los positivos (Q. C., IV, págs. 1.110-1.111). En el acto III Miguel escucha los reproches que sus dos hermanas, Andrea y Magdalena,

le hacen respecto a la situación económica de la familia. En esta misma parte Víctor afirma que ha enviado un fragmento de su poema "La casa encantada" a Miguel para que lo juzgue (Q. 62, IV, pág. 1.125), mientras que en el epílogo el periodista Durán dice que ha remitido el plan de su comedia al poeta Víctor, el cual le pone el mismo título que tiene la pieza azoriniana (Q. 62, IV, pág. 1.135). En fin, tanto el personaje llamado Víctor del acto II, como el del mismo nombre del epílogo sienten gran admiración por la figura de Miguel de Cervantes (Q. 62, IV, págs. 1.111 y 1.138). Como puede observarse, los paralelismos son constantes en la obra del alicantino y dan lugar, junto a otros elementos dramáticos, a una estructura poética.

En el teatro saliniano podríamos considerar como poética la disposición completa de La Cabeza de Medusa, obra dividida en siete escenas que componen un único acto (217). La pieza refleja varias situaciones amorosas: tras aparecer el hombre (Andrenio) en la escena primera, en la segunda y en la tercera surge Gloria, la mujer enamorada; en la cuarta y en la quinta, Rosaura, la mujer desencantada de su marido; y en la sexta y en la séptima charlan Lucila, quien se ha separado de su esposo porque desea ser feliz e independiente, y su cuñada Valentina, la cual mantiene al parecer un largo y estable matrimonio. Si interpretamos que Gloria, Rosaura y Lucila son la misma mujer (218), entonces el mensaje del autor sería pesimista, pues la felicidad e independencia de la mujer están relacionadas con la muerte simbólica o física del hombre (el marido de Lucila, Andrenio). Sin embargo, Lucila siente un gran dolor por la

separación de su marido y por el fallecimiento de Andrenio. Por tanto, el dramaturgo quiso indicar en esta obra que la dicha y la libertad exigen en ocasiones algunas desgracias, así como que el amor no es eterno.

b. Piezas con algunas escenas poéticas.

La fuerza del amor es la primera obra dramática larga de "Azorín". Se divide en cuatro jornadas. La primera y la segunda tienen siete escenas, y la tercera y la cuarta, cinco. Al comienzo del acto I se produce un enfrentamiento entre las armas, las letras y la política, defendidas por Céspedes, Burguillos y Salazar, respectivamente. Esta discusión nos recuerda el famoso discurso sobre las armas y las letras de don Quijote (219). Por otro lado, durante gran parte de la pieza don Fernando, el protagonista, se finge loco. Esto alude de nuevo al personaje más conocido de la Literatura española. Sin embargo, el ser dramático azoriniano pretende ser el más célebre caballero andante del siglo XVI, Amadís de Gaula (Q. E., I, pág. 787 y ss.). Al final de la jornada I don Fernando defiende ante el joven don Diego la Poesía y la justicia en la vida (Q. E., I, págs. 759-760). Como comentamos más arriba, con la palabra "Poesía" el personaje alude a los aspectos positivos de la vida, entre los que sitúa los buenos sentimientos. Junto a las escenas anteriores en el drama encontramos varias partes amorosas, protagonizadas por doña Aurelia y don Fernando: la tercera de la jornada I, la cuarta y

la parte final de la quinta del acto III, y la escena cuarta de la jornada IV. Por otra parte, en la escena quinta del acto III hallamos una larga y sentida intervención de don Francisco de Quevedo sobre el sentido de la vida, subrayada por efectos de luces que analizaremos más adelante.

En Old Spain! hallamos un prólogo y tres actos. La tercera parte está dividida en dos cuadros. Podríamos considerar el prólogo metateatro, pues el Actor comenta los problemas surgidos entre el director y el autor de la pieza, así como los antecedentes del protagonista, don Joaquín. Por otro lado, en el cuadro segundo del acto III encontramos una farsa, basada en el episodio del supuesto encantamiento de Dulcinea, de la segunda parte de El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha. Ya que el autor no acostumbró a indicar en general las diferentes escenas, señalaremos que otros fragmentos poéticos se hallan en el acto II, donde la Condesita describe un día en Castilla (Q. C., IV, págs. 890-891) y el Marqués de Cilleros comenta la situación social española (Q. C., IV, págs. 894-895); así como en el cuadro segundo del acto III, en el cual la joven alude a su cambio interior, a su enamoramiento (Q. C., IV, pág. 909), y los dos protagonistas, don Joaquín y la Condesita, se comunican sus sentimientos al tiempo que hacen referencia al atardecer y a la patria (Q. C., IV, págs. 912-914).

Tres actos componen Brandy, mucho brandy. En el último encontramos la escena del sueño de Laura, uno de los momentos más poéticos del teatro azoriniano (Q. C., IV, págs. 963-969). El autor llamó a esa parte "ensueño" (Q. C., IV, pág. 963) y Mister

Fog, uno de los personajes, "alucinación" (O. C., IV, pág. 970). En el sueño, que tiene lugar en la noche del día de difuntos (O. C., IV, pág. 964) (220), la protagonista dialoga con dos fantasmas, don Lorenzo (joven) y don Lorenzo (viejo), los cuales le aconsejan marcharse de su casa y permanecer en ella, respectivamente. De este modo la joven dramatiza sus preocupaciones interiores. Por otro lado, podemos considerar poética la escena final, donde Laura y Rafael expresan sus encontrados sentimientos.

En El Clamor hallamos tres actos. En el I y II aparecen escenas amorosas protagonizadas por Dora y Luis, una pareja separada por su diferente posición social (E. C., págs. 35-38 y 89-91).

Lo invisible se compone de cuatro piezas breves: Prólogo escénico, La arañita en el espejo, El segador y Doctor Death, de 3 a 5. Estas obras tienen una atmósfera de misterio, pues la muerte se manifiesta en ellas de forma diversa tras presentarse de manera visible en la primera (221). Por otro lado, el Prólogo escénico es metateatro, pues los personajes, especialmente la Señora, dialogan sobre la inminente representación. También pueden considerarse poéticas las sentimentales intervenciones de Leonor en La arañita en el espejo y los monólogos de María en El segador (O. C., IV, págs. 1.060-1.061). De la estructura de Doctor Death, de 3 a 5, tratamos más arriba.

Angelita consta de tres actos, el primero y el último se dividen en dos cuadros. Tanto el primer cuadro del acto I como el

primer cuadro del III, presentan sendas conversaciones entre la protagonista y el Desconocido, símbolo del tiempo. Este personaje entrega a Angelita un anillo con el cual la joven hará pasar dos años al comienzo del cuadro segundo del acto I y cinco al comienzo del II. Estos saltos temporales repercuten de forma importante en el desarrollo de la acción (O. E., V, pág. 455) (222). Por otra parte, el último cuadro de la pieza refleja la presencia de tres Ángelas, tres posibilidades para el futuro de Angelita, según dispone el Desconocido. Tras hablar con ellas la protagonista elige ser la Tercera Ángela, lo que supone la desaparición de este personaje. Este cuadro nos recuerda la escena del sueño de Laura, comentada más arriba.

En La guerrilla encontramos tres actos, el tercero dividido en tres cuadros, y un epílogo. La última parte es la más poética de la pieza (O. E., V, pág. 719), pues muestra la separación definitiva de los enamorados protagonistas, Marcel y Pepa, debido a la muerte del personaje masculino. Como en esta escena los seres dramáticos no hablan, el dramaturgo escribió una gran acotación escénica donde hizo referencia a su "Ambiente de irrealidad", "ambiente de abstracción", creado por medio de elementos dramáticos sonoros (sirena de un barco) y visuales (decoración desnuda, luz rojiza, vestuario intemporal). Por otro lado, debemos señalar dos escenas amorosas protagonizadas por los personajes mencionados, situadas al final del acto II (O. E., V, págs. 697-699) y III (O. E., V, págs. 716-718). Por otro, en el cuadro segundo del acto III aparece una escena sentimental: en ella el bravo Cabrero cuenta su desgraciada vida a Pepa y le

confiesa su amor (O. C., V, págs. 713-714). Por otra parte, el paralelismo de escenas logra un efecto poético. Así, en el acto I el francés Marcel está a merced de sus enemigos españoles en Mira el Prado, en el II el Coronel Marcel Leblond domina el pueblo y ha hecho prisioneros a dos españoles y en el comienzo del III el militar está en la cárcel del guerrillero español llamado el Cabrero.

Farsa docente se compone de tres actos. En el primero cuatro personajes que están en los Campos Eliseos obtienen la autorización para vivir una nueva existencia en la Tierra (223) (O. C., VI, págs. 586 y 588). Esta pieza azoriniana enlaza con obras dramáticas salinianas: en Ella y sus fuentes Julia vuelve también a la Tierra desde el Cielo, mientras el protagonista y el Gerente de El Director tienen semejanzas con el dueño de los Campos y el Administrador de la obra azoriniana, respectivamente.

En cuanto a la estructura del teatro de P. Salinas, la crítica la ha estudiado de forma detallada (224). Linda S. Materna indicó que la disposición poética saliniana se basaba en el ritmo, el simbolismo y la metáfora, así como en sucesos fantásticos, simbólicos e imaginarios (225). Antes de pasar a señalar las escenas que consideramos poéticas de los dramas del madrileño, debemos recordar que todos ellos, excepto El Director y Judit y el tirano, tienen un solo acto.

El Director es la primera obra dramática que conocemos de P. Salinas. Su primer acto tiene siete escenas; el segundo, trece; y el tercero, doce. Consideramos partes poéticas de este drama la

escena última del acto I, donde hay un diálogo de la Mecnógrafa y el Director (Dios) sobre el papel de este último personaje; las escenas segunda, tercera, sexta, octava y novena del II, que contienen diálogos amorosos; la cuarta del acto III, donde Esperanza trata de su amor; la quinta, en la cual el Director vuelve a hablar de su labor; y la final, donde se descubre el "misterio" de la pieza, la identidad del protagonista. Por otro lado, en dos momentos de la escena cuarta del acto I, se dramatiza el pasado con un "tono teatral", de acuerdo con las acotaciones escénicas (I. ca., págs. 315-316 y 317) (226).

El parecido consta de una escena. Sin embargo, podría dividirse en cinco partes. La primera serviría de introducción (I. ca., págs. 27-29), mientras las siguientes tendrían como objetivo el que los protagonistas identifiquen al personaje llamado el Incógnito (I. ca., págs. 29-32, 32-36, 36-41 y 41-42). De esta manera señalamos como poéticas la parte tercera, donde se alude a un ascensorista que lleva del Cielo a la Tierra; la cuarta, en la cual se hace referencia a la fuerza del amor y a un chófer con poderes sobrenaturales; así como las conversaciones entre el Incógnito y los protagonistas, Julia y Roberto.

Ella y sus fuentes tiene tres escenas. De ellas la segunda es poética, pues contiene un diálogo entre don Desiderio y Julia. Como sabemos, esta joven ha vuelto del Cielo para indicar al personaje masculino que ha escrito una biografía falsa sobre ella.

La Bella Durmiente se divide en dos cuadros, el primero con cinco escenas y el segundo con una. Consideramos poéticas la

primera escena de la obra y la última, porque en ellas encontramos diálogos amorosos y sentimentales de Álvaro y Soledad.

Doce escenas hay en La isla del tesoro. Las poéticas se relacionan con su protagonista, Marú. En la segunda escena esta muchacha dialoga con su madre, doña Tula, y con su novio, Severino, por teléfono; y en la tercera charla con su amiga Rosarito. En la quinta la poesía reside en las palabras del diario que Marú encuentra en la habitación de su hotel. Por último, en la escena duodécima el personaje principal expresa su deseo de encontrar a su amado.

Sobre seguro consta de un prólogo, un cuadro con siete escenas y un epílogo. Las escenas poéticas se relacionan con Petra, una madre que se resiste a aceptar la muerte de su hijo Ángel en la escena cuarta; que dialoga con Dinero, un personaje fantástico, en la quinta (227); y que, finalmente, recobra a Ángel y planea marcharse con él a un lugar donde sean felices en las escenas sexta y séptima.

Diez escenas componen el acto de Cain o una gloria científica. Las poéticas son la tercera, donde encontramos un diálogo amoroso entre Paula y Abel; la cuarta y la séptima, en las cuales el personaje masculino comunica a su familia su drama interior; y la octava, donde dialogan Paula y un Hada. Esta última escena refleja un sueño de Abel (228).

Judit y el tirano es la segunda de las piezas de tres actos de P. Salinas. El primero tiene dos cuadros, con dos y cuatro

escenas, respectivamente; el segundo, cinco escenas; y el tercero, tres cuadros, con tres, tres y una escenas. Podemos señalar como poéticas en el acto II la primera y la quinta, donde Judit intenta y después consigue explicarse por qué no ha matado al dictador. Por otro lado, en el acto III encontramos un sentimental monólogo de la Camarera (escena tercera del cuadro segundo) y en la escena final de la obra otro soliloquio, esta vez de Judit, y un diálogo amoroso de la mujer y el Regente.

Diez escenas componen el acto de La Estratoesfera. En este drama lo poético está relacionado con el personaje de Álvaro. Con todo, un interesante fragmento poético es el planto de Felipa en la escena final.

La Fuente del Arcángel cuenta con trece escenas. Poéticas son la quinta, donde se lee el programa maravilloso de la actuación del Caballero Florindo; la octava, en la cual aparece dicha actuación (229); la décima, donde Claribel interpreta el diálogo de Angelillo y Honoria; y la duodécima, en la que hablan la protagonista y el Arcángel, un personaje simbólico.

En Los santos, pieza con cinco escenas, la poesía se halla en la larga parte quinta, sobre todo en las intervenciones de la Madre y en el maravilloso final.

El precio se divide en dos cuadros, con ocho y dos escenas, respectivamente. En esta pieza, como en otras anteriores, las escenas poéticas son las relacionadas con un personaje concreto. En este caso se llama Melisa. Así pues, las mencionadas escenas son la segunda, la cuarta, la quinta y la séptima del cuadro primero. Por otra parte, en la escena segunda del cuadro segundo,

la poesía se relaciona con Miguel Jáuregui, un escritor que ha dado vida a uno de sus personajes, precisamente a Melisa.

En fin, en El chantajista encontramos dos cuadros con cinco y cuatro escenas, respectivamente. Podemos considerar poéticas las breves escenas tercera y quinta del cuadro primero, donde aparece una Niña (230); así como las escenas segunda y cuarta del cuadro segundo, en las que dialogan los enamorados Lucila y Lisardo. En la acotación final de la escena segunda del cuadro segundo, el dramaturgo indicó el carácter no realista de la aparición de Lucila, un personaje excepcional:

"(Poco antes de acabar el monólogo, LUCILA, sonriendo, desaparece por la derecha, y al instante se la ve avanzar por la senda, muy derecha y sin prisa. Envuelta en la luna, se diría una aparición de mágica belleza, con su traje largo, blanco, sembrado de lentejuelas, y el cabello peinado a la moda italiana del XV. Lleva las dos manos caídas y cruzadas, delante. Se llega al banco, y se sienta delicadamente al sesgo de LISARDO, que como automáticamente cae de rodillas, a sus pies. Todo ha de hacerse como en una escena de sueño, sin toque realista.) (T. C., pág. 299)".

Así pues, algunas obras del teatro azoriniano y saliniano tienen una estructura poética completa, mientras que otras sólo cuentan con algunas escenas con esa característica. Las primeras son Comedia del arte, Doctor Death, de 3 a 5 y Cervantes o la casa encantada, de "Azorin"; y La Cabeza de Medusa, de P. Salinas. En cuanto a las partes poéticas, pueden ser amorosas y sentimentales (La fuerza del amor, Old Spain!, Brandy, mucho

brandy, El Clamor, La arañita en el espejo, Doctor Death, de 3 a 5, La guerrilla; El Director, La Bella Durmiente, La isla del tesoro, Sobre seguro, Cain o una gloria científica, Judit y el tirano, La Estratoesfera, La Fuente del Arcángel, Los santos y El chantajista), contienen intervenciones de personajes fantásticos, simbólicos, literarios y originales (Angelita; El Director, El parecido, Ella y sus fuentes, La isla del tesoro, Sobre seguro, Cain o una gloria científica, La Estratoesfera, Los santos, El precio y Los santos), reflejan diversas opiniones sobre la vida, la muerte y el tiempo (La fuerza del amor, Old Spain!, Comedia del arte, Doctor Death, de 3 a 5; El Director, La Cabeza de Medusa, Cain o una gloria científica, Judit y el tirano y El precio), aluden a otras obras literarias (La fuerza del amor, Old Spain!; La Bella Durmiente, La Cabeza de Medusa, Cain o una gloria científica, Judit y el tirano, La Estratoesfera), se sitúan en un ambiente misterioso, irreal o de sueño (Brandy, mucho brandy, La guerrilla, Farsa docente; Cain o una gloria científica), son metateatro (Old Spain!, Comedia del arte, Prólogo escénico), tienen efectismos (Angelita; La Fuente del Arcángel, Los santos), reflejan las palabras de objetos importantes (un diario en La isla del tesoro, un programa en La Fuente del Arcángel), manifiestan las opiniones de personajes autores (La Estratoesfera, El precio), muestran una actuación de magia (La Fuente del Arcángel) y defienden la poesía (La fuerza del amor). En otras ocasiones la disposición poética se debe también al recurso de escenas paralelas (La guerrilla).

Para acabar este apartado dedicado a la estructura dramática, vamos a subrayar la importancia del amor, de los sentimientos, en los nudos dramáticos y en los desenlaces de las obras de "Azorín" y de P. Salinas.

En relación con los conflictos del teatro del alicantino, debemos señalar que reflejan en general un enfrentamiento del amor con el dinero (La fuerza del amor, Brandy, mucho brandy, El Clamor) o con el cariño hacia la patria y la tradición (Old Spain!, La guerrilla) o con el teatro (Comedia del arte) (231). Por otro lado, las escenas finales del teatro azoriniano suelen ser amorosas y sentimentales. Así sucede en La fuerza del amor, Old Spain!, Brandy, mucho brandy, Comedia del arte, El Clamor, La arañita en el espejo, El segador, Doctor Death, de 3 a 5, Angelita, Cervantes o la casa encantada, La guerrilla y Farsa docente. Sin embargo, la muerte también está muy presente en estas partes, como si el autor quisiera reflejar su estrecha relación con la vida. Así pues, fallece algún personaje en el desenlace de La fuerza del amor, Comedia del arte, Doctor Death, de 3 a 5 y La guerrilla.

En la mayor parte de los conflictos dramáticos salinianos, se enfrentan el ser humano con el mundo moderno dominado por la economía y el afán de poder. Así ocurre en Ella y sus fuentes, La Bella Durmiente, Sobre seguro, Cain o una gloria científica, Judit y el tirano, La Estratoesfera y Los santos. En otras ocasiones el amor debe luchar con impedimentos de todas clases

que quieren acabar con él: El parecido, La isla del tesoro, La Cabeza de Medusa, La Fuente del Arcángel y El chantajista. De la misma manera que en el teatro azoriniano, en el saliniano los finales son en general poéticos (232): El Director, Ella y sus fuentes, La isla del tesoro, La Cabeza de Medusa, La Estratoesfera, La Fuente del Arcángel, Los santos, El precio y El chantajista. Y así como en las obras dramáticas del alicantino, en algunos de los dramas mencionados de P. Salinas la poesía se une con la muerte: El Director, Ella y sus fuentes, La Cabeza de Medusa, La Estratoesfera, Los santos y El precio. Por lo tanto, los elementos eternos, vida, amor y muerte, permanecen relacionados y dominan también en este caso la estructura teatral.

E. OTROS ELEMENTOS DRAMÁTICOS.

En este apartado vamos a comentar los elementos poéticos del teatro azoriniano y saliniano relacionados con el movimiento, el vestuario, los accesorios, la decoración, la luz, la música y los efectismos. De esta manera completamos los aspectos de una obra dramática.

1. GESTOS. MOVIMIENTOS.

En el acto II de la obra azoriniana Comedia del arte, encontramos una extraordinaria escena muda. En ella doña Manolita se observa en un espejo y así hace explícito el paso del tiempo por su piel. Lo da a entender al espectador por medio de movimientos y de gestos, y lo subraya además al compararse con una fotografía de la joven actriz Pacita (Q. C., IV, pág. 1.005) (233).

En Doctor Death, de 3 a 5, una de las piezas de Lo invisible, la Enferma hace unos movimientos que en un principio parecen normales: al comienzo del drama abre la puerta de la consulta del médico con dificultad (Q. C., IV, pág. 1.063) y luego no es capaz de salir de ella, pues se ha producido un atranco (Q. C., IV, págs. 1.067 y 1.069). Con todo, al conocer el personaje y el espectador que la consulta representa los

momentos anteriores a la muerte, aquellas acciones señalan, por un lado, los factores que conducen al final de la vida y, por otro, la imposibilidad de escapar de la muerte cuando ha llegado su momento.

El cuadro primero del acto I de Angelita comienza y termina de una forma bastante parecida (O. C., V, págs. 451 y 456): dos personajes, Angelita y el Desconocido, entran y salen al mismo tiempo y con movimientos iguales, como si se tratara de un baile. De este modo se subraya el carácter extraordinario del mencionado cuadro, pues el personaje masculino es un ser simbólico, como sabemos.

En la pieza saliniana Los santos unos gestos de horror del sargento Orozco hacen pensar al espectador o al lector que una estatua ha hablado en voz baja al ser dramático. Sin embargo, el militar no hace alusión después a ese hecho maravilloso. Veamos la acotación correspondiente:

"OROZCO.- (...) ¿No hay quien se compadezca de mí? Habláis tan bajo... Que no se os oye... Me acercaré un poco más. A ti, Soledad, vamos... me voy o me quedo... (Se aproxima a la imagen y acerca el oído a su rostro. De pronto retrocede hasta llegar a la pared, andando para atrás, y mirando con expresión de terror a la imagen, sin perderla de vista. Al llegar a la pared se queda, con las manos abiertas, pegado a ella, con la misma cara de terror. En este instante, se oye ruido fuera, un coche que para, voces.) (I. C., pág. 250)".

Al final de esta obra, otra nota escénica muestra la importancia de la Madre en el desarrollo de la acción. Al contribuir sus

continuos rezos al milagro de las esculturas, el autor indicó la alegría de esa mujer y su posición central respecto a los distintos personajes así:

"LA MADRE.- (Se adelanta y dice con cara de gozo y voz clara y sonante.) ¡Hijo mío de mi alma! (Se queda en el centro de la escena, como la clave, inmóvil, mirando al cielo.) (T. C., pág. 263)".

No debemos olvidar que los personajes principales de Los santos se corresponden con cinco estatuas religiosas. La Madre estaría relacionada con la imagen de la Virgen de la Soledad.

2. VESTUARIO.

En la obra azoriniana Doctor Death, de 3 a 5 se produce un cambio de vestuario bastante significativo. Al comenzar la pieza el Ayudante lleva "(...) el traje blanco que se usa en las clínicas operatorias (Q. C., IV, pág. 1.062)." Así pues, la Enferma cree al verlo que entra en una consulta normal. Sin embargo, al final el personaje masculino aparece "vestido de negro" (Q. C., IV, pág. 1.071). En este momento la protagonista sabe que ha llegado al término de su vida. El color mencionado lo indica, además de otros elementos dramáticos.

En el epílogo de La guerrilla hallamos una referencia al vestuario de los personajes, que contribuye, como otros efectos

visuales y sonoros, a crear una escena irreal e intemporal, según indicó el dramaturgo en la acotación escénica:

"PEPA MARÍA se cubre con ancho manto. MARCEL va envuelto en un abrigo que no deja ver ningún signo militar. A causa de estos ropajes, simplicidad de líneas en las dos figuras. Las dos figuras, en este ambiente de abstracción, no pertenecen a ninguna clase social y se evaden del tiempo (Q. C., V, pág. 719)."

La española Pepa y el militar francés Marcel pasan a ser dos enamorados de cualquier tiempo y lugar. Queda así subrayada su trágica e injusta separación.

Al comienzo del acto II de El Director P. Salinas indicó en unas notas que Juana e Inocencio usaban entonces ropas de colores claros frente a las escenas anteriores (I. C., págs. 328-329). Esto se debe a la transformación que esos seres dramáticos han experimentado. La noche anterior han conocido la felicidad, el amor verdadero.

Por otra parte, el Hada lleva un precioso vestido en Cain o una gloria científica:

"HADA.- Por nada. Pero usted me permitirá que me quite el abrigo. (Se lo quita y aparece con un vestido de gasas y flores, como el que suele atribuirse a las hadas. Lo hace con toda naturalidad. PAULA no manifiesta gran sorpresa.) (I. C., pág. 186)".

Antonio López Herrera subrayó la importancia del traje de Romeo que viste Lisardo en El chantajista (234). Debemos recordar

que este personaje se disfraza para que Lucila no descubra inmediatamente que está suplantando a su novio. Por otro lado, el traje alude a los enamorados masculinos, literarios o no, de todo tiempo y lugar.

3. ACCESORIOS: MÁSCARAS, UTILLAJE DEL ESCENARIO Y DE ADORNO, Y UTILLAJE DE MANO.

En primer lugar, en la pieza de "Azorín" Lo invisible podemos señalar como un objeto importante la "careta de una calavera" con la que la Señora entra al final del Prólogo escénico para subrayar que es la muerte (Q. C., IV, pág. 1.039).

Por otro lado, en el desarrollo de Angelita es fundamental una sortija que el Desconocido regala a la protagonista. Con ella la joven puede viajar por el tiempo: "DESCONOCIDO.- (...) Pues bien: dé usted una vueltecita al anillo en el dedo, y ha pasado un año; da usted otra vueltecita, y ha pasado otro año (Q. C., V, pág. 454) (235)." En efecto, con el talismán Angelita salta dos años al comienzo del cuadro segundo del acto I (Q. C., V, pág. 457) y cinco al principio del acto II (Q. C., V, pág. 474).

En el acto II de Cervantes o la casa encantada, surge un elixir. Según el Doctor, ese líquido tiene un gran interés para los artistas, pues aumenta enormemente su imaginación (Q. C., IV, págs. 1.106-1.107). Por tanto, Víctor lo toma al final de dicha parte. Como sabemos, en el acto III aparecen tanto Víctor como

Postín, unos personajes del siglo XX, en la casa de Miguel de Cervantes, en el siglo XVII. Esta parte de la obra es la dramatización de lo que sucede en la mente de Víctor al beber el elixir. Por otra parte, este recurso recuerda el anillo de Angelita.

En la obra dramática saliniana El Director, un espejo refleja el aspecto interior de las personas que se miran en él. Así, cuando la Mecanógrafa lo hace, no se reconoce, pues se comporta en un principio de forma falsa (I. C., págs. 310 y 322) (236). Por otro lado, una careta indica que el Director y el Gerente son la misma "persona". Esto constituye el misterio de la pieza (237):

"MECANÓGRAFA.- (...) (Sigue sentada en el sillón, mirando al vacío. Entre tanto, el GERENTE pasa al 'lobby', se detiene ante el gran espejo con el retrato en la mano, y sacando del bolsillo una careta se la pone y mirando al retrato se vuelve un momento hacia el espectador de modo que se vea que la careta reproduce exactamente la fisonomía del DIRECTOR. Esto sólo dura un instante.) (I. C., pág. 346) (238)".

En El parecido un botón pone en contacto al Incógnito con Roberto y Julia (I. C., pág. 35). Aquel personaje les dice que deben haber perdido el botón que ha encontrado. Sin embargo, estos dos seres, que llevan chaquetas iguales, han perdido uno. Por consiguiente, no saben a quién le falta. Poco después el Incógnito recupera el objeto al afirmar que es suyo. El botón cumple un interesante papel, semejante en cierto sentido al de la

manzana de la discordia. Sirve en un principio para enfrentar al matrimonio, pero tras confesar la mujer un secreto la pareja estará más unida y enamorada que nunca. Entonces el botón pierde su utilidad y el Incógnito, un ser simbólico, lo recobra.

En La isla del tesoro hay un cuaderno también especial que fascina y pone nerviosa a Pepa (239). La mujer cree que tiene magia (I. C., pág. 109) y considera una señal celestial que ella no pueda leerlo (240): "- (...) Me da mucho susto, porque me ha pasado tres veces, y ya me creo que es como un aviso del cielo de que no es mío y no lo debo leer...., ¿verdad? (I. C., pág. 95)". Como sabemos, el cuaderno contiene un diario escrito al parecer por la pareja de Marú, un personaje poético.

En La Cabeza de Medusa hay sombreros que transforman a quienes los llevan, que dan felicidad o la quitan. Así, al no comprar Rosaura uno bueno, rechaza al mismo tiempo la dicha. Las acotaciones de esta escena son muy significativas:

"(Se pone el sombrero y se mira muy complacida al espejo. Cambia de fisonomía, todo el rostro se le alegra.) (I. C., pág. 127)".

"(Se lo quita muy despacio, y muy despacio y sonriendo melancólicamente, se lo da a JUANITA, con cuidado, con un aire casi ritual.) (I. C., pág. 127)".

El autor madrileño subrayó en una nota escénica de Sobre seguro el contraste entre la ropa negra que viste Petra y su pañuelo blanco (I. C., pág. 151). A nuestro juicio este color remite a la inocencia y a la pureza de Ángel, el hijo supuestamente ahogado de la mujer. Por su parte, Linda S. Materna

lo consideró "(...) symbol of her sorrow as well as her hope that Angel still lives (241)".

En Cain o una gloria científica hay unos objetos de cristal que indican paz. Si hubiera guerras, ellos serían los primeros que caerían destruidos, señala Paula (242). Por tanto, la joven pide en la escena octava de la pieza a un Hada que su hijo cree esos delicados objetos (T. c., pág. 187). De esta manera asegura indirectamente un mundo pacífico.

A. A. Borrás señaló que en Los santos los cigarrillos eran un símbolo del sufrimiento común (243). De acuerdo con el personaje llamado Orozco, son el único elemento que une a los enemigos (T. c., pág. 248).

En fin, en El chantajista encontramos una cometa que tiene un valor simbólico. Cuando la Niña la busca, Lucila está intentando encontrar a su amado; cuando la Niña la recupera, Lucila también lo halla (T. c., págs. 294 y 297) (244).

4. DECORACIÓN.

Guillermo Díaz-Plaja escribió que una de las características del teatro azoriniano era la "antiarqueología" (245). De esta manera indicó que el alicantino no había compuesto piezas históricas que intentaran imitar en todos los aspectos dramáticos el pasado, con la excepción de La fuerza del amor. Así pues,

"Azorín" no aludió con detalle a la decoración necesaria para el acto III de Cervantes o la casa encantada, situado en el siglo XVII, ni para La guerrilla, cuya acción transcurre en el XIX, ni siquiera para las otras piezas contemporáneas. En nuestra opinión el autor quiso señalar así que sus piezas podrían transcurrir en todos los tiempos y que sus temas son intemporales.

La desnudez de la decoración azoriniana contribuye a la aparente sencillez de su teatro y resalta su poesía. En la primera acotación del acto I de Old Spain! se lee simplemente: "Salita modesta. Puertas al fondo y a la derecha" (O. C., IV, pág. 865). En la de Brandy, mucho brandy: "Sala modesta. Camilla" (O. C., IV, pág. 927). En la de Comedia del arte: "Plazoleta de un jardín. Bancos" (O. C., IV, pág. 981). En la de Prólogo escénico: "Cortina o telón de primer término" (O. C., IV, pág. 1.025). En la de La arañita 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" (O. C., IV, pág. 1.040)." En la de 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 (O. C., IV, pág. 1.051)."

En la de 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 (Q. C., IV, pág. 1.062) (246)."

En la de Angelita: "Telón corto de campo, bosque o jardín" (Q. C., V, pág. 451). En la del cuadro primero del acto I de Cervantes o la casa encantada: "Pasillo de un casa" (Q. C., IV, pág. 1.077). En la de La guerrilla:

"Zaguán de casa labradora. Cocina a la derecha. Puerta al fondo. Puerta a la izquierda. Otra puerta en la pared del hogar. En el muro frontero, un cuadro de las Ánimas, y ante él, un vaso con una mariposa encendida (Q. C., V, pág. 659) (247)."

Y en la de Farsa docente: "Oficina" (Q. C., VI, pág. 583). De esta manera puede comprobarse lo limitado de los comentarios azorinianos sobre la decoración de la mayoría de sus piezas, reducidos en muchas ocasiones al lugar donde transcurre la acción y a la situación de las puertas (248).

Debemos señalar que un retrato es un elemento escenográfico poético en el acto II de Brandy, mucho brandy. Representa a un difunto familiar de los Rasura, los protagonistas, y les provoca un gran nerviosismo, ya que le atribuyen un maleficio (Q. C., IV, págs. 946-947).

El decorado del epílogo de La guerrilla contribuye a la simbolización de Pepa y Marcel: "La escena, completamente desnuda, blanca. Ni edificios ni árboles. Al fondo, la inmensidad

del mar (O. C., V, pág. 719)." Ahí tiene lugar la despedida definitiva de dos enamorados que pueden pertenecer a cualquier país y a cualquier tiempo, como indicamos más arriba.

Por el contrario, P. Salinas describió en general con detalle la decoración de sus piezas, excepto en los casos de Sobre seguro, Ella y sus fuentes y El chantajista. La crítica ha subrayado que algunos de sus dramas, como El Director, La Fuente del Arcángel y El precio, tienen escenarios divididos en dos partes (249). En efecto, en el acto I de El Director la escena representa una sala de espera y un despacho; y en el II, un "lobby" de hotel y una terraza. En nuestra opinión tanto el despacho como el "lobby" señalan el sitio en el cual trabajan los seres sobrenaturales de la obra, el Director y el Gerente, respectivamente, mientras la sala y la terraza son los lugares donde los otros personajes esperan inconscientemente la actuación de aquéllos. En cuanto a La Fuente del Arcángel la división subraya una diferencia entre el mundo de la represión y el del amor, el de la casa de doña Gumersinda y el del Arcángel. En relación con El precio, el escenario reproduce un jardín y un salón confortable. Aquella zona, donde dominan los elementos naturales, está reservada a Melisa, un personaje poético, y a su amiga Alicia, frente a la otra parte de la casa, en la cual aparecen seres dramáticos muy diferentes a ellas, como el Inspector y Prudencio.

La acción de las obras del madrileño transcurre en general en habitaciones de hoteles y en salones de hogares confortables. Sin embargo, debemos comentar en este apartado que de forma

excepcional Ella y sus fuentes sucede "en un país imaginario" (T. C., pág. 45). Asimismo Judit y el tirano ocurre en "un país europeo imaginario" (T. C., pág. 365). De esta manera las piezas pueden situarse en cualquier lugar.

Por otro lado, en La Cabeza de Medusa el autor subrayó el carácter poético del personaje llamado Andrenio mediante la decoración y los muebles que utiliza. En la acotación escénica correspondiente se lee:

"En el centro de la escena, un poco hacia el segundo término, sobre una plataforma de un medio metro de altura, una mesa-pupitre y detrás un sillón de respaldo alto. Está aparentemente destinado al cajero, pero plásticamente se ha de considerar como el eje de la escena, y al personaje que ocupe este sillón, en situación de observar y dominar todo lo que pasa alrededor. Conviene dar a estos muebles cierto aire de extrañeza, de suerte que por la diferencia de estilo y líneas parezcan pertenecer a otro ambiente (T. C., pág. 117)."

Tanto en La Fuente del Arcángel como en Los santos forman parte de la decoración unas estatuas mencionadas en los mismos títulos. Estas esculturas son fundamentales, ya que al final de ambos dramas toman vida (250). En el caso de la primera obra el Arcángel tras un diálogo amoroso con Claribel marcha con ella hacia un lugar donde reinen la felicidad y el amor. Esto supone el abandono del mundo cerrado y opresor de Alcorada. En el caso del segundo drama los santos ocupan el lugar de unos condenados a muerte y así los salvan.

Por otro lado, en La Fuente del Arcángel merece destacarse

en nuestra opinión el agua que corre durante toda la pieza, de principio a fin. El autor se refirió a este hecho al comenzar y al terminar la obra, y en la escena undécima (I. c., págs. 215, 241 y 239). El continuo movimiento del agua hacia otros lugares, indica en nuestra opinión la fuerza de la vida. Por ello, al descubrir el amor Claribel se va con el Arcángel (251). Linda S. Materna subrayó la fuente como símbolo del amor tanto en La Fuente del Arcángel como en El chantajista (252).

En fin, G. Torres Nebrera comentó la importancia de las ventanas en el teatro saliniano (253). En efecto, las hay en la decoración de El Director, El parecido, La isla del tesoro, Sobre seguro, Cain o una gloria científica, Judit y el tirano, La Fuente del Arcángel y El precio. Estos elementos aluden en general al mundo natural, situado frente a los cómodos y confortables salones y habitaciones de hotel del mundo moderno, donde los personajes del madrileño dialogan. Como sabemos, las ventanas también aparecen de forma significativa en la obra dramática del autor de Monóvar.

5. LUZ.

La luz crea y refuerza escenas poéticas tanto en el teatro azoriniano como en el saliniano. En La fuerza del amor el alicantino subrayó el emocionante parlamento de don Francisco de Quevedo mediante efectos de luces: "(Cae la tarde; la escena va

oscureciéndose.) (O. C., I, pág. 785)" y "(Casi en tinieblas la escena, todos escuchan sobrecogidos las palabras de Quevedo. Breve pausa.) (O. C., I, pág. 786)".

En Brandy, mucho brandy el dramaturgo destacó la presencia de dos seres surgidos en el sueño de Laura, don Lorenzo (viejo) y don Lorenzo (joven), con luces verdes y rojas, respectivamente (O. C., IV, págs. 963 y 966) (254).

El final de Comedia del arte se sitúa al amanecer (O. C., IV, pág. 1.026). La luz tiene entonces una gran importancia, pues el comienzo del día alude al principio de una relación amorosa, la de Pacita y Méndez.

En una acotación de la última escena de El segador, el autor indicó que la luz disminuía (O. C., IV, pág. 1.061). Esto aumenta el misterio y el terror en la protagonista y en el espectador. Por otro lado, el alicantino relacionó la cercana muerte de la Enferma en Doctor Death, de 3 a 5 con el anochecer: "(Va menguando la luz.)" (O. C., IV, pág. 1.068). Después indicó el inminente fallecimiento por medio de una luz verde (O. C., IV, pág. 1.070). Y un poco más adelante dejó prácticamente a oscuras el escenario para subrayar el momento fatal: "La escena queda casi en tinieblas" (O. C., IV, pág. 1.071).

En Angelita la luz tiene un interesante papel desde el punto de vista poético (255). En el cuadro segundo del acto I, el autor relacionó un rápido salto temporal con un apagón: "(De pronto, queda el teatro en tinieblas; brevisimo momento; durante la oscuridad, Angelita da un grito.) (O. C., V, pág. 457)". Tras

este oscuro pasan dos años de la vida de la mujer. Más adelante surge el mismo efecto, pues Ángela da cinco vueltas a su anillo mágico (Q. C., V, pág. 474). En nuestra opinión esto produciría a los espectadores del drama una gran impresión. Por otro lado, nos recuerda un momento de la pieza En la ardiente oscuridad, de Antonio Buero Vallejo, en el cual se apagan las luces y el público queda ciego, como los mismos personajes de la obra. Al final de Angelita la luz vuelve a convertirse en protagonista. En primer lugar, "Azorín" hizo referencia mediante una acotación a que estaba anocheciendo (Q. C., V, pág. 503). En segundo lugar, señaló una oscuridad casi total: "(La escena, casi en tinieblas.)" (Q. C., V, pág. 504). En tercer lugar escribió: "(Un foco de luz envuelve las dos figuras.)" (Q. C., V, pág. 504). En cuarto: "(Un momento de oscuridad; al tornar la luz, la Tercera Ángela ha desaparecido.)" (Q. C., V, pág. 504)". El autor quiso destacar de este modo la importante intervención final de Angelita. Además, la luz tiene un valor simbólico en la pieza, como subraya el mismo personaje principal: "- (...) ¿Ve usted por esta ventana cómo avanza el crepúsculo? Pues a medida que amengua la luz del sol en este día crece la luz espiritual en mi interior (Q. C., V, pág. 503)."

En el acto II de Cervantes o la casa encantada, luces verdes, rojas y rosas contribuyen a resaltar el calificativo del lugar mencionado en el título (Q. C., IV, págs. 1.099, 1.100 y 1.101). A estos elementos lumínicos se añaden los sonoros, que comentamos más adelante, así como la sensación de que la casa se mueve (Q. C., IV, págs. 1.098 y 1.100). Por consiguiente, se unen

aspectos visuales, sonoros y táctiles en escena para subrayar un sitio mágico.

En el epílogo de La guerrilla encontramos un escenario blanco con una "Tenue luz rojiza" (Q₁ C₁, V, pág. 719). Este elemento refuerza el "ambiente de abstracción" del final de la pieza.

Por otro lado, la crítica ha señalado la importancia de la luz y de la sombra en la literatura saliniana (256). Por ello, no es extraño que sean frecuentes e interesantes los efectos luminosos en sus piezas, sobre todo en las escenas finales. Ella y sus fuentes acaba de noche y la estatua iluminada de la plaza "domina" la habitación donde transcurre la acción:

"PERIODISTA.- (...) (Se dispone a salir y antes echa una mirada al balcón: está abierto de par en par. Ha caído la tarde, y en el aire oscuro la estatua de JULIA RISCAL, alumbrada por unas luces de la calle, se destaca con terrible silueta, dominando el cuarto.) Yo no sé cómo se podía vivir con esa estatua tan cerca. Se le viene a uno encima. ¡La verdad es que debía de ser una real moza! Pero me da un poco de miedo, un poco de miedo (257)..."

De esta manera el dramaturgo insistió en la intención de la obra: la Historia puede ser falsa, puede ser la sombra de la realidad. Al acabar el drama el espectador sabe que la escultura de la plaza tiene los rasgos de Jesusa Montana. Sin embargo, la mujer considerada como una heroína nacional se llamó Julia Riscal. Por lo tanto, las luces iluminan la mentira histórica. Por otro lado, el final señala de nuevo la importancia de las estatuas (La

Fuente del Arcángel, Los santos) y de los personajes que se comportan como tales (el Incógnito en El parecido, Andrenio en La Cabeza de Medusa) en el teatro saliniano.

En la escena quinta de Sobre seguro aparece un personaje fantástico, Dinero. Su presencia se subraya con una luz que se apaga al entrar Ángel en escena (I. c., pág. 159) (258). Más adelante una acotación señala: "se enciende la llama del dinero" (I. c., pág. 160). Esto se produce al salir Petra e indica la intención de Dinero de tentar también a Ángel, ya que no ha podido convencer a la mujer. Por otro lado, en la escena séptima, Petra quema los billetes del seguro de vida de su hijo. Entonces aparecen llamas de diferentes colores (I. c., pág. 162). Según el personaje femenino, el fuego se alegra de acabar con "cosas malas". Así pues, de una forma visual se celebra en la obra el triunfo de los sentimientos sobre el materialismo.

El autor señaló mediante cambios de luz el comienzo y el final de la escena octava de Cain o una gloria científica. En ella se dramatiza un sueño en el que dialogan Paula y una Hada. Esta conversación se desarrolla "con plena luz, luz de la mañana" (I. c., pág. 185) (259), frente a las escenas séptima y novena, que tienen "luz de prima noche" (I. c., pág. 188). Una vez más la luz se relaciona con seres fantásticos en el teatro del madrileño.

Por otro lado, Linda S. Materna comentó la importancia de la luz al comienzo de Los santos (260). Entonces la escena está casi a oscuras y al entrar unos militares se indica: "(Los rayos de dos o tres linternas eléctricas empiezan a pasearse por el

sótano. Al posarse sobre el montón de objetos se ven como formas humanas.) (T. II, pág. 245)". Así se produce la primera duda respecto a la humanidad de las esculturas religiosas. Como se sabe, al final del drama la duda se despeja, cuando las estatuas toman el lugar de los prisioneros ante el pelotón de fusilamiento.

En El chantajista Lisardo se sitúa en su entrevista con Lucila en la sombra, mientras ella se sienta en una zona con luz. El personaje masculino quiere de este modo evitar que la joven descubra que no es su novio, sino un impostor:

"LISARDO.- Así, ella a plena luz, luna en la cara. Como debe de ser. Ella es la engañada, el bien. Yo en la sombra, conforme a mi papel, ocultándome, fingiendo, porque soy el mal. El malvado, por lo menos (T. II, pág. 298)..."

Este personaje hace explícita la relación simbólica de la luz y de la sombra. Sin embargo, luego se descubre que Lucila lo ha engañado y él se ha comportado inocentemente. Por otro lado, en el final del drama se produce un efecto luminoso que subraya el carácter poderoso del amor, un sentimiento capaz de superar los mayores obstáculos en la obra dramática saliniana. De noche Lisardo puede leer una carta, como indica la acotación escénica:

"(Abre una carta, y apenas pone los ojos en ella, cae un rayo de luz que se enfoca precisamente en el papel. La escena ha de acabar con el centro luminoso así, en la carta.) (T. II, pág. 306) (261)".

De esta forma se alude asimismo a la importancia de las cartas en la pieza. Como sabemos, Lucila las escribió para crear a su amado y Lisardo se convirtió en él al leerlas (262).

6. MÚSICA. RUIDOS.

En este apartado comentaremos los aspectos sonoros poéticos del teatro de "Azorín" y P. Salinas.

En las piezas del dramaturgo alicantino Brandy, mucho brandy y Comedia del arte se oye el sonido de las campanas (Q. C., IV, págs. 951 y 1.025-1.026). En la primera obra este hecho aumenta el misterio durante la noche de las ánimas. En la segunda señala el comienzo del día y el del amor de Pacita y Méndez, además de la muerte de Valdés. Más adelante haremos referencia al sonido de las campanas en Cervantes o la casa encantada.

Casi al acabar La arañita en el espejo se escucha la sirena de un barco (Q. C., IV, pág. 1.050). Es éste un signo más de la muerte de Fernando, el marido de la protagonista, Leonor (263). Sin embargo, es fundamental, pues al oírlo la mujer será consciente por fin de ese triste hecho. El mismo efecto sonoro aparece al final de otra pieza de "Azorín", La guerrilla, donde indica la muerte de Marcel (Q. C., V, pág. 719).

Por otro lado, en la última escena de El segador María escucha el sonido del Ángelus y se dispone a rezar (Q. C., IV,

pág. 1.061). Intenta con ello tranquilizarse un poco, pero no puede, pues teme que el segador vaya a matar a su hijo. En este final se unen elementos visuales y sonoros para crear una atmósfera que produzca miedo tanto al personaje como al espectador: el Ángelus, los rezos, los golpes en la puerta, los lloros, el crepúsculo...

En otras ocasiones el efecto poético se produce porque los espectadores no oyen un sonido o una música que los personajes afirman escuchar. En Doctor Death, de 3 a 5 la Enferma escucha sollozos y murmullos que ni el autor menciona en acotación ni los otros personajes parecen sentir (D. c., IV, págs. 1.064 y 1.070). Esos ruidos señalan la muerte de la protagonista.

Al final del acto II de Angelita (D. c., V, pág. 490), la protagonista y el Hermano Pablo señalan que oyen una música. Sin embargo, el dramaturgo lo negó en una nota escénica. El mencionado sonido, sólo sentido por aquellos personajes, indica en nuestra opinión que, tras su conversación con Pablo, Angelita encuentra la tranquilidad en la religión y se olvida de sus continuas angustias relacionadas con el tiempo (264). Por otro lado, este mismo recurso lo utilizó P. Salinas en los últimos momentos de La Bella Durmiente (T. c., pág. 89). Álvaro y Soledad oyen entonces que llaman a la mujer, pero el madrileño escribió en la correspondiente acotación escénica que no era así. Ambos seres dramáticos crean ese sonido en su mente para poder separarse, para dar fin a su relación.

Para crear una atmósfera de encantamiento y de terror en el acto II de Cervantes o la casa encantada, "Azorín" recurrió a

diversos elementos sonoros. Así, Postín cree oír ladridos, pero no se escuchan (Q. C., IV, pág. 1.097). Después oye toses, mas no Víctor (Q. C., IV, pág. 1.098). Tras un momento ambos personajes sienten nuevos ladridos (Q. C., IV, pág. 1.098). Más tarde oyen maullar a unos gatos y unos golpes (Q. C., IV, pág. 1.099) (265). Los elementos sonoros van aumentando de intensidad, como señala Víctor: "- ¡Y qué golpes tan furiosos dan abajo! ¡Y ahora, ruido de cadenas, campanadas, gritos, lamentos! (Q. C., IV, pág. 1.100)". Sin embargo, no acaban ahí, pues pronto empiezan distintas músicas: "De pronto se oyen campanas que tocan a muerte y se percibe el canto del 'Dies irae' (...) (Q. C., IV, pág. 1.101)". La situación cambia pronto y se escucha "(...) una música deliciosa, un fragmento de Mozart" (Q. C., IV, pág. 1.101). Tras todos estos sonidos, Víctor afirma que unos "encantadores" han querido asustarlos y luego alegrarlos (Q. C., IV, pág. 1.102). Lo mismo debió pretender el dramaturgo con los espectadores. Desgraciadamente, esta obra no se ha estrenado en teatros comerciales. Por tanto, no se han comprobado sus efectos en el público (266).

La escena quinta del drama saliniano Sobre seguro, acaba con un ruido. De esta manera el autor señaló el fin de una escena fantástica: "PETRA.- ¡Mi Ángel, mi Ángel! (Lo abraza. DINERO emite algo así como un silbido o bufido prolongado y se apaga, como si fuese por el aire que entró por la ventana.) (I. C., pág. 159)". En la cita aparece una ventana, un elemento importante en las piezas del madrileño. Por ella entra Ángel, quien vence

definitivamente con su presencia al Dinero.

En Cain o una gloria científica la música indica que una escena irreal ha acabado, la de la conversación entre Paula y una Hada: "Suena una nota como un pizzicato de arpa, y se apaga la luz (T. C., pág. 188)."

Al terminar la escena primera del cuadro segundo del acto III de Judit y el tirano, comienza a escucharse el "Preludio y Muerte de amor", de Tristán e Isolda, de Richard Wagner (1813-1883) (T. C., pág. 404). La protagonista de la pieza apaga la radio, pues está esperando a su amado. Sin embargo, la música hace referencia al triste desenlace de la obra saliniana. Por otra parte, las últimas palabras de la acotación escénica final del drama, son "El pájaro canta" (T. C., pág. 411). Esto indica que los protagonistas no han logrado evitar las amenazas que los acechaban (267).

7. EFECTISMOS.

En las obras dramáticas de "Azorín" y de P. Salinas, no hay grandes efectos especiales relacionados con la tramoya. Con todo, en el segundo acto de la pieza azoriniana Cervantes o la casa encantada, los personajes aluden a que la casa se mueve (O. C., IV, págs. 1.098 y 1.100). Esto podría responder a un real movimiento del escenario que subrayaría el carácter mágico del lugar donde transcurre la acción.

En el final de la pieza saliniana El Director, encontramos dos efectos dramáticos interesantes. Por una parte, cuando la Mecanógrafa está decidida a disparar al Gerente, el autor indicó mediante una acotación escénica que aparecen "dos formas negras" para impedir ese hecho. Así se subraya el carácter especial del Gerente:

"MECANÓGRAFA.- (...) (Saca la pistola. En este momento, dos formas negras, salidas no se sabe de dónde, aparecen detrás de la MECANÓGRAFA y van a sujetarla por los brazos. Pero el GERENTE les hace una señal con la cabeza, y ellos desaparecen otra vez. Se trata de entender que el GERENTE pudo evitar lo que va a ocurrir, pero lo deja. La MECANÓGRAFA dispara. El GERENTE cae al suelo.) (I, C., pág. 361)."

Unos segundos más tarde se produce un hecho fundamental en la obra: el Director sustituye al Gerente, herido de muerte en el suelo. De esta forma se hace evidente por fin la identidad de ambos seres:

"MECANÓGRAFA.- (...) (Al ir a entrar por la puerta del 'lobby' tropieza con el DIRECTOR. Éste sale, tambaleándose. Lleva el pecho descubierto y lleno de sangre. Aprovechando este momento, desaparece del suelo el cuerpo del GERENTE. El DIRECTOR va al lugar donde aquél cayó y cae exactamente como él, quedando en la misma postura, para dar la idea de que es el mismo cuerpo. La MECANÓGRAFA se inclina sobre él, aterrada.) (I, C., pág. 362)".

Como comentamos más arriba, en la escena quinta de Sobre seguro el Dinero se anima. El dramaturgo indicó en la acotación

correspondiente cómo podría realizarse este efectismo de una forma sencilla:

"(En este momento, en el lugar mismo donde están los billetes, brota como un chorro de luz o llama. Se puede hacer con un ventilador, con cintas de colores que el aire agite. Mientras dure la escena se moverán sin cesar, como indicando que el dinero se ha animado.) (268)".

En el final de La Fuente del Arcángel y de Los santos, encontramos unos efectos dramáticos muy importantes en el teatro saliniano, a los que aludimos repetidamente en nuestro estudio. En aquella pieza la estatua del Arcángel baja de la fuente, abandona sus armas, dialoga con la joven Claribel y marcha con ella hacia un mundo poético. Esto debe de provocar una gran sorpresa en el espectador, ya que lo ha estado contemplando como una escultura hasta ese momento. Con todo, el hecho sucede tras la sesión de magia del Caballero Florindo, que presenta situaciones maravillosas al público, tanto al dramático como al real. Así alude el dramaturgo a la animación del Arcángel:

"(La estatua del Arcángel sale de su nicho y desciende las gradas de la fuente. Se quita la coraza, el casco, los deja caer al suelo, así como la espada. Queda vestido como una especie de trapecista, con una malla. Se acerca al cierro hasta tocar las rejas.) (I. C., pág. 240)".

Un suceso parecido se produce en la pieza Los santos. Cuando los fascistas acuden al sótano donde transcurre la acción para buscar al grupo de prisioneros con el fin de ejecutarlos, las imágenes

de santos que allí estaban guardadas toman vida, suplantando a los condenados a muerte y son efectivamente ajusticiadas:

"PALMITO.- (...) (Ante lo que empieza a suceder se calla, estupefacta. Se oye ruido de la llave en la cerradura. Los santos se animan y con movimientos sencillos y lentos, se despojan de sus vestiduras y atributos que van dejando en el montón, y parecen vestidos no exactamente como los personajes pero sí de un modo semejante. Sin mirar a nadie, echan a andar, uno tras otro hacia la escalera. Se abre la puerta.) (T. I., págs. 262-263)".

El hecho milagroso se produce aquí debido a las continuas oraciones de Pelona y la Madre, y a la solidaridad creada por los personajes encerrados. Quizá en este caso el efecto sea mayor que en la pieza anterior, pues en Los santos están muy presentes desde el primer momento los horrores de la guerra y la idea de que los condenados van a fallecer injustamente. Las imágenes mueren para salvar a los seres humanos, al igual que hizo Jesús. De esta manera se aprecia la importancia de la religión en el drama (269).

En conclusión, a nuestro juicio elementos poéticos se encuentran en todos los aspectos del teatro de "Azorín" y de P. Salinas: temas, lenguaje, personajes, estructura, movimiento, decoración, luz, sonido, efectismos... Ambos escritores crearon unas obras dramáticas distintas a las que se representaban en su tiempo. Esa diferencia consiste de manera fundamental en su

carácter de poéticas. En años y circunstancias diferentes tanto el periodista alicantino de la Generación del 98 como el poeta madrileño de la Generación del 27, utilizaron el mismo camino para lograr una renovación escénica. Lo consiguieron en gran medida gracias al predominio de los sentimientos en sus piezas, los cuales se manifiestan a través de los distintos aspectos dramáticos.

NOTAS.

(1) Para una información más completa sobre las fechas del teatro azoriniano y saliniano, véanse los apartados II.1 y III.1.

(2) Sobre poesía y teatro moderno, véase el capítulo primero del libro de Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater: Pedro Salinas and Other Dramatists of the Generation of 27 (1980), Ann Arbor, University Microfilms International, 1986.

(3) José Rogerio Sánchez, El teatro poético: Valle-Inclán. Marquina, Madrid, Sucesores de Hernando, 1914, págs. 13-14.

(4) Véase Andrés González-Blanco, Los dramaturgos españoles contemporáneos. Primera serie, Valencia, Cervantes, 1917, pág. 297.

(5) Véase Miguel de Unamuno, "Exordio", en Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1973, primera reimpression de la primera edición, pág. 445.

(6) Ibidem.

(7) Véase Francisco Ayala, "Los poetas y el teatro", Heraldo de Madrid, año XXXV, núm. 12.282, 13 de junio de 1925, pág. 5.

(8) Véase Tomás Borrás, "Un teatro de arte en España", en Gregorio Martínez Sierra (editor), Un teatro de arte en España 1917-1925, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926, pág. 12.

(9) Véase Luis Araquistáin, La batalla teatral, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones - Mundo Latino, 1930, pág. 66.

(10) Véase Ramón J. Sender, Teatro de masas, Valencia, Orto, 1931, págs. 7, 48-49 y 113.

(11) Véase Enrique Díez-Canedo, "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936" (1938), en Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. Volumen primero, México, Joaquín Mortiz, 1968, págs. 29-30 y 42. Este mismo autor añadió a los escritores de teatro poético mencionados a Luis Chamizo y Julián Sánchez Prieto en Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. Volumen segundo, México, Joaquín Mortiz, 1968, págs. 7-204.

(12) Véase Juan Chabás, "El llamado teatro poético", en Literatura española contemporánea 1898-1950, La Habana, Cultural, 1952, págs. 642-651. La cita aparece en la página 643.

(13) Véase Ricard Salvat, Teatre contemporani. Volumen I. El Teatre és una arma? De Piscator a Espriu, Barcelona, Edicions 62, 1966, págs. 283-287.

(14) Véase Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, Madrid, E.P.E.S.A., 1973, pág. 97.

(15) Véase Luciano García Lorenzo, El teatro español hoy, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 28-36, 53-58 y 71-84.

(16) Véase Francisco Ruiz Ramón, "El teatro 'poético'", en Historia del Teatro español. Siglo XX, Madrid, Cátedra, 1980, cuarta edición, págs. 63-76.

(17) Ob. cit., págs. 219-224 y 239-242.

(18) Véase María Pilar Pérez-Stansfield, Direcciones de Teatro Español de Posguerra, Madrid, José Porrúa Turanzas Editor, 1983, págs. 47 y 51.

También juzgaron el teatro azoriniano como de evasión otros críticos. Véase Juan Emilio Aragonés, " 'Azorín' y el teatro", Informaciones, año XXIX, núm. 9.073, 30 de enero de 1954, Informaciones del Sábado, pág. 6; y Roberto G. Sánchez, "Evreinov, Azorín y el teatro de evasión", en Gene Bell-Villada, Antonio Giménez y George Pistorius (editores), From Dante to García Márquez, Williamstown, Williams College, 1987, págs. 272-279. Sin embargo, no creemos que pueda calificarse de evasivo un teatro que trata de temas como la situación española, el periodismo, el dinero, la vida teatral...

En cuanto a Pedro Salinas, la crítica ha rechazado que escribiera un teatro de evasión. Véase Emir Rodríguez Monegal, "Reseña de Pedro Salinas, Teatro (Madrid, Ínsula, 1952)", Número, año IV, núm. 20, julio - setiembre de 1952, pág. 293; Francisco Ruiz Ramón, "Salinas, dramaturgo: ¿compromiso o evasión?", en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín (editores), Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, volumen III, Granada, Universidad de Granada, 1979, págs. 187-201; A. A. Borrás, "Twentieth-Century Spanish Drama: In Defense of Liberty", en A. A. Borrás (editor), The Theater and Hispanic Life, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1982, pág. 68; y Domingo Miras, "En torno a Salinas", Primer Acto, segunda época, año III, número 234, mayo-junio de 1990, pág. 129.

(19) Véase Javier Huerta Calvo, El teatro en el siglo XX, Madrid, Playor, 1985, págs. 13-14, 33 y 85.

(20) Véase Ángel Berenguer, El teatro en el siglo XX (hasta 1939), Madrid, Taurus, 1988, pág. 29.

(21) Véase Antonio Díez Mediavilla, " 'Humanismo' y 'Popularismo' en el Teatro de Pedro Salinas", Adellum, octubre de 1988, pág. 39.

(22) Véase César Oliva, El teatro desde 1936, Madrid, Alhambra, 1989, págs. 43 y 53-61.

(23) Véase Dru Dougherty y María Francisca Vilches, La escena madrileña entre 1918 y 1926, Madrid, Fundamentos, 1990, pág. 33. Véanse también las páginas 121 y 131. Por otro lado, los críticos anteriores señalaron una "estética anti-realista del teatro" en los citados años 1918-1926, reflejada en escritos de Benjamín Jarnés y Cipriano Rivas Cherif, así como en las obras de P. Muñoz Seca y C. Arniches. Ob. cit., págs. 63-65.

(24) Véase Jesús Rubio Jiménez, "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (editores), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), Madrid, C.S.I.C. - Fundación Federico García Lorca - Tabacalera, 1992, págs. 255-273.

Por otra parte, Tzvetan Todorov afirma al final de su ensayo "Autour de la poésie" que no existe "la" poesía. En el caso de que haya, se pregunta si no se encontrarán distintas concepciones de ella en relación con las diferentes épocas, los diversos países e incluso los distintos textos. Véase Tzvetan Todorov, "Autour de la poésie", en Les genres du discours, París, Éditions du Seuil, 1978, pág. 131.

(25) La alusión se halla en una breve carta que "Azorín" dirigió a J. Capilla en agosto de 1954. Véase José Payá Bernabé, "Azorín y Capilla", Monóvar, núm. 9, diciembre de 1988, págs. 17-19.

Como curiosidad podemos mencionar que al parecer el alicantino escribió a los doce o trece años un poema amoroso para la niña Luisa Pina, quien lo conservó durante toda su vida:

"¡Mora mía, mora mía,
flor galana del jardín de mi ilusión!
¡Dulce encanto de mi vida,
luz querida
de mi ardiente corazón!
Yo te quiero más que el ave
quiere al árbol donde anida
más que el alma dolorida
el recuerdo de su bien:
más que el naufrago a la nave,
más que el árbol a la brisa.
¡Yo te quiero más, Luisa,
que un árabe a su harén!"

Estos versos se encuentran en el artículo de José Alfonso, "Los

Únicos versos que Azorín escribió", La Estafeta Literaria, núm. 365, 11 de marzo de 1967, pág. 11.

(26) "Azorín", "La crisis del teatro", ABC, año LIV, núm. 17.302, 27 de agosto de 1961, pág. 57.

(27) Véase Pedro Salinas, "El signo de la literatura española del siglo XX", en Ensayos completos, tomo III, Madrid, Taurus, 1983, págs. 181-189.

(28) Véase Vitor M. de Aguiar e Silva, Teoría de la Literatura, Madrid, Gredos, 1979, tercera reimpresión de la primera edición, pág. 176.

(29) Véase René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1979, tercera reimpresión de la cuarta edición, pág. 282.

(30) "Azorín", "Jóvenes españoles. Diferencias", ABC, año XXV, núm. 8.159, 20 de febrero de 1929, pág. 3.

La crítica ha subrayado el interés azoriniano por la obra de la nueva generación literaria. Véase Francisco J. Díez de Revenga, " 'Azorín' y los poetas del 27", Montearabí, números 8-9, 1990, págs. 7-13. Por otro lado, entre los poetas de la llamada Generación del 27, Rafael Alberti prodigó al periodista alicantino los mayores elogios. Así se desprende al menos de las dedicatorias de los libros que el gaditano envió a "Azorín", los cuales se conservan en la Biblioteca de la Casa-Museo "Azorín", de Monóvar. Sobre este asunto véase Ramón Lloréns y M. A. Auladell, "Libros dedicados", Monóvar, núm. 18, febrero de 1992, págs. 14-15.

Por otro lado, "Azorín" dedicó dos de sus novelas a autores de la Generación del 27: Pueblo (1930), a Jorge Guillén; y La isla sin aurora (1944), a Gerardo Diego.

(31) "Azorín", "Los ángeles. Poesía", ABC, año XXV, núm. 8.250, 6 de junio de 1929, pág. 3.

(32) "Azorín", "Dos mundos. Poesía", ABC, año XXV, núm. 8.279, 10 de julio de 1929, pág. 3.

(33) "Azorín", "Los poetas. Jacinta", ABC, año XXV, núm. 8.411, 11 de diciembre de 1929, pág. 3.

(34) "Azorín", "El año del público", ABC, año XXV, núm. 8.427, 29 de diciembre de 1929, págs. 47-48. Este artículo es bastante importante para conocer las ideas azorinianas sobre la renovación del teatro español. Véase el apartado "II.2. 'Azorín', teórico del teatro".

(35) A partir de aquí emplearemos la abreviatura O. C. para indicar las Obras completas de "Azorín" publicadas desde 1947 hasta 1954 por la Editorial Aguilar en nueve tomos. A esa

abreviatura seguirá el número del tomo y la página correspondiente. Para los datos bibliográficos completos, puede consultarse el capítulo V. Por otra parte, haremos referencia a El Clamor así: E. C. Esta abreviatura corresponderá a Pedro Muñoz Seca y "Azorín", El Clamor, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1928.

(36) Puede leerse la pieza de Eduardo Marquina El pastor en sus Obras completas, tomo I, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1944, págs. 1-60.

(37) "Azorín", "La crítica teatral" (1926), en Escena y sala, en Obras completas, tomo VIII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 939.

(38) Véase Salvador de Madariaga, " 'Azorín'. Gabriel Miró", en Semblanzas literarias contemporáneas, Barcelona, Cervantes, 1924, págs. 223-224 y 227; César Barja, " 'Azorín'", en Libros y autores contemporáneos, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1935, págs. 264 y 291; Gonzalo Torrente Ballester, " 'Azorín'", en Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1956, pág. 195; André Rousseaux, " 'Azorín' y la realidad", en Panorama de la Literatura del siglo XX, Madrid, Guadarrama, 1960, pág. 732; Mariano Baquero Goyanes, " 'Azorín' y Miró", en Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala), Madrid, Gredos, 1963, págs. 132 y 139; José Alfonso, "Se nos fue el Maestro Azorín" (1967), Monóvar, núm. 18, febrero de 1992, pág. 16; Domingo García Sabell, " 'Azorín' en el purgatorio", Ínsula, año XXII, núm. 250, setiembre de 1967, pág. 16; Rafael Conte, "Las ventajas del purgatorio. 'Azorín', cien años después", Informaciones, año LII, núm. 15.995, 7 de junio de 1973, Suplemento de las Artes y las Letras, núm. 257, pág. 2; Francisco J. Díez de Revenga, "Las primeras novelas de 'Azorín': aproximación a un estudio de la novela lírica de Martínez Ruiz", en Autores varios, Actes du Premier Colloque International "José Martínez Ruiz ('Azorín')", Pau, Université de Pau, 1985, pág. 64...

(39) Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 97.

(40) José Ortega y Gasset, " 'Azorín': primores de lo vulgar" (1916), en El Espectador, tomo II, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969, tercera edición, pág. 103. Este mismo filósofo había aludido a la poesía azoriniana en las "Palabras" que dirigió al alicantino con motivo del homenaje en Aranjuez (23 de noviembre de 1913). Véase en Autores varios, Fiesta de Aranjuez en honor de "Azorín", Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915, pág. 19.

(41) Alfonso Reyes, "Apuntes sobre 'Azorín'", en Obras completas, tomo IV, México, F.C.E., 1956, pág. 243. Más adelante

nos referiremos a la importancia de las ventanas en el teatro azoriniano.

(42) Walter Starkie, "Las obras y los días. Los ochenta años de 'Azorín'", Clavileño, núm. 22, julio-agosto de 1953, pág. 32.

(43) Véase Héctor Fabio Varela, "Mundo poético de Azorín", Revista del Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, año XXXIV, 1939, págs. 373-377.

(44) Véase Gerardo Diego, "Los poetas de la generación del 98", Arbor, año XI, núm. 36, diciembre de 1948, pág. 446; "El poeta 'Azorín'", ABC, año XLII, núm. 13.404, 16 de febrero de 1949, pág. 3; y "'Azorín' y la poesía", Arriba, segunda época, núm. 11.004, 3 de marzo de 1968, Larra. Páginas Especiales del Domingo, pág. 3. Las siguientes palabras del último artículo resultan muy interesantes para el asunto que estamos tratando: "(...) la mayor parte de las reservas que se han venido haciendo al elogio de su obra literaria y a la apreciación de sus valores técnicos en los diversos géneros -novela, teatro, crítica, impresión de lecturas, periodismo, fantasía inclasificable- venía a confirmar su condición fundamental de poeta."

(45) Véase Miguel Signes Molines, "Chapi, Azorín, Miró", Revista de la Universidad de Buenos Aires, cuarta época, año VII, núm. 28, octubre-diciembre de 1953, pág. 597.

(46) Véase Marguerite C. Rand, Castilla en "Azorín", Madrid, Revista de Occidente, 1956, págs. 704-706. Esta escritora subrayó el lirismo y la poesía de las descripciones azorinianas de Castilla.

(47) Véase Angel Lázaro, "El silencio de 'Azorín'", en Semblanzas y ensayos, Madrid, Ediciones del Colegio Regional de Humacao - Universidad de Puerto Rico, 1963, pág. 211.

(48) Véase Antonio Sequeros, España y "Azorín", Almoradi, Edijar, 1967, pág. 175.

(49) Véase Luis Ballester Segura, "Poesía en la prosa de Azorín", Las Provincias, año CII, núm. 29.129, 5 de marzo de 1967, pág. 49. Este escritor consideró como características de la poesía en prosa azoriniana la sensibilidad, el matiz, los adjetivos justos, la imagen adecuada y el ritmo.

(50) Véase José Alfonso, "Se nos fue el Maestro Azorín" (1967), Monóvar, núm. 18, febrero de 1992, pág. 16.

(51) Véase Autores varios, "Encuesta. 'Azorín' y su obra", Los Domingos de ABC, 3 de junio de 1973, pág. 42.

(52) Véase Pere Gimferrer, "'Azorín', novelista", Destino, segunda época, año XXXV, núm. 1.869, 28 de julio de 1973, pág. 9.

(53) Véase Alfonso Sancho Sáez, "La poesía en 'Azorín'", Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, año XIX, suplemento extraordinario al núm. 78, octubre-diciembre de 1973, págs. 95-118. Este crítico señaló como características de la poesía de la prosa azoriniana el buen uso de los adjetivos, los adjetivos en función adverbial, las palabras connotativas que potencian un mundo de sugerencias, la presencia de pocos verbos, los matices, las evocaciones y el tema del tiempo.

(54) Véase Luis F. Vivanco, "Azorín", Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pág. 16.

(55) Véase Angel L. Prieto de Paula, "Circularidad y fluencia: Unas notas sobre la poesía de la prosa azoriniana", Montearabi, números 8-9, 1990, págs. 65-75.

(56) Véase Luis Araquistáin, "Para El pueblo. 'Azorín': demagógico y lírico". Este artículo, del que desconocemos dónde y cuándo se publicó, se encuentra en la Biblioteca de la Casa-Museo "Azorín", de Monóvar.

(57) Véase José García Nieto, "El cuaderno roto", La Estafeta Literaria, núm. 517, 1 de junio de 1973, pág. 55; y Jacinto López Gorge, "Coloquio. ¿Vigencia de 'Azorín' en el año de su centenario?", La Estafeta Literaria, núm. 517, 1 de junio de 1973, pág. 19.

(58) Manuel Alvar, "Volvamos a 'Azorín'", Blanco y Negro, año XCVII, núm. 3.653, 2 de julio de 1989, pág. 12.

(59) Juan Ramón Jiménez, "Antonio Azorín", Helios, año I, núm. 7, 1903, pág. 497.

(60) Juan Luis Alborg, Hora actual de la novela española, tomo I, Madrid, Taurus, 1958, pág. 62. Véase también Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez, La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986, pág. 11.

(61) Véase Antonio Risco, "Azorín y la ruptura con la novela tradicional", Madrid, Alhambra, 1980, págs. 274-275.

(62) Véase Darío Villanueva, "Prólogo", en La novela lírica. I. "Azorín", Gabriel Miró, Madrid, Taurus, 1983, págs. 14 y 17. Sobre este subgénero literario véase el libro de Ricardo Gullón La novela lírica, Madrid, Cátedra, 1984.

(63) Véase Marina Mayoral "Rasgos poéticos en Doña Inés de Azorín (Análisis de dos capítulos: XXXII y XXXIII)", en Teoría del discurso poético, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, págs. 49-57. La profesora Mayoral señaló en los mencionados capítulos los siguientes rasgos poéticos: las relaciones y

paralelismos entre la historia principal y la de doña Beatriz, la brevedad de los capítulos, que recuerdan los poemas de un libro, la calidad literaria, la reiteración y la bimetración, las sugerencias, los símbolos, "la impresión de tiempo repetido", la forma literaria que refuerza el tema...

(64) Véase Jeanne Marie del Casino, El poema en prosa en la obra de "Azorín", Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985. J. M. del Casino señaló en la prosa del alicantino los siguientes recursos poéticos: "(...) (1) la tendencia a seleccionar los pormenores esenciales de las cosas, (2) la fragmentación de la realidad en momentos de sensación concentrada, procedimiento que crea un ambiente de suspensión temporal y de vaguedad sugestiva, (3) la fusión tempo-espacial, ayudada por la objetivización del sujeto a través de la imagen plástica y la metáfora, (4) el ritmo reiterativo y los recursos paralelísticos de la prosa y (5) la indirección del lenguaje poético revelada por un arte esencial de reticencia y de elusión." Ob. cit., pág. 27.

(65) Ob. cit., pág. 66.

(66) Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez, La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., pág. 211.

Por otro lado, creemos que pueden considerarse rasgos poéticos algunas de las características del estilo azoriniano señaladas por Alonso Zamora Vicente en su estudio de un fragmento de Castilla: ensueño, distribución musical, enumeraciones incompletas, interioridad reflejada en el léxico y diminutivos. Véase Alonso Zamora Vicente, "Lengua y espíritu en un texto de 'Azorín'", en Lengua, Literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y "Azorín"), Madrid, Taurus, 1966, págs. 125-171.

(67) Véase Enrique Sordo, "El teatro de 'Azorín'", Revista, año II, núm. 68, 30 de julio - 5 de agosto de 1953, pág. 13; Domingo Pérez Minik, "'Azorín' o la evasión pura", en Debates sobre el teatro español contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1953, pág. 175; Xavier Fábregas, "El autor dramático", Destino, segunda época, año XXXV, núm. 1.869, 28 de julio de 1973, págs. 9-10; Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, Madrid, E.P.E.S.A., 1973, págs. 100-101; Antonina Rodrigo, Margarita Xirgu, Madrid, Aguilar, 1988, pág. 164...

(68) Gerardo Diego, "El novelar de 'Azorín'", La Estafeta Literaria, núm. 517, 1 de junio de 1973, pág. 5.

(69) Véase Enrique Sordo, "El teatro de 'Azorín'", ob. cit.; y Jacinto López Gorge, "Coloquio. ¿Vigencia de 'Azorín' en el año de su centenario?", ob. cit., pág. 15.

(70) Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, ob. cit., pág.

100.

(71) Véase Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, Madrid, Renacimiento, 1931, pág. 33.

(72) Véase "Critile", "Le théâtre d'"Azorín'", Mercure de France, año XL, núm. 746, 15 de julio de 1929, pág. 429.

(73) Gonzalo Torrente Ballester, "Lo invisible", en Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1968, segunda edición, pág. 484. Véase también la página 485.

(74) José María Valverde, "Azorín", Barcelona, Planeta, 1971, pág. 348.

(75) Manuel M. Pérez López, "Azorín" y la Literatura española, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, pág. 40.

(76) Antonio Revert Cortés, El Teatro, en "Azorín", Alcoy, Imprenta La Victoria, 1968, pág. 21.

(77) Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, ob. cit., pág. 36.

(78) Miguel Pérez Ferrero, Azorín y su mundo teatral, s. d., pág. 166.

(79) Max Aub, "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", Papeles de Son Armadans, año XI, tomo XL, núm. 118, enero de 1966, pág. 92.

(80) Antonio Espina, " 'Azorín' ", en Autores varios, Teatro inquieto español, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 67.

(81) Domingo Pérez Minik, " 'Azorín' o la evasión pura", en Debates sobre el teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 167. Por otra parte, Joaquina Canoa Galiana afirmó que "(...) podría interpretarse la obra como lírica y no como dramática; en efecto, la acción de Angelita es casi toda verbal, en estampas superpuestas, sin tensión dramática." Joaquina Canoa Galiana, Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pág. 53, nota 26.

(82) Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, New York, Hispanic Institute in the United States, 1961, pág. 196.

(83) Pedro Salinas, El defensor, en Ensayos completos, tomo II, Madrid, Taurus, 1983, pág. 429.

(84) Pedro Salinas, La realidad y el poeta, en Ensayos completos, tomo I, Madrid, Taurus, 1983, pág. 237.

(85) Pedro Salinas, "El signo de la literatura española del siglo XX", en Ensayos completos, tomo III, ob. cit., pág. 181.

(86) Ob. cit., págs. 183-184.

(87) Ob. cit., pág. 187.

(88) Véase Pedro Salinas, "La literatura española moderna", en Ensayos completos, tomo III, ob. cit., págs. 174-175. La cita se encuentra en la página 175. P. Salinas se refirió en otras ocasiones al autor alicantino. Así, en la "Nota preliminar" de Literatura española Siglo XX escribió: "Eso mismo explica que falten en este libro algunos de los nombres más significativos de las letras españolas del siglo XX, como Azorín o Gabriel Miró." Ensayos completos, tomo I, ob. cit., pág. 91. Por otro lado, en "Tres aspectos de Unamuno" incluyó a "Azorín" entre los dramaturgos de la zona de sombra, aquéllos que no logran estrenar. Véase Pedro Salinas, "Tres aspectos de Unamuno. I. Unamuno, autor dramático", en Ensayos completos, tomo I, ob. cit., pág. 99. Véase sobre este asunto el capítulo "III.2. Pedro Salinas, teórico del teatro".

(89) Utilizaremos en este estudio la abreviatura I. c., seguida de un número de página, para indicar la edición crítica del Teatro completo, de Pedro Salinas, realizada por Pilar Moraleda: Sevilla, Alfar, 1992.

(90) El gran escritor Miguel de Unamuno aparecerá varias veces en nuestro trabajo, dadas las relaciones amistosas y literarias que lo unieron tanto a "Azorín" como a Pedro Salinas. Sobre la influencia del autor vasco en el teatro saliniano, véase Pilar Moraleda, "Rasgos unamunianos en el teatro de Pedro Salinas", Alfinge, núm. 1, 1983, págs. 113-120.

Por otro lado, sobre el fragmento comentado de El precio, véase Susan G. Polansky, "Aprecio y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, Ann Arbor, University Microfilms International, 1988, pág. 230.

(91) Pedro Salinas, "El signo de la literatura española del siglo XX", en Ensayos completos, tomo III, ob. cit., pág. 186. El escritor madrileño trató también sobre el teatro de F. García Lorca en el ensayo "Dramatismo y teatro de Federico García Lorca" (1936), en Ensayos completos, tomo I, ob. cit., págs. 160-165. En este artículo mencionó como ejemplos del teatro poético del granadino Mariana Pineda, Bodas de sangre, Yerma y Doña Rosita la soltera. Sobre el teatro poético de Ramón María del Valle-Inclán, véase también Pedro Salinas, "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", en Ensayos completos, tomo III, ob. cit., pág. 269.

(92) Véase Pedro Salinas, "La literatura española moderna", en Ensayos completos, tomo III, ob. cit., pág. 180.

(93) Véase Eugenio García de Nora, "Tentativas de novela intelectualista, lírica y deshumanizada", en La novela española contemporánea (1898-1967). Tomo II: 1927-1939, Madrid, Gredos, 1979, segunda reimpresión de la segunda edición, pág. 196; Gregorio Torres Nebrera, "Estudio crítico", en Pedro Salinas, Teatro, Madrid, Narcea, 1979, pág. 12; y "Hacia una lectura de Vispera del gozo", Ínsula, año XLVI, núm. 540, diciembre de 1991, págs. 13-14; Dámaso Alonso, "Prólogo", en Pedro Salinas, Ensayos completos, tomo I, ob. cit., págs. 13 y 15; Susan G. Polansky, "Apreciación y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., págs. 5-6; José María Rincón, "Pedro Salinas (1891-1951)", en Pedro Salinas, Judit y el tirano, Madrid, Teatro Español - Ayuntamiento de Madrid, 1992, pág. 6...

(94) Véase Enric Bou, "Escritura y voz: las cartas de Pedro Salinas", Revista de Occidente, núm. 126, noviembre de 1991, pág. 21.

(95) Véase Dámaso Alonso, "Con Pedro Salinas" (1951), en Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1969, tercera edición aumentada, págs. 195-196.

(96) Véase José Luis Cano, "La Fuente del Arcángel de Pedro Salinas", Ínsula, año VII, núm. 75, 15 de marzo de 1952, pág. 12; y "El teatro de Pedro Salinas" (1958), en La poesía de la Generación del 27, Madrid, Guadarrama, 1970, pág. 61.

(97) Véase Melchor Fernández Almagro, "Crítica y glosa. Teatro por Pedro Salinas", ABC, año XLV, 14.479, 31 de julio de 1952, pág. 7.

(98) Véase Emir Rodríguez Monegal, "Reseña de Pedro Salinas, Teatro (Madrid, Ínsula, 1952)", Número, año IV, núm. 20, julio - setiembre de 1952, pág. 292.

(99) Véase Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1956, pág. 328.

(100) Véase Juan Marichal, "Prólogo", en Pedro Salinas, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1957, págs. 12-13.

(101) Véase Antonio Gila, "El Chantajista y el teatro de Salinas", Duquesne Hispanic Review, año VI, núm. 2, otoño de 1967, págs. 16-18.

(102) Véase Françoise Pèchere, "Leyendo y traduciendo a Salinas", Ínsula, año XXVI, números 300-301, noviembre-diciembre de 1971, pág. 5.

(103) Véase Lepoldo Rodríguez Alcalde, Teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 145.

(104) Véase Max Aub, Manual de Historia de la Literatura española, Madrid, Akal Editor, 1974, pág. 512.

(105) Véase Ricardo Doménech, "El teatro desde 1936", en Autores varios, Historia de la Literatura española. Volumen III: Siglos XIX y XX, Madrid, Guadiana, 1974, pág. 447.

(106) Véase Francisco Ruiz Ramón, "Salinas, dramaturgo: ¿compromiso o evasión?", en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín (editores), Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, volumen III, Granada, Universidad de Granada, 1979, pág. 194.

(107) Linda S. Materna es una de las grandes conocedoras del teatro saliniano. En su libro sobre este tema señaló, por un lado, el carácter antirrealista de las teorías salinianas sobre el género dramático; y, por otro, la constante síntesis en sus piezas de poesía y forma realista. Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater (1980), Ann Arbor, University Microfilms International, 1986, pág. 6. Por otro lado, desarrolló por primera vez las características del teatro poético del escritor madrileño, en relación con su temática, acción, caracterización de personajes, lenguaje y otros elementos dramáticos (luz, sonido, vestuario, decorado). Ob. cit., págs. 120-187.

(108) Véase Francisco Javier Blasco, "Prosa y teatro de la generación del 27", en Francisco Rico (director), Historia y crítica de la Literatura española. Volumen VII: Víctor García de la Concha, Época contemporánea: 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, pág. 551.

(109) Pilar Moraleda es la mayor especialista en el teatro saliniano, como podrá comprobarse en nuestro estudio, lleno de referencias a sus ensayos sobre el tema. Véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, Madrid, Pegaso, 1985, págs. 127-128; e "Introducción", en Pedro Salinas, Teatro completo, Sevilla, Alfar, 1992, pág. 10. Véanse también sus otros estudios en la bibliografía indirecta sobre Pedro Salinas.

(110) Véase Antonio Díez Mediavilla, " 'Humanismo' y 'Popularismo' en el Teatro de Pedro Salinas", Adellum, octubre de 1988, págs. 38-39.

(111) Véase Isabel Martínez Moreno, "La intuición del espacio edénico en el teatro de Pedro Salinas", Revista de Literatura, tomo LII, núm. 104, julio-diciembre de 1990, pág. 461.

(112) Véase Cristóbal Martín, "Más allá de la apariencia: El teatro de Pedro Salinas", Dissertation Abstracts International, volumen LII (3), setiembre de 1991, pág. 937.

(113) Véase Beatriz Hernanz Angulo, "El sueño de la razón femenina", Revista de Occidente, núm. 126, noviembre de 1991, pág. 180. Véanse también las páginas 176 y 181.

(114) Véase José María Rincón, "Pedro Salinas (1891-1951)", en Pedro Salinas, Judit y el tirano, Madrid, Teatro Español - Ayuntamiento de Madrid, 1992, pág. 12.

(115) Véase Miguel García-Posada, "Pedro Salinas, al completo", El País, año XVII, núm. 5.597, 22 de agosto de 1992, Babelia, núm. 45, pág. 7.

(116) Juan Ignacio Ferreras, El teatro en el siglo XX (desde 1939), Madrid, Taurus, 1988, pág. 28.

(117) Sobre esos aspectos teóricos, véanse los apartados "II.2. 'Azorín', teórico del teatro" y "III.2. Pedro Salinas, teórico del teatro".

(118) Véase José Carlos Mainer, "Pedro Salinas y el lugar del escritor", Ínsula, año XXVI, números 300-301, noviembre-diciembre de 1971, pág. 8; y "Salinas, crítico: la búsqueda del 'valor vital'", Revista de Occidente, núm. 126, noviembre de 1991, pág. 113; Juan Marichal, Tres voces de Pedro Salinas, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976, pág. 93; y Andrés Sánchez Robayna, "La prosa narrativa de Pedro Salinas", Ínsula, año XXXII, números 368-369, julio-agosto de 1977, pág. 16.

(119) A propósito del teatro saliniano escribió Antonio Gila: "Los títulos de las obras de Salinas son muy importantes, son puestos con mucho cuidado e intención. Casi siempre guardan una relación directa, a veces de carácter simbólico, con el tema de la obra." Véase su artículo "El Chantajista y el teatro de Salinas", ob. cit., pág. 12. Por otra parte, Susan G. Polansky estudió de forma detallada este asunto en su libro Apreciación y defensa del lenguaje in the Dramatic Works of Pedro Salinas ob. cit., págs. 49-145.

(120) En los capítulos II.3 y III.3 desarrollamos los temas de las obras dramáticas de "Azorín" y de P. Salinas, respectivamente. En este capítulo sólo aludiremos a ellos en cuanto estén relacionados con el teatro poético.

(121) Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez señalaron como temas y motivos de la narrativa lírica azoriniana el amor, la vida, la muerte, la soledad, la angustia, el dolor, el tiempo y la religión. Véase su libro La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., págs. 15-20. Como puede observarse, coinciden cinco de ellos con los grandes temas del teatro azoriniano y muchos con temas y subtemas de la obra dramática saliniana (amor, vida, soledad, tiempo y religión).

(122) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 121-124.

(123) Puede observarse ese enfrentamiento entre el mundo materialista y el sentimental en la pieza saliniana Sobre seguro, donde se oponen los representantes de las compañías de seguros ("hombres de realidades", I. c., pág. 143) y Dinero, de un lado, y Petra y su hijo Angel, de otro. Véase Gregorio Torres Nebrera, "Estudio crítico", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., pág. 92; y Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., págs. 43-44 y 165-167.

(124) Véase Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXVI, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 396 y 401.

(125) Por otro lado, en Comedia del arte la actriz Pacita comenta que "unos pocos minutos" le han parecido un siglo cuando se ha dado cuenta de que en el escenario Antonio Valdés no decía las palabras de su papel, sino que improvisaba una charla sobre la vida de los actores (Q. c., IV, pág. 1.017).

Desarrollamos el asunto del tiempo en el apartado II.3.D. Por otra parte, Antonio Sequeros consideró el sentido del tiempo en "Azorín" como poético. Véase su libro España y "Azorín", Almoradi, Edijar, 1967, pág. 125.

(126) Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 167; y nota número 55 en Pedro Salinas, Teatro completo, Sevilla, Alfar, 1992, pág. 240.

(127) Otro elemento misterioso en el teatro azoriniano es el maleficio del tío de Calcuta, presente sobre todo en el acto II de Brandy, mucho brandy (Q. c., IV, págs. 940-941).

(128) Véase Xavier Fábregas "El autor dramático", Destino, segunda época, año XXXV, núm. 1.869, 28 de julio de 1973, pág. 10.

(129) Sobre este asunto véase Concha Zardoya, "La 'otra' realidad de Pedro Salinas", en Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos, tomo II, Madrid, Gredos, 1974, págs. 106-148

(130) Antonio de Obregón, "El teatro. El teatro de 'Azorín'", La Gaceta Literaria, año IV, núm. 77, 1 de marzo de 1930, pág. 12.

(131) Pilar Moraleda, "Rasgos unamunianos en el teatro de Pedro Salinas", Alfinge, núm. 1, 1983, pág. 114.

(132) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 197, 198, 202, 205 y 214. Al analizar los monólogos de Abel, Linda S. Materna encontró

personificaciones, repeticiones, metáforas, símiles, descripciones, paralelismos, imágenes, metonimias y enumeraciones. Véanse las páginas 205-212 del citado estudio. En este caso y en otros la especialista en la obra saliniana versificó la prosa teatral para mostrar su proximidad a la poesía. En nuestra opinión no hay necesidad de considerar versos prosificados muchos de los diálogos dramáticos de "Azorín" y de P. Salinas para señalar su calidad poética.

(133) Comentamos extensamente tanto el lenguaje de los personajes como de las acotaciones escénicas del teatro de "Azorín" y de P. Salinas en los capítulos de este trabajo II.4. y III.4., respectivamente.

(134) Aunque más adelante analizaremos este personaje saliniano, debemos subrayar aquí que Melisa considera el poema que canta soñado, no aprendido.

(135) Sobre el uso de los diminutivos en la prosa azoriniana y sobre su relación con los sentimientos, véase Mariano Baquero Goyanes, " 'Azorín' y Miró", en Perspectivismo y contraste, Madrid, Gredos, 1963, pág. 135.

(136) Sobre el ritmo de la prosa azoriniana, pueden consultarse Mariano Baquero Goyanes, "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín", Clavileño, año III, núm. 15, mayo-junio de 1952, págs. 25-32; Luis Ballester Segura, "Poesía en la prosa de Azorín", Las Provincias, año CII, núm. 29.129, 5 de marzo de 1967, pág. 49; y María Josefa Canellada, "Sobre el ritmo en la prosa enunciativa de 'Azorín'", Boletín de la Real Academia Española, año LX, tomo LII, enero-abril de 1972, págs. 45-77.

Por otra parte, Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez mencionaron que la repetición era un rasgo lingüístico de la narrativa lírica del escritor de Monóvar. Véase su libro La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., págs. 23 y 223.

(137) Véase Alonso Zamora Vicente, "Lengua y espíritu en un texto de 'Azorín'", en Lengua, Literatura, intimidad, Madrid, Taurus, 1966, pág. 145.

(138) Véase el apartado dedicado al amor en el capítulo sobre los temas del teatro saliniano: III.3.A. Véase también Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 122.

(139) Susan G. Polansky calificó este fragmento como uno de los mejores ejemplos del lenguaje lírico de los personajes poéticos del teatro saliniano. Véase su estudio "Aprecio y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., págs. 142, 218 y 228-229.

Por otro lado, Linda S. Materna señaló que en Los santos, una de las piezas más famosas de P. Salinas, el ritmo se crea a partir de la repetición y de alguna otra figura retórica. Véase su libro Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit.,

págs. 188 y 192-196. También las repeticiones convierten en poéticas las palabras de Melisa, la protagonista de El precio. Ob. cit., págs. 199-200.

(140) Susan G. Polansky relacionó las palabras de Dinero con el "Ejemplo de las propiedades que tiene el dinero", una de las partes del Libro de buen amor. Véase su libro "Aprecio y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., págs. 216 y 265, nota 5; y Juan Ruiz, Libro de buen amor. Edición de Nicasio Salvador Miguel. Madrid, Magisterio Español, 1972, segunda edición, págs. 137-142.

Por otra parte, Hugo W. Cowes estudió cómo el autor prepara al espectador para que no le resulte inverosímil que las esculturas tomen vida en Los santos. Véase su artículo "Realidad y superrealidad en Los Santos, de Pedro Salinas", Cuadernos Americanos, año XXXII, volumen CLXXXVIII, núm. 3, mayo-junio de 1973, págs. 262-277.

(141) En La Bella Durmiente Álvaro alude brevemente a un enfrentamiento entre Casa Rolán, una fábrica de colchones, y La Bella Durmiente, un personaje de cuento (I. c., pág. 75).

(142) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 194, 201-202 y 208-212.

(143) Mariano Baquero Goyanes subrayó las sentimentales descripciones del escritor alicantino en su estudio "'Azorín' y Miró", en Perspectivismo y contraste, ob. cit., págs. 115-116. Por otra parte, Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez señalaron las descripciones como características de las novelas líricas de "Azorín". Véase su estudio La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., págs. 12 y 214. Por otra, Miguel Ángel Lozano indicó que el reflejo del paisaje y de la naturaleza en la obra azoriniana responde a "(...) una indagación en su propio espíritu y como la declaración de un sentimiento de unión íntima entre el hombre y su tierra." Miguel Ángel Lozano, "Estilo y paisaje natural", Monóvar, núm. 18, febrero de 1992, pág. 26.

(144) En el acto I de la misma obra, el poeta Vega expresa la influencia de los cambios climáticos y de la Naturaleza en su estado de ánimo: "- (...) En estos días de primavera se siente, sí, una profunda melancolía. Yo la siento. Me la producen la serenidad y la templanza del ambiente. La tengo cuando contemplo a lo lejos la silueta azul de las montañas (O. c., IV, pág. 983)..."

(145) Comentaremos de nuevo esa intervención más adelante. Por otro lado, Susan G. Polansky señaló el fragmento mencionado entre las intervenciones poéticas de los personajes salinianos. Véase su artículo "Communication and the 'Poet Figures': The Essence of the Dramatic Works of Pedro Salinas", Hispania, volumen LXX, núm. 3, setiembre de 1987, pág. 444.

(146) Véase Pedro Salinas y Jorge Guillén, Correspondencia (1923-1951), Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 126. Sobre el motivo de las ventanas, véase también el poema saliniano "Lección de la ventana" del libro Confianza, en Poesías completas, Barcelona, Seix Barral, 1981, págs. 809-812.

(147) Pedro Salinas, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1957, págs. 103-104. No citamos de manera excepcional por la edición de Pilar Moraleda, porque en ella se han eliminado algunas palabras: "- (...) Aquí habla la constelación, no. La segunda estrella, Albíreo, la de la curva del cuello (I. c., pág. 99)."

(148) Pedro Salinas, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 68. Citamos por la edición de Juan Marichal, porque en la de Pilar Moraleda no aparece la preposición "con" en el sintagma "con los libros" (I. c., pág. 135).

(149) Horst Baader aludió al ritmo poético de las intervenciones de la Madre en su libro Pedro Salinas, Köln, Kölner Romanistische Arbeiten, 1955, págs. 259-260.

(150) Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez consideraron como rasgos líricos de la narrativa azoriniana, en relación con el tema del tiempo, los recuerdos y las evocaciones infantiles. Véase su libro La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., pág. 213.

(151) Por otro lado, debemos recordar que al principio del acto II de Angelita Carlos y la protagonista comienzan una breve narración con las palabras "Una vez era..." (Q. c., V, págs. 470 y 471).

(152) En La guerrilla Marcel y Gastón contemplan a la anciana a través de una ventana, un elemento importante tanto en el teatro azoriniano como en el saliniano, como sabemos. Por otro lado, en el cuadro tercero del acto III, Marcel entra por otra ventana a la casa de Pepa para verla y en su diálogo con la mujer dice: "- (...) Cuando nos vayamos no avisaremos a nadie; llegaremos a la casa; entraremos en el jardín, y en silencio nos pondremos junto a la ventana donde trabaja mi madre y daremos unos golpecitos en el cristal (Q. c., V, pág. 717)."

(153) Debemos recordar que en La isla del tesoro Marú espera conocer a su desconocida pareja a esa hora (I. c., pág. 113) y en El chantajista las once señala el final de la primera entrevista entre Lisardo y Lucía (I. c., pág. 296); pero en realidad indica el completo enamoramiento del joven.

(154) Véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 137.

(155) Sobre el monólogo de Judit, véase Susan G. Polansky, "Aprecio y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro

Salinas, ob. cit., págs. 225-228.

(156) Véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 104.

(157) Linda S. Materna versificó las palabras del Caballero Florindo para subrayar sus paralelismos, repeticiones, ritmo e imágenes. Como conclusión, señaló que en el lenguaje del personaje existían repeticiones morfológicas, sintácticas y fonéticas. Véase su libro Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 175-180. Por otro lado, Susan G. Polansky indicó que en las palabras del Caballero Florindo y en las de Álvaro, protagonista de La Estratoesfera, podía observarse la imitación del estilo modernista. Véase su estudio "Apreció y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., págs. 264-265, nota 36.

(158) Pedro Salinas, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 289. Citamos por la edición de Juan Marichal, porque en la de Pilar Moraleda se han suprimido las palabras "quererlos por todos" (I. c., pág. 152).

(159) Véase el apartado dedicado al amor dentro del capítulo sobre los temas del teatro saliniano: III.3.A.

(160) Linda S. Materna consideró uno de los aspectos del lenguaje poético saliniano las palabras de personajes fantásticos como Melisa. En este sentido relacionó a la protagonista de El precio con Marú y Lucila, personajes de La isla del tesoro y El chantajista, respectivamente. Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 197 y 201-202.

(161) En concreto, Linda S. Materna señaló que aparecían diálogos amorosos poéticos en El Director, El parecido, Ella y sus fuentes, La Bella Durmiente, La isla del tesoro, La Cabeza de Medusa, Sobre seguro, Cain o una gloria científica, Judit y el tirano y El chantajista. Véase su libro Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 197.

(162) Juana también acaba la escena octava del mismo acto con palabras amorosas y poéticas: "- ¡Olvidarlo! De aquí a la noche no estaré en ninguna parte, ni en el mundo ni fuera de él: estaré flotando, en el aire de la espera (I. c., pág. 340)."

Por otra parte, los personajes femeninos enamorados de El Director utilizan a veces un lenguaje poético, aunque no estén conversando con sus amados. Así, en la escena cuarta del acto III las palabras de Esperanza contienen una gran cantidad de recursos estilísticos: paralelismo, oposición, repetición, imagen, construcción bimembre, comparación, metáfora, polisíndeton, enumeración, hipérbole (I. c., págs. 351-352)...

(163) En esta escena Honoria expresa su deseo de comprar un armario con dos lunas donde puedan contemplarse los dos (I. c.,

pág. 238). Así, el personaje femenino alude a su futura gran felicidad. Debemos recordar aquí la teoría sobre la dicha de Rosaura, el personaje de La Cabeza de Medusa, que apareció más arriba.

Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 180-181.

(164) Linda S. Materna subrayó los recursos lingüísticos y literarios de esa escena saliniana: la repetición, el paralelismo sintáctico, la imagen, y la utilización de los símbolos del agua, la fuente y la luna. Véase su libro Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 181-184.

(165) Sobre el lenguaje poético de El chantajista, véase Susan G. Polansky, "Apreciación y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., págs. 218-225.

(166) Comentaremos los recursos utilizados en las acotaciones azorinianas y salinianas en los apartados II.4.B y III.4.B.

(167) Sobre este asunto véanse los apartados I.1 y II.3.A. Véase también acerca de los personajes azorinianos Pascale Peyraga, Le théâtre surréaliste de José Martínez Ruiz, Azorín. Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1991, págs. 41-67.

(168) Véase Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español. Siglo XX, Madrid, Cátedra, 1980, cuarta edición, pág. 285.

(169) Véase Mario Maurín, "Tema y variaciones en el Teatro de Pedro Salinas", Ínsula, año IX, núm. 104, 1 de agosto de 1954, pág. 1; Antonio Gila, "El Chantajista y el teatro de Salinas", Duquesne Hispanic Review, año VI, núm. 2, otoño de 1967, pág. 19; Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., págs. 21-22 y 42; y Beatriz Hernanz Angulo, "El sueño de la razón femenina", Revista de Occidente, núm. 126, noviembre de 1991, págs. 182 y 188.

Por otro lado, dos autores subrayaron el feminismo de la poesía saliniana en sendos artículos bastante alejados en el tiempo. Véase Julián Marías, "La poesía de Pedro Salinas. Una forma de amor", La Nación, año LXXX, núm. 27.876, 23 de enero de 1949, Sección Segunda, pág. 3; y Francisco Brines, "Pedro Salinas, precursor de los movimientos alternativos", Revista de Occidente, núm. 126, noviembre de 1991, pág. 136.

(170) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 142-151.

(171) La propia Linda S. Materna indicó que estos personajes correspondían a los que Hugo W. Cowes había llamado "realidades intermedias" en su estudio sobre el teatro saliniano. Ob. cit., pág. 147. Por otra parte, Francisco Ruiz Ramón llamó "ángeles

tutelares" a los seres que sirven de intermediarios entre el mundo real y el poético: el Incógnito en El parecido, el Caballero Florindo en La Fuente del Arcángel y el diario en La isla del tesoro. Véase su estudio "Salinas, dramaturgo: ¿compromiso o evasión?", en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín (editores), Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, volumen III, Granada, Universidad de Granada, 1979, págs. 194-196.

(172) Susan G. Polansky, "Communication and the 'Poet Figures': The Essence of the Dramatic Works of Pedro Salinas", Hispania, volumen LXX, núm. 3, setiembre de 1987, pág. 442.

(173) Véase Isabel Martínez Moreno, "La intuición del espacio edénico en el teatro de Pedro Salinas", Revista de Literatura, tomo LII, núm. 104, julio-diciembre de 1990, pág. 486.

(174) Esta característica ha sido señalada también en las novelas azorinianas. Véase Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez, La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., pág. 217.

(175) Alma de Zubizarreta estudió los nombres de los personajes salinianos y los dividió en tres grupos: "La luz en los nombres femeninos", "La caracterización personal" y "La voz del destino". En el primer grupo se ocupó de los seres dramáticos Claribel (La Fuente del Arcángel) y Lucila (La Cabeza de Medusa y El chantajista). Véase su libro Pedro Salinas: el diálogo creador, Madrid, Gredos, 1969, págs. 347-355. Por otro lado, uno de los personajes de la pieza azoriniana Old Spain! se llama Lucita.

(176) Sobre el Caballero Florindo, véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 35.

(177) Gonzalo Torrente Ballester, "Lo invisible", en Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1968, segunda edición, pág. 485.

(178) Sobre este asunto véase el apartado sobre el ser humano, dentro del capítulo dedicado a los temas del teatro saliniano: III.3.B.

(179) Sobre el carácter de Marú y de otras "heroínas románticas" del teatro saliniano, véase John Crispin, "Prose and Theater (1941-1951)", en Pedro Salinas, New York, Twayne Publishers, 1974, págs. 152-153; y Susan G. Polansky, "Apreciación y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., pág. 64.

(180) En otras piezas el autor subrayó la importancia de

determinados personajes mediante palabras parecidas: Claribel en La Fuente del Arcángel: "sonriendo y mirando al aire" (I. C., pág. 237); la Madre en Los santos: "(Se queda en el centro de la escena, como la clave, inmóvil, mirando al cielo.) (I. C., pág. 263)"...

(181) Antonio Díez Mediavilla consideró personajes simbólicos tanto los protagonistas de El Director como los de Cain o una gloria científica. Véase su artículo "Humanismo" y "Popularismo" en el Teatro de Pedro Salinas", Adellum, octubre de 1988, págs. 35-36. Por otra parte, sobre el Director y el Gerente, véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 76 y ss. Véase también el apartado de nuestro estudio dedicado a la religión en el teatro saliniano: III.3.D.

(182) Gaspar Rico y Manuel Rodríguez son fantasmas que se presentan a hablar con otros personajes en la novela azoriniana La isla sin aurora. Véase "Azorín", La isla sin aurora, en Obras completas, tomo VII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 58 y ss.

(183) Véase la nota número 180.

(184) En el poema saliniano titulado "La estatua", una escultura fluctúa entre la carne y la piedra. Véase en el libro Confianza, en Poesías completas, Barcelona, Seix Barral, 1981, págs. 835-836.

Por otro lado, en Los santos existen "personajes dobles", según la terminología de Hazel Cazorla. Véase su artículo "Art Mobilized for War: Two Spanish Civil War Plays by Rafael Alberti and Pedro Salinas", en Jan Fernández Jiménez (editor), Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells, Erie, Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 1990, págs. 96-97.

(185) Guillermo Díaz-Plaja trató de los "personajes mágicos" de Brandy, mucho brandy y de Angelita en su artículo "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II. "Lo invisible". Cervantes o la casa encantada, Madrid, Renacimiento, 1931, pág. 41. Por otra parte, véase el apartado II.3.C de nuestro estudio.

(186) Desarrollamos este asunto más adelante, en el apartado dedicado a España dentro del capítulo de los temas del teatro azoriniano: II.3.F. Por otro lado, la Condesa de la Llana, protagonista de Old Spain!, aparece también como personaje en el cuento del alicantino "La mayor emoción". Véase "Azorín", "La mayor emoción", en Cavilar y contar (1942), en O. C., VI, págs. 500-506.

(187) Véase Sutton Vane, El viaje infinito, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1926; y Manuel Altolaguirre, Tiempo, a vista de pájaro, Hora de España, núm. 6, junio de 1937, págs. 81-

94. Por otro lado, Goy de Silva, uno de los representantes del teatro poético de comienzos del siglo XX, escribió en 1925 La reina del silencio. La persona aludida en el título es la muerte.

(188) El Desconocido de Angelita es una especie de Demonio-Dios, según Malcolm D. van Biervliet d'Overbroeck. Véase su artículo "Azorín's Comedia del Arte and Angelita: Auto Sacramental: Two Misunderstood Titles, Two Misunderstood Plays", Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, volumen V, núm. 1, primavera de 1977, pág. 54. Por otra parte, Lucio Basalisco consideró el personaje como una especie de Dios o uno de sus representantes. Véase su artículo "Angelita di 'Azorín'", en Due studi sull'"auto" degli anni trenta ("El hombre deshabitado" di R. Alberti e "Angelita" di "Azorín"), Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1983, págs. 50-51.

(189) Según Mariano de Paco, Angelita, el Hermano Pablo, Javaloyes, Iborra y Gaminde son personajes simbólicos. Véase su artículo " 'Abolir el tiempo': Angelita, auto sacramental", Montearabí, números 8-9, 1990, págs. 58 y 60.

(190) En la obra dramática azoriniana La guerrilla, se presenta a una mujer anciana como símbolo del misterio y del dolor (O. c., V, pág. 689).

(191) Véanse los apartados dedicados al ser humano y a la vida en el capítulo de los temas del teatro saliniano: III.3.B y III.3.G.

(192) En una carta dirigida desde Bogotá a su esposa el día 31 de agosto de 1947, Pedro Salinas aludió a que Jorge Guillén lo llamaba "el incógnito", porque no era conocido en Baltimore: "(...) en Baltimore el anónimo. Soy el desconocido, literariamente, un señor que escribe en un idioma extranjero. El incógnito, como dice Jorge. Se vive, literariamente, de incógnito. Y aquí, de pronto, esta lluvia de curiosidades, de atenciones, de alabanzas, muy provinciana, claro, pero tan distinta." Este fragmento se encuentra en Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, "Pedro Salinas. Cartografía de una vida", en Autores varios, Pedro Salinas. 1891-1951, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pág. 137.

Sobre el Incógnito, véase Susan G. Polansky, "Apreciación y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., págs. 120-121; y Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., págs. 92 y 95. Por otro lado, el lugar donde transcurre la acción de La Bella Durmiente, se llama el Hotel del Pico Incógnito (I. c., pág. 70).

(193) Véase Mario Maurín, "Tema y variaciones en el Teatro de Pedro Salinas", ob. cit., pág. 1.

(194) Véase también la acotación relacionada con este personaje en I. c., pág. 136.

(195) El personaje saliniano Andrenio y el azoriniano Mister Fog, tienen algunas semejanzas: no están demasiado relacionados con los demás personajes, los observan con atención y casi al final de sus piezas pronuncian unas palabras significativas parecidas. El primero, "Lo comprendo todo" (O. C., IV, pág. 971). De esta forma indica en nuestra opinión que cada persona debe seguir su propio camino. El segundo, "¡Ya está todo claro!" (I. C., pág. 136). Así señala que ha visto la vida cara a cara.

(196) Sobre el Arcángel escribió Hugo W. Cowes: "En realidad (Claribel) dialoga con un personaje en el que se han fundido el Arcángel, y por lo tanto Eros -según la explicación del padre Fabián-, el caballero Florindo, y el mundo circense de la madre." Hugo W. Cowes, Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1965, págs. 26-27. Véase también Susan G. Polansky, "Apreciación y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., pág. 56; y Domingo Miras, "En torno a Salinas", Primer Acto, número 234, mayo-junio de 1990, pág. 128.

(197) Véase Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, ob. cit., págs. 29-31 y 34; y " 'Azorín' y el teatro", en En torno a "Azorín". Obra selecta temática, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pág. 125.

(198) Sobre el Hada, véase Gregorio Torres Nebrera, "Comentarios de texto", en Pedro Salinas, Teatro, Madrid, Narcea, 1979, pág. 298.

(199) Sobre Melisa véase Susan G. Polansky, "Apreciación y defensa del lenguaje" in the Dramatic Works of Pedro Salinas, ob. cit., pág. 126; y Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 116.

(200) Sobre este asunto véase el diálogo del poeta Antonio Roderó y Fernando en Farsa docente (O. C., VI, págs. 632-633).

(201) Hugo W. Cowes escribió sobre Álvaro: "No sólo por su atención 'a lo que pasa alrededor' y por su preocupación por el destino de Felipa, revela Álvaro una actitud singular. Su lenguaje, extraño al ambiente que lo rodea, intenta interpretar la realidad primera desde un plano literario." Hugo W. Cowes, Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 48.

(202) Sobre Lucila, la Niña y Lisardo, personajes de El chantajista, véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., págs. 109 y 115.

(203) Sobre el Simbolismo en el teatro azoriniano, véase J. López Prudencio, "Crítica y noticias de libros. Notas de lector. Angelita, por 'Azorín'", ABC, año XXVI, núm. 8.621, 13 de agosto

de 1930, pág. 7; Gonzalo Torrente Ballester, "Lo invisible", en Teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 488; Lucio Basalisco, "Angelita di 'Azorín'", en Due studi sull' 'auto' degli anni trenta ("El hombre deshabitado" di R. Alberti e "Angelita" di "Azorín"), Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1983, págs. 37-63; Joaquina Canoa Galiana, Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, págs. 50, 98 y 102; Mariano de Paco, "El auto sacramental en los años 30", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (editores), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), Madrid, C.S.I.C. - Fundación Federico García Lorca - Tabacalera, 1992, págs. 266-267; y "Azorín y el auto sacramental", Ínsula, año XLVIII, núm. 556, abril de 1993, págs. 20-22; y Albert Mechthild, "La réception du symbolisme belge en Espagne", Oeuvres et Critiques, año XVII, núm. 2, 1993, págs. 123-126.

Acerca de los aspectos simbólicos de las piezas salinianas, véase Horst Baader, Pedro Salinas. Studien zu seinem Dichterischen und Kritischen Werk, Köln, Kölner Romanistische Arbeiten, 1955, págs. 258 y 260; José Rodríguez Richart, "Sobre el teatro de Pedro Salinas", Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, año XXXVI, número 4, 1960, pág. 398; Ricardo Doménech, "El teatro desde 1936", en Autores varios, Historia de la Literatura española. Volumen III: Siglos XIX y XX, Madrid, Guadiana, 1974, pág. 446; Gregorio Torres Nebrera "Estudio crítico", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., pág. 65 y ss.; Solita Salinas de Marichal, "Tradición y modernidad en el teatro de Pedro Salinas", El País, año V, núm. 1.320, 2 de agosto de 1980, El País. Artes, año II, núm. 39, pág. 3; e "Introducción a Los Santos de Pedro Salinas", Estreno, año VII, núm. 2, primavera de 1981, pág. 10; Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 69; y nota número 3 en I. c., pág. 311; César Oliva, Historia de la Literatura española actual. III. El teatro desde 1936, Madrid, Alhambra, 1989, pág. 178; Hazel Cazorla, "Art Mobilized for War: Two Spanish Civil War Plays by Rafael Alberti and Pedro Salinas", en Jan Fernández Jiménez (editor), Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells, Erie, Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 1990, pág. 97; Domingo Miras, "En torno a Salinas", ob. cit., págs. 128-129; Beatriz Hernanz Angulo "El sueño de la razón femenina", Revista de Occidente, núm. 126, noviembre de 1991, págs. 180-181; y Mariano de Paco, "El auto sacramental en los años 30", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (editores), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), ob. cit., pág. 269.

(204) Sobre los elementos surrealistas de los dramas del alicantino, véase Guillermo Díaz-Plaja, " 'Azorín' y el teatro", en En torno a "Azorín", ob. cit., pág. 124; Antonio Pippo Cifarelli, "Azorín e il surrealismo in terra di Spagna", Letterature Moderne, año VII, núm. 6, noviembre - diciembre de 1957, págs. 751-754; Cándido Ayllón, "Experiments in the Theatre of Unamuno, Valle-Inclán, and Azorín", Hispania, volumen XLVI,

núm. 1, marzo de 1963, pág. 54; Lawrence A. Lajohn, "Surrealism in Azorín's Theater", Kentucky Foreign Language Quarterly, volumen X, núm. 1, 1963, págs. 20-25; Robert E. Lott, "Azorín's Experimental Period and Surrealism", Publications of the Modern Language Association of America, vol. LXXIX, núm. 3, junio de 1964, págs. 305-320; José María Díez Borque, "'Azorín' y el Teatro (y 2). Surrealismo: una vía inédita para nuestro teatro", Informaciones, año LII, núm. 16.037, 26 de julio de 1973, Suplemento de las Artes y las Letras, núm. 264, pág. 5; Xavier Fábregas, "El autor dramático", Destino, segunda época, año XXXV, núm. 1.869, 28 de julio de 1973, págs. 9-10; Bárbara S. Davis, "El teatro surrealista español", en Víctor García de la Concha (editor), El Surrealismo, Madrid, Taurus, 1982, págs. 327-351; Linda S. Glaze, "Azorín and Film: Another View of Azorín's 'Surrealist' Theater", Artes Liberales, volumen XI, núm. 2, primavera de 1985, págs. 11-20; Joaquina Canoa Galiana, Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, ob. cit., págs. 98 y 102; Pascale Peyraga, Le théâtre surréaliste de José Martínez Ruiz, Azorín, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1991; y Julio Huélamo Kosma, "Lorca y los límites del teatro surrealista español", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (editores), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), ob. cit., págs. 209 y 211.

En relación con el Surrealismo en el teatro saliniano, véase Gregorio Torres Nebrera, "Estudio crítico", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., págs. 68, 70-72 y 81; y Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 202-203.

(205) Véase Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, Madrid, E.P.E.S.A., 1973, pág. 100; y José Rodríguez Richart, "Sobre el teatro de Pedro Salinas", ob. cit., pág. 414.

(206) Véase Ricardo Doménech, "'Azorín', dramaturgo", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXVI, números 226-227, octubre - noviembre de 1968, pág. 395; y Pilar Moraleda, "La vocación dramática de Pedro Salinas", Ínsula, año XLVI, núm. 540, diciembre de 1991, pág. 23.

(207) Según Joaquina Canoa Galiana, "Azorín" introdujo con Angelita el teatro expresionista en España. Véase su estudio Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, ob. cit., págs. 98-104.

(208) Véase John W. Kronik, "Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (editores), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), ob. cit., pág. 84.

José Ortega y Gasset escribió en su famoso ensayo sobre el alicantino: "Decía Schopenhauer que la misión de la Historia era mostrarnos cómo bajo variadas formas pasa siempre lo mismo (...). Ocurre - añadía - lo que en la 'Commedia dell'Arte': los enredos

de las piezas varían, pero los personajes son siempre los mismos." José Ortega y Gasset, "Azorín: primores de lo vulgar", en El Espectador, tomo II, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969, tercera edición, pág. 98. Es evidente que el alicantino puso en práctica las ideas del filósofo alemán en su pieza Comedia del arte.

(209) Véase Pilar Moraleda, "La vocación dramática de Pedro Salinas", ob. cit.

(210) Ibidem.

(211) Ibidem.

(212) Véase Edith H. Helman, "Verdad y fantasía en el Teatro de Pedro Salinas" (1953), en Andrew P. Debicki (editor), Pedro Salinas, Madrid, Taurus, 1976, pág. 209; Wilma Newberry, " 'Azorín'" y "Pedro Salinas", en The Pirandellian Mode In Spanish Literature From Cervantes To Sastre, New York, State University of New York Press, 1973, págs. 97-115 y 171-179, respectivamente; John Crispin, "Prose and Theater (1941-1951)", en Pedro Salinas, ob. cit., págs. 150 y 155; Santos Sanz Villanueva, Historia de la Literatura española ó. Siglo XX. Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, pág. 318; y Susan G. Polansky, "Communication and the 'Poet Figures': The Essence of the Dramatic Works of Pedro Salinas", Hispania, volumen LXX, núm. 3, setiembre de 1987, pág. 437.

(213) Véase la nota número 208.

(214) Esta estructura podría relacionarse con la de la narración azoriniana Doña Inés, en la cual la historia de doña Inés, la de la protagonista y la que se adivina al final de la novela parecen indicar la continua repetición. Véase sobre este asunto Marina Mayoral, "Rasgos poéticos en Doña Inés de Azorín (Análisis de dos capítulos: XXXII y XXXIII)", en Teoría del discurso poético, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, págs. 49-57.

(215) Pilar Moraleda señaló que el procedimiento del teatro dentro del teatro aparecía en las piezas salinianas El Director, Cain o una gloria científica, La Fuente del Arcángel y El chantajista. Véase su libro El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., págs. 74 y 138.

(216) Debemos recordar que el poeta Víctor acude a la casa encantada en busca del misterio y de la inspiración. Por otra parte, en la narración de Gustavo Adolfo Bécquer El Miserere, un personaje se siente atraído por un monasterio donde suceden hechos extraordinarios y se escucha una música maravillosa. Véase Gustavo Adolfo Bécquer, El Miserere, en Leyendas, apólogos y otros relatos, Barcelona, Labor, 1974, págs. 220-225.

Sobre la estructura de Cervantes o la casa encantada, véase

Antonio Díez Mediavilla, "Algunas unidades dramáticas de Cervantes o la casa encantada, de Azorín", Ínsula, año XLVIII, núm. 556, abril de 1993, págs. 23-25.

(217) Véase Edith H. Helman, "Verdad y fantasía en el Teatro de Pedro Salinas", en Andrew P. Debicki (editor), Pedro Salinas, ob. cit., pág. 208. Por otro lado, Ricardo Doménech señaló en el teatro saliniano el uso indirecto y sugerente de "mitos", como el de Medusa, Dulcinea y Cain. Véase su artículo "Aproximación al teatro del exilio", en José Luis Abellán (director), El exilio español de 1939. Tomo IV: Cultura y Literatura, Madrid, Taurus, 1977, pág. 224.

(218) Así lo hizo también Mauro Maurín, véase su artículo "Tema y variaciones en el Teatro de Pedro Salinas", Ínsula, año IX, núm. 104, 1 de agosto de 1954, pág. 1.

(219) Véase el capítulo XXXVIII de la primera parte de El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha, de Miguel de Cervantes.

(220) Ricardo Doménech relacionó la cena del final del acto II de Brandy, mucho brandy con la que aparece en El burlador de Sevilla, el drama de Tirso de Molina. Véase su artículo "'Azorín', dramaturgo", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXVI, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, pág. 397.

(221) Lucile C. Charlebois subrayó el ambiente de irrealidad que aparecía en el Prólogo escénico de Lo invisible, Angelita y Cervantes o la casa encantada. Véase su artículo "Una visión sintética del teatro de 'Azorín'", Segismundo, XVII, números 37-38, pág. 173.

(222) Véase Guillermo Díaz-Plaja, "'Azorín' y el teatro", en En torno a "Azorín", ob. cit., pág. 124. Sobre la estructura completa de la pieza del alicantino, véase Joaquina Canoa Galiana, Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, ob. cit., págs. 25-35.

(223) Desarrollamos este asunto en el apartado dedicado a la religión, dentro del capítulo sobre los temas del teatro azoriniano: II.3.E.

(224) Véase José Rodríguez Richart, "Sobre el teatro de Pedro Salinas", ob. cit., págs. 407-409; Hugo W. Cowes, Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1965; Antonio Gila, "El Chantajista y el teatro de Salinas", Duquesne Hispanic Review, año VI, núm. 2, otoño de 1967, pág. 14; Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., págs. 29 y ss., 45 y ss., 51 y ss. ...

(225) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern

Spanish Theater, ob. cit., págs. 131-142.

(226) Sobre estas escenas véase la nota número 7 de Pilar Moraleda en I. C., pág. 315.

(227) Pilar Moraleda llamó subjetiva a esta escena quinta de Sobre seguro. Véanse sus notas números 10 y 15 en I. C., págs. 157 y 162, respectivamente.

(228) Véase la nota número 7 de Pilar Moraleda en I. C., pág. 188. Véase también Pilar Moraleda, "La vocación dramática de Pedro Salinas", ob. cit., pág. 23.

(229) John Crispin subrayó el efecto dramático de las escenas paralelas alternas que se producen en la escena octava de La Fuente del Arcángel. Véase su capítulo "Prose and Theater (1941-1951)", en Pedro Salinas, ob. cit., pág. 149.

(230) Sobre la relación entre la Niña y el desarrollo de la pieza, véase Hugo W. Cowes, Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 89; y Domingo Miras, "En torno a Salinas", ob. cit., pág. 129.

(231) Desarrollamos estos enfrentamientos en el apartado II.3.A.

(232) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 187.

(233) En el apartado dedicado al tiempo como tema del teatro azoriniano (II.3.D), volveremos a tratar de esa interesante escena de Comedia del arte (1927). Allí también subrayaremos su relación con el capítulo séptimo de Doña Inés (1925).

(234) Véase Antonio López Herrera, "De Lorca a Salinas a través de 'el tiempo'", en Autores varios, Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes, Murcia, Imprenta Sucesores de Nogués, 1974, págs. 211-222. Véase también Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 114; y Domingo Miras, "En torno a Salinas", ob. cit., pág. 129.

(235) Guillermo Díaz-Plaja subrayó la presencia de elementos maravillosos en las piezas azorinianas: el anillo en Angelita y el elixir en Cervantes o la casa encantada. Véase su estudio "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, Madrid, Renacimiento, 1931, págs. 42-43.

(236) Sobre el espejo en el teatro saliniano, véase el apartado dedicado al amor dentro del capítulo de los temas de la obra dramática del autor madrileño: III.3.A. Véase también la nota número 1 de Pilar Moraleda en I. C., pág. 310.

(237) Véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob.

cit., pág. 71.

(238) Véase Francisco Ruiz Ramón, "Salinas, dramaturgo: ¿compromiso o evasión?", en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria, y Nicolás Marín (editores), Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, ob. cit., pág. 198.

(239) Véase la nota número 171 de este capítulo.

(240) Por otro lado, Álvaro considera la muerte de Liborio una señal de los dioses al final de La Estratoesfera (I. c., pág. 240).

(241) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 158.

(242) Sobre los objetos de cristal de Cain o una gloria científica, véase Gregorio Torres Nebrera, "Comentarios de texto", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., págs. 297-298.

(243) Véase A. A. Borrás, "Twentieth-Century Spanish Drama: In Defense of Liberty", en A. A. Borrás (editor), The Theater and Hispanic Life, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1982, pág. 67.

(244) Véase la nota número 230 de este capítulo.

(245) Véase Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, ob. cit., pág. 17.

(246) Gonzalo Torrente Ballester subrayó el carácter simbólico del decorado de Doctor Death, de 3 a 5. Véase su capítulo "Lo invisible", en Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1968, segunda edición, pág. 488.

(247) Otro cuadro de las Ánimas tiene gran importancia en La Fuente del Arcángel. Véase Hugo W. Cowes, Relación yo-tú y transcendencia en la obra dramática de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 23; Gregorio Torres Nebrera, "Estudio crítico", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., pág. 42 y ss.; y Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., págs. 31-32.

(248) Analizamos estos comentarios del autor en el apartado II.4.B, dedicado al lenguaje de las acotaciones del teatro azoriniano.

(249) Linda S. Materna indicó que el escenario dividido de El Director, La Estratoesfera, La Fuente del Arcángel y El precio, así como el escenario con varias zonas de actuación de La Cabeza de Medusa, eran técnicas que identificaban pasajes poéticos. Véase su libro Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., págs. 162-164. Véase también César Oliva, Historia de la Literatura española actual. III, Madrid, Alhambra,

1989, págs. 177-178.

(250) Una escultura de la Virgen tiene también mucha importancia en la pieza azoriniana Old Spain!, pues subraya la religiosidad de la protagonista, la Condesita (O. C., IV, págs. 888-891).

(251) Desarrollamos este interesante asunto en los apartados dedicados al amor y a la vida, dentro del capítulo sobre los temas del teatro saliniano: III.3.A y III.3.B.

(252) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 160. Véanse también los apartados dedicados al amor y al ser humano dentro del capítulo sobre los temas salinianos: III.3.A y III.3.C, así como Hugo W. Cowes, Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 33; Inés Marichalar, "El proceso de comunicación en Pedro Salinas", Eprohemio, IV, núm. 3, diciembre de 1973, pág. 384; Gregorio Torres Nebrera, "Comentarios de texto", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., págs. 278 y 280-281; y Pilar Moraleda García, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 117.

(253) Gregorio Torres Nebrera comentó el papel de las ventanas en las piezas El parecido, La isla del tesoro y Cain o una gloria científica. Véase su "Estudio crítico" y "Comentarios de texto", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., págs. 58-59, 278 y 299; y "En el teatro", ABC, núm. 27.791, 27 de noviembre de 1991, pág. 53. Sobre las ventanas en la poesía saliniana, véase María del Carmen García Tejera, La teoría literaria de Pedro Salinas, Cádiz, La Voz, 1988, págs. 147-149.

Por otro lado, los personajes azorinianos aluden a las ventanas en intervenciones poéticas: Old Spain! (O. C., IV, págs. 890 y 913), La guerrilla (O. C., V, págs. 689 y 717)... Véase la nota número 152.

(254) Lucile C. Charlebois señaló que este elemento dramático era innovador en el teatro del tiempo de "Azorín". Véase su libro El teatro de la Generación de 1898: Una síntesis, Ann Arbor, University Microfilms Internacional, 1985, pág. 239.

(255) Véase la nota anterior.

(256) Véase José Rodríguez Richart, "Sobre el teatro de Pedro Salinas", Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, año XXXVI, número 4, 1960, pág. 7; Gregorio Torres Nebrera, "Estudio crítico", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., pág. 68; y "En el teatro", ob. cit.; y Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 154.

(257) Pedro Salinas, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 243. Citamos por esta edición, ya que en la de Pilar Moraleda se han suprimido las cuatro últimas palabras del

fragmento. Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 153.

(258) Al tratar de la luz en la escena quinta de Sobre seguro y en el final de El chantajista, Linda S. Materna indicó: "In both examples, the frequent use of light in Salinas' lyric poetry as a verbal symbol of truth and spiritual life has been translated into drama as a visual stage effect." Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 154. Con todo, debemos recordar que en Sobre seguro el Dinero es un personaje negativo.

(259) Véase Gregorio Torres Nebrera, "Comentarios de texto", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., págs. 297 y 299.

(260) Véase Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 153.

(261) Isabel Martínez Moreno subrayó la "función redentora" de la luz al final de El chantajista. Véase su artículo "La intuición del espacio edénico en el teatro de Pedro Salinas", Revista de Literatura, tomo LII, núm. 104, julio-diciembre de 1990, pág. 469. Véase también Gregorio Torres Nebrera, "Estudio crítico", en Pedro Salinas, Teatro, ob. cit., pág. 58.

(262) Desarrollamos este asunto en el apartado dedicado al amor, dentro del capítulo sobre los temas del teatro saliniano: III.3.A.

(263) Entre ellos, el principal es la arañita que encuentra Leonor sobre un espejo en la habitación de Fernando (O. C., IV, pág. 1.048). Por eso, da título a la pieza.

(264) Sobre este recurso dramático el profesor Mariano de Paco escribió que "(...) potencia el alcance sobrenatural de las soluciones ofrecidas en el diálogo." Mariano de Paco, "Abolir el tiempo": Angelita, auto sacramental", Montearabí, números 8-9, 1990, pág. 64.

(265) Véase la nota número 254.

(266) Véase el apartado II.5.I de nuestro estudio.

(267) Linda S. Materna señaló como sonidos poéticos, además de los comentados, el programa de radio que se escucha al comienzo de El parecido, "(...) which serves as a metaphor for the action of the play (...)", y el sonido de un reloj en La Cabeza de Medusa, el cual "(...) forebodes an unhappy future for the romantic love of Gloria and Rafael." Linda S. Materna, Poetry and Realism in Modern Spanish Theater, ob. cit., pág. 155.

(268) Pedro Salinas, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 295. En la edición de Pilar Moraleda se han eliminado por

error las palabras "un chorro", lo que hace incomprensible la oración.

Sobre el efecto dramático del movimiento de Dinero, véase Pilar Moraleda, El teatro de Pedro Salinas, ob. cit., pág. 55.

(269) Véase el apartado III.3.D de nuestro estudio.

II. EL TEATRO DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, "AZORÍN".

II. EL TEATRO DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, "AZORÍN".

1. "AZORÍN" Y EL TEATRO.

"Azorín" se dedicó al teatro con gran intensidad a partir de 1926, cuando se había consolidado como uno de los escritores españoles más conocidos y pertenecía a la Real Academia Española desde 1924 (1). En una entrevista de 1928 el alicantino contestó a la pregunta de por qué se había decidido a escribir dramas: "- (...) Me gusta el teatro, como me gusta la política parlamentaria. Como un experimento de la vida social (2)." Así pues, el autor de La voluntad quiso practicar y observar un género literario que tenía una respuesta inmediata del público. Además intentó reformar el teatro de su tiempo, como comentaremos en el capítulo siguiente.

La crítica ha señalado como antecedente de ese interés por el género dramático una pieza que "Azorín" había escrito cuando era un muchacho. En efecto, en 1926 el alicantino declaró al periodista Ramón Martínez de la Riva: "- Siendo muchacho lo primero que hice fué (sic) una cosita para representar con mis amigos (3)." Por otra parte, "Floridor", seudónimo utilizado por Luis Gabaldón, consideró lógico que el autor de Monóvar

escribiera piezas dramáticas después de dedicarse a la crítica y la teoría sobre el género teatral (4). En cuanto a Mariano de Paco, dio a este asunto una razón literaria que había sugerido E. Inman Fox: puesto que los primeros cuentos azorinianos contenían rasgos dramáticos, no era extraño que escribiera para el teatro (5). Como signo de rejuvenecimiento literario juzgaron Lawrence A. Lajohn y otros críticos la afición azoriniana al teatro, pues no debemos olvidar que en 1926 el novelista tenía 53 años (6). Según Gonzalo Torrente Ballester, el autor de *Monóvar* quiso simplemente tentar todos los géneros literarios (7).

El alicantino no fue el único autor de su generación que se dedicó al teatro. Todos los principales componentes del grupo del 98 escribieron para el escenario, sin excepción: Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Pío Baroja (8). Incluso "Azorín" y A. Machado, en colaboración con su hermano Manuel, se relacionaron con el mundo de la farándula durante los mismos años y estrenaron a veces el mismo día (9).

En 1901 comenzó "Azorín" su etapa como autor dramático al publicar su primera obra extensa, La fuerza del amor, a la que siguieron Judit (1925), Old Spain! (1926), Brandy, mucho brandy (1927), Comedia del arte (1927), El Clamor (1928), Lo invisible (1928), Angelita (1930), Cervantes o la casa encantada (1931), La guerrilla (1936) y Farsa docente (1942). Como puede observarse, escribió ocho de sus once dramas en siete años: 1925-1931. Fuera

de esta etapa quedan tres obras: una muy alejada en el tiempo, La fuerza del amor, escrita veinticinco años antes; y otras dos separadas por cinco y once años, La guerrilla y Farsa docente, respectivamente.

Un apartado especial merece Judit, obra considerada perdida hasta 1991. Hasta ese año era la pieza desaparecida de la que se tenían más noticias debido a entrevistas de 1926 donde la actriz que iba a representarla, nada menos que Margarita Xirgu, trataba de ella, y al imprescindible estudio de Guillermo Díaz-Plaja de 1931 sobre el teatro azoriniano (10). Sin embargo, en la Casa-Museo "Azorín", de Monóvar, se ha encontrado el manuscrito de la mencionada pieza. Sin duda es una noticia muy importante que contribuirá a un mayor conocimiento de la obra del alicantino.

"Azorín" mencionó en alguna ocasión como acabadas o en proyecto otros dramas que no han llegado hasta nosotros: Maleficio, Santa Teresa y Unas horas. En efecto, el alicantino declaró a R. Martínez de la Riva en diciembre de 1926 que había terminado para la compañía de Irene Alba y Juan Bonafé la pieza Maleficio (11). En la entrevista concedida a "Trivelin" con motivo del estreno de Comedia del Arte, el autor de La voluntad afirmó que iba a escribir Santa Teresa para la gran actriz Lola Membrives: "- (...) Mi Santa Teresa será moderna y realista, sin ninguna cosa épica o histórica. Quiero incluso que se haga con trajes del día (12)." En cuanto a Unas horas, "Azorín" la estaba preparando al parecer a comienzos de 1928 para el actor Enrique Borrás, según manifestó a La Gaceta Literaria (13). Por otra parte, el alicantino afirmó en enero de 1936 que su obra Caifás

había sido emitida por radio en dos ocasiones, de acuerdo con una entrevista publicada en El Sol (14). Sin embargo, creemos que el periodista escuchó mal el título y escribió Caifás en lugar de Ifach (15).

También José Martínez Ruiz realizó la traducción de tres obras dramáticas: La intrusa (1896), de Maurice Maeterlinck (16); El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad (1928), de Nicolás Evreinoff (17); y Maya (1930), de Simón Gantillón (18). La segunda y la tercera piezas se estrenaron en Madrid los días 3 de febrero de 1928 y 5 de febrero de 1930, respectivamente.

Como crítico literario "Azorín" se quejó en algunos de sus artículos periodísticos del desconocimiento en España del escritor belga M. Maeterlinck. Para evitarlo hizo una traducción de su obra dramática La intrusa con la intención de que la protagonizara Antonio Vico (1840-1902). Sin embargo, este actor consideró que se trataba de una pieza para minorías y no llegó a estrenarla. El alicantino publicó entonces su versión en Valencia en 1896. En esta edición incluyó un fragmento de una carta del propio autor donde autorizaba su representación. Sin embargo, esta primera traducción al castellano de M. Maeterlinck se vendió muy poco, por lo que siguió siendo poco conocido (19).

Por otra parte, el escritor de Monóvar tradujo El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad, de Nicolás Evreinoff, a través de la versión francesa del crítico y dramaturgo Fernand

Nozière (1874-1931) (20). Como en el caso anterior, el español mantuvo una relación epistolar con el dramaturgo ruso que comenzó al parecer con esta traducción (21). "Azorín" tenía previsto estrenar su versión en la temporada 1927-1928, según contestó a "Trivelin" en una entrevista publicada en el diario ABC (22). En efecto, el día 3 de febrero de 1928 la compañía de Irene Alba y Juan Bonafé representó por primera vez la obra en el Teatro Alkazar, de Madrid. De este local era entonces empresario el señor Cadenas, el cual había contestado en enero de 1928 a Alberto Marín Alcalde que estrenaría El Doctor Erégoli, una "(...) obra super-realista... pero de las que se entienden (23)."

"Floridor", el crítico de ABC, destacó el éxito que la comedia rusa consiguió en su estreno y alabó la labor de "Azorín" en cuanto traductor (24). Por su parte, A. Marín Alcalde afirmó sobre el alicantino: "El escritor español ha puesto en el diálogo naturalidad y gracejo singulares, aunque en algún momento la llaneza llegue a extremos alarmantes de campechanía (25)."

"Azorín" tradujo y publicó Maya, de Simón Gantillon, en 1930. Unos días antes del estreno de la versión española, el Director General de Seguridad prohibió la representación. Sin embargo, el escritor de Monóvar resolvió ese problema al entrevistarse con el General Primo de Rivera (26). Así pues, la famosa actriz Lola Membrives pudo protagonizar la pieza el día 5 de febrero de 1930 en el madrileño Teatro de la Zarzuela (27). Nuestro autor había publicado el 23 de enero una autocrítica sobre la pieza (28). En ella resaltó las características de los dramas de S. Gantillon: la ilusión y la nostalgia. Por otra

parte, "Azorín" consideró Maya una obra propia del nuevo teatro, por cuanto llevaba a la escena un nuevo realismo teñido de idealidad frente al naturalismo anterior y proporcionaba a personajes humildes emociones y sentimientos que les había negado anteriormente. Así pues, la pieza suponía un ejemplo de sus ideas sobre la reforma dramática y del teatro superrealista que estaba triunfando entonces en Europa. Por ello, creemos que se tomó tanto interés por lograr su estreno tras la mencionada prohibición.

En la madrileña revista Nueva España apareció una breve reseña sobre la pieza, en la cual se alabó la versión del alicantino y los decorados de Mignoni (29).

Por otra parte, "Azorín" se preocupó del estreno de las obras de otros escritores. Así, leyó a la actriz Lola Membrives en San Sebastián la pieza unamuniana Sombras de sueño en 1928 con el propósito de que la representara (30). Este proyecto no se llevó a cabo, según consta en la carta que el alicantino le dirigió a M. de Unamuno el día 3 de setiembre del citado año. Sin embargo, el autor de Monóvar insistió en este asunto y consiguió que la compañía Bové-Torner la llevara a la escena, de acuerdo con la carta que escribió al dramaturgo vasco el 7 de octubre de 1928:

"(...) la de Bové-Torner; la estrenarán en provincias y luego en Madrid; lo que pido a usted encarecidamente es

que no conceda autorización para esta obra a ninguna compañía; es decir, que mantenga la exclusiva a la dicha (...) (31)."

Por otro lado, "Azorín" intervino como actor en el estreno madrileño de la trilogía Lo invisible el día 24 de noviembre de 1928 (32).

En fin, el autor de Angelita también se ha convertido en un personaje secundario en la pieza Los filólogos, de José Bergamín (1895-1983), dedicada curiosamente a Pedro Salinas (33). Por otra parte, Juan Antonio Castro (1927-1980) escribió un drama, titulado Tiempo de 98 (1969), que tiene como seres literarios a "Azorín", Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Antonio Machado (34).

Así pues, el alicantino realizó estas tareas en relación con el teatro: escribió reseñas, artículos y obras dramáticas, tradujo piezas extranjeras, interpretó un papel sobre un escenario y promovió el estreno de un drama de M. de Unamuno. Por otro lado, fue crítico teatral de diversas publicaciones, entre las que podemos mencionar El Mercantil Valenciano, El Progreso y Madrid Cómico (35). No parece una pequeña afición la que lo relacionó con el género dramático, como afirmaron algunos de sus contemporáneos.

La crítica ha juzgado en general el teatro del autor de Monóvar como innovador desde el mismo momento en el que estrenó sus dramas. Así lo han hecho M. Llinás Vilanova, Guillermo Díaz-

Plaja, Gaspar Sabater, Ángel Valbuena Prat, Domingo Pérez Minik, José Antonio Pérez-Rioja, Ricard Salvat, Francisco Sánchez Castañer, José Alfonso, Juan Antonio García Barquero, Juan Antonio Hormigón, José Monleón, Santiago Riopérez, Lucile C. Charlebois, Antonio Díez Mediavilla, Ricardo Gullón (36)...

Por otro lado, los juicios negativos que le han dirigido por su obra dramática se basan en su ideología conservadora (37) y en la escasa teatralidad de sus escenas (38).

El estudio de las fuentes de "Azorín" como dramaturgo y de su influencia en el teatro español, sería un interesante objeto de análisis para futuras investigaciones. En este sentido, según Alfredo Marquerie, el autor de Monóvar fue el introductor en nuestro país del llamado teatro de evasión al traducir la pieza de N. Evreinoff El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad. En ese tipo de teatro el mencionado crítico situó la obra de "Alejandro Casona", José López Rubio, Claudio de la Torre, Valentín A. Álvarez y parte de las piezas de Joaquín Calvo Sotelo y Miguel Mihura (39). Sin embargo, para Juan E. Aragonés la obra dramática del alicantino constituiría sólo un antecedente de dicho teatro (40). Por otro lado, Anthony M. Pasquariello aludió a la influencia azoriniana en el teatro de Federico García Lorca (41) y Charles Aubrun, en el de Fernando Arrabal (42).

El alicantino se mostró orgulloso de su obra teatral en el momento en el que la hacía y años después, como se puede comprobar al leer Valencia (1941). En esta obra autobiográfica afirmó que sus piezas eran mejores que las aplaudidas en aquellos años, que resistían la lectura tras el paso de los años y que serían representadas en el futuro (O. C., VI, pág. 123).

A continuación vamos a comentar el aspecto de "Azorín" como teórico del teatro y después analizaremos los temas y el lenguaje de su obra dramática. Por último, dedicaremos un apartado a los estrenos del autor de Monóvar.

NOTAS.

(1) Debemos recordar el gran homenaje a "Azorín", promovido por grandes figuras de la vida cultural española, que tuvo lugar en Aranjuez el día 23 de noviembre de 1913 con el fin de que los académicos se decidieran a incluir al alicantino entre ellos, dados sus numerosos méritos. En el acto se leyeron textos de Pío Baroja, Antonio Machado, José Ortega y Gasset, y Juan Ramón Jiménez. Véase Anónimo, "En honor de 'Azorín'", La Tribuna, año II, núm. 584, 22 de noviembre de 1913, pág. 3; T. B., "Homenaje de los intelectuales a 'Azorín'", La Tribuna, año II, núm. 586, 24 de noviembre de 1913, págs. 6-7; y Jesús J. Gabaldón, "La fiesta de Aranjuez", España Nueva, año VIII, núm. 2.729, 24 de noviembre de 1913, pág. 1.

Pedro Salinas estuvo en el mencionado homenaje y aludió brevemente a él en una carta a su novia Margarita. Véase Pedro Salinas, Cartas de amor a Margarita (1912-1915). Edición de Solita Salinas de Marichal. Madrid, Alianza, 1984, pág. 120.

(2) Abraham Polanco, "Antes del estreno. Dos palabras con el autor. Esta noche se estrena en la Comedia El Clamor, farsa de 'Azorín' y Muñoz Seca", La Voz, año IX, núm. 2.350, 2 de mayo de 1928, pág. 2.

(3) Ramón Martínez de la Riva, "El Teatro y la Crítica. 'Azorín' nos dice...", Blanco y Negro, año XXXVI, núm. 1.857, 19 de diciembre de 1926, pág. 94. Véase también Javier Sánchez-Ocaña, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y en la próxima temporada", Heraldo de Madrid, año XXXVII, núm. 12.862, 21 de abril de 1927, pág. 8; y "Azorín", Valencia, en Obras completas, tomo VI, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 122.

(4) Véase "Floridor", ABC, año XXII, número 7.440, 4 de noviembre de 1926, pág. 29.

(5) Véase Mariano de Paco, "Cuatro cuentos de Bohemia y el teatro de 'Azorín'", Anales Azorinianos, núm. 1, 1983-1984, págs. 154-159. Véase también E. Inman Fox, "Introducción", en José Martínez Ruiz, "Azorín", Antonio Azorin, Barcelona, Labor, 1970, nota de la página 87.

A las obras con elementos dramáticos mencionadas por Mariano de Paco (los cuentos "El maestro", "El amigo", "Una mujer" y "Una vida"), podríamos añadir otros escritos azorinianos con caracteres teatrales. En primer lugar, artículos periodísticos como "La más fuerte pasión" (1926), un texto dialogado con apartes publicado en la colección Escena y sala (Obras completas,

tomo VIII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 907-912); y en segundo lugar, partes de novelas, como los capítulos XVI y XXII de La voluntad (1902), y el epílogo de La isla sin aurora (1944).

(6) Véase Lawrence A. Lajohn, "Azorin" and the Spanish Stage, New York, Hispanic Institute in the United States, 1961, pág. 200.

(7) Véase Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1956, pág. 203.

(8) Véase Lucile C. Charlebois, El teatro de la Generación de 1898: Una síntesis, Ann Arbor, University Microfilms Internacional, 1985.

(9) En efecto, el día 17 de marzo de 1927 se produjo el estreno en Madrid de Don Juan de Mañara, de los hermanos Machado, en el Teatro de la Reina Victoria y de Brandy, mucho brandy, de "Azorin", en el Teatro del Centro. Véase el apartado dedicado a la última pieza en el capítulo sobre los estrenos del alicantino.

(10) Véase el apartado dedicado a Judit en "II.5. Los estrenos"; y Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorin'", en "Azorin", Obras completas. II. Teatro. II, Madrid, Renacimiento, 1931, págs. 7-46.

(11) Véase Ramón Martínez de la Riva, "El Teatro y la Crítica. 'Azorin' nos dice...", ob. cit., pág. 95.

(12) "Trivelin", "Una hora de ensayo. Con 'Azorin', en el Fuencarral", ABC, año XXIII, núm. 7.758, 10 de noviembre de 1927, pág. 11. Véase también Anónimo, "1928. ¿Qué preparan nuestros escritores?", La Gaceta Literaria, año II, núm. 27, 1 de febrero de 1928, pág. 1.

(13) Véase Anónimo, "1928. ¿Qué preparan nuestros escritores?", ob. cit.

(14) Véase F. Miranda Nieto, "'Azorin' estrena esta noche en el Benavente", El Sol, año XX, núm. 5.737, 11 de enero de 1936, pág. 5.

(15) Véase el apartado dedicado a Farsa docente en el capítulo sobre los estrenos de "Azorin".

(16) Maurice Maeterlinck (1862-1949) fue un escritor belga que escribió sobre la muerte breves dramas y varios ensayos. Se le considera uno de los mayores representantes del Simbolismo. Alcanzó gran fama con sus primeras piezas, inspiradas en leyendas, en las que tiende a crear una atmósfera misteriosa donde sus personajes son víctimas de la fatalidad. De éstas pueden señalarse La princesa Malene (1889), La intrusa (1890) y

Pelears y Melisande (1892). Posteriormente sus obras adquieren un mayor tinte social: Monna Vanna (1902), Marie Magdeleine (1913)... En 1911 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

Sobre M. Maeterlinck puede verse Juan Guerrero Zamora, Historia del teatro contemporáneo. IV, Barcelona, Juan Flors, Editor, 1967, págs. 265-269; y sobre su influencia literaria en España, Rafael Pérez de la Dehesa, "Maeterlinck, en España", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXXV, núm. 255, marzo de 1971, págs. 572-581; Jesús Rubio Jiménez, Ideología y teatro en España: 1890-1900, Zaragoza, Universidad de Zaragoza - Libros Pórtico, 1982, págs. 44-49; y Albert Mechthild, "La réception du symbolisme belge en Espagne", Oeuvres et Critiques, año XVII, núm. 2, 1993, págs. 113-130.

(17) Nicolás Evreinoff (1879-1953) fue un famoso dramaturgo ruso considerado como un precursor de L. Pirandello. Expuso sus ideas sobre el género dramático en varias obras teóricas, entre ellas Le théâtre dans la vie. Según este escritor, la teatralidad se manifiesta en todos los aspectos de la existencia humana. Por tanto, afirmó que la vida de las personas era una actuación teatral. Véase Nicolás Evreinoff, Le théâtre dans la vie, París, Librairie Stock, 1930, segunda edición, pág. 105.

"Azorín" mencionó tanto a N. Evreinoff como a Simón Gantillón entre sus dramaturgos preferidos. Véase "Azorín", "Nicolás Nicolaewitch Evreinoff", La Prensa, año LIX, núm. 21.235, 8 de abril de 1928, Sección Segunda, pág. 4; y José Alfonso, "Homenaje a 'Azorín' en Monóvar", La Semana Gráfica, año VI, núm. 203, 31 de mayo de 1930, pág. 32.

(18) El francés Simón Gantillon fue el autor de Maya, una pieza que consiguió un grandísimo éxito en París (más de 400 representaciones) y fue estrenada en casi todas las principales capitales europeas: Berlín, Londres, Roma, Viena, Varsovia, Madrid...

(19) Véase Maurice Maeterlinck, La intrusa. Drama en un acto y en prosa, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1896. Véase también José María Valverde, "Azorín", Barcelona, Planeta, 1971, pág. 62.

Sin embargo, había un cierto interés en aquella época por la obra del autor belga. Así, el grupo catalán "Teatre independent" tenía como proyecto en 1896 montar La intrusa. Desconocemos si lo llevó a cabo. Véase Anónimo, "Teatre independent", La Idea Libre, año III, núm. 104, 25 de abril de 1896, pág. 3.

(20) Véase "Azorín", El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad, Madrid, Prensa Moderna, 1928; y Nicolás Evreinoff, La comédie du bonheur, La Petite Illustration, núm. 367, 28 de enero de 1928. Véase también Alberto Marín Alcalde, "La semana teatral. Los estrenos", Estampa, año I, núm. 6, 7 de febrero de 1928, pág. 6; M. Laplane, "'Azorín' et la France", Bulletin de l'Institut Français en Espagne, núm. 70, diciembre de 1953, pág. 253; y Roberto G. Sánchez, "Evreinov, Azorín y el teatro de evasión", en

Gene Bell-Villada, Antonio Giménez y George Pistorius (editores), From Dante to García Márquez. Studies in Romance Literatures and Linguistics, Williamstown, Williams College, 1987, págs. 272-279.

(21) Véase "Trivelin", "Una hora de ensayo. Con Nicolai Nicolaievich Evreinof", ABC, año XXIV, núm. 7.830, 2 de febrero de 1928, pág. 10; y Roberto G. Sánchez, "Evreinof, Azorín y el teatro de evasión", ob. cit., pág. 277.

(22) Véase "Trivelin", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín', en el Fuencarral", ABC, año XXIII, núm. 7.758, 10 de noviembre de 1927, pág. 11.

(23) Alberto Marín Alcalde, "Escenario. La campaña de invierno en los teatros de Madrid", Estampa, año I, núm. 1, 3 de enero de 1928, pág. 10.

Sobre el teatro superrealista azoriniano, véanse los capítulos de este trabajo dedicados al escritor de Monóvar como teórico del género dramático (II.2) y a sus estrenos (II.5).

(24) Véase "Floridor", "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid. La Comedia de la Felicidad, o el Doctor Frégoli", ABC, año XXIV, núm. 7.833, 4 de febrero de 1928, pág. 39.

(25) Alberto Marín Alcalde, "La semana teatral. Los estrenos", Estampa, año I, núm. 6, 7 de febrero de 1928, pág. 6.

(26) Véase Marino Gómez-Santos, "Azorín", Barcelona, Cliper, 1958, pág. 39.

(27) En su comentario sobre el estreno Ángel Cruz Rueda mencionó que en la obra había actuado también Ricardo Puga. Véase Ángel Cruz Rueda, "Prólogo", en "Azorín", Obras completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. LXXXIX. Por otra parte, el estudioso de la obra del alicantino escribió que Maya se había estrenado el 25 de enero de 1930. Quizá ésta era la fecha prevista para su primera representación, pero no pudo realizarse debido a los problemas que hemos señalado.

(28) Véase "Azorín", "Autocrítica", ABC, año XXVI, núm. 8.448, 23 de enero de 1930, pág. 11.

(29) Véase "Dongo", "El Monje, la Linda y los catetos", Nueva España, año I, núm. 3, 1 de marzo de 1930, págs. 19-20.

(30) Véase Manuel García Blanco, "Prólogo", en Miguel de Unamuno, Teatro, Barcelona, Juventud, 1954, pág. 25.

(31) "Azorín" y Miguel de Unamuno, Cartas y escritos complementarios, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, pág. 195.

(32) Véase el apartado II.5.G. de este trabajo, dedicado a

las diversas representaciones de Lo invisible.

(33) Véase José Bergamín, Los filólogos, El Público. Cuadernos, núm. 39, abril de 1989, págs. 44-57.

(34) Véase Juan Antonio Castro, Tiempo de 98, Madrid, Escelicer, 1970. El Grupo de Teatro 70, dirigido por Adolfo Marsillach, estrenó la pieza en el Teatro Rosalía de Castro, de La Coruña, el día 3 de octubre de 1969.

(35) Sobre "Azorín" como crítico teatral, véase Antonio Díez Mediavilla, Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX, (s.l.), Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1991.

(36) Véase M. Llinás Vilanova, "En torno al teatro de Evreinoff", Nosotros, año XXIV, núm. 248, enero de 1930, pág. 210; Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, Madrid, Renacimiento, 1931, pág. 11; Gaspar Sabater, "Azorín" o la plasticidad, Barcelona, Juventud, 1944, pág. 67; Ángel Valbuena Prat, Teatro moderno español, Zaragoza, Partenón, 1944, pág. 165; Domingo Pérez Minik, " 'Azorín' o la evasión pura", en Debates sobre el teatro español contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1953, pág. 178; José Antonio Pérez-Rioja, "El estilo de 'Azorín' y su proyección en la Literatura contemporánea", en Heliodoro Carpintero, Santiago Riopérez y José Antonio Pérez-Rioja, Azorín, Madrid, Prensa Española, 1964, págs. 213-214; Ricard Salvat, Teatre contemporani. Volum I, Barcelona, Edicions 62, 1966, pág. 77; Francisco Sánchez Castañer, "Conferencia de clausura", en Autores varios, Conferencias pronunciadas con motivo del homenaje nacional al maestro "Azorín", Alicante, Diputación Provincial, 1972, pág. 126; José Alfonso, "Azorín", íntimo, Madrid, Cunillera, 1973, pág. 140; Juan Antonio García Barquero, "José Martínez Ruiz a través del teatro de 'Azorín'", en Autores varios, "Azorín". Cien años (1873-1973), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974, pág. 64; Juan Antonio Hormigón, Teatro, realismo y cultura de masas, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974, pág. 139; José Monleón, " 'Azorín', curiosidad intelectual e ideología", en El teatro del 98 frente a la sociedad española, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 211; Santiago Riopérez y Milá, "Azorín" íntegro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, pág. 542; Lucile C. Charlebois, "Una visión sintética del teatro de 'Azorín'", Segismundo, XVII, números 37-38, pág. 177; Antonio Díez Mediavilla, "Superrealismo y teatro en 'Azorín': Old Spain!", en Autores varios, Actes du Premier Colloque International "José Martínez Ruiz ('Azorín')", Pau, Université de Pau, 1985, pág. 176; Ricardo Gullón, "Pequeño teatro fantástico", Anales Azorinianos, núm. 3, 1986, pág. 11...

(37) Véase Ángel Berenguer, "El Teatro hasta 1936", en Autores varios, Historia de la Literatura española. Volumen III: Siglos XIX y XX, Madrid, Guadiana, 1974, pág. 335. Véanse también

los apartados dedicados a la crítica en el capítulo "II.5. Los estrenos".

(38) Véase Gwynne Edwards, Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century, Cardiff, University of Wales Press, 1985, pág. 10. Véanse también los apartados dedicados a la crítica en el capítulo "II.5. Los estrenos".

(39) Véase Alfredo Marquerie, "Azorín y el teatro", Pueblo, año XXVIII, núm. 8.556, 3 de marzo de 1967, pág. 32. Véase también Anthony M. Pasquariello, "The Dramatic Formula of Azorín", Symposium, volumen XIII, núm. 1, primavera de 1959, pág. 194.

(40) Véase Juan Emilio Aragonés, Teatro español de posguerra, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971, pág. 5. Véase también Cándido Ayllón, "Experiments in the Theatre of Unamuno, Valle-Inclán, and Azorín", Hispania, volumen XLVI, núm. 1, marzo de 1963, pág. 54.

(41) Véase Anthony M. Pasquariello, "The Dramatic Formula of Azorín", ob. cit. Véase también Cándido Ayllón, "Experiments in the Theatre of Unamuno, Valle-Inclán, and Azorín", ob. cit., pág. 54; y Lucile C. Charlebois, El teatro de la Generación de 1898: Una síntesis, Ann Arbor, University Microfilms Internacional, 1985, pág. 278.

(42) Véase Charles Aubrun, Histoire du Théâtre espagnol, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pág. 114.

Como prueba de la admiración de Fernando Arrabal (1932) por el autor alicantino, podemos mencionar que en la Casa-Museo "Azorín", de Monóvar, se encuentra un libro con una significativa dedicatoria que el escritor de El cementerio de automóviles envió a nuestro dramaturgo. Véase también Fernando Arrabal, "El teatro es mi lengua materna", El País, año VIII, núm. 2.250, 26 de mayo de 1983, pág. 40.

2. "AZORÍN", TEÓRICO DEL TEATRO.

En este capítulo nos vamos a ocupar de una faceta poco estudiada de José Martínez Ruiz, la de teórico del teatro. Ésta resulta ser la menos comentada dentro de su ya poco analizada, de forma extensa, labor dramática (1). Nuestro trabajo conlleva cierta dificultad, pues "Azorín" nunca escribió un libro dedicado exclusivamente a sus ideas sobre el género dramático, aunque éste fuera una preocupación constante en su larga vida. Por una parte, el alicantino fue autor, traductor y crítico teatral (2). Por otra, periodista de grandes diarios durante muchos años en los que escribió bastantes artículos referentes al teatro, sobre todo en la época en la cual se dedicó de forma constante a él: 1926-1931. Julio García Mercadal reunió muchos de esos escritos y otros de temática literaria en general en tres libros titulados La farándula (1945), Escena y sala (1947) y Ante las candilejas (1947). Sin embargo, otros artículos periodísticos de contenido teatral no pudieron incluirse en dichos libros y han quedado desperdigados en las páginas de los diarios y revistas de su tiempo (3). Por último, el alicantino aludió también al teatro en novelas como La voluntad (1902), Capricho (1942) o La isla sin aurora (1944), o en obras autobiográficas como Valencia (1941) o Memorias inmemoriales (1946). Así pues, la dispersión de los materiales que se deben comentar complica bastante el acercamiento a las ideas de "Azorín" sobre el género dramático,

como hemos anunciado más arriba. Con todo, vamos a intentarlo en las líneas siguientes y para ello hemos dividido este capítulo en nueve apartados en los que analizamos el pensamiento del escritor sobre diversos aspectos: "Definición de teatro", "Elementos dramáticos", " 'Azorín' y el teatro de su tiempo", "Caracteres del escritor de teatro", "Los actores", "El director teatral", "El público", "La crítica teatral" y "La crisis teatral".

A. DEFINICIÓN DE TEATRO.

"Azorín" dio diferentes definiciones del teatro a través de los años, pues subrayó unos aspectos en lugar de otros como más importantes. A continuación aparecen de forma cronológica algunas de ellas que consideramos de interés:

- Literatura en la concepción azoriniana frente a la oratoria de José de Echegaray (1903):

"Principiamos a ver que si queremos ser excelentes escritores, se nos imponen, ante todo, la sencillez y la verdad, y que un centenar de pequeños hechos recogidos, compulsados con escurpulosidad exquisita, valdrá más y será más elocuente que una vistosa urdimbre de frases hiperbólicas y vibrantes (4)."

Estas palabras remiten directamente al estilo azoriniano, caracterizado en general como aparentemente sencillo, que ha dado lugar a una bibliografía abundante (5). Por otro lado, las ideas

de la cita se oponen al parecer a la visión negativa del teatro sostenida por Yuste, el personaje de La voluntad (1902), quien lo había considerado un género alejado de la Literatura por su aspecto comercial:

"- (...) Éste precisamente es defecto capital del teatro, y por eso el teatro es un arte industrial, ajeno a la literatura... En el teatro verás cuatro, seis, ocho personas que no hacen más que lo que el autor ha marcado en su libro, que son esclavos del nudo dramático, que no se preocupan más que de entrar o salir a tiempo... (...); cuando veo a estos personajes me figuro que son muñecos de madera, y que pasada la representación, un empleado los va guardando cuidadosamente en un estante (6)..."

Creemos que en Yuste se reflejaría cierto despecho azoriniano por no haber conseguido estrenar su primera pieza, La fuerza del amor (1901). Sobre este asunto trataremos en un capítulo posterior.

- Representación frente a lectura (1913). "Azorín" pensaba que no podía juzgarse bien un texto teatral sin verlo sobre un escenario, pues en la lectura se perdía la plasticidad de los recursos dramáticos y la labor de los actores (7).

- Convención, artificio (1926), pues en el teatro un número elevado de personas se reúne para escuchar y observar los diálogos que mantienen otras, el tiempo transcurre de forma diferente en la escena y fuera de ella, la luz solar se sustituye por la iluminación eléctrica (8)... El dramaturgo se refirió en esta ocasión tanto a la escenografía como a la representación, aspectos que separan las tragedias y las comedias de las otras

obras literarias.

- Un conjunto de elementos diferentes (1927), en relación con las teorías de Gastón Baty (9):

"¿Qué debe ser el teatro? Un conjunto armónico de diversos elementos. ¿Cómo se rompe o no se logra este concierto? No se logra o se rompe siempre que uno de los elementos componentes del teatro, de la coherencia armónica teatral, predomina sobre los otros. Y ¿cuáles son los elementos del teatro? Son, entre otros, no aspiramos a citarlos todos, el texto de la obra, el gesto del actor, el decorado, la luz, la música - si la hubiese - (10)."

Según M. Laplane, "Azorín" había entrado en contacto con G. Baty a partir de su traducción al español de la pieza dramática Maya, de Simón Gantillon (11). Por otro lado, debemos recordar que, según la cita anterior, el alicantino consideró en 1927 que tan importante era el texto como otros componentes del espectáculo teatral y no defendió el predominio del primero sobre los segundos: actores, escenografía, luces, sonidos...

- Espectáculo (1927) que acoge cualquier aspecto de la vida, como hace el cine, de acuerdo también con las nuevas tendencias del teatro que propugnaba G. Baty (12). Así pues, en las piezas podrían aparecer el misterio y el mundo inconsciente.

- Acción (1941). Al comentar el fracaso de Miguel de Cervantes en el género dramático, el escritor de Monóvar afirmó que el gran autor no había comprendido que dicho género era "acción directa, escueta y central" (13). En ese año "Azorín" olvidó al parecer sus anteriores ideas y comenzó a dar

definiciones que resaltaban sólo un aspecto del espectáculo teatral.

- Generalización de un caso (1944), lo que parece otorgar sólo un origen realista a la obra dramática. Sobre este punto tendremos ocasión de volver en cuanto tratemos sobre los intentos azorinianos de renovación del teatro español (14).

- Pintura de caracteres (1944). De esta forma subrayó de nuevo sólo uno de los elementos fundamentales de los dramas: los personajes (15).

Observamos, pues, un importante cambio en las opiniones de "Azorín" sobre el género dramático. Si primero concedió interés sobre todo al texto y a su estilo, pronto consideró de más trascendencia la representación y llegó a una concepción del teatro, basada en los escritos de G. Baty, que lo convertía en un conjunto de elementos donde el diálogo ocupaba un lugar más. Después volvió el alicantino a su visión primera del teatro como género alejado de la Literatura en el cual predominan algunos aspectos (16). Se podría afirmar que sus ideas fueron constantes a lo largo de su vida, excepto en su etapa innovadora. Con todo, ésta es justamente la que más nos interesa y la merecedora de mayor atención por parte de los investigadores, pues el autor de La voluntad intentó en ella nada menos que reformar el teatro español.

B. ELEMENTOS DRAMÁTICOS.

En este apartado vamos a ocuparnos de algunas ideas de "Azorín" sobre diversos elementos dramáticos como los personajes, el verso y la prosa, el diálogo, las acotaciones escénicas, la decoración, los actos...

Ya en un artículo de 1903 el escritor de Monóvar subrayó el poder de los personajes de Jacinto Benavente para conseguir que el espectador escapara del mundo monótono y gris que le rodeaba, y creyera por unas horas que las personas podían ser agradables e ingeniosas (17). Así pues, consideró que los seres dramáticos servían para hacer olvidar al espectador su existencia. Por su parte, P. Salinas caracterizó el teatro y la novela como géneros que permitían al espectador o lector olvidarse de ellos mismos, frente a la poesía (18). El tono pesimista azoriniano se puede encontrar también en la novela que nuestro autor publicó en el mismo año, Antonio Azorín (19).

En artículos de 1917 el alicantino comentó la sustitución de la prosa por el verso en el teatro y al compararlos sostuvo que el último era más verdadero y refrenaba más la imaginación. Asimismo aludió al llamado teatro poético, el escrito en verso por Eduardo Marquina y otros autores (20), y se quejó del sentimentalismo exitoso que invadía las piezas en prosa. Por otro lado, dudó nuestro escritor de que esa moda se viera respaldada por el aplauso si dicho sentimentalismo apareciera en una obra en

verso (21).

"Azorin" consideró el diálogo en artículos escritos en 1926 como el elemento dramático fundamental: "El diálogo lo es todo en el teatro. Y en él hay que condensar toda la vida de los personajes (22)." Muchas veces insistió el autor de Monóvar en que diálogo y actor eran los elementos dramáticos fundamentales, como subrayó José María Díez Borque en un interesante artículo (23). Sobre el diálogo teatral opinaba el alicantino que debía ser estilizado, sencillo, rápido, frente al verbalismo utilizado en las obras sentimentales mencionadas más arriba (24). En otro artículo de 1926 insistió en la dificultad de escribir un buen diálogo, es decir, una conversación que fuera verdadera, auténtica, humana; y de hallar el tono adecuado para cada obra. Comparó esa complicación con las descripciones en las novelas (25).

Por otro lado, el dramaturgo caracterizó el diálogo teatral de la España de su tiempo como demasiado literario, escrito, alejado del real, hablado:

"En general, se puede decir que en España el diálogo usado en el teatro es un diálogo escrito -a veces primorosamente- y no hablado. Y en el diálogo, sin llegar a la vulgaridad, naturalmente, caben todos los recursos, las incidencias, las interpolaciones de la conversación corriente. Sobre todo, las interpolaciones. El diálogo usado en España -hay excepciones- es demasiado estudiado, reflexivo, 'literario'; le falta la viveza y la incoherencia aparente -tan graciosa, tan amena- de las charlas auténticas (26)."

Años antes de estas palabras había señalado ya nuestro autor la distancia que existía entre el diálogo escuchado en la calle y el oído en una representación teatral, por medio de Yuste, el personaje de La voluntad:

"- (...) Yo cuando voy al teatro (...) veo a estos hombres que van automáticamente hacia el epílogo, que hablan en un lenguaje que no hablamos nadie, que se mueven en un ambiente de anormalidad (...) (27)."

Así pues, el diálogo es un integrante teatral que preocupó a "Azorín" constantemente al considerarlo esencial y, por ello, subrayó en varias ocasiones que debía ser real, humano, verdadero, auténtico.

En relación con las acotaciones teatrales, el alicantino se mostró en general contrario a ellas. Si se recuerda que nuestro escritor creía que todo debía estar en el diálogo, se explica ese rechazo de los autores que hacían sicología en las acotaciones, aunque fueran de gran belleza formal, en vez de en la conversación dramática (28). Por otra parte, "Azorín" se quejó también de que los escritores aprovecharan las acotaciones para hacer indicaciones sobre el decorado, el vestuario o la caracterización de los personajes. En su opinión eso era competencia de los actores, que también eran creadores, no de los dramaturgos. Comentaremos este asunto más ampliamente en el apartado dedicado a los intérpretes.

El dramaturgo cumplió en general en sus propias obras (1901-1942) sus teorías sobre las acotaciones escénicas, reflejadas en artículos de 1926, excepto en dos casos: en el de su primera pieza, La fuerza del amor (1901), muy anterior a la publicación de dichos escritos periodísticos; y en el de El Clamor (1928), obra realizada en colaboración con Pedro Muñoz Seca. De ese trabajo común procede seguramente la infidelidad a sus ideas.

En un artículo de 1927 "Azorín" se refirió al hecho de que algunos autores escribían sobre asuntos ya tratados por otros dramaturgos. Esto le parecía bien, pues consideraba que lo verdaderamente importante era la forma que se podía dar a un asunto viejo y señaló que grandes dramaturgos como William Shakespeare (1564-1616) o "Molière" (1622-1673) habían utilizado ese recurso (29). El propio novelista se sirvió de pasajes de El Buscón de Francisco de Quevedo (1580-1645) y de otros autores del Siglo de Oro en La fuerza del amor. Por otro lado, en Comedia del arte aparecen fragmentos de Edipo en Colona, de Sófocles (497-406 a.C.); de El mágico prodigioso, de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681); y de El trovador, de Antonio García Gutiérrez (1813-1884) (30).

En cuanto a la decoración como elemento teatral, nuestro autor pensaba que casi todo lo relacionado con ella se había inventado ya hacía mucho tiempo. Lo novedoso de su época se relacionaba en parte con los avances de la electricidad, invento que había permitido alumbrar mejor las salas. "Azorín" subrayó

que en Madrid y en 1927 sólo había un buen cuadro de luces en el Teatro Alkazar. Por otro lado, el alicantino señaló en el artículo titulado "De las cantilejas" la existencia de tres formas de decoración: la realista, la sintética y la fantástica (31). Las definió de esta manera:

"En el procedimiento realista, el decorador copia minuciosamente la realidad. (...) El procedimiento sintético, en cambio, desdeña la realidad exacta y tiende a simplificarla; de la realidad (...) sólo nos da los rasgos típicos, esenciales. (...) Y esa misma realidad, desfigurada, engrandecida, trastocada, subvertida, es lo que constituye el tercero de los procedimientos indicados: el de fantasía (32)."

Puesto que existían tres formas de decoración teatral, cada obra debería representarse según su propia estética, según escribió también "Azorin" en ese artículo de 1927. Asimismo mencionó en él que la decoración era un elemento de los menos importantes en el teatro, frente a la teoría de que todos los componentes dramáticos eran iguales, comentada más arriba en otro artículo de 1927 donde analizaba las ideas teatrales de G. Baty. De esto se puede deducir que nuestro autor no estaba totalmente de acuerdo con el director francés, pues no cambiaría en un mismo año de opinión respecto a algo tan fundamental como su concepción teatral. Por otro lado, insistió en la idea de que los actores eran lo principal en escena y, por lo tanto, el decorado no debía distraer la atención del espectador. Como ejemplo de esto último podemos citar la escenografía de la mayoría de las piezas del alicantino (33).

Unos años después, en 1945, volvió "Azorín" a escribir sobre la decoración y señaló los límites del procedimiento realista frente al idealista o fantástico, el cual dependía de la imaginación del director, e insistió en la utilización de los adelantos técnicos en el mundo teatral, sobre todo de los relacionados con la luz. Por otra parte, repitió que la decoración era un elemento del que se podía prescindir. En esta ocasión la opuso al público, elemento del que nos ocuparemos más adelante (34).

En 1947 y a propósito de una polémica que había surgido con motivo de la propuesta de Felipe Sassone (35) de eliminar las candilejas de los escenarios, el alicantino escribió un artículo para expresar su acuerdo con el mencionado comediógrafo y añadió que también se debería dejar las salas teatrales iluminadas para que los actores pudieran observar las reacciones del público (36).

En cuanto a los actos, en una época donde habitualmente había tres en cada pieza, "Azorín" indicó en su novela Capricho (1942) que el último era innecesario y falso, después del primero, donde aparecía la exposición, y del segundo, el más importante. Por otro lado, en la narración La isla sin aurora (1944), un novelista, un dramaturgo y un poeta se embarcan hacia el lugar del título. Dadas las características de los personajes, las referencias a los géneros literarios son numerosas. En una de ellas el poeta afirma que el tercer acto de las obras teatrales

es antiartístico y falso. Por su parte, el dramaturgo defiende la posibilidad de que alguna obra no tenga los tres actos reglamentarios y de que acabe tras el segundo, si el autor lo cree oportuno. En esto también el alicantino se aleja de las convenciones de su tiempo (37).

Al escribir los fragmentos comentados de las anteriores novelas, el dramaturgo debió recordar los reproches que le habían hecho los críticos sobre sus actos terceros. Como se comentará más adelante, uno de los tópicos de la crítica de periódicos de su tiempo, según nuestro autor, era afirmar que las obras se perdían de una parte a otra (38).

C. "AZORÍN" Y EL TEATRO DE SU TIEMPO. LA NECESIDAD DE UNA RENOVACIÓN.

"Azorín" caracterizó el teatro como un género literario complicado. Cultivó otros como la novela, el ensayo, el artículo periodístico, los libros de viajes... durante casi toda su vida. Sin embargo, sólo se dedicó al género dramático de manera exhaustiva durante unos pocos años. El alicantino consideraba que toda obra literaria bien hecha conllevaba dificultad. Sólo autores insensatos, como los que reflejó en "Breve sainete" (1926), creían fácil escribir (39). En este artículo un personaje-autor pregunta por su trabajo primero a un dramaturgo y después a un novelista, personajes anónimos. Los dos le contestan

que es fácil, pero también le aseguran que van a dedicarse a otros géneros literarios, pues es una tarea todavía más simple. En nuestra opinión, ambos personajes no hacen referencia a personas concretas, sino a quienes, por un lado, no creen difícil la labor literaria y, por otro, desprecian la complicación de los géneros que no cultivan. Al final del artículo el personaje-autor afirma que en realidad lo sencillo es realizar una mala obra de teatro y una mala novela. Sabiendo esto perfectamente el alicantino se arriesgó, ya en una etapa donde había conseguido el reconocimiento y la fama del público y de la crítica, a probar fortuna en el llamado mundo de la farándula.

Según "Azorín", el teatro de su tiempo era breve, ligero y rápido a causa del gran trabajo que debían realizar los actores todos los días y de la incapacidad del público para reflexionar y tolerar obras largas (40). Sin embargo, nuestro autor creía que esas características podían llevar a la reforma del teatro, tema obsesionante para él durante varios años y del que son ejemplo sus propias obras dramáticas.

Una de las características enunciadas en el párrafo anterior, la de la rapidez, respondía también, según el dramaturgo, a su mundo (41). Por ello, en escena debían presentarse estados de espíritu y sensaciones supremas siempre en actos breves. Defendió, pues, "Azorín" la condensación dramática y prueba de ello es su trilogía Lo invisible. Pero en el mundo moderno la realidad también incluía el subconsciente. Así pues, escribió Brandy, mucho brandy dentro de la tendencia literaria

superrealista (42), de la que sería un ejemplo extranjero The Dabbuk, de "An-Ski" (43).

Otra característica del teatro europeo de su tiempo, según "Azorín", era la abstracción. Para nuestro autor, en general el drama estaba dominado por la abstracción o por la pasión y en ese momento triunfaba la primera, según indicaba el éxito de Luigi Pirandello y Sutton Vane en Europa (44). En un artículo escrito en 1927, el autor de Monóvar ahondó en esta idea y afirmó que existía el "teatro excéntrico" y el "teatro concéntrico". En el primero el escritor observaba el mundo exterior y lo reflejaba en su obra en un proceso de fuera a dentro. En el segundo el dramaturgo, obsesionado por las ideas, las materializaba en unos personajes mediante un procedimiento contrario al anterior. Según "Azorín", Lope de Vega (1562-1635) sería el gran representante del teatro excéntrico y P. Calderón de la Barca (1600-1681), el del teatro concéntrico (45).

Por otro lado, la fantasía no era desgraciadamente una característica del teatro español hacia 1926, pues los autores, empresarios y directores se oponían a ello, afirmó el dramaturgo en otro artículo periodístico (46). Por tanto, el cine y la novela aventajaban al género dramático en el gusto de los espectadores.

Pero la característica más importante del teatro moderno que se representaba en su tiempo en Francia y en Rusia, era el "apartamiento de la realidad", que "Azorín" denominó superrealismo: "El teatro de ahora es superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se

desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad (47)." La cita pertenece a la "Autocrítica" que escribió con motivo del estreno de Brandy, mucho brandy (marzo de 1927). Este artículo es muy importante porque en él situó el dramaturgo su propia pieza dentro del nuevo teatro europeo e intentó explicarla a los espectadores. Por otro lado, también la cita contrasta con el estilo defendido por "Azorín" en un artículo periodístico de 1903, "Echegaray y el espejo", que comentamos en el apartado II.2.A.

Nuestro autor definió el superrealismo poco después, en abril de 1927, de una manera muy vaga, quizá cansado de la gran polémica que acompañaba entonces al tema, y a pesar de que en él situaba la renovación del teatro en España: "Cada cual lo imaginará a su manera (48)." En otro artículo de octubre de 1927 volvió a tratar sobre el asunto:

"¿Cómo podríamos definir una obra nueva, innovadora, en el arte en general, en el teatro especialmente? Una obra nueva es una cosa absurda, rara, estrafalaria; no tiene proporciones; no guarda plan ni obedece a método alguno, carece de lógica; no es clara; se pierde la fábula de un acto a otro; no es teatral, no, no es teatral; indigna, causa irritación, no se le encuentra parecido con las demás obras; produce, en suma, la desorientación del espectador (49)."

Estas palabras podrían llevar al lector a pensar de forma errónea que "Azorín" estaba en contra del arte nuevo. Sin embargo, corresponden a la concepción de sus obras dramáticas, sobre todo de Old Spain! y de Brandy, mucho brandy. En ellas encontramos los

tópicos rechazados por el alicantino en relación con el teatro y que son defendidos por los críticos, como se analizará más adelante: hay que escribir piezas realistas, con una estructura clara, inteligibles para el público, sin novedades... Al no seguir estas normas el dramaturgo no triunfó en el teatro, ya que intentó, por ejemplo, llevar a la escena el misterio, lo maravilloso en diferentes piezas: Brandy, mucho brandy, Lo invisible, Cervantes o la casa encantada, Angelita... En un artículo de 1929 comentó otra vez que el nuevo teatro había incorporado lo absurdo y lo sobrenatural (50). Por ello, sus piezas presentan a menudo personajes y hechos absurdos y sobrenaturales. Con todo, después de unos años, en 1944, fue capaz de reconocer la dificultad de esa labor y al parecer aceptó que no había alcanzado totalmente sus objetivos, lo que no hace menos meritorio su esfuerzo: "Todas las tentativas que el autor ha hecho para llevar a las tablas el misterio de lo Infinito han fracasado (51)."

Por otro lado, en una entrevista concedida a José Alfonso con motivo del estreno de Angelita (1930) en Monóvar, el alicantino insistió en el agotamiento de las viejas técnicas teatrales realistas y en la necesidad de una renovación relacionada con la nueva sociedad que había surgido (52). El año anterior ya se había referido a este último hecho: "Pero existe ya un público que desea otra cosa. La evolución se va realizando rápidamente; desgraciados los directores de compañía y los actores que no lo vean (...) (53)."

En un artículo de 1925 el alicantino recordó lo que había

supuesto la irrupción en la escena española de J. Benavente (54) a finales del siglo XIX: "La fórmula teatral del ilustre dramaturgo representa un paso trascendental en la evolución del teatro español (55)." Según el autor de La voluntad, el Premio Nobel de Literatura, siguiendo las ideas de Henrik Ibsen (56), dio sobre todo importancia a la lucha de los sentimientos, al análisis de los personajes, a una acción y estructura sencillas, frente a los escritores teatrales anteriores, representados en Francia por Eugenio Scribe (1791-1861) y en España por J. de Echegaray, quienes habían dado primacía a una acción ingeniosa y a una rígida estructura de actos en detrimento de la caracterización de los seres dramáticos.

J. Benavente fue un precedente importante, pero "Azorín" se empeñó en renovar mucho más rápidamente la escena española de su tiempo y, por tanto, dedicó varios artículos de 1927 a alabar a un dramaturgo en quien había apreciado signos de modernidad, Pedro Muñoz Seca, con el cual colaboraría más adelante en la polémica obra El Clamor (57). Según el novelista, P. Muñoz Seca rompía con la estética dramática de su época y ofrecía un "teatro directo, espontáneo, primario (58)" relacionado con el cine, lo que contribuía aún más a su éxito de público. Por considerarlo un innovador, "Azorín" llegó a pedir a los escritores jóvenes que apoyaran al autor de La venganza de don Mendo frente a sus enemigos (59).

Una constante en los artículos escritos por el alicantino en 1927 fue la necesidad de ampliar los horizontes del teatro de su

momento, con lo que el camino de su renovación se aseguraba. Así, en opinión de nuestro autor, espectáculos como el cine, el "music-hall" y el circo debían servir de auxiliares del género dramático, para que éste admitiera todas las facetas de la vida (60), incluso el inconsciente y el misterio, como defendió también Jules Marsan (61). En relación con el enfrentamiento entre cine y teatro, el escritor de Monóvar afirmó que el triunfo de uno u otro dependía de que el último se abriera a aquellos temas tratados ya en películas (62). Así pues, estaba el dramaturgo decididamente a favor de la renovación del teatro español y, por ello, se mostró muy atento a las tendencias extranjeras y a otros espectáculos como el cine que podían servirle de modelo en cierta manera (63).

En cuanto a la relación entre teatro y sociedad, "Azorín" creía en 1907 que la obra dramática era social además de literaria y que el público hacía también teatro además del autor, idea que se comentará más adelante al tratar del espectador. Consideraba entonces que las piezas debían tener en cuenta los sentimientos y los pensamientos de la mayoría. En caso contrario, tenían que ser condenadas (64). Es completamente sorprendente este artículo periodístico si lo comparamos con los que escribiría veinte años más tarde, pues el reformador "Azorín" parece condenar en él toda innovación dramática. Así pues, en 1907 sólo aceptaba a los autores que obedecían los gustos del público e implícitamente rechazaba a quienes le ofrecían ideas renovadoras, ya que no se ajustaban a las de la mayoría

todopoderosa (65).

Ya en 1926 escribió el autor de La voluntad sobre la renovación dramática en relación con un nuevo tipo social que acudía a las salas, pues creía que esas personas impondrían unos gustos también distintos (66). En 1929 insistió en esta idea y afirmó que para cambiar el estado del teatro español era necesaria una nueva sensibilidad social relacionada con los inventos y con el recuerdo de la primera guerra mundial (1914-1918) (67). Así pues, el género dramático debía adecuarse a su momento (68).

Por otro lado, en un artículo de 1927 "Azorín" afirmó que el teatro era el género literario más relacionado con la sociedad, la cual podía hacer a los autores populares hasta límites insospechados (69). Esto, sin embargo, podía llevar al escritor a entregarse al público, a dejar de ser selecto, problema que comentaremos más adelante (70).

En relación también con el tema del teatro y la sociedad, el dramaturgo escribió que ese género representaba a un pueblo más que ningún otro (71). Según "Azorín", la nación se retrataba espiritualmente en su teatro (72). Por ello, las compañías españolas debían tener mucho cuidado con las piezas de nuestro país que representaban en el extranjero, en especial en Latinoamérica (73). En estos artículos el alicantino se acercó a una concepción del pueblo como creador de la obra literaria y dejó en un segundo plano al autor.

Según "Azorín", una forma de atraer a la sociedad al teatro era utilizar más la publicidad. Las gacetillas que se enviaban a los periódicos no le parecían suficiente. Incluso llegó a afirmar que una obra mediana con una buena propaganda a su favor podría tener un éxito asegurado (74). Al conceder semejantes posibilidades a la publicidad, el alicantino se adelantó a nuestro momento, donde se ha convertido en elemento imprescindible para cualquier empresa que busque el éxito. Sin embargo, hay otra razón para que potenciara el papel de la propaganda en el teatro: restar importancia a la crítica teatral, su gran enemiga del momento.

El gran tema azoriniano en la década de los años 20 es, sin duda, el de la renovación teatral. Se refleja continuamente en sus artículos, como se ha podido apreciar hasta ahora. Sin embargo, en uno escrito en 1926 presentó la polémica entre tradicionalistas e innovadores teatrales y no se mostró a favor de ninguna de las dos partes enfrentadas, como era bastante habitual en él en esas ocasiones:

"Los partidarios de la innovación en la escena son generalmente gentes que se hallan alejadas del teatro y que desean ingresar en él; como frecuentemente estos escritores no poseen las condiciones de hombres de teatro, defienden su actitud -muchas veces incapacidad- alegando que lo que se hace con arreglo a la tradición teatral no debe ser hecho, y que, en cambio, es preciso realizar tales o cuales innovaciones en la escena. Y, por el contrario, los escritores que han trabajado durante su vida para el teatro protestan contra la irrupción de los novadores y exponen que los dichos escritores no son hombres de teatro. Así, durante años y años, durante siglos, el problema va

desenvolviéndose -como en inmenso drama- en el teatro. (...) Los dos bandos tienen razón, y los dos carecen de razón (75)."

En estas líneas parece que "Azorín" está retratándose y anuncia los ataques que sufriría por parte de la crítica teatral, los cuales se comentarán en un apartado posterior.

En otros artículos de 1926 el alicantino culpó a empresarios, autores y directores de que no se produjera la necesaria renovación del teatro español de su tiempo (76), aunque también indicó, como ya sabemos, que una nueva clase social lo iba a cambiar, pues las obras dramáticas existentes no se adaptaban a sus gustos (77).

En "La renovación del teatro" insistió el dramaturgo en anunciar la muerte del género si no se realizaba su renovación, pues el cinematógrafo era un enemigo demasiado fuerte para él. Subrayó también que se estaba en un momento parecido a 1890, cuando J. Benavente dio una nueva dirección a la dramaturgia española, aspecto al que nos referimos más arriba (78). En otro artículo de 1927 relacionó ese período de cambio con los efectos de la primera guerra mundial (79). En cuanto a la evolución de la obra dramática, la situó claramente en contacto con el superrealismo, el movimiento que defendió en la teoría y en la práctica (80).

En 1929, en plena campaña reformadora, nuestro autor subrayó que el teatro, como todo género literario, estaba sujeto a su renovación para embellecerse, e insistió en el hecho de que las condiciones sociales habían cambiado y, por lo tanto, el género

más relacionado con el público debía hacerlo también. Si el ambiente había variado a causa del cine, la radio, las investigaciones del subconsciente y la guerra, las obras dramáticas debían ser diferentes también (81).

Por otra parte, en el "Prólogo" que escribió en 1933 para el estreno radiado de Ifach (82), el pensamiento azoriniano sobre la renovación teatral había experimentado un cambio enorme. Afirmó con humildad no saber qué era lo nuevo y lo viejo en el teatro, aunque acabara señalando que tras la obra de Sófocles (497 a.C. - 406 a.C.) no se había hecho nada nuevo (83). Además indicó: "Lo que constituye el verdadero y perdurable teatro es la incorporación al arte de lo universal (84)." ¿Estaría pensando nuestro autor en la universalidad de los temas de su propia obra dramática (85)?

En las obras azorinianas se pueden encontrar asimismo algunas referencias sobre las leyes teatrales. En un artículo de 1926 afirmó que la única era el interés y que era teatro lo interesante, sin más (86). En La isla sin aurora aludió a los recursos dramáticos, a la llamada carpintería, que algunos consideraban las normas (87). Sin embargo, para el alicantino esto no dejaba de ser un tópico. En otro artículo de 1945 se mostró totalmente escéptico ante las leyes dramáticas. Repasó algunas de ellas: las unidades de tiempo, lugar y acción; el arte de la composición de la obra; su carácter no narrativo ni melodramático (88)... En todos los casos, puso ejemplos de

grandes obras teatrales escritas por los genios de la literatura dramática universal que no habían cumplido dichas normas. En resumen, "Azorín" no admitió leyes teatrales y se burló de los tópicos sobre ellas.

En 1947, ya alejado el alicantino de la práctica teatral, pues había estrenado en 1942 su última obra, Farsa docente, escribió un artículo donde mencionó la falta de tesis y un mínimo argumento sin sorpresas como las características de una buena pieza, y citó como ejemplo de ello Lo que son las mujeres, de Francisco de Rojas Zorrilla: "Nada más fácil. Nada más difícil (89)." Insistió entonces en la aparente facilidad del teatro y en su gran dificultad. En 1926 las imaginaba, en 1947 ya las había conocido y quizá le habían llevado a abandonarlo (90). Sin embargo, no podemos dejar de valorar de forma positiva su intento renovador, así como el de otros grandes dramaturgos de su época, y de mencionar que sus ideas, reflejadas en sus artículos, novelas y piezas, son imprescindibles para el investigador del teatro español de la primera mitad del siglo XX.

D. CARACTERES DEL ESCRITOR DE TEATRO.

En artículos escritos en 1926 y 1927, "Azorín" consideró al autor dramático más limitado y frustrado que el novelista, pues cuando acababa una pieza comenzaban los actores a ensayarla para ponerla en escena y él ya no podía intervenir (91). A pesar de

que el alicantino recomendó a los dramaturgos no presenciar los ensayos, en un artículo de 1927 aceptó al parecer el ejemplo de "Voltaire" (1694-1778), el cual después de escribir la obra la rehacía durante los ensayos (92). Por otro lado, tenemos noticias de que nuestro autor asistía a la preparación de los montajes de sus piezas (93).

Sobre la polémica de si el escritor debe ser selecto o popular, "Azorín" propuso la mayor tolerancia. Admitió que hubiera autores de los dos tipos siempre que sirvieran a "la belleza y la verdad" (94).

En un escrito publicado en el diario La Voz en 1927, "Azorín" contestó a la siguiente pregunta que le había formulado el periodista Fabián Vidal (95): "¿Cómo escribe usted sus obras?" La respuesta resulta interesante porque se centra en su labor dramática. Según nuestro autor, no es más importante el modo de escribir que cuándo y cómo surge la idea que, desarrollada, dará lugar a una obra teatral. Por un lado, dicha idea nace inesperadamente reflejada en una situación, en un personaje o en una escena, y desde entonces no abandona al autor, quien poco a poco va concretándola. Por otro, son los temas, los acontecimientos del mundo del escritor los factores que dan origen a la pieza. En este mismo artículo el alicantino incluyó un esquema donde aparece el plan de una comedia: vida real, vida imaginaria, interferencias, personalidad, retorno a lo pretérito, campo del ensueño, recuerdo, tiempo e influencias infantiles (96). Nos encontramos aquí con importantes elementos del teatro

azoriniano. Algunos de ellos se comentarán en el apartado dedicado a los temas de sus dramas.

E. LOS ACTORES.

En 1903 escribió "Azorín" el prólogo de La farándula y ya en él subrayó su respeto por los intérpretes que dedicaban su vida al teatro (97). Según nuestro autor, el verdadero actor sentía un entusiasmo hacia su arte que le duraba toda la vida y que le llevaba a estar trabajando todo el tiempo, como Antonio Valdés, el protagonista de Comedia del arte (98).

El dramaturgo alabó sin reservas a los mejores intérpretes de su época y los situó entre los primeros de la escena europea en diferentes artículos. En éstos aparecen María Guerrero (1868-1928), Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930), Antonio Vico (1840-1902) (99), María Tubáu (1854-1914), Elisa Mendoza Tenorio (1856-1930), Matilde Díez (1818-1883) (100)... Sin embargo, no dudó nuestro autor en censurarlos cuando la ocasión lo requería. Así, al tratar de las causas de la crisis teatral, mencionó entre ellas la falta de especialización de los actores y su vanidad, pues todos querían formar compañía propia en cuanto eran un poco conocidos, y su poca curiosidad por conocer las buenas piezas españolas del pasado, a las que acusaban de no dar dinero en las taquillas (101). En otras ocasiones el alicantino mencionó su excesivo trabajo, ya que debían ensayar e interpretar dos

funciones diariamente. Así pues, dicha situación provocaba que su labor no fuera espontánea ni satisfactoria para el público y que los intérpretes buscaran obras breves para representar, pues suponían un menor esfuerzo para ellos (102). Por otro lado, ésta era también una de las razones de que el teatro de su momento se caracterizara por su brevedad, como señalamos más arriba.

"Azorín" admiraba la vida libre, despreocupada y romántica de los actores, según afirmó en un artículo aparecido en 1926 (103). Este escrito es importante porque puede considerarse un antecedente de su drama Comedia del arte (1927). En efecto, los personajes de esta obra son intérpretes de teatro que viven de la manera mencionada.

El arte del actor es otro asunto que preocupó a nuestro autor. El dramaturgo echaba de menos libros escritos por y sobre los grandes artistas del teatro. En un artículo de 1926 donde expuso estas ideas, sólo mencionó como autor-actor a Julián Romea (1813-1868) (104), quien escribió una obra sobre su interpretación del protagonista de la pieza de Ventura de la Vega La muerte de César (105). J. Romea y "Azorín" opinaban que el arte de la interpretación se basaba en el estudio y en la inspiración. Esta idea también aparece en la citada Comedia del arte en boca del personaje principal, Antonio Valdés (106), el cual le añade otro elemento: la observación de los comportamientos de las personas.

La admiración que sintió el alicantino por los actores le llevó a considerarlos tan importantes como los autores de las

obras dramáticas que ellos representaban, debido a la labor creadora que desarrollaban sobre el escenario por medio de su cuerpo, vestuario, voz, presencia (107). Como sabemos, el novelista pensaba que la misión de los dramaturgos acababa en el momento en el cual ponían el último punto a su obra: "El actor es un creador. Querer seguir creando el autor sobre las tablas del teatro es completamente ilógico y absurdo (108)."

El autor de Monóvar afirmó en un artículo de 1927 que el trabajo del actor podía mejorar incluso una buena pieza y era más importante que el decorado (109). De nuevo rompía el equilibrio de los diversos elementos de un espectáculo teatral, como ya hemos comentado en otras ocasiones.

En cuanto a la relación del actor con el público en el escenario, "Azorín" pensaba que el intérprete debía ver a los espectadores para recoger reacciones que le podían ser útiles en su trabajo (110).

Sobre la polémica de si el actor nace o se hace en el escenario, nuestro autor consideró que lo primero era lo acertado. No creía que nadie tomara ese trabajo tan duro libremente, salvo las personas que habían nacido con el mundo del teatro ya en su interior. Sin embargo, les recomendaba también estudio y trabajo continuo, a pesar de que el buen actor lo fuera por instinto (111).

En fin, en unas declaraciones realizadas a Marino Gómez-Santos hacia 1957, "Azorín" habló de las personas que habían interpretado mejor sus obras. Citó a Santiago Artigas y Pepita Díaz de Artigas, la pareja principal de Old Spain! (1926); a

Manuel París y Fernando Porredón, protagonistas en diferentes montajes de Brandy, mucho brandy (1927); a Francisco Fuentes, actor principal de Comedia del arte (1927), así como Enrique Borrás; y a Rosario Pino, actriz para quien escribió Lo invisible (1928) (112). Curiosamente nuestro autor sólo mencionó entonces a intérpretes que habían actuado en sus primeras obras y olvidó a grandes actores que habían estrenado La guerrilla (1936) o Farsa docente (1942) (113).

F. EL DIRECTOR TEATRAL.

Tres importantes directores de escena europeos surgen en escritos de "Azorín": Gastón Baty, Emilio Meyerhold y Nicolás Evreinoff.

Gastón Baty (1885-1952) fue un director de teatro francés que alcanzó gran fama debido a sus montajes de La ópera de cuatro cuartos, de Bertolt Brecht (1898-1956); Los caprichos de Mariana y Lorenzaccio, de Alfred de Musset (1810-1857); y Macbeth, de W. Shakespeare (1564-1616). Escribió también la obra Vida del arte teatral desde los orígenes hasta nuestros días (1932), donde expuso que lo sensual, lo sensible, era tan importante como el texto en el teatro (114). Este concepto fue aceptado por "Azorín" durante un tiempo, como comentamos en el apartado II.2.A. El alicantino mantuvo además una relación epistolar con el director

galo, el cual le invitó a asistir al ensayo general de su montaje de Dulcinea en París:

"(...) et c'est une édition illustrée de la Ruta de don Quijote, envoyée par lui sur sa demande au grand metteur en scène, qui a servi de base documentaire pour la préparation de la Dulcinée: 'Azorín' lui-même a assisté du reste à la répétition générale de la pièce au cours de son dernier séjour à Paris, et a donné des conseils pour la mise au point du spectacle (115)."

El ruso Emilio Meyerhold (1874-1940), actor y director, trabajó en el Teatro Artístico de Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943) y Constantin Stanislavski (1863-1938). En 1902 fundó la Compañía del Nuevo Drama y después de la revolución organizó el teatro soviético. El alicantino alabó en 1913 la estilizada escenografía que había creado para la puesta en escena en París de La Pisanella, de G. d'Annunzio (116).

De Nicolás Evreinoff nos ocupamos en la introducción de este capítulo dedicado a "Azorín", pues el alicantino tradujo su pieza La comédie du bonheur. Aquí podemos señalar que el autor de Monóvar comentó en 1926 con admiración que el dramaturgo y director ruso había situado en el escenario un corral de comedias completo en sus montajes de obras españolas del Siglo de Oro (117).

G. EL PÚBLICO.

"Azorín" opinaba que el público era fundamental para el teatro (118). En un artículo escrito en 1926 afirmó que la obra dramática se escribía para y en contacto con la multitud, el público, aunque el autor no fuera consciente de ello (119). De otro artículo de 1945 son las siguientes palabras:

"(...) en el teatro se puede prescindir de todo; puede prescindirse del decorado, de los muebles, del escenario, del patio de butacas y de los palcos. De lo que no se puede prescindir es del público. Sin público no hay teatro; el teatro es adecuación del autor al público. El público manda en el teatro; lo que pida el público eso es lo que hay que darle (120)."

Al afirmar que el espectador manda en el teatro, el alicantino se separó de las ideas que había defendido en 1927. Entonces había querido nuestro autor ofrecer al público su particular visión de la reforma teatral y no se había sometido a sus gustos.

En 1947, por otra parte, "Azorín" propuso que las salas estuvieran iluminadas en el momento de la representación, pues creía que de ese modo el público variaría el mal comportamiento que tenía cuando se amparaba en la oscuridad. Seguramente al escribir este artículo por la mente del alicantino pasarían las imágenes de obras propias y ajenas pateadas y abucheadas por espectadores que no dejaban continuar la representación (121).

Por otra parte, el dramaturgo se mostró siempre muy contento de cómo Monóvar había llevado a cabo y vivido el estreno de

Angelita (1930). En ese acontecimiento vio una señal de cambio relacionado con el futuro espectador teatral que no era, por supuesto, el público habitual en Madrid (122).

H. LA CRÍTICA TEATRAL.

La crítica teatral fue durante un cierto tiempo el tema fundamental de los artículos periodísticos de nuestro autor por varias razones. Por un lado, en su afán por renovar el teatro y todo lo relacionado con él, "Azorín" escribió artículos en los cuales pedía a los críticos tener la mente abierta a los nuevos espectáculos que se representaban. Por otro, tras el estreno de sus primeras obras, contestó desde las páginas de los diarios a los fuertes juicios negativos que le hacían los periodistas en sus reseñas teatrales.

La opinión general de J. Martínez Ruiz sobre la crítica había aparecido en un diálogo de La voluntad (1902) entre los personajes Azorín y Yuste: "— ¿De modo —replica Azorín— que para usted no hay regla crítica infalible, segura? — No hay nada estable, ni cierto, ni inconvencible —contesta Yuste (123)." En relación con esta idea, el dramaturgo afirmó en un tono muy amable en 1926 que en el momento de juzgar una obra de arte innovadora se le planteaban al crítico grandes problemas. Por tanto, el lector no debía atacarlo, pues para cualquier persona

sería difícil hacer la valoración (124). Según nos informó Ángel Cruz Rueda, este artículo fue el que inició sorprendentemente el agrio enfrentamiento que duraría años entre "Azorín" y la crítica periodística, y que conduciría indirectamente, tras el estreno de El Clamor, a la expulsión de nuestro autor de la Asociación de la Prensa (125). En otro artículo escrito en 1926 el alicantino consideró la posibilidad de juzgar a los críticos, lo que avivó un poco más la citada polémica (126). Con un tono ya más incisivo, insistió en 1927 en las palabras de La voluntad, y afirmó que tanto la obra como los críticos y el público cambiaban cada día. Así pues, al lector no se le podía proporcionar un juicio "infalible" (127). El autor de Monóvar llegó a crear un personaje, Paco Mina, empresario teatral, que se encargó de señalar las características negativas de los críticos en varios artículos. Según Paco, esos escritores usaban frases tópicas siempre que no habían comprendido un drama: "la obra no está estructurada", "la comedia se pierde" o "no es teatro" (128). Por otra parte, el empresario les propone una prueba que no aceptan: asistir solos y separados a un preestreno, escribir sus críticas aislados y remitirlas a sus periódicos, donde se publicarían tras el estreno oficial. A esto se niegan y así "Azorín" señalaba a los lectores españoles la falta de un fuerte juicio personal en la crítica (129). En otro artículo protagonizado por Paco Mina, inventa este personaje otra forma de ridiculizar a la crítica madrileña en general. Estrena en su local una pieza de la que ha afirmado que el autor era nuevo y la obra vanguardista. Tras las reseñas negativas de los críticos, descubrió que se trataba de un

drama de W. Shakespeare. Así "Azorín" indicaba por medio de Paco Mina la incultura e ignorancia de las personas que juzgaban profesionalmente, así como su saña ante lo novedoso (130). No se debe olvidar, sin embargo, que el novelista resaltó siempre la existencia en su tiempo de cuatro o cinco buenos críticos, entre los cuales destacó a Enrique Díez-Canedo (131). Sin embargo, de la mayoría opinaba que, incapaces de pensar (132), sólo emitían "juicios violentos, ásperos, broncos" (133). En un artículo de 1926 que resumía la labor de la crítica en ese año, "Azorín" la consideró inepta, vulgar y chapucera, y además afirmó que esa situación no cambiaría desgraciadamente en el siguiente año (134).

Ya en un artículo de 1927 nuestro autor añadió una frase tópica más a las tres arriba mencionadas atribuidas a los críticos: "la obra no está lograda". "Azorín" insistió entonces en señalar la incomprensión, el conservadurismo y el tradicionalismo de la crítica española como sus mayores defectos (135).

En un estudio sobre el teatro español de fines del siglo XIX, Antonio Díez Mediavilla analizó a los críticos de entonces y llegó a las siguientes conclusiones:

"La situación que hemos procurado describir nos permite comprender hasta qué punto esa crítica, carente de objetividad, sin discernimiento, falta de independencia, empujada por intereses particulares, llena de prejuicios y amaneramientos cuando no claramente vendida, resultaba no sólo inoperante para el desarrollo de un teatro distinto, más acorde con la época, sino también, y esto es más importante,

contraproducente para el mismo (136)."

Así pues, al parecer los juicios de "Azorín" sobre los críticos eran acertados, ya que muchos de los mencionados por el investigador citado continuaban trabajando en el momento en el que el alicantino estrenó sus primeras obras.

Pero dejando a un lado las opiniones negativas del escritor de Monóvar respecto al crítico, vamos a tratar ahora de lo que, según él mismo, debería ser: un creador, como el autor y el actor, que ha de prolongar en sus escritos la pieza del dramaturgo y mostrarse sensible a su belleza (137). Su labor consistiría en realizar otra obra de arte no relacionada con los espectadores, o sea:

"(...) una meditación lírica y sentimental sobre una obra; es decir, otra obra literaria, continuación de la primera, de la vista en escena. (...) El crítico escribiría sin pensar en el público, no para el público, ni a instigación del público. (...) Y libremente, sin sujetarse a ninguna norma, con espontaneidad, el crítico sería tan artista en su obra como el autor de la obra vista, contemplada (138)."

En la novela de "Azorín" El escritor (1941), uno de los personajes es un crítico teatral. En el momento de su publicación, parece que el autor no había olvidado del todo la famosa polémica con la crítica que llenó páginas y páginas de periódicos a partir de 1926 (139). Así pues, el alicantino insistió en su narración en la dificultad del crítico para explicar el origen, desarrollo, logros y fallos de la obra de una

persona muchas veces desconocida para él. Este tema de la dificultad de la labor del crítico ya ha sido comentado un poco más arriba. Sin embargo, "Azorín" añadió que también el propio escritor se sentiría incapaz de realizar esa labor bien (140). En otro pasaje de la novela, el dramaturgo acusó a los críticos literarios en general de no informar bien de las obras que juzgaban y de confundir, por un lado, crítica con erudición y, por otro, creación con sensibilidad (141). En los años 1926-1927 no llamó, por supuesto, eruditos a los críticos teatrales, pero sí defendió que su labor debía ser tan creativa y sensible como la del propio autor juzgado.

En fin, se observa en la obra del alicantino a través de los años un juicio general negativo respecto a la crítica, el cual se acentuó en los años de sus estrenos al considerar que los jueces literarios se oponían a la reforma teatral en nuestro país.

I. LA CRISIS TEATRAL.

Sobre el tan famoso tema de la crisis teatral, "Azorín" se mostró muy claro en sus opiniones. Ya en 1903, en el curioso e irónico "Prólogo" de La farándula, dio a entender que la crisis se debía simplemente a la escasa calidad de actores, directores y obras:

" 'De qué te servirá decir que estos actores que aquí

están ensayando, y a quienes todos reputan por insignes, son unos actores medianos y discretos? ¿Cuánto provecho ganarás con afirmar a los cuatro vientos que este señor que dirige la parte artística de la campaña es un señor vulgar, autor de unos artículos ramplones, sin hondos conocimientos de estética, de arqueología y de historia? ¿Qué voz amiga te consolará en tus tribulaciones, si todos los ingenios de hogar se concitan contra ti porque has dicho que casi todos los dramas, comedias y sainetes que se ponen en los tinglados públicos de España son monumentos de estulticia e inopia? Pequeño filósofo, eres un majadero (142)'".

Por otro lado, el dramaturgo afirmó en 1925 que todos los autores escribían obras parecidas, todos los teatros acogían dramas semejantes y todos los actores trabajaban de forma igual. Así pues, creyó que el problema no era consecuencia de unos impuestos muy numerosos, sino de la falta de especialización de los locales teatrales, de las compañías y de los autores. De ahí la falta de público en las salas y la crisis teatral (143). En 1927 el alicantino relacionó dicho asunto con la limitación temática de las obras teatrales. En efecto, sólo se referían al mundo sensible, no al del subconsciente, tratado ya en el cine (144). Como sabemos, "Azorín" admiró el carácter abierto del llamado séptimo arte, el cual presentaba todo tipo de asuntos (145).

En el ambiente anterior intentó el escritor llevar a cabo una reforma teatral. No fue posible, pues a ella se opusieron en distintas ocasiones los empresarios, los críticos, los espectadores o los propios actores. Sin embargo, "Azorín" creyó que en el futuro sus piezas volverían a representarse, tendrían el éxito que se le había negado en su tiempo y serían juzgadas con serenidad. Todavía no han llegado las reposiciones, pero sí

el interés de los investigadores por su labor teatral, como confirman los estudios dedicados a ella en los últimos años (146).

NOTAS.

(1) Sólo conocemos cuatro estudios de interés sobre "Azorín" como teórico del teatro: José María Díez Borque, "Rumbos inéditos de un centenario (I). 'Azorín' y el Teatro", Informaciones, año LII, núm. 16.031, 19 de julio de 1973, Suplemento de las Artes y las Letras, núm. 263, pág. 3; José Monleón, " 'Azorín', curiosidad intelectual e ideología", en El teatro del 98 frente a la sociedad española, Madrid, Cátedra, 1975, págs. 209-219; Lucile C. Charlebois, El teatro de la Generación de 1898: Una síntesis, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985, págs. 226-235; y Antonio Díez Mediavilla, Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX, (s.l.), Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1991. Para los cuatro críticos esa faceta del alicantino es muy importante, pues aludió en ella a problemas reales del teatro de su tiempo e intentó darles soluciones muy avanzadas para entonces, en relación con la vanguardia europea. Véase asimismo Juan Emilio Aragonés, " 'Azorín' y el teatro", Informaciones, año XXIX, núm. 9.073, 30 de enero de 1954, Informaciones del Sábado, pág. 6.

(2) De la labor azoriniana como traductor y como crítico teatral, nos ocupamos en el capítulo anterior.

(3) Véase "Azorín", La farándula, en Obras completas, tomo VII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 1.059-1.208; Escena y sala, en Obras completas, tomo VIII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 845-994; y Ante las candilejas, en Obras completas, tomo IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 25-184.

En cuanto a artículos azorinianos sobre temática teatral que no aparecieron en los anteriores libros, se puede consultar la bibliografía final.

(4) "Azorín", "Echegaray y el espejo" (1903), en La farándula, ob. cit., pág. 1.076. A pesar de la opinión negativa que le mereció en este artículo la obra de J. de Echegaray, el alicantino cambió su valoración unos años más tarde. Véase su artículo "La tradición dramática" (1917), en La farándula, ob. cit., págs. 1.129-1.133.

José de Echegaray (1832-1916) fue ingeniero de caminos, financiero, economista, político y el dramaturgo más conocido de la Restauración. Escribió dramas neorrománticos, satíricos, costumbristas y de tesis. Su mejor pieza fue El gran galeoto (1881). En 1904 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

(5) Sobre el estilo de "Azorín" se pueden consultar, entre

otros muchos, los siguientes libros y artículos: José Ortega y Gasset, " 'Azorín': primores de lo vulgar" (1916), en El Espectador, II, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969, tercera edición, págs. 57-115; Manuel Granell, Estética de "Azorín", Madrid, Biblioteca Nueva, 1949; Gaspar Sabater, "Azorín" o la plasticidad, Barcelona, Juventud, 1944; y José María Valverde, "Azorín", Barcelona, Planeta, 1971. Para mayor información sobre este aspecto, véase la bibliografía final.

(6) Véase "Azorín", La voluntad. Edición de E. Inman Fox. Madrid, Castalia, 1976, tercera edición, pág. 134. Sobre este asunto véase también "Azorín", "Los aficionados" (1930), en Obras completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 507 y 510.

(7) Véase "Azorín", "La estilización en el teatro", en La farándula, ob. cit., págs. 1.147-1.148.

Por otra parte, en este punto coincidió el alicantino con el poeta P. Salinas, como se comentará en el capítulo III.2.

(8) Véase "Azorín", "La renovación teatral", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 87.

(9) De Gastón Baty nos ocuparemos en el apartado de este capítulo "II.2.F. El director teatral".

(10) "Azorín", "Contra el teatro literario", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 163. Véase también Javier Sánchez-Ocaña, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y en la próxima temporada", Heraldo de Madrid, año XXXVII, núm. 12.862, 21 de abril de 1927, pág. 9.

(11) Véase M. Laplane, " 'Azorín' et la France", Bulletin de l'Institut Français en Espagne, núm. 70, diciembre de 1953, pág. 253.

(12) Véase "Azorín", "Opiniones de Gastón Baty", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 173.

(13) "Azorín", Valencia (1941), en Obras completas, tomo VI, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 122. Véase también sobre este asunto el libro del alicantino Pensando en España (1940), en Obras completas, tomo V, ob. cit., pág. 1.056.

(14) Véase "Azorín", La isla sin aurora, en Obras completas, tomo VII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 79.

(15) Ob. cit., pág. 44.

(16) Sobre ese asunto pueden compararse las palabras, separadas por más de cuarenta años, que hemos citado anteriormente de La voluntad (1902) y el comienzo del capítulo titulado "El teatro" de Memorias inmemoriales (1946), en Obras

completas, tomo VIII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 375. Véase también Proel, "Galería. Don José Martínez Ruiz, 'Azorín'", La Voz, año XVI, núm. 4.420, 11 de marzo de 1935, pág. 3.

(17) Véase "Azorín", "Coquelin-Benavente", en La farándula, ob. cit., págs. 1.070-1.071.

(18) Véase el apartado dedicado al poeta como teórico del teatro: III.2.

(19) Véase "Azorín", Antonio Azorín. Edición de E. Inman Fox. Barcelona, Labor, 1970.

(20) Véase "Azorín", "La tradición dramática" (1917), en La farándula, ob. cit., pág. 1.131. Desarrollamos las ideas azorinianas sobre el teatro poético en el capítulo I.

Eduardo Marquina (1879-1946) cultivó la poesía (Elegías, Tierras del momento) y el drama histórico y legendario (Las hijas del Cid, Santa Teresa de Jesús, En Flandes se ha puesto el sol), fantástico (El pavo real) y costumbrista (Salvadora, La ermita, la fuente y el río). Intentó conciliar en su obra el Modernismo con las tradiciones nacionales. Otros autores de teatro poético fueron Francisco Villaespesa (1877-1936) y Luis Fernández Ardavin (1871-1962).

(21) Véase "Azorín", "El verso en el teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 44-48.

(22) "Azorín", "Sobre el teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 84. Véase también "Las acotaciones teatrales", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 93.

(23) Véase José María Díez Borque, "Rumbos inéditos de un centenario (I). 'Azorín' y el Teatro", Informaciones, año LII, núm. 16.031, 19 de julio de 1973, Suplemento de las Artes y las Letras, núm. 263, pág. 3.

(24) Véase "Azorín", "La estilización en el teatro" (1913) y "El primer ensayo" (1926), en La farándula, ob. cit., págs. 1.148 y 863, respectivamente; y "Las acotaciones", en Obras selectas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, pág. 1.220.

(25) Véase "Azorín", "Sobre el teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 83; y "Autocrítica de Brandy, mucho brandy", ABC, año XXIII, núm. 7554, 17 de marzo de 1927, pág. 8.

(26) "Azorín", "Las acotaciones teatrales" (1926), en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 92-93. Véase también "Azorín", "Los aficionados" (1930), en Obras completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 508-509.

(27) "Azorín", La voluntad, edic. cit., pág. 134. Véase

también "Las acotaciones", ob. cit.; y "Autocrítica de Brandy, mucho brandy", ob. cit., págs. 7-8.

(28) Véase "Azorín", "Actores", en La farándula, ob. cit., pág. 1.177; "Las acotaciones teatrales", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 92; y "Las acotaciones", ob. cit.

Sobre las notas escénicas del alicantino, véase el apartado de este trabajo "II.4.B. El lenguaje de las acotaciones". Por otra parte, en el capítulo dedicado a P. Salinas como teórico del teatro comentaremos también su opinión negativa respecto a los excesos literarios en las acotaciones de escena.

(29) Véase "Azorín", "Plagios de argumentos", en Escena y sala, ob. cit., pág. 868.

(30) En La fuerza del amor (Obras completas, tomo I, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1947, págs. 735-797), el alicantino incluyó, tras cada acto, una lista de autores y obras que le habían servido como fuentes literarias. Véase también "Azorín", Comedia del arte, en Obras completas, tomo IV, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 975-1.028.

(31) Véase "Azorín", "De las candilejas", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 117-118.

(32) "Azorín", "Decoraciones", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 123-124.

(33) Ob. cit., págs. 124-126.

(34) Véase "Azorín", "La escenografía" (1945), en Estética y política literarias, en Obras completas, tomo IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 1.107-1.108.

(35) Felipe Sassone (1884-1959) fue tenor en Italia y Perú; periodista en Lima; y conferenciante, actor y dramaturgo en España. Entre sus obras destacan El intérprete de Hamlet, A campo traviesa, La noche en el alma, La señorita está loca y Volver a vivir.

(36) Véase "Azorín", "Sassone y las candilejas", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 120-123.

(37) Véase "Azorín", Capricho, en Obras completas, tomo VI, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 957; La isla sin aurora, en Obras completas, tomo VII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 127; Memorias inmemoriales, en Obras completas, tomo VIII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 375; y Prólogo sintomático, en Obras completas, tomo IV, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 851-855. Véase también Proel, "Galería. Don José Martínez Ruiz, 'Azorín'", ob. cit.

(38) Sobre la crítica y "Azorín", véase el apartado "II.2.H.

La crítica teatral".

(39) Véase "Azorín", "Breve sainete", en Escena y sala, ob. cit., págs. 851-855.

(40) Véase "Azorín", "El porvenir del teatro" (1926) y "El teatro futuro" (1926), en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 94-97 y 97-101, respectivamente.

(41) Véase "Azorín", "El porvenir del teatro" (1927), en Escena y sala, ob. cit., pág. 929.

(42) Véase "Azorín", Brandy, mucho brandy, en Obras completas, tomo IV, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 917-974.

Sobre el tema del superrealismo de la obra azoriniana, se pueden consultar los siguientes estudios: C. B. Morris, Surrealism and Spain 1920-1936, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, págs. 39-41; y Luis Calvo, "El superrealismo en el teatro", ABC, año XXIII, núm. 7.566, 31 de marzo de 1927, págs. 10-11. Acerca del superrealismo en general, véase Juan Guerrero Zamora, Historia del Teatro contemporáneo. I, Barcelona, Juan Flors, Editor, 1961, págs. 75-78.

(43) Véase "Azorín", "Una obra superrealista", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 159-162.

"An-Ski" fue el seudónimo del autor ruso Solomon Zanvel Rappoport (1863-1930), preocupado durante toda su vida por la cultura judía. La pieza que le dio gran fama fue The Dybbuk (1926).

(44) Véase "Azorín", "Dos autos sacramentales" (1926), en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 155.

Luigi Pirandello (1867-1936), novelista y dramaturgo italiano, fue Premio Nobel de Literatura en 1934. Sus principales dramas fueron Así es, si así os parece, El hombre de la flor en la boca, Enrique IV y Seis personajes en busca de su autor. Reflejó en su obra la crisis de valores de la burguesía de entreguerras. Su influencia en el teatro posterior ha sido enorme.

"Azorín" declaró a menudo que admiraba la obra dramática de L. Pirandello. Véase Francisco Caravaca, "La jornada de nuestras grandes figuras. Un día de 'Azorín'", El Liberal, año L, núm. 18.094, 18 de noviembre de 1928, pág. 3; y José Alfonso, "Homenaje a 'Azorín' en Monóvar", La Semana Gráfica, año VI, núm. 203, 31 de mayo de 1930, pág. 32.

En cuanto a Sutton Vane (1888-1963), fue un escritor inglés conocido sobre todo por el gran éxito de su drama Outward Bound (1923) en toda Europa. En España esta pieza se estrenó en 1926 con el título El viaje infinito. Véase Sutton Vane, El viaje infinito, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1926.

(45) Véase "Azorín", "Concepto del Teatro", La Gaceta

Literaria, año I, núm. 4, 15 de febrero de 1927, pág. 1.

(46) Véase "Azorín", Escena y sala, ob. cit., pág. 907.

(47) "Azorín", "Autocrítica de Brandy, mucho brandy", ABC, año XXIII, núm. 7.554, 17 de marzo de 1927, pág. 7. Véase sobre este asunto José Montero Alonso, " 'Azorín' en un ensayo de Brandy, mucho brandy, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.730, 18 de marzo de 1927, pág. 17; "Aristo", "Cuestionario de profanos. ¿Qué es el superrealismo?", La Gaceta Literaria, año I, núm. 9, 1 de mayo de 1927, pág. 1; los artículos de "Azorín", "Una obra y un estreno", La Nación, año III, núm. 448, 24 de marzo de 1927, pág. 10; y "En torno a la crisis teatral", La Prensa, año LVII, núm. 20.601, 11 de julio de 1926, Sección Segunda, pág. 2; la entrevista de Javier Sánchez-Ocaña, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y en la próxima temporada", Heraldo de Madrid, año XXXVII, núm. 12.862, 21 de abril de 1927, págs. 8-9.; y "Critique", "Le théâtre d' 'Azorín' ", Mercure de France, año XL, núm. 746, 15 de julio de 1929, pág. 426.

(48) "Azorín", "El superrealismo es un hecho evidente", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 104. Sin embargo, el dramaturgo explicó en junio de ese año a los argentinos por medio de un artículo en el diario La Prensa en qué consistía el nuevo movimiento teatral y expresó su confianza en que se impondría en los escenarios españoles. Véase "Azorín", "Temas teatrales", en Crítica de años cercanos, Madrid, Taurus, 1967, pág. 196. Véase también sobre este asunto "Azorín", "La literatura actual", La Prensa, año LIX, núm. 22.117, 11 de diciembre de 1927, Sección Segunda, pág. 8; y el apartado de este trabajo "II.2.H. La crítica teatral".

(49) "Azorín", "Desorientación", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 127.

(50) Véase "Azorín", "El año del público", ABC, año XXV, núm. 8.427, 29 de diciembre de 1929, pág. 48.

(51) "Azorín", La isla sin aurora, ob. cit., pág. 42.

(52) Véase José Alfonso, "Homenaje a 'Azorín' en Monóvar", La Semana Gráfica (Valencia), año VI, núm. 203, 31 de mayo de 1930, pág. 32.

(53) "Azorín", "El año del público", ob. cit.

(54) Jacinto Benavente (1866-1954) fue académico de la Lengua y Premio Nobel de Literatura en 1922. Creó un mundo teatral en el cual la base es un diálogo intencionado e irónico. Su ingenio es mordaz y su actitud frente a la vida firmemente crítica. Entre sus obras destacan Los intereses creados (1906),

Señora ama (1908), La malquerida (1912), La ciudad alegre y confiada (1916)...

(55) "Azorín", "La innovación de Benavente", en Escena y sala, ob. cit., pág. 893.

(56) El dramaturgo noruego H. Ibsen (1828-1906) alcanzó gran éxito en su tiempo, ya que al presentar en sus piezas los problemas de la vida cotidiana acabó con el predominio del teatro romántico. Entre sus obras destacan Peer Gynt (1867), La liga de los jóvenes (1869), Casa de muñecas (1879), Espectros (1880), Hedda Gabler (1890)...

Por otra parte, "Azorín" admiró durante toda su vida el teatro del escritor nórdico, sobre todo el drama citado en último lugar. Véase "Azorín", Memorias inmemoriales, tomo VIII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1954, pág. 377.

(57) Pedro Muñoz Seca (1881-1936) fue uno de los autores de comedias de mayor éxito en su época. Desarrolló en casi todas sus obras el "astracán". La más importante, La venganza de don Mendo, representa la parodia del teatro histórico de la primera mitad del siglo XX. En cuanto a El Clamor, no aparece en las Obras completas de "Azorín". Sí, en cambio, en las de P. Muñoz Seca: Tomo VII. Colaboraciones varias, Madrid, Ediciones Fax, 1954, págs. 811-873.

(58) "Azorín", "Otra vez, y siempre, Muñoz Seca", en Escena y sala, ob. cit., págs. 877-878.

(59) Véase "Azorín", "Muñoz Seca, el libertador", en Escena y sala, ob. cit., pág. 973.

(60) Véase "Azorín", "Opiniones de Gastón Baty" (1927), en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 172-173.

(61) Véase "Azorín", "Libros sobre el teatro" (1927), en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 180.

Jules Marsan fue un crítico francés que escribió entre otras obras una historia del Romanticismo de su país en dos tomos: La bataille romantique, París, Librairie Hachette, 1931, segunda edición, 325 págs.; y La bataille romantique II, París, Librairie Hachette, s.a., segunda edición, 286 págs.

(62) Véase "Azorín", "El 'cine' y el teatro" (1927), en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 108.

Por otro lado, en el capítulo III.2. comentaremos la opinión de P. Salinas sobre el mencionado enfrentamiento entre teatro y cine.

(63) Véase "Azorín", "Desenlaces: La vida es sueño", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 50; y Félix Garagarza, "Una charla con 'Azorín' sobre la situación y el porvenir del periodismo, la novela y el teatro", La Noche, año VII, núm. 1.436, 13 de mayo de

1930, pág. 3.

(64) Véase "Azorín", "El Teatro", en La farándula, ob. cit., págs. 1.126-1.127.

(65) Por el contrario, P. Salinas consideraba que el autor no debía obedecer los gustos del público, sino encontrarle otros nuevos. Véase el capítulo "III.2. Pedro Salinas, teórico del teatro".

(66) Véase "Azorín", "El teatro futuro", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 101.

(67) Véase "Azorín", "Una obra y un estreno", ob. cit., pág. 10; y "Siguiendo a Tamayo: lógica", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 63.

(68) Véase F. Miranda Nieto, " 'Azorín' estrena esta noche en el Benavente", El Sol, año XX, núm. 5.737, 11 de enero de 1936, pág. 5.

(69) Véase "Azorín", "Lo selecto y lo popular", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 870.

(70) P. Salinas también advirtió de este peligro en su ensayo "Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas" (1950), como comentaremos en el apartado III.2.

(71) Véase "Azorín", "La escenografía" (1945), en Estética y política literarias, ob. cit., pág. 1.108.

(72) Es sorprendente lo cercanas que están las palabras de "Azorín" de las de P. Salinas también en este sentido. Según el poeta, el teatro tiene grandes valores sociales y espirituales. Véase de nuevo el apartado III.2. Por otro lado, Lucile C. Charlebois aludió a las ideas azorinianas sobre la obra dramática y la sociedad en su artículo "Azorín ante el teatro de su época", Anales de la Literatura Española Contemporánea, volumen IX, números 1-3, 1984, pág. 52.

(73) Véase "Azorín", "La cuestión de los críticos autores", en Escena y sala, ob. cit., pág. 969.

(74) Véase "Azorín", "Inutilidad de la crítica literaria", en Escena y sala, ob. cit., pág. 976.

(75) "Azorín", "El pleito teatral", en Escena y sala, ob. cit., pág. 894.

(76) Véase la nota número 41.

(77) Véase la nota número 64.

(78) Véase "Azorín", "La renovación del teatro" (1927), en Escena y sala, ob. cit., pág. 918. En la novela La isla sin aurora, publicada en 1944, "Azorín" escribió que el cambio de tendencias teatrales se producía cada veinte años aproximadamente. Véase La isla sin aurora, ob. cit., pág. 43.

(79) Véase "Azorín", "La crítica teatral en 1926", en Escena y sala, ob. cit., pág. 960.

(80) Véase "Azorín", "El surrealismo es un hecho evidente", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 105.

(81) Véase "Azorín", "Siguiendo a Tamayo: lógica", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 63.

(82) E. Inman Fox afirmó que Ifach fue el primer título que recibió Farsa docente. Véase su artículo "La campaña teatral de 'Azorín' (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach", Cuadernos Hispanoamericanos, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, págs. 375-389.

(83) Véase "Azorín", "Prólogo a Ifach", Luz, año II, núm. 391, 6 de abril de 1933, pág. 3. Con todo, esa idea la había manifestado en un artículo destinado al lector argentino: "Novedades teatrales", La Prensa, año LVII, núm. 20.608, 18 de julio de 1926, Sección Segunda, pág. 1. Véase sobre este asunto Malcolm D. van Biervliet d'Overbroeck, "Azorín's Comedia del Arte and Angelita: Auto Sacramental: Two Misunderstood Titles, Two Misunderstood Plays", Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, volumen V, núm. 1, primavera de 1977, pág. 48.

(84) Véase "Azorín", "Prólogo a Ifach", ob. cit.

(85) Véase el capítulo dedicado a los temas en el teatro de "Azorín".

(86) Véase "Azorín", "El sentido de lo cómico", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 86-87. Esta misma idea la repitió en 1954 en la reposición de Lo invisible: véase Antonio D. Olano, "Teatro. 'Azorín' afirma: 'Benavente es para mí el autor más importante después de Lope de Vega'", El Alcázar, año XVIII, núm. 5.519, 23 de febrero de 1954, pág. 2.

(87) Véase "Azorín", La isla sin aurora, ob. cit., págs. 89 y 96.

(88) Véase "Azorín", "Leyes del teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 140-143.

(89) Véase "Azorín", "Obras de tesis", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 70.

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) fue un dramaturgo de gran éxito entre el público cortesano. En sus obras la mujer

adquiere un papel principal. Entre ellas destacan Morir pensando matar, Numancia cercada (tragedias), Entre bobos anda el juego (comedia) y García del Castañar (drama de honor).

(90) Véase la nota número 39.

(91) Véase "Azorín", "La interpretación escénica" y "El primer ensayo", en Escena y sala, ob. cit., págs. 857-858 y 858-864, respectivamente; "Autocrítica de Brandy, mucho brandy", ob. cit., págs. 7-8; y F. Miranda Nieto, " 'Azorín' estrena esta noche en el Benavente", El Sol, año XX, núm. 5.737, 11 de enero de 1936, pág. 5.

(92) "Voltaire" fue el nombre que utilizó el filósofo y escritor francés François Marie Arouet (1694-1778), uno de los grandes representantes de la Ilustración. Aunque es conocido sobre todo por las obras tituladas Cartas filosóficas (1734), Elementos de la filosofía de Newton (1738) o Cándido o el optimismo (1759), también escribió entre 1730 y 1745 tragedias como Bruto, La muerte de César o Merope.

Véase "Azorín", "Las cuartillas y el escenario", en Escena y sala, ob. cit., pág. 867.

(93) Véase José Montero Alonso, " 'Azorín' ", en un ensayo de Brandy, mucho brandy, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.730, 18 de marzo de 1927, pág. 17; "Trivelin", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín', en el Fuencarral", ABC, año XXIII, núm. 7.758, 10 de noviembre de 1927, pág. 11; y "Trivelin", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín' y Muñoz Seca", ABC, año XXIV, núm. 7.902, 26 de abril de 1928, págs. 11-12.

(94) "Azorín", "Lo selecto y lo popular", en Escena y sala, ob. cit., pág. 873. Véase también su artículo "Humoradas teatrales", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 67.

Comentaremos la opinión de P. Salinas sobre este aspecto en el apartado III.2.

(95) Véase Fabián Vidal, "Informaciones teatrales. ¿Cómo escribe usted sus obras? Dice el ilustre 'Azorín'", La Voz, año VIII, núm. 2.033, 25 de abril de 1927, pág. 2.

(96) Ese esquema puede verse en el apéndice 1.

(97) Véase "Azorín", "Prólogo", en La farándula, ob. cit., págs. 1.061-1.062.

(98) Véase "Azorín", "Actores", en La farándula, ob. cit., pág. 1.173; y Comedia del arte, en Obras completas, tomo IV, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 983-984.

(99) Véase "Azorín", "Después del estreno", en La farándula, ob. cit., págs. 1.077-1.079.

(100) Véase "Azorín", "Clausura", en Escena y sala, ob. cit., pág. 915; "Recuadro del actor", ABC, año LIV, núm. 17.113, 18 de enero de 1961, pág. 55; y Ramón Martínez de la Riva, "El Teatro y la Crítica. 'Azorín' nos dice...", Blanco y Negro, año XXXVI, núm. 1.857, 19 de diciembre de 1926, pág. 94.

(101) Véase "Azorín", "De la crisis teatral" (1925), en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 80; y "Por no querer leer", ABC, año XIX, núm. 6.323, 11 de abril de 1923, pág. 3. Véase también "Azorín", "Los aficionados" (1930), en Obras completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 507.

(102) Véase "Azorín", "De la crisis teatral" y "El porvenir del teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 80 y pág. 97, respectivamente; "Clausura", en Escena y sala, ob. cit., pág. 915; y "Los aficionados", en Obras completas, tomo V, ob. cit.

(103) Véase "Azorín", "La más fuerte pasión", en Escena y sala, ob. cit., pág. 910.

(104) Véase "Azorín", "El arte del actor", en Escena y sala, ob. cit., págs. 900-901.

(105) Ventura de la Vega (1807-1865) fue autor teatral, poeta y traductor. Entre sus obras dramáticas destacan El hombre de mundo, muestra típica de la "alta comedia", que alcanzó gran éxito; Don Fernando de Antequera y La muerte de César.

(106) Véase "Azorín", "El arte del actor", en Escena y sala, ob. cit., pág. 903; y Comedia del arte, ob. cit., págs. 1.009-1.011.

(107) Véase "Azorín", "La interpretación escénica", en Escena y sala, ob. cit., pág. 857; y "Las acotaciones teatrales", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 93.

(108) "Azorín", "La interpretación escénica", ob. cit., pág. 857. Véase también "Azorín", "Los aficionados" (1930), en Obras completas, tomo V, ob. cit., págs. 507-508.

(109) Véase "Azorín", "Decoraciones", Ante las candilejas, ob. cit., pág. 126.

(110) Nos referimos a ese asunto en el apartado II.2.C.

Véase "Azorín", "Sassone y las candilejas", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 122.

(111) Véase "Azorín", "Actores", en La farándula, ob. cit., págs. 1.172-1.173. Por otro lado, el alicantino escribió un interesante artículo sobre los montajes teatrales realizados por grupos de aficionados, en relación con el estreno de su drama Angelita en Monóvar: "Los aficionados", en Obras completas, tomo V, ob. cit., págs. 505-510.

En el apartado dedicado a la Literatura y el Teatro dentro de los temas del teatro azoriniano, aparecerán más referencias al mundo de los cómicos, pues tienen esta profesión casi todos los personajes de Comedia del arte, como hemos indicado.

(112) Véase Marino Gómez-Santos, "Azorín", Barcelona, Cliper, 1958, pág. 63.

(113) Véase el capítulo dedicado a los estrenos de "Azorín", donde hacemos referencia a los actores que representaron sus piezas: II.5.

(114) Sobre el montaje de G. Baty de la pieza Le simoun, de H. R. Lénormand, puede leerse la opinión favorable del propio autor en la siguiente edición que se encuentra en la biblioteca de la Casa-Museo "Azorín" de Monóvar: Le simoun, París, Les Éditions G. Grès, 1921, pág. 165.

(115) M. Laplane, " 'Azorín' et la France", Bulletin de l'Institut Français en Espagne, núm. 70, diciembre de 1953, pág. 253.

(116) Véase "Azorín", "La estilización en el teatro", en La farándula, ob. cit., pág. 1.149.

El italiano Gabriele d'Annunzio (1863-1938) fue poeta, novelista y dramaturgo de gran fama internacional. Por medio de sus dramas reaccionó contra los gustos del realismo burgués, al practicar un escapismo hacia ámbitos de leyenda y fantasía. Sus piezas más interesantes son La figlia di Iorio (1904), La faccola sotto il moglio (1905) y La nave (1908).

(117) Véase "Azorín", "La comedia clásica", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 37.

(118) Este aspecto azoriniano fue subrayado por críticos como José Monleón y José María Díez Borque. Véase José Monleón, " 'Azorín', curiosidad intelectual e ideología", en El teatro del 98 frente a la sociedad española, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 211; y José María Díez Borque, "Rumbos inéditos de un centenario (I). 'Azorín' y el Teatro", Informaciones, año LII, núm. 16.031, 19 de julio de 1973, Suplemento de las Artes y las Letras, núm. 263, pág. 3.

(119) Véase "Azorín", "Sobre el teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 81.

Sobre el papel fundamental del lector en la obra literaria, escribió hace unos años unas interesantes páginas Gerald Prince. Véase su libro Narratology, Berlín, Mouton Publishers, 1982, págs. 128-132.

(120) "Azorín", "La escenografía" (1945), en Estética y política literarias, en Obras completas, tomo IX, Madrid, Aguilar, 1954, pág. 1.108.

(121) Véase "Azorín", "Sassone y las candilejas", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 122.

(122) Véase Rafael Marquina, "La batalla teatral de 'Azorín'. (Una conversación con el autor de Angelita)", La Gaceta Literaria, año IV, núm. 85, 1 de julio de 1930, pág. 201.

En cuanto al estreno de Angelita, lo comentaremos en el capítulo dedicado a las primeras representaciones de las piezas azorinianas.

(123) "Azorín", La voluntad, edic. cit., pág. 107.

(124) Véase "Azorín", "La crítica teatral", en Escena y sala, ob. cit., pág. 941.

(125) Ibidem. Véase también "Azorín", "Una obra y un estreno", ob. cit., pág. 11.

(126) Véase "Azorín", "Dos palabras a los críticos", en Escena y sala, ob. cit., pág. 956; y "Temas teatrales", en Crítica de años cercanos, Madrid, Taurus, 1967, pág. 192.

(127) Véase "Azorín", "Libros sobre el teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 179; y "Temas teatrales", en Crítica de años cercanos, ob. cit., pág. 194.

(128) Véase "Azorín", "Los críticos teatrales", en Escena y sala, ob. cit., págs. 942-946

La crítica atacó con frecuencia al alicantino afirmando que sus piezas se "perdían". Véase "Azorín", Valencia, en Obras completas, tomo VI, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 123; y los apartados de nuestro trabajo dedicados a la crítica en el capítulo sobre los estrenos azorinianos.

(129) Véase "Azorín", "Autocrítica de Brandy, mucho brandy", ob. cit., pág. 8.

(130) Véase "Azorín", "Los famosos críticos" (1926), en Escena y sala, ob. cit., págs. 946-951.

(131) Enrique Díez-Canedo (1879-1944) fue crítico literario de numerosas publicaciones, entre ellas El Sol, así como profesor de la Escuela de Idiomas y miembro de la Real Academia Española. Tras la guerra civil marchó a América donde residió hasta su muerte en México. Sobre él se puede consultar el libro de José María Fernández Gutiérrez, Enrique Díez-Canedo. Su tiempo y su obra, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1984.

(132) Véase "Azorín", "Contestación a 'Azorín'", en Escena y sala, ob. cit., págs. 952-953.

(133) "Azorín", "Dos palabras a los críticos", en Escena y

sala, ob. cit., pág. 956.

(134) Véase "Azorín", "La crítica teatral en 1926", en Escena y sala, ob. cit., págs. 957-958.

(135) Véase "Azorín", "Inepcias de la crítica", en Escena y sala, ob. cit., pág. 979.

(136) Antonio Díez Mediavilla, "'Azorín' y el teatro español del último tercio del siglo XIX", Anales Azorinianos, núm. 1, 1983-84, pág. 123. Véase también Dru Dougherty, Talia convulsa: La crisis teatral de los años 20, en César Oliva (editor), 2 ensayos sobre teatro español de los años 20, Murcia, Sucesores de Nogués, 1984, págs. 85-157.

(137) Véase "Azorín", "Dos palabras a los críticos", en Escena y sala, ob. cit., pág. 956; Ramón Martínez de la Riva, "El Teatro y la Crítica. 'Azorín' nos dice...", Blanco y Negro, año XXXVI, núm. 1.857, 19 de diciembre de 1926, pág. 93; y Proel, "Galería. Don José Martínez Ruiz, 'Azorín'", La Voz, año XVI, núm. 4.420, 11 de marzo de 1935, pág. 3.

(138) "Azorín", "La verdadera crítica", en Escena y sala, ob. cit., pág. 990.

(139) Un resumen de la famosa polémica, claramente tendencioso a favor de "Azorín", se puede leer en Ángel Cruz Rueda, "El teatro de 'Azorín'", en Werner Murlett, "Azorín" (José Martínez Ruiz). Contribución al estudio de la Literatura española a fines del siglo XIX, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, págs. 241-293. Nosotros hacemos una extensa referencia a este asunto en el apartado dedicado al estreno de El Clamor.

(140) Véase "Azorín", El escritor, en Obras completas, tomo VI, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 323.

(141) Ob. cit., pág. 331.

(142) "Azorín", "Prólogo", en La farándula, ob. cit., pág. 1.064.

(143) Véase "Azorín", "De la crisis teatral", en Ante las candilejas, ob. cit., págs. 79-80. Sin embargo, el dramaturgo se mostró más prudente en una entrevista en 1926. En ella afirmó que no existía la crisis, al menos en cuanto a autores. Véase Ramón Martínez de la Riva, "El Teatro y la Crítica. 'Azorín' nos dice...", Blanco y Negro, año XXXVI, núm. 1.857, 19 de diciembre de 1926, pág. 94.

Sobre la crisis teatral en España de 1920 a 1930, véase Dru Dougherty, Talia convulsa: La crisis teatral de los años 20, en César Oliva (editor), 2 ensayos sobre teatro español de los 20, ob. cit., págs. 85-157. Véase también sobre este asunto Luis Araquistáin, La batalla teatral, Madrid, Compañía Iberoamericana

de Publicaciones - Mundo Latino, 1930, págs. 13-26, 71-73 y 247.

(144) Véase "Azorín", "El 'cine' y el teatro", en Ante las candilejas, ob. cit., pág. 108. Guillermo Heras señaló recientemente el importante papel del cine, el cabaret y el circo en la renovación del teatro de los años 1920-1930. Véase su artículo "Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (editores), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), Madrid, C.S.I.C. - Fundación Federico García Lorca - Tabacalera, 1992, pág. 144.

(145) Véase Francisco Caravaca, "La jornada de nuestras grandes figuras. Un día de 'Azorín'", El Liberal, año L, núm. 18.094, 18 de noviembre de 1928, pág. 3.

La afición de "Azorín" por el cine es ampliamente conocida y prueba de ella son sus obras El cine y el momento (1953) y El efímero cine (1955). Por otro lado, en su primera pieza estrenada el alicantino aludió también al séptimo arte. Véase Old Spain! (1926), en Obras completas, tomo IV, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 904. Véase asimismo Francisco Romá, Azorín y el cine, Alicante, Diputación Provincial, 1977; y Linda S. Glaze, "Azorín and Film: Another View of Azorín's 'Surrealist' Theater", Artes Liberales, volumen IX, núm. 2, primavera de 1985, págs. 11-20.

(146) Véase "Azorín", Valencia, en Obras completas, tomo VI, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 123; y Memorias inmemoriales, en Obras completas, tomo VIII, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, pág. 377.

En cuanto a los estudios dedicados al teatro de "Azorín" en los último años, véase la bibliografía indirecta final.

3. TEMAS.

Después de haber analizado las ideas de "Azorín" sobre el teatro en el capítulo anterior, en éste y en los siguientes vamos a estudiar de forma detallada las piezas dramáticas del escritor alicantino que han sido publicadas (1). Comenzamos su comentario por los temas, pues consideramos más esclarecedor para el lector adentrarse de este modo en las obras azorinianas que hacerlo a través de su lenguaje. Entendemos por tema, 'asunto o materia' de un discurso, de acuerdo con la definición del Diccionario de la Lengua española de la Real Academia Española (2).

No es difícil encontrar los temas principales del teatro de "Azorín", pues sus personajes suelen aludir a ellos en los prólogos o en las primeras escenas de las diversas piezas: el dinero, en Brandy, mucho brandy; la vida de los actores, en Comedia del arte; el periodismo, en El Clamor; la muerte, en Lo invisible; el tiempo, en Angelita; la Literatura, en Cervantes o la casa encantada... Sin embargo, estos asuntos no son exclusivos de las obras mencionadas ni los únicos del dramaturgo, pues en sus dramas están presentes algunos otros. Por tanto, se pueden encontrar bastantes temas en el teatro de "Azorín", a pesar de que no escribió demasiadas piezas dramáticas. A los ya señalados debemos añadir otros no explícitos en los primeros diálogos, como

ABRIR CONTINUACIÓN CAPITULO II

