

El teatro histórico modernista de inspiración medieval

JOSÉ MANUEL CABRALES ARTEAGA

I. Modernismo, Edad Media y Teatro Poético

No es este el lugar apropiado para profundizar sobre la esencia y características del Modernismo, movimiento literario de indudable complejidad, que ha dado lugar a reciente y copiosa bibliografía¹. De entre sus diversos aspectos, conviene destacar uno que resulta especialmente interesante para nuestro propósito: el gusto por la Edad Media y lo que con ella se relaciona.

No hay que olvidar la decisiva importancia que en el Romanticismo tuvo el tema medieval; en aquella época se sitúan algunos de los más conocidos dramas románticos²; asimismo, los parnasianos franceses pusieron los ojos en la Edad Media española, recogiendo y depurando la tradi-

1. Pueden consultarse, entre otros, Ricardo Gullón: *Direcciones del Modernismo* (Madrid: Gredos, 1963); Ivan A. Schulman: *Génesis del Modernismo* (México: El Colegio de México, 1966); Manuel Pedro González e Ivan A. Schulman: *Martí, Darío y el Modernismo* (Madrid: Gredos, 1969). El origen y la justificación del término *modernismo* aplicado a este movimiento literario, así como sus concomitancias y oposiciones con el de *generación del 98*, junto con una abundante bibliografía crítica sobre el tema, figuran en el estudio de F. López Estrada: «El Modernismo: una propuesta polémica sobre los límites y aplicación de este concepto a una Historia de la Literatura Española», en *Actas del Congreso de AEPE* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), pp. 1-21.

2. Citaré como ejemplos *El Trovador*, de García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel* y *Alfonso el Casto*, de Juan Eugenio Hartzenbusch; *El zapatero y el rey*, de José Zorrilla; *El príncipe de Viana* y *Recaredo*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, etc.

ción de sus predecesores románticos, para quienes España era el país exótico por antonomasia. El más famoso de los parnasianos, Leconte de Lisle, en sus *Poèmes Tragiques* recoge leyendas relacionadas con el rey don Pedro de Castilla, monarca excelentemente biografiado por Merimée³; la figura del Cid protagoniza alguno de los *Poèmes barbares*, como el titulado «L'Accident de don Inigo». No es por ello extraño que este aprecio por lo medieval pasara al Modernismo, en donde se desarrolla de forma brillante y bien documentada. Conviene recordar que en el último tercio del XIX se han publicado ya estudios fundamentales sobre literatura española medieval, como la *Historia crítica de la Literatura española*, de Amador de los Ríos, la *Antología de poetas líricos castellanos*, de Menéndez Pelayo, el tomo 57 de la B.A.E., dedicado a poetas anteriores al siglo XV, y los primeros trabajos de Menéndez Pidal sobre el *Cantar de Mio Cid* y el Romancero.

Sin embargo, hay que señalar que la vuelta al pasado medieval sobrepasa los límites de la literatura, inscribiéndose dentro de las corrientes estéticas de la 2.ª mitad del XIX. Como afirma López Estrada:

Nos encontramos con los efectos de una tendencia generalizada en las Bellas Artes que exaltó la Edad Media no como una materia arqueológica (propia, en el caso de la literatura, de la erudición), ni tampoco como una herencia del período romántico con su alicortada interpretación. Un nuevo punto de vista hizo su aparición, y la Edad Media comenzó a valer por sí misma, con entidad propia...»⁴.

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

En contraste con la deshumanizada división del trabajo, y la producción en masa de la civilización industrial, la Edad Media presentaba el sistema artesanal. A la creciente carencia de inspiración y artificialidad del arte del presente, aquella época oponía una fecunda inspiración en la naturaleza. Al lado del cínico escepticismo del mundo contemporáneo se veía que entonces había un mundo devoto basado en una fe simple y una religión sincera. El caos político social de la época contrastaba con la estructura estable del feudalismo, considerada por muchos como más

3. Prosper Merimée: *Histoire de don Pedre Ier., roi de Castille* (París: Charpentier, 1865); durante mucho tiempo ha sido considerado el mejor estudio sobre la vida del controvertido monarca.

4. F. López Estrada: *Rubén Darío y la Edad Media* (Barcelona: Planeta, 1971), p. 69.

armónica y más justa, puesto que otorgaba a cada hombre su lugar en la sociedad, así como establecía una jerarquía que protegía a los más débiles⁵.

Por lo que respecta al teatro, el Modernismo dio lugar a una modalidad dramática denominada —no sin cierta polémica⁶— *teatro poético*; surge a raíz de la penosa situación de la escena española, dominada en aquellos años por el género chico, la sicalipsis, comicidad más bien burda, y una desastrosa serie de refundiciones de clásicos. A la vista de ello, Jacinto Benavente hizo en 1908 una llamada a los poetas para que contribuyeran a levantar de su letargo al teatro nacional; estas son algunas de sus palabras:

(...) no sea sólo el Teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El Teatro necesita poetas (...) Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un solo soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al Teatro! Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida, para el que sólo lleva en los ojos una lente de máquina fotográfica sin un alma dentro⁷.

Eduardo Marquina es el primero en responder a la convocatoria del ilustre dramaturgo, estrenando ese mismo año *Las hijas del Cid*; poco después Cristóbal de Castro y López Alarcón dan a la escena *Gerineldo*, «poema de amor y caballería», iniciando así una modalidad dramática que tendrá amplio predicamento en el primer tercio del siglo XX.

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

5. Lily Litvak: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* (Madrid: Taurus, 1980), p. 184.

6. Un minucioso examen de este interesante debate, así como el completo estudio de los aspectos principales del teatro poético y su evolución se encuentra en José Manuel Cabrales Arteaga: *La Edad Media en el teatro español, entre 1875 y 1936*. Tesis Doctoral inédita (Madrid: Universidad Complutense, 1984), pp. 49-99 y 451-502.

7. Jacinto Benavente: «El teatro de los poetas», en *El teatro del pueblo* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1909), pp. 110-111.

La crítica saludó la irrupción de este teatro con entusiasmo casi unánime, dada la vulgaridad y monotonía que presidía los escenarios de la época; sin embargo, en nuestros días, el teatro poético —en gran parte desconocido o leído insuficientemente— aparece sistemáticamente menospreciado por los modernos estudiosos de la literatura y del teatro⁸; contribuir a una más meditada valoración del mismo es el objetivo que me he marcado en este trabajo.

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

a) La fase inicial viene marcada por los estrenos de *Las hijas del Cid* (1908) y *Doña María la Brava* (1909), de Marquina y *La cabeza del dragón y Cuento de abril* (1910) de Valle Inclán; estos dos autores renuevan y popularizan de nuevo el drama en verso, a la par que encabezan los dos tipos de teatro poético: el de tema enteramente imaginario —Valle—, y el que busca sus temas en hechos o leyendas de la historia patria —Marquina, Villaespesa y otros—⁹; desde el punto de vista formal, interesa destacar cómo en este grupo de obras la influencia modernista es muy fuerte, y se manifiesta en el uso de una lengua literaria llena de artificios retóricos y poéticos, que intenta en ocasiones reproducir aspectos del habla medieval.

b) A la zaga del éxito de Marquina, especialmente, surge una constelación de autores —de modo parecido a lo ocurrido con Echegaray en la época posromántica— que siguen escribiendo teatro poético hasta los umbrales de la guerra civil. Pero en ellos la retórica modernista, ridiculizada junto a tantos otros elementos por Muñoz Seca en *La venganza de don Mendo* (1918), pesa menos que la influencia del drama romántico o la comedia del Siglo de Oro¹⁰.

Ambientación medieval y estética modernista se combinan en un nutrido grupo de obras —cuyo estudio abordamos a continuación— de conocimiento imprescindible para fijar las características de la modalidad dramática que nos ocupa.

8. Excepción loable —y hasta cierto punto sorprendente— constituye la opinión de uno de los mejores dramaturgos de la generación realista de postguerra: José M.^a Rodríguez Méndez: «El teatro poético», *ABC*, 14-3-1981.

9. Al margen de estos dos tipos de teatro poético cabe situar *El conde Alarcos*, de J. Grau, donde el autor se vale de la Edad Media y del Romancero para dramatizar un conflicto humano atemporal y permanente, del mismo modo que utilizó la antigüedad bíblica en *El hijo pródigo*, etc.

10. He aquí algunos títulos: *Blasco Jimeno* y *Los villanos de Olmedo*, de López Martín; *La campana* (1919), *La dama de armiño* (1921), o *Flores y Blancaflor*, de Fernández Ardavín; *Son mis amores reales* (1925), de Joaquín Dicenta hijo; *Santa Isabel de España*, de Mariano Tomás, y otros.

II. Obras en las que se centra el estudio

He analizado 22 obras dramáticas histórico modernistas ambientadas en la Edad Media española, concebidas y estrenadas entre 1908 y 1933. A continuación doy la lista, ordenada cronológicamente por la fecha de estreno o publicación, junto con la denominación simplificada por la que me referiré a cada una de ellas.

— *Las hijas del Cid*, leyenda trágica en cinco actos, original de Eduardo Marquina. Estrenada en el Teatro Español de Madrid, el 5 de marzo de 1908. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908. *Hijas*.

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

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

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

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

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

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

— *Doña María de Padilla*, drama histórico en tres actos, original de F. Villaespesa. Teatro Cervantes de Sevilla, 6-3-1913. Madrid, *La Novela Teatral*, año 2, n.º 36, 26 de agosto de 1917. *M. Padilla*.

— *Cantiga de serrana*, (texto dramático en 1 acto), original de E. Marquina. No llegó a estrenarse. Publicada junto con otras cuatro piezas cortas, bajo el título genérico de *Tapices viejos*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1914. *Cantiga*.

— *La morisca*, drama lírico, (1914). No llegó a estrenarse. Madrid, Renacimiento, 1918. *Morisca*.

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

— *El Gran Capitán*, leyenda de amor caballeresco, original de E. Marquina. Teatro de la Princesa, 30-3-1916. Madrid, Renacimiento, 1916. *Capitán*.

— *La venganza de don Mendo*, caricatura de tragedia en cuatro jorna-

das, escrita en verso, original de Pedro Muñoz Seca. Teatro de la Comedia, 20-12-1918. Madrid, R. Velasco, 1919. *Venganza*.

— *Blasco Jimeno*, leyenda dramática en tres jornadas, original de Fernando López Martín. Teatro Español, 29-3-1919. Madrid, Rivadeneyra, 1921. *Blasco*.

— *El conde Alarcos*, tragedia romancesca en tres actos, original de Jacinto Grau. Teatro de la Princesa, 19-11-1919. Madrid, Editorial Minerva, 1917. *Alarcos*.

— *Romance de doña Blanca*, episodio dramático en verso, original de Luis Fernández Ardavín. Teatro de la Princesa, 16-1-1923. Publicada junto con otras dos piezas del autor —*El bandido de la sierra y Farsa*—, Madrid, Biblioteca Hispania, 1923. *R. Blanca*.

— *Los villanos de Olmedo*, drama en tres jornadas y en verso, original de F. López Martín. Teatro del Centro de Madrid, 21-12-1923. Madrid, Renacimiento, 1923. *Villanos*.

— *La vidriera milagrosa*, comedia en verso, en tres actos, original de L. Fernández Ardavín. Teatro de la Princesa, 22-4-1924. Publicada en *Teatro* del autor, volumen 8, Madrid, Hernando, 1925. *Vidriera*.

— *Romance de doña Sol*, poema escénico en una jornada, original de Rufino Sáez. Estrenado en Fuente-Olmedo, 25-12-1924. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1925. *R. Sol*.

— *Flores y Blancaflor*, comedia en cuatro actos y en verso, original de L. Fernández Ardavín. Teatro Calderón de Madrid, 2-12-1927. Publicada en *Teatro*, 12, Madrid, Hernando, 1927. *Blancaflor*.

— *Santa Isabel de España*, drama en cuatro actos y en verso, original de Mariano Tomás. Teatro Eslava de Madrid, 26-9-1934. Madrid, Librería de Roberto San Martín, 1934. *Isabel*.

— *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, «según el “ejemplo” XXXV de *El conde Lucanor*», original de Alejandro Casona. Publicado en *Retablo jovial* (cinco farsas en un acto), Buenos Aires, Editorial Ate-neo, 1949. En la Nota que precede a la edición del *Retablo*, Casona afirma que las «Misiones Pedagógicas» representaron asiduamente este *Entremés* en los años inmediatamente anteriores a 1936. *Entremés*.

El *esquema dramático* al que se ajustan las piezas aquí agrupadas, ofrece pocas variaciones con respecto al paradigma del teatro neorromántico del último tercio del siglo XIX¹¹; sus elementos constitutivos pueden sintetizarse así:

— Hay una acción amorosa básica y central.

— Junto a ella, existen normalmente conflictos de indole política o religiosa, que inciden sobre la citada relación sentimental (*M. Padilla*, *Alcázar*, *Blasco*).

11. Un detenido análisis del teatro neorromántico se encuentra en J. M. Cabrales Arteaga: «Notas sobre la Edad Media en el teatro español entre 1870 y 1900», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 61 (1985), pp. 285-313.

— La pareja protagonista EL/ELLA se ve obstaculizada por diversas circunstancias que no logra fácilmente superar:

La diferencia social (*Gerineldo, Capitán, Cantiga*).

La diferencia religiosa (*Blancaflor*).

La diferencia económica (*Venganza, Entremés*).

La diferencia étnica (*Morisca*).

Un personaje excluido de la pareja, pero que pretende desplazar a cualquiera de los dos miembros: *Blasco, R. Sol, Alcázar*.

— Ascesis amorosa que da lugar a las peripecias dramáticas: separaciones, enfrentamientos, transgresión del orden establecido, etc.

— Desenlace, que incluye la recuperación del orden social eventualmente trasgredido. Suele ser desgraciado —15 de las 22 obras— como en los dramas posrománticos, llevando aparejada la separación definitiva de los enamorados, o la muerte de uno de los dos. El final feliz —7 piezas¹²— implica la deseada felicidad y el matrimonio de la pareja protagonista.

En general, puede afirmarse que no son tan frecuentes aquí como entre los neorrománticos los finales verdaderamente terribles, llenos de muertes, sorpresas, gemidos e imprecaciones; habría que situar en este apartado obras como *Blasco, Alarcos, Galaor*, y la genial parodia de Muñoz Seca. Predomina más bien un desenlace triste —que no trágico—, marcado por la resignada separación de los protagonistas, que aceptan lo inexorable de su destino¹³.

Aspectos formales

De forma casi telegráfica pueden señalarse los siguientes:

a) *Lengua literaria*. Predominio del verso, en combinaciones métricas de tal variedad, que ocasiona a veces un desequilibrio entre la tirada lírica y la acción dramática, que no pasó inadvertido a la crítica de la época¹⁴.

12. Sus títulos son *Mancebo, Gerineldo, Flores, Vidriera, Villanos, Blancaflor, M. Padilla*. Dos obras —*Isabel y Capitán*— no tienen un final propiamente desgraciado, pero los protagonistas —Gonzalo de Córdoba y la reina Isabel— junto a sus últimos éxitos políticos, sobrellevan con entereza una pena íntima.

13. En este sentido, hay que destacar el final anticlimático de alguna de las piezas de Marquina aquí reunidas; a mi juicio, en este acertado cierre textual radica parte importante del valor de obras como *La morisca* o *Cantiga de serrana*. En ambos casos la protagonista queda sola física y afectivamente, tras ver brusca-mente truncado su proyecto vital, pero en ningún caso se produce una lamentación desgarrada o efectista.

14. Caramanchel —pseudónimo del escritor R. J. Catarineu— en su habitual «Crónica teatral» de la revista *Nuevo Mundo*, el 22-2-1912, afirmaba: «Yo sigo observando, en la nueva producción de Marquina, como en casi todas las nobilísimas tentativas de teatro poético actuales, que los autores dan preferencia a la forma sobre el fondo y siguen, en la escena como en el libro, más preocupados del

En cuanto a la lengua, se percibe un intento más cuidado que el de los neorrománticos por captar en su expresión dramática el tono medieval. Todos ellos emplean ese lenguaje arcaizante típico de los seguidores de Echegaray, detenidamente explicado por Isabel Martín¹⁵; sin embargo, algunos de estos autores van mucho más allá, por lo que cabe establecer una triple división:

1) Obras en las que la aproximación al habla medieval se realiza repitiendo, con escasas variantes y similar frecuencia, la serie de arcaísmos léxicos, sintácticos y librescos presentes ya en el teatro neorromántico.

2) En ciertas obras, junto a los procedimientos arcaizantes mencionados, se produce —sólo en determinadas escenas— el intento de reproducir «fablas» específicas. Estas piezas —*Gerineldo*, *Flores*, *Capitán*—, se sitúan más cerca de la estética modernista que las anteriores, lo que se traduce en el lenguaje preciosista, y una extraordinaria densidad de artificios retóricos.

3) En tres piezas —*Alarcos*, *Cuento y Voces*— es tal la acumulación de rasgos lingüísticos arcaizantes, que puede hablarse de un intento de reproducir a lo largo de la obra una especie de «fabla» medieval que se asimile a la índole pretérita de los personajes y de la acción dramática. Especial mención merece el caso de J. Grau, cuyo lenguaje medievalizante ha suscitado juicios contradictorios entre los especialistas¹⁶.

El Modernismo contribuyó no poco a la creación de una expresión de notable calidad poética, sobre todo en el caso de Marquina y Valle; así, el léxico preciosista y refinado, la imaginaria suntuosa y la ya mencionada variedad métrica, que permitía reconstruir estrofas o ritmos tradicionales, favorecieron un reflejo más cuidado y mucho más «literario» de nuestra Edad Media; en este aspecto no debe olvidarse a Villaespesa, cuyo *Alcázar de las perlas* representa la culminación de la vertiente exotista y orientalizante del Modernismo en el teatro.

b) *Técnica dramática*. No hay uniformidad en la estructuración interna de las obras; no se impone el modelo en tres actos ni la división en escenas; se aprecia una ruptura sistemática de las tres unidades de la precepti-

verso que del drama. No aciertan, como Zorrilla, a unir la acción dramática y la expresión poética de tal suerte que estén tan íntimamente ligadas y compenetradas como alma y cuerpo».

15. María Isabel Martín Fernández: «El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos», *Anuario de Estudios Filológicos* (1978), pp. 91-117; y *El lenguaje retórico de los dramaturgos posrománticos* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1980).

16. Censuran la reconstrucción lingüística de Grau, entre otros, Ramón Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico* (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), 2, p. 436; y Angel Valbuena Prat: Introducción al *Teatro* de Antonio Mira de Amescua (Madrid: Espasa-Calpe, 1960), p. XL. Por el contrario, defiende el intento de Grau Luciano García Lorenzo en su Introducción al *Teatro selecto*, de J. Grau (Madrid: Escelicer, 1970), p. 49.

va clásica. Entre los recursos dramáticos abundan los «diálogos para la galería», puestos en boca de criados, que narran antecedentes de la acción; el espectador, con frecuencia, conoce los secretos de la trama antes que los mismos personajes, pese a que hay mayor complejidad en los argumentos dramáticos de Marquina o Villaespesa que en los de sus colegas del neorromanticismo. Para estos dramaturgos era más importante impresionar o emocionar al público, que sorprenderlo; en este sentido, son muy frecuentes también los sueños, presagios y avisos extraños, que contribuyen a anticipar el futuro desenlace de la acción¹⁷.

Hay que destacar, por último, la importancia dramática del monólogo en verso; en estos «morceaux de bravoure» abunda un motivo singular: la exaltación lírica y colorista de una ciudad, generalmente andaluza — Granada y Sevilla, sobre todo—, que sirve de pretexto para dar rienda suelta a la imaginación modernista más típica; estos «cantos» hacían las delicias del público, suponían un notable lucimiento para los actores, y con frecuencia se citaban, alababan y reproducían al margen de la obra dramática en la que estaban insertos.

c) *Personajes*. Dos aspectos fundamentales diferencian el teatro poético del posromántico en lo referente a los personajes: la mayor complejidad de su carácter y el importante papel que en la peripecia dramática representa la protagonista femenina; en este último punto hay que considerar la incidencia que en la escritura dramática de estos autores tuvo la fuerte personalidad de María Guerrero, quien desde 1908 apoyó el teatro poético, de tal manera que su compañía estrenó 9 de las 18 obras aquí estudiadas que llegaron a las tablas. Se aprecia una sobreabundancia de personajes, en su mayor parte pertenecientes a las capas superiores de la sociedad estamental, con funciones dramáticas típicas: galán/dama, padre=guardián de la honra, rey, criados, etc.

d) *Escenografía*. Esa nutrida nómina de personajes y lo suntuoso de los decorados, ocasionaron que el montaje de las piezas del teatro poético fuera una empresa costosa; por ello fue una compañía de la solera y solidez de la formada por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza la que se especializó en estas obras. Utilizaron una escenografía básicamente realista, que aspiraba a seducir al espectador con la exótica reproducción del ambiente medieval. Sin embargo, existía el peligro de que la fidelidad en lo accesorio —vestuario, decorados— sirviera para suplir la debilidad histórica de los personajes; es el defecto que algunos críticos denunciaron tras el estreno de ciertas obras de Marquina o Villaespesa¹⁸.

17. *Hijas*, donde Téllez Muñoz ya desde I presagia desgracias; *Vidriera* y *M. Brava*; los sueños de los reyes en *Gerineldo*; las previsiones de los astrólogos en *Alcázar*; la serie de hechos insólitos que configuran la atmósfera trágica del tercer acto en *Alarcos*, etc.

18. «Doña María de Guzmán, D. Álvaro de Luna, el infante D. Enrique y, en suma, cuantas reales o fingidas personas intervienen en la acción dramática, apa-

La índole realista de estos montajes escénicos se orientaba hacia la reproducción detallada del ambiente descrito y recreado por el autor; los telones pintados que decoraban el fondo y laterales, la vestimenta de los actores y el mobiliario tendían a este fin, como puede verse en las fotografías que ilustran las reseñas de los estrenos en revistas como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Blanco y Negro* y otras¹⁹.

Especial atención merecen las acotaciones del teatro poético, fuertemente literaturizadas, contribuyendo así a crear ese ámbito de belleza ideal que en sus obras buscaban Valle, Marquina o Villaespesa; en algunos casos, como en *Voces de gesta*, incluso se redactan en verso. Finalmente, se descubre aquí una búsqueda consciente del efectismo, mediante la exaltación de comportamientos gallardos y caballerescos, propuestos como expresión típica de la idiosincrasia castellana y española²⁰.

Temática e ideología

En el teatro poético destacan cuatro temas principales que aparecían ya en el teatro neorromántico: *Amor*, *Religión*, *Orden Social* y *Honor*. Sin embargo, cabe anotar dos importantes diferencias en el tratamiento de estos temas:

recen en ella debilitadas y empalidecidas, sin la fuerza y la energía que debiera ser su característica, porque así lo pide la época y el ambiente de lucha y encono que bajo las superficialidades de una corte aparentemente en perpetuo regocijo se ocultaban; y el fondo mismo sobre el que esas figuras principales se dibujan resulta blando, algodonoso, sin la consistencia que para sostenerles necesitaría tener...». Alejandro Miquis —pseudónimo de Anselmo González—, en su habitual sección «La semana teatral», en *Nuevo Mundo*, 9-12-1909.

19. Hay dos obras que intentan planteamientos escénicos un tanto originales: una de ellas —*Entremés*— presenta una escenografía típica de teatro no comercial, potenciando al máximo la virtualidad escénica de la palabra dramática, y cambiando de escenarios mediante el uso de una cortina; el mobiliario queda reducido a lo esencial, y se busca dar a la anécdota una dimensión intemporal. En la otra pieza —*Alarcos*—, se pretende crear un simbolismo escénico, utilizando para ello la iluminación y los sonidos: el fuego de la chimenea, cantos de juglares y bufones, ruido del viento y de una tormenta, etc.

20. Gestos efectistas y elegantes que ganarían de inmediato la adhesión del público, al tiempo que servían de exponente de la nobleza castellana. Los ejemplos se multiplican en las obras de Marquina: Álvaro de Luna echa sobre sí el asesinato de Vivero, para salvar a doña María; cuando ésta se dispone a confesar, arroja sobre ella el capelo de Maestre de Santiago, que le proporciona total inmunidad; a continuación se enfrenta sereno con su inminente ejecución (*M. Brava*); Gonzalo de Córdoba, para evitar la humillación conyugal de Isabel, confiesa que fue él —y no el rey Fernando— quien llevó a una morisca a la cámara real con lúbricas intenciones, a pesar de que ello le alejará aún más de la soberana a la que adora (*Capitán*).

— El teatro que nos ocupa evidencia una uniformidad ideológica mayor que en las obras del XIX, en donde era posible distinguir un grupo de autores liberalizantes —con Echegaray a la cabeza— frente a otro de tradicionalistas o conservadores, representados por Sánchez de Castro, Retes, Pérez Echevarría y otros.

— Se advierte aquí menos interés por el tema del honor, las relaciones conyugales o paterno-filiales, e incluso la religión, mientras que adquiere enorme importancia la exaltación de unos valores nacionales, identificados con Castilla. Podría decirse que existe en el teatro poético un adoctrinamiento de índole nacional y colectiva, frente a los posrománticos, más preocupados por suministrar códigos de comportamiento individual: entre enamorados, esposos, etc. Revisaremos brevemente cada uno de estos bloques temáticos:

El amor ocupa lugar preeminente en casi todas las obras. Los enamorados aquí no adoptan, por lo general, una actitud tan pacata como los de las piezas posrománticas; se trata de un amor conscientemente enraizado en lo físico, y sin inminentes planteamientos matrimoniales, en títulos como *Gerineldo*, *R. Blanca*, *Alarcos*, *Cantiga*, *Venganza*, *Galaor*, *Alcázar* y otras. La mujer toma con frecuencia la iniciativa —*Alarcos*, *Venganza*, *Blancaflor*, en el caso de la mora Zahara; *Cuento*— y describe su amor como una fuerza que todo lo arrastra. La Princesa que se enamoró del conde Alarcos desde la adolescencia y le exige ahora entrega total, se expresa en estos términos:

«¡Vos, peor que la muerte me disteis! ¡Yo os quiero con aquel amor de locura que no cabe en el cielo! ¡Con aquel amor que del mismo Dios se desvía, porque no puede repartirse!»²¹.

En cuanto a *la religión*, Dendle traza una diferencia clara entre el uso que de ella hicieron los novelistas de la Restauración, y los de las primeras décadas del nuevo siglo:

The novelists of the Restoration were committed to writing on «transcendental» themes. They were openly partisan in their treatment of the religious question. Their thesis-novels were often little more than works of propaganda, appealing to the prejudices of the already converted (...) The interest of novelists and politicians in the religious question began to wane in the second decade of the twentieth century. Religion is no longer seen as the fundamental problem of Spain²².

En el teatro se advierte una evolución paralela; Marquina y sus segui-

21. J. Grau: *El conde Alarcos*, en *Teatro selecto*, p. 152.

22. Brian J. Dendle: *The Spanish Novel of Religious Thesis. 1876-1936* (Madrid: Princeton-Castalia, 1968), p. 2.

dores conceden a la religión menos importancia. Sin embargo, se mantienen una serie de motivos bien conocidos:

— Algún personaje se retira del mundo a la paz de un convento: *R. Sol*, *Gerineldo*, *Vidriera*, *Blancaflor*.

— La religión preside momentos de gran efectismo dramático: la muerte del fraile (*Blancaflor*); tras un dilatado monólogo, María de Padilla queda sollozando, abrazada a una cruz (*M. Padilla*); al final del acto tercero de *Gerineldo*, desarrollado en la galería de un cenobio, se abre un pasillo formado por las monjas y aparece en el centro la Infantina, que parte en busca de su amado.

— Las dos piezas largas de Fernández Ardavin —*Vidriera* y *Blancaflor*— ofrecen tal cantidad de motivos religiosos y catequéticos, que pueden considerarse auténticos sermones dramáticos²³.

El orden social reflejado en estas obras se subordina a la exaltación de los valores nacionales y de las tradiciones de la raza, como señala acertadamente De la Nuez:

The poetic theater in twentieth-century Spain is characterized, particularly in the decade 1910-1920 by the historical setting of a great many of its plays. In general the historical plays producing during this period did not view Spain's past with a critical eye. Instead of guiding the spectator toward an evaluation of the historical problems that weighed upon him as a Spaniard, these works carried him to a remote past devoid of any vital connection with the present²⁴.

En el mismo sentido se expresa Ruiz Ramón, quien resume la función de este teatro como «...la de suministrar a la conciencia nacional en crisis unos arquetipos»²⁵; por su parte Eguía Ruiz, al estudiar la obra de Marquina, el representante más cualificado de esta modalidad dramática, insiste en «...la tenacidad de este catalán en el tema histórico castellano»²⁶. Se aprecia en este texto de Eguía y en buena parte de los autores del teatro

23. A partir de 1931, con el advenimiento de la República y las primeras quemadas de conventos, vuelve a radicalizarse el tema religioso, que tiene en la escena manifestaciones de uno y otro signo. El día 7 de noviembre de 1931 se estrena la versión dramática de *A.M.D.G.*, ocasionándose una vivísima polémica, de la que Andrés Amorós ha reproducido los episodios más significativos en el prólogo a su edición de la obra: Ramón Pérez de Ayala: *A.M.D.G.* (Madrid: Cátedra, 1983). La respuesta vendría con piezas como *El divino impaciente* o *Cisneros*, de Pemán, o *Isidro Labrador*, de Fernández del Villar.

24. Manuel de la Nuez: *Eduardo Marquina* (Boston: Twayne Publishers, 1976), p. 35.

25. Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. Siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1981⁵), p. 63.

26. C. Eguía Ruiz: «Tradición y evolución en el teatro de Marquina» (2.º), *Razón y Fe*, 97 (diciembre 1931), p. 346.

poético una identificación entre lo castellano y lo español, que les lleva a ensalzar a Castilla y todo lo relacionado con ella de forma inusitada en el neorromanticismo.

Podría relacionarse esta exaltación de Castilla con la atracción que en los mismos años sintieron hacia esa región los más caracterizados autores de la llamada generación de 1898; volveremos sobre esto en la parte III de este trabajo.

El honor de índole calderoniana con su secuela de celos y venganzas, sólo tiene incidencia dramática real en las dos obras más próximas a la Comedia Nacional del Siglo de Oro: *Blasco* y *Villanos*. En otro pequeño grupo de obras —*Voces*, *Hijas*— influye de alguna manera en la conducta de los personajes; sin embargo, lo habitual es que estos se abandonen re-sueltamente a la pasión amorosa, pese a estar imbuidos por la estricta valoración que del honor existía en la época. Así pues, los protagonistas —sobre todo, las damas— conocen y aceptan el código del honor, pero evitan que ello les impida vivir libremente su pasión amorosa. Desde luego, *la venganza* continúa siendo uno de los principales móviles dramáticos, pese a que sólo en casos excepcionales aparezca aquí como culminación del atentado contra el honor matrimonial o paterno. Se trata de una venganza motivada por razones de diversa índole, como puede verse en *R. Sol*, *M. Brava*, *M. Padilla*, *Venganza*, *Alcázar*, *R. Blanca*, etc.

En resumen, el teatro poético concede a los aspectos formales de la obra dramática —en especial a la lengua literaria, escenografía y decoración— una importancia harto superior que la concedida por Echegaray y sus seguidores, hasta el punto de que en algunas obras esta elaboración estética constituye una finalidad en sí misma.

En cuanto a los temas, hay que reseñar la misma actitud ejemplarizante y adoctrinadora que entre los posrománticos, si bien allí la prédica se orientaba hacia el ámbito individual: la moral familiar y social, la religión; mientras que ahora se insiste fundamentalmente en la exaltación de los valores nacionales y colectivos. Tampoco se percibe en este «corpus» dramático la polarización ideológica tradicionalismo/liberalismo —encabezada por Sánchez de Castro y Echegaray respectivamente— que caracterizaba buena parte de los dramas neorrománticos²⁷.

III. La representación del pasado medieval

Los dramaturgos aquí estudiados —igual que los autores posrománticos— se acercan a la Edad Media de forma un tanto asistemática, en el sentido de que casi nunca precede a sus obras una seria reflexión sobre

27. Un estudio notablemente ampliado del drama neorromántico y del teatro poético, así como de sus implicaciones sociopolíticas, figura en J. M. Cabrales: *La Edad Media...*, pp. 2-113 y 403-495.

las relaciones entre historia y poesía. Por ello, esa base teórica que explique la manera en que el pasado histórico se relaciona con la creación dramática, se encuentra a menudo en los periódicos o en comentarios posteriores al estreno de la obra. De los críticos de la época, fue sin duda Alejandro Miquis —pseudónimo de Anselmo González— quien a lo largo de casi 10 años más se preocupó por la simbiosis entre historia y drama; insiste el articulista en que el éxito del teatro histórico requiere un dramaturgo «bien impregnado de una época y bien adueñado del espíritu de unas cuantas figuras históricas»²⁸; por ello reprocha a Marquina —véanse sus críticas a *Doña María la Brava*, *Las flores de Aragón*, y, sobre todo, *El Gran Capitán*— la poca atención que prestaba a la adecuada ambientación y verosimilitud histórica de sus piezas²⁹; en otra ocasión afirma:

Claro es que el drama histórico, tal como podríamos admitirle hoy, no es fácil de hacer. Requiere de quien ha de realizarle, condiciones excepcionales de sensibilidad y de cultura que le hayan transformado previamente en algo más que un erudito capaz de conocer una época; es un artista capaz de vivirla y de dar a los demás la sensación de esa vida como de vida propia³⁰.

Sin embargo, según se desprende del análisis detenido de los textos, pocas obras de las que aquí se recogen siguieron las bienintencionadas recomendaciones del crítico.

La gradación de la representación histórica

La distinta intensidad en la incorporación de la Edad Media, obliga a dividir este conjunto de obras en cuatro categorías principales, aunque algunas piezas podrían incluirse en más de un grupo.

1) *Anécdota histórica* (ambiente, hechos, personajes): entrarían aquí las obras propiamente históricas, es decir, aquellas que —al igual que *Anillos para una dama*, de A. Gala— presentan unos rasgos definidos así por López Estrada:

(...) la situación corresponde a las acciones de unos personajes principales que son figuras de la historia de España y porque el argumento tiene como base de fondo un acontecimiento que responde a un hecho ocurrido en la historia de la Edad Media³¹.

28. A. Miquis: «La semana teatral», *Nuevo Mundo*, 9-12-1909.

29. En el caso de *El Gran Capitán*, la unanimidad de los periodistas en denunciar las licencias históricas utilizadas por el autor, obligó a Marquina a publicar al final del tomo 2 de sus *Obras Completas* una nota en la que explica con detalle las fuentes en las que basó la anécdota dramática.

30. A. Miquis: «La semana teatral», *Nuevo Mundo*, 7-4-1916.

31. F. López Estrada: «El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid», *Pliegos de Cordel* (Roma: Instituto Español de Cultura, 2, 1983), pp. 31-49, p. 32.

Doy a continuación los títulos, con una breve referencia al acontecimiento histórico escenificado:

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

M. Brava: prisión final de don Álvaro de Luna.

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

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

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

2) *Figuras históricas*: aparece algún personaje documentado históricamente junto a otros inventados, sin que se desarrolle en escena ningún acontecimiento realmente acaecido. Las piezas que entran en este apartado son *Venganza* y *Vidriera*.

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

Valle Inclán, Marquina y estos que ahora comienzan (...) deben sus aciertos a aquellas olvidadas fuentes que corrían sin que acudiesemos a ellas para mitigar nuestra sed de poesía entre tanta prosa rimada como nos asfixiaba³².

Mención aparte merece la influencia que el Romancero ejerce en la literatura de finales del XIX y principios del XX. La publicación del antiguo *Romancero*, de Agustín Durán, había preparado el triunfo del Romanticismo y la rehabilitación de la forma y de los asuntos narrativos de la antigüedad; del mismo modo, las entregas del *Tratado de los romances viejos*, de Menéndez Pelayo, entre 1899 y 1906, produjo parecido efecto. Como en *Anillos para una dama*, se advierte en estas obras una particular dialéctica entre ficción y realidad que ya observó López Estrada:

La base de la obra teatral es, pues, una obra poética: es teatro sobre la poesía. Cuando se trasvasa un contenido poético a otro género, existe el margen de libertad adecuado para el acomodo a la nueva disposición...³³.

Componen este grupo *Entremés*, *Alarcos*, *Gerineldo*, *Blancaflor*, *Cantiga*, *Galaor*, *Blasco*, *Hijas*, *Cuento*, *Alcázar*.

4) *Mera ambientación medieval*: se lleva a escena un conflicto ambientado en la Edad Media, lo que le confiere características específicas. Podría

32. J. Rogelio Sánchez: *Autores españoles e hispanoamericanos* (Madrid: Sucs. de Hernando, 1911), p. 844.

33. F. López Estrada: «El drama...», p. 37.

aplicarse a estas obras la denominación que otorga Picoche al gran éxito de García Gutiérrez:

El Trovador es un drama «caballeresco», lo que significa que, si bien se sitúa en un ambiente histórico lejano, no se refiere a ningún episodio preciso de la historia de España. El drama evoca, pues, una época medieval favorable al desarrollo de ciertos tópicos que se consideraban, hacia 1840, como representativos del espíritu caballeresco...³⁴.

He aquí las obras que entran en este apartado: *Voces*, *Morisca*, *Villanos*, *R. Blanca*, *R. Sol*.

Ofrezco a continuación un sencillo esquema que permite la visión de conjunto de la presencia de lo medieval en cada una de las 22 piezas aquí estudiadas; la lectura de este cuadro se explica en la Leyenda adjunta.

| ASPECTOS HISTÓRICOS | | | | Fuentes | Inexact. | Valoración |
|---------------------|-----------|----------|---------------|---------|----------|------------|
| Grado Hist. | Época | Reino | | | | |
| Hijas | Tradición | XI-XII | Castilla | L | ↓ | — |
| Gerineldo | Tradición | XIV-XV | Castilla | L | — | ↓ |
| M. Brava | Anécdota | XV | Castilla | H-L | ↓ | — |
| Cuento | Tradición | XII-XIII | Castilla | H-L | 0 | ↓ |
| Alcázar | Tradición | XIII | Granada | L | — | ↓ |
| Voces | Ambiente | R | Castilla | () | 0 | ↓ |
| M. Padilla | Anécdota | XIV | Castilla | H-L | 0 | ↓ |
| Galaor | Tradición | E.M. | C | L | 0 | — |
| Flores | Anécdota | XV | Castilla | H-L | 0 | ↓ |
| Cantiga | Tradición | XV | Castilla | L | 0 | ↓ |
| Capitán | Anécdota | XV | Castilla-Esp. | H-L | — | — |
| Morisca | Ambiente | XV | Castilla | () | 0 | ↓ |
| Venganza | Figuras | XII | Castilla | L | ↓ | ↓ |
| Blasco | Tradición | XII | Castilla | H | ↓ | ↓ |
| Alarcos | Tradición | XIII | Castilla | L | 0 | — |
| R. Blanca | Ambiente | R | Castilla | () | 0 | 0 |
| Villanos | Ambiente | XV | Castilla | L | 0 | — |
| Vidriera | Figuras | XV | Castilla | () | ↓ | — |
| R. Sol | Ambiente | XV | Castilla | () | ↓ | 0 |
| Blancaflor | Tradición | XII | Taifas | L | 0 | ↓ |
| Isabel | Anécdota | XV-XVI | Castilla-Esp. | H-L | 0 | — |
| Entremés | Tradición | E.M. | C | L | ↓ | 0 |

34. Antonio García Gutiérrez: *El trovador*, edición, estudio y notas de Jean-Louis Picoche y colaboradores (Madrid: Alhambra, 1979), p. 14.

ASPECTOS HISTÓRICOS:

Grado de historicidad

Anécdota: se escenifica una anécdota histórica.

Figuras: aparecen personajes históricos.

Tradicción: se desarrolla un tema literario tradicional.

Ambiente: mera ambientación medieval.

Época recreada

El siglo que corresponda.

R: Reconquista → imprecisión temporal.

E.M.: Edad Media → máxima imprecisión temporal.

Reino Peninsular

El que corresponda.

C: uno de los reinos cristianos peninsulares.

FUENTES Y ANTECEDENTES LITERARIOS:

L: Literarias.

H: Históricas.

H-L: Históricas y Literarias.

(): Sin antecedente conocido.

ANACRONISMOS E INEXACTITUDES:

+: Importantes en el desarrollo de la trama.

-: Eventuales o esporádicos.

O: Inexistencia debida en ocasiones al consciente alejamiento del marco de referencia histórico-medieval.

VALORACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN MEDIEVAL

+: Cuidada.

-: Tópica.

O: Descuidada.

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

En ocasiones, tanto la historia, como la Edad Media, no tienen más valor que servir de telón de fondo sobre el que se proyectan conflictos personales que acaparan el interés dramático. La Edad Media se recrea sin excesiva profundidad; basta con reunir y enhebrar hábilmente una serie de motivos bien conocidos, sobre los que ya se basaba el «tono de época» de los dramas románticos. Enumero unos cuantos:

- Presencia de un lenguaje arcaizante.
- Estratificación social muy marcada; relaciones amorosas y conflictos entre individuos pertenecientes a distintos estamentos.
- Descripción, mención o inclusión en la pieza de actividades que tienen un valor claramente indetectable con el Medioevo: escenas de caza; torneos, duelos y justas; asedio o defensa de castillos y fortalezas; actuación de juglares y trovadores en la corte de los poderosos; lucha contra el moro y rivalidades nobiliarias; magia y hechicería, etc.

Se encuentran diferencias notables entre el drama neorromántico y el teatro poético. Así, con respecto al grado de historicidad se advierte en el XIX una clara abundancia de obras que desarrollan una anécdota histórica, mientras que en el XX el primer lugar lo ocupan las que aprovechan un tema literario tradicional: 10, de un total de 22, aunque podrían incluirse en este grupo títulos como *Venganza* o *Villanos*.

Ninguno de los autores del teatro poético ambienta sus obras en un reino cristiano que no sea Castilla —16—, o la España unificada por Fernando e Isabel: *Capitán, Isabel*. El exotismo propio del movimiento modernista les lleva a recrear el mundo árabe-andaluz, sensual y abigarrado: *Alcázar, Blancaflor*, uno de los cuadros de *Hijas*. Frente al protagonismo del rey don Pedro I de Castilla, en el drama neorromántico, los modernistas gustan de recrear el período histórico de los Reyes Católicos: *Vidriera, Morisca, Capitán, Flores e Isabel*.

Cabe señalar, pues, en los posrománticos una mayor preocupación por la fidelidad histórica y la exactitud documental —siempre relativa— de sus argumentos, descuidando un tanto el ropaje medieval. El teatro poético, en cambio, se apoya más en la esmerada representación de una Edad Media embellecida por la pátina del tiempo; predominan las fuentes legendarias y tradicionales; los acercamientos a la anécdota histórica son escasos, y fueron objeto de críticas por su falta de verosimilitud, como en los estrenos de *M. Brava* o *Capitán*. Atención especial merece el desdén hacia los reinos peninsulares periféricos, junto al extraordinario culto a Cas-

tilla, considerada motor y entraña de la nación española; de ello trataremos en el próximo apartado.

Salvo excepciones que ellos mismos se apresuran a destacar³⁵, estos autores se valen de bibliografía histórica poco especializada: obras generales cuasi-noveladas, que dan entrada a múltiples aspectos legendarios, o bien manuales de ámbito preferentemente escolar³⁶.

Temas históricos principales

De entre el cúmulo de temas y motivos históricos presentes en estas 22 piezas, destacan dos: la exaltación de Castilla, y el reinado de los Reyes Católicos. Examinaremos brevemente cada uno de ellos.

La exaltación de Castilla. Ya hemos mencionado que los dramaturgos aquí estudiados no ambientan sus obras en otro reino cristiano-medieval que no sea Castilla. Este reiterado «laus Castellae» reviste —a mi juicio— tres modalidades:

a) Exposición de una serie de cualidades positivas de Castilla, desde un punto de vista general; vale como ejemplo la frase final de *M. Brava*, que se hace eco de una famosa sentencia de F. Pérez de Guzmán:

Es la tierra que calcina
el sol y que no da flores;
que, como es recia, domina
sus propios dominadores;
que, como nada le basta,
con nada se satisface:
esta es Castilla, que hace
a los hombres y los gasta!³⁷

b) Contraposición de Castilla con algún otro reino o región, resaltando siempre la supremacía castellana. Así, el enfrentamiento que sostienen

35. Villaespesa en *Alcázar*, o Marquina en la citada edición de *Capitán*.

36. Sin duda el autor más leído fue Modesto Lafuente, autor de la monumental *Historia General de España*, cuya primera edición constaba de 30 volúmenes; se encuentran allí la mayor parte de los acontecimientos históricos y legendarios esenciados por estos autores; hay que mencionar también a Antonio Alcalá Galiano: *Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de Isabel II* (Madrid: 1844-46), 7 vols.; y Juan Ortega y Rubio: *Historia de España* (Madrid: 1909-10), 8 vols. Los manuales escolares más leídos en la época se recopilan en el excelente libro de B. Sánchez Alonso: *Fuentes de la Historia española e hispanoamericana* [1919] (Madrid: C.S.I.C., 1952³), 3 vols.

37. E. Marquina: *Doña María la Brava*, en *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1944), 1, p. 795. Véase Fernán Pérez de Guzmán: *Generaciones y Semblanzas*, ed. de J. Domínguez Bordona (Madrid: Espasa Calpe, 1924), p. 110; existe edición crítica de la obra medieval a cargo de Robert B. Tate (Londres: Tamesis, 1965).

Rodrigo y Vigarny —*Vidriera*—, saldado con el triunfo del primero, se enuncia en varias ocasiones como la oposición entre sus respectivas naciones de origen: Castilla y Francia. En parecidos términos se expresa doña Sol —*Hijas*— al verse obligada a dejar Castilla, camino de Galicia, a raíz de sus esponsales con uno de los Infantes de Carrión.

c) El procedimiento más frecuente consiste en la mitificación y personificación de Castilla, a la que se atribuyen las cualidades positivas de sus hijos que la convierten en paradigma de virtudes y dechado de nobleza. Entre estas virtudes destacan la discreción, la justicia, la generosidad, la nobleza, la lealtad, la honra, el valor, etc.

En abierta contradicción con lo anterior se sitúa Valle Inclán en *Cuento de abril*, al enfrentar una partida de austeros y burdos guerreros castellanos —la España bárbara y católica— con el mundo elegante y sensual de una corte provenzal, símbolo de la Europa civilizada y pagana. La transcendencia de obra tan aparentemente inocua no ha pasado inadvertida a Greenfield:

It would not be difficult to intellectualize *Cuento de abril* and build a reasonable case for it as an effort by a writer of 98 to examine «el problema español» and offer his version of why Spain is what it is (...) Spanish provincialism in the face of cosmopolitanism of the outside world is in the final analysis the basis of the antithetical «pastiche» that is *Cuento de abril*³⁸.

Los Reyes Católicos. La enorme transcendencia histórica de los Reyes Católicos y su prestigio entre el pueblo³⁹, explican su frecuente aparición en la literatura española, y especialmente en el teatro, hasta el punto de que estas intervenciones dramáticas han merecido una erudita monografía⁴⁰; en ella afirma el autor que estos monarcas quedaron siempre reflejados en la escena con una aureola de grandes simpatías. Sin embargo, en las tres obras del teatro poético que ellos protagonizan —*Flores*, *Capitán*, e *Isabel*—, se percibe una distinta consideración de Fernando y de Isabel, que puede sintetizarse así: mientras ella aparece como un modelo de be-

38. Sumner M. Greenfield: «*Cuento de Abril*: Literary reminiscences and commonplaces», en *Ramón María del Valle Inclán: An appraisal of his life and works*, ed. Anthony N. Zahareas (N. York: Las Americas Publishing Co., 1968), pp. 353-360, p. 359.

39. Prueba de ello son las «Coplas de un ventero y un escudero», de Rodrigo de Reinosa, reproducidas y comentadas en J. M. Cabrales Arteaga: *La poesía de Rodrigo de Reinosa* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1980), pp. 259 y ss.

40. Agustín del Saz: «Los reyes Católicos en el teatro», *Boletín de la Universidad de Madrid*, 1, n.º 1 (1929), pp. 18-30; en la lista de títulos figuran algunos tan importantes como *Fuenteovejuna*, *El mejor mozo de España*, *La luna de la sierra*, *La niña de Gómez Arias*, etc.

lleza física y virtudes morales, provocando el enamoramiento de sus más cualificados paladines, Fernando se presenta como hábil político, carente de escrúpulos, cuyos valores humanos están muy por debajo de su astucia como gobernante. Estamos ante una especie de prevención e inquina ante el soberano aragonés, que Menéndez Pelayo consideraba habitual en los escritores castellanos⁴¹. Veamos cómo se presenta esta diferente consideración de ambos monarcas en las tres obras citadas.

A lo largo de *Las flores de Aragón* Isabel se muestra como una hermosa joven, dotada de autoridad decisoria, pero ante todo enamorada y deseosa de casarse por amor, no por razones de Estado; se trata de una mujer — semejante a muchas otras del teatro de Marquina— que para conseguir el verdadero amor ha de superar una larga serie de obstáculos. Por el contrario, Fernando, que no presenta la negativa imagen de otras piezas, evidencia orgullo, valentía y amor hacia Isabel, pero se revela principalmente como dueño de extraordinaria astucia y diplomacia. De lo primero dan fe sus industrias para entrevistarse con la princesa en I, y para pasar a Castilla en III, disfrazado de mozo de espuela; de lo segundo, sus intervenciones en el acto IV, en especial la maquiavélica forma de vencer las reticencias del obispo Carrillo hacia la boda.

El Gran Capitán, de Marquina, marca una oposición clara en el modo de presentar a los dos personajes. La reina despierta amores encendidos en moros y cristianos: el alcaide Sidi Hyaya, loco por ella, y desesperado por no poder conseguirla, corre a buscar la muerte en los abismos de Ronda; por su parte, Gonzalo lucha de continuo por mantener en secreto ese amor que él considera casi sobrenatural. Fernando aparece dibujado con rasgos muy negativos: suspicaz frente a todo aquel que pudiera privarle de poder, no duda en enredarse en intrigas para desacreditar a Colón o hacer volver a Gonzalo de Italia antes de tiempo. El principal motivo de tensión entre los esposos lo constituyen las habituales infidelidades del monarca, cuya rijosidad se muestra aquí en II, al haber escondido a una bella mora en la cámara nupcial, tras la toma de Granada.

El mismo título de *Santa Isabel de España* indica ya el grado de mitificación al que se somete la figura de la reina, que también despierta tempestuosos amores en el marqués de Castellar, durante la primera mitad de la obra. La personalidad del aragonés no queda malparada ahora, si bien se percibe por doquier en su conducta esa mezcla de habilidad política y absoluta falta de escrúpulos en relación con las tareas de gobierno.

Por último conviene resaltar la originalidad del teatro poético con respecto a la consideración de los reinos musulmanes peninsulares; el moro en el drama neorromántico obedecía al estereotipo social de «los otros», «los invasores», con quienes la única relación posible era el combate; por el contrario, en la dramaturgia que nos ocupa, hay dos piezas ubicadas en

41. Marcelino Menéndez Pelayo: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* [1892-1902] (Santander: Aldus, 1949), 5, p. 329.

alguno de los múltiples reinos de Al-Andalus —*Flores y Alcázar*—: esporádicamente aparecen personajes musulmanes en *Hijas y Capitán*. En todas ellas se descubre, junto a un claro desinterés hacia la historia de aquellas comunidades políticas, la seducción que sobre los autores ejercía ese exotismo abigarrado de las cortes orientales, tan grato a los modernistas.

La relación entre el presente histórico y el pasado medieval

Unas pocas palabras, al lado de la evocación medieval, incluyen alusiones inequívocas al momento histórico en que cada pieza se concibe y se lleva a las tablas; pero mientras los autores posrománticos se muestran especialmente sensibles a las relaciones política/religión o al carlismo, los modernistas cierran filas en torno a la exaltación del ser nacional, frente a las desmitificadoras interpretaciones de lo hispano, en boga durante los años del cambio de siglo.

A este respecto, conviene recordar que el teatro poético ve la luz en los años inmediatos al desastre de 1898 que, además de consecuencias decisivas de orden político, económico y social, supuso en el terreno intelectual la culminación de un amplio debate sobre el pasado histórico y la situación presente de la nación española⁴²; ecos de este debate se perciben en esta modalidad dramática, en la que —con López Estrada— cabe identificar dos opuestas concepciones de la historia nacional:

Es un teatro que toca asuntos referentes a héroes, leyendas y episodios de transcendencia para la nación española, pero de carácter evasivo: evasión que consiste en salirse del presente (...) Dos autores representaron a comienzos de siglo esta corriente de novedad: uno, de condición rebelde, Ramón María del Valle Inclán; y otro, de condición conservadora, Eduardo Marquina⁴³.

La representación de ambas corrientes en el teatro poético es en extremo desigual: casi todos los autores aquí reunidos se sitúan del lado de Marquina en la tarea de idealizar determinados aspectos del pasado histórico, en tanto que sólo *Cuento de abril* representa plenamente una visión rebelde del pasado y la realidad española.

En sus piezas dramáticas de ambientación histórica, Marquina acometió una tarea de exaltación de las virtudes de la raza, que no pasó inadvertida a sus primeros críticos; Rogerio Sánchez, ya en 1911, define así su producción escénica:

Su teatro épico es como un adecuado revulsivo moral y artístico puesto a nuestra actual generación, algo afeminada, decadente e intelectualizada⁴⁴.

42. Véase José Luis Abellán y otros: *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa* (Barcelona: Ariel, 1975).

43. F. López Estrada: «El drama...», p. 33.

44. J. Rogerio Sánchez: *Autores...*, p. 561.

El teatro de Marquina y de sus seguidores parte —como hemos visto— de la magnificación del espíritu castellano, en la línea de la progresiva relevancia que al papel histórico y cultural de Castilla otorgaban eruditos como Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, etc., y que cristalizó en uno de los más conocidos ensayos de Ortega⁴⁵.

Del canto a Castilla se pasa enseguida al loor de España y de los aspectos más gloriosos de la historia patria. El paso Castilla → España se aprecia en las dos obras de Marquina protagonizadas por los Reyes Católicos —*Flores y Capitán*— repetidamente llevados a escena como máximos artífices de la unidad nacional; en *Vidriera*, y, sobre todo, en *Isabel*, la prédica nacionalista alcanza las más altas cotas, como consecuencia —en este último texto— de haber sido concebido y estrenado en medio del clima de polarización ideológica de la 2.^a República⁴⁶; por ello, se hallan en él alegatos fogosos en favor de la unidad nacional, amenazada por la progresiva autonomía catalana, en contra de la cual menudean alusiones muy directas.

Diametralmente opuesto es el sentido del teatro de Valle Inclán, quien hacia 1920 ponía en boca del protagonista de *Luces de bohemia* esa desoladora sentencia: «España es una deformación grotesca de la civilización europea»; más adelante, en la famosa definición del esperpento, insiste Max Estrella en el vituperio de lo español:

Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España⁴⁷.

Pero antes de llegar a este punto de sistemática denigración de todo lo relacionado con la realidad española, Valle siguió una evolución que no podemos analizar aquí; baste decir que se aprecia en él —como en otros intelectuales de la época— la influencia de uno de los tempranos ensayos de Unamuno —*En torno al casticismo* (1895)— donde, al lado de sugestivas reflexiones sobre la decadencia nacional, se desmitifica el papel histórico de Castilla, que acabó por aislarse del mundo, y se critica el teatro del Si-

45. «(...) Porque, no se le dé más vueltas: España es una cosa hecha por Castilla, y hay razones para ir sospechando que, en general, solo cabezas castellanas tienen órganos adecuados para percibir el gran problema de la España integral». José Ortega y Gasset: *España invertebrada* [1921], en *Obras completas*, 10 vols. (Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1983), 3, p. 61.

46. Análoga alabanza de lo hispano se advierte en títulos como *En Flandes se ha puesto el sol*, *Pasos y trabajos de Santa Teresa de Jesús*, *Por los pecados del rey*, de Marquina; *Hernán Cortés y Abén Humeya*, de Villaespesa; *La dama de armiño* y *La espada del hidalgo*, de Fernández Ardavín. La ideología nacional-conservadora se acentúa en las piezas estrenadas a partir de 1931, como *Cisneros* y *El divino impaciente*, de Pemán, entre otras.

47. R. del Valle Inclán: *Luces de Bohemia* [1920] (Madrid: Espasa Calpe, 1976⁷), p. 107.

glo de Oro, y en especial los dramas calderonianos. De lo que se trata, en definitiva, es de negar toda validez presente a una historia que ha mantenido a España alejada de la modernidad, planteamiento radicalmente opuesto al que subyace en el teatro de Marquina.

En este sentido, como se vio en un apartado anterior, *Cuento de abril* evidencia una innegable originalidad ideológica con respecto al resto de las obras del teatro poético, al tomar partido en contra del casticismo castellano, y a favor de las licencias sociales y amorosas de la corte provenzal⁴⁸.

Conclusiones

Tras este apresurado repaso de las obras más representativas del teatro poético modernista, cabe aventurar ciertas conclusiones que resumo a continuación.

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

Las referencias medievales aportan a la trama una dimensión histórica no demasiado profunda; el conflicto amoroso ocupa el centro de la peripecia dramática, quedando a menudo lo histórico como un mero barniz de época que sólo en ocasiones influye en la conducta de los personajes. El tono de vida medieval se capta a menudo mediante tópicos ambientaciones, que tienen su precedente en el Romanticismo o Siglo de Oro. No es habitual que los conflictos de los personajes mantengan actualidad o vigencia para el espectador de nuestros días; predomina un evidente anquilosamiento en los temas: honor conyugal, exaltación patriótica, etc.

Sin embargo, no puede olvidarse que, pese a las carencias reseñadas, el teatro poético constituye una modalidad dramática de notable dignidad en medio de la chabacanería que invadía buena parte de los escenarios. Entre sus cultivadores hay que citar a figuras de la talla de Marquina, Valle Inclán y Jacinto Grau; en su repertorio se encuentran títulos insoslayables a la hora de escribir la historia del moderno teatro español: es el caso

48. Sin embargo, el Valle Inclán de esta época no cuadra fácilmente en las casillas ideológicas convencionales; de hecho, su otra obra aquí incluida —*Voces de gesta*— es un apasionado canto al carlismo y a las ancestrales costumbres castellano-navarras. Habría que tener en cuenta, quizá, el carácter antiburgués y anticentralista que para Valle encerraba el carlismo, orlado además en estos años con el romántico encanto de las causas perdidas.

de *Las hijas del Cid*, *El conde Alarcos* o *La venganza de don Mendo*. En este sentido, familiarizaron a un público nada minoritario con importantes acontecimientos y personalidades de la historia nacional, ofreciéndole opciones distintas del género ínfimo, la sicalipsis o el astracán. Así pues, tiene razón Torrente Ballester cuando —al constatar el olvido en que se halla sumido gran parte del teatro español anterior a 1936— afirma que conviene reparar cuanto antes esta laguna, ya que «... quien concibe el hecho teatral como fenómeno dentro del cual lo estético es un ingrediente capital, pero no único, no puede desentenderse irresponsablemente de unos autores que llenaron los teatros y que conmovieron o divertieron a un público bastante más complejo que el actual»⁴⁹.

49. Gonzalo Torrente Ballester: «Presentación» al libro de Jean-Paul Borel: *El teatro de lo imposible* (Madrid: Guadarrama, 1966), p. 14.