

PEREZ GALDOS DIRECTOR ARTISTICO DEL TEATRO ESPAÑOL (1912-1913): CONTEXTO Y SIGNIFICACION

Jesús Rubio Jiménez

La salud de Pérez Galdós se iba deteriorando en aquellos años y, sin embargo, tiene algo de increíble la enorme actividad del escritor en distintos frentes, tanto literarios como políticos. Sufrió dos operaciones para frenar la ceguera en 1912, pero seguía dictando sus obras a su secretario. Fracásó la campaña promovida para que le concedieran el Premio Nobel, pero supo mantener su dignidad. Su decaída salud no le impedía presidir la Conjunción Republicano-Socialista ni aceptar la *dirección artística* del Español, compromisos ambos más fuente de sinsabores que otra cosa.

La situación política del país empeoraba y el sistema político de la Restauración se descomponía inexorablemente. Galdós lo veía con su clarividencia habitual. Contesta pesimista a Javier Bueno, corresponsal de la revista *Mundial*, que se editaba en París:

Aquí está todo muerto, aquí tiene que haber una gran catástrofe o esto desaparece por putrefacción. Esto está muerto, muerto, muerto¹.

Y, sin embargo, su voluntad de contribuir a un sistema social más justo le hacía permanecer en el mundo de la política.

Otro tanto le ocurría respecto al teatro. Veía su situación con pesimismo y ya en 1909 confesaba a Eduardo Zamacois que cada vez entendía menos el rumbo de la literatura dramática². Y, con todo, no duda en afirmar el manifiesto del renovador grupo *Teatro de Arte* lo acepta el difícil reto de dotar de un repertorio atractivo a la compañía del Español en la temporada de 1912-1913³.

Es este un episodio que los estudiosos galdosianos apenas citan de pasada o que se recuerda por el desgraciado suceso ocurrido con el rechazo de *El Embrujado*, de Valle-Inclán⁴. Merece, sin embargo, ser reconstruido porque ilustra la vida teatral de entonces, permite conocer las preferencias teatrales galdosianas en el último tramo de su vida y sobre todo porque muestra las múltiples barreras con que chocaba cualquiera que pretendiera renovar los repertorios y producir espectáculos de cierta entidad artística.

La figura del *director o asesor artístico* en los teatros europeos estaba ya entonces un tanto desacreditada y desplazada por la del *director escénico* tal como lo entendemos actualmente, no sólo como *regisseur* sino como verdadero demiurgo, que controla todos los

aspectos del espectáculo. Es justamente en aquellos años cuando se estaba consolidando la figura del director escénico. Akakia Viala sintetizó bien la cuestión:

La puesta en escena no es un invento del siglo XIX. Es solo a partir del siglo XX cuando se pasa insensiblemente de la *régie*, es decir, de un ordenamiento totalmente objetivo que consiste en la descripción del movimiento teatral y de los accesorios necesarios para la representación a lo que nosotros llamamos actualmente *puesta en escena*, es decir, una interpretación personal sugerida por la obra dramática y que coordina todos los elementos de un espectáculo, a menudo según una estética particular. (...) nuestro teatro contemporáneo sustituye (...) al *régisseur* por el director⁵.

El retraso teatral español hacía que continuaran los directores artísticos, pero no faltaban las voces discordantes. Sirva de testimonio un breve texto de Luis Millá en su *Tratado de tratados de declamación* (1914):

Nombrar director a un inspirado poeta, a un brillante escritor, a un renombrado pintor, a un afamado abogado, a un médico (se ha dado el caso), ha resultado siempre completa equivocación. Todas estas personalidades saben lo suyo, resultan buenos teóricos, pero la práctica escénica destruye la mayor parte de la teoría.
(...) En un verdadero director de escena han de existir tantas y tan perfectas cualidades que preciso es crearlo, pues rayano en lo imposible creemos el poder hallarlo⁶.

Lejos de las pretensiones de Pérez Galdós estaba el convertirse en *director escénico*, pero conociendo su trayectoria, llena siempre de inquietudes renovadoras, debió resultarle tentador el perfilar una temporada teatral en uno de los más prestigiosos teatros madrileños, sin que quepa excluir, además, otras motivaciones como el que viera en esta labor un alivio a su maltrecha economía, aunque él lo explicó como un favor de amigo al Dr. Madrazo.

Su llegada al puesto venía precedida por una larga serie de intentos fallidos para conseguir una gestión saneada del Teatro Español manteniendo un repertorio digno artísticamente y en el que los clásicos españoles tuvieran una presencia suficiente. Habían fracasado los *lunes clásicos*, promovidos por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza; el proyecto de convertir el Teatro Español en Teatro Nacional se había quedado en voluntariosas disposiciones o en la temporada anterior *Alejandro Miquis* —el más documentado crítico teatral del momento— había tenido que abandonar la dirección artística del Español, desalentado por las muchas dificultades encontradas y por los ataques constantes de dramaturgos como Eugenio Sellés y Joaquín Dicenta desde el Ayuntamiento⁷. Con ello, sus *martes históricos*, a los que la empresa regateó medios para decoraciones, contratos de actores, etc., pasaron también al rincón de los intentos fallidos. Son todos ellos episodios que alguna vez habrá que historiar, ya que explican el inmovilismo del teatro en España y la difícil implantación en él de cualquier idea renovadora. La situación de partida no era, pues, nada halagüeña para Galdós.

Una vez que el escritor se hizo cargo de la *dirección artística* del teatro, inició sus gestiones con vistas a la preparación de la temporada y en varias entrevistas fue haciendo públicas sus intenciones⁸. Desde el primer momento se dirigió a los literatos españoles más

notables, animándolos a presentar obras. Emilio Herrero lo entrevistó en Santander y Galdós se explayó, exponiendo su propósito de contribuir a *regenerar* el teatro nacional:

estoy resuelto a hacer una campaña verdaderamente artística, y para ello pondré toda mi energía y mi buena voluntad.

(...) no cederé jamás a otros impulsos que los de cultivar un arte verdadero y mantendré entre todos una saludable disciplina para el mejor éxito de nuestros esfuerzos.

Verán ustedes cómo hay mucho de leyenda en eso de la bondad y lo débil del carácter de D. Benito.

(...) Si más que mi voluntad pueden las minucias por que no quiero pasar, renunciaré en el acto de la Dirección artística del Teatro Español, considerándome absolutamente fracasado⁹.

Lejos estaba de suponer D. Benito los conflictivos meses que se le avecinaban y que lo convertían casi en muñeco de pim pam pum de empresarios, dramaturgos y cómicos poco dados a ceder en sus respectivas pretensiones. Y eso que comenzaba dando un ejemplo notable de generosidad y concordia, renunciando a estrenar ningún drama nuevo suyo¹⁰.

Las obligaciones impuestas por el contrato le llevan a adelantar datos de cómo pensaba llevarlas adelante. Manifiesta que espera poner en escena dos piezas de teatro clásico: *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, *refundida* por Tomás Luceño; y *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, *refundida* por Cristobal de Castro. Y añadía Galdós:

Es mi propósito poner estas obras espléndidamente, con toda la propiedad, cuidado y fausto que merecen los genios de la dramaturgia que las crearon.

Entre los dramas no estrenados en los últimos veinte años contemplaba incluir: *Cid Rodrigo Díaz de Vivar* y *Juan Lorenzo*. Ninguno de los dos fue después estrenado.

Y en lo que se refiere a obras nuevas decía contar con una de Benavente y otra de los Quintero. Con ofrecimientos de la Pardo Bazán, Martínez Sierra, Linares Rivas, Valle-Inclán, Dicenta y Guimerá (de éste *El hijo del Rey* y *La Reina Joven*). Quería poner en escena sainetes y algún drama de Echegaray, introduciendo un sexteto de música para los intermedios. Y declaraba, en fin, que de los nuevos dramaturgos debía mantener el compromiso adquirido por la empresa con Elola (*El salvaje*) y él apostaba por Goy de Silva ("muchacho que vale mucho") y Pérez de Ayala. Es decir, dos escritores jóvenes que habían demostrado su interés por el teatro simbolista.

Durante las primeras semanas de septiembre la prensa reitera sus declaraciones. *Caramanchel* les comentó así, elogiando la "campaña de saneamiento" que se proponía:

Los planes de Galdós para la temporada próxima del Español, que la prensa ha hecho públicas, solamente alabanzas merecen, como era de esperar. Más que un programa de trabajos, parecen una buena orientación crítica. El llamamiento a Benavente, Dicenta, Martínez Sierra, Valle-Inclán, los Alvarez Quintero y Linares Rivas, no puede ser más lógico; ellos seguramente no han de desatender el ruego de que entreguen su drama o comedia. Lo de extender la invitación a la condesa de Pardo Bazán y Pedro de Répide.

también está muy en su punto. La elección de Elola, Pérez de Ayala y Goy de Silva en concepto de dramaturgos noveles, habrá de despertar necesariamente en el público el más extraordinario y justificado interés.

(...) Completa Pérez Galdós su programa —que yo hubiera ampliado con la atracción de Marquina, Villaespesa, Manuel Bueno, Juan de Arzadun, López Pinillos y algunos otros dramaturgos acreditados ya— con dos interesantes novedades: una de ellas (ideada antaño por Díaz de Mendoza y comenzada luego a poner en práctica por Federico Oliver, pero novedad al fin, pues murió en flor y sin dejar estela) es la costumbre de las conferencias literarias; la otra reforma será el enterrar —en paz descansen para siempre— los vales de los intermedios para sustituirlos con fragmentos de Bach, Mozart y Beethoven¹¹.

Los buenos deseos de *Caramanchel* de que Galdós fuese allí como “un supremo dictador artístico, un altísimo consultor de la empresa” pronto se verían despreciados y deprecados. Y Galdós fiaba demasiado a la literatura cuando el teatro nuevo cada vez era menos literatura y valoraba otros aspectos¹².

Cuando lo entrevistó José Montero en Santander, ya avanzado septiembre, se refiere a estrenos previsibles de Benavente, los Quintero, Guimerà (*La Reina Joven*) y Villaespesa (*El rey Galaor*); y de los nuevos: Elola, Goy de Silva y Enrique de Vega. Galdós se hallaba en ese momento indeciso sobre todo respecto al *teatro poético*:

—¿Y el teatro poético, D. Benito?

— No sé, no sé... María Guerrero le da calor con su arte, con su talento y con su entusiasmo; pero pasará, pasará... porque, no sé, no sé...

— ¿Y la juventud literaria?

—Muy numerosa, sí; estudia, trabaja, quizá un poco desorientada. Yo no sé... no quiero, no me gusta decir...¹³

Estos planes se habían concretado mucho más a iniciarse la temporada y el 20 de octubre en *ABC* se da cuenta de que se estrenarán: *La superhembra*, de Benavente; *La locura de Don Juan*, de los Quintero; *La Reina Joven*, de Guimerà; *Sobrevivirse*, de Dicenta; *Maia*, de Linares Rivas; *El Rey Galaor*, de Villaespesa. Y se mantenían los contactos con otros:

“D. Benito tiene además la promesa de otras valiosas firmas, como la de Pardo Bazán, Unamuno, Valle-Inclán, Martínez Sierra, Répide y otros, decididos a la restauración de nuestro primer teatro.

El baile de nombres y títulos continuó todavía durante varias semanas, provocando incluso un sonado pleito con Valle-Inclán al que no me voy a referir, pues ya ha sido bastante estudiado¹⁴. Si me he detenido un tanto en el repaso de algunas de estas entrevistas es para mostrar cómo Galdós se dedicó con tesón a llevar a cabo una temporada digna artística y literariamente. Tiempo es ya de pasar a evaluar realmente lo ofrecido más allá de las buenas intenciones y adelantando que para estas fechas todavía no se había ni planteado lo que resultó más atractivo en toda la temporada: la actuación de José Tallaví y su compañía.

La temporada se inició el 19 de octubre. Los periódicos de aquel día dedican amplio espacio a anunciarla, incluyendo información gráfica. Así, *ABC* publica una fotografía de Pérez Galdós con los primeros actores (Matilde Moreno y Francisco Fuentes (19-X). Galdós en ese momento era uno de los principales activos de la empresa y así se indicaba en la prensa:

“la bandera galdosiana flamea gallardamente en el teatro Español, que anoche reanudó su tradición gloriosa... (*ABC*, 20-X)

Cuando cerró definitivamente la temporada el teatro (25-V-1913), se habían ofrecido al público 41 obras. Pérez Galdós realizó un balance, defendiendo su gestión y la de la empresa en un largo escrito publicado en *El Liberal* (9-VI-1913), que han recuperado en fechas recientes Carmen Menéndez Onrubia y Julián Avila Arellano. Aunque con algunas imprecisiones, es el ensayo más completo dedicado hasta la fecha al estudio de este episodio de la vida de Galdós. Sin embargo, no realizan un estudio del contenido y sentido de la programación, sino de ciertas vicisitudes exteriores. Me centraré aquí por contra en el estudio del sentido de la parte más renovadora de ésta, aspecto que juzgo indispensable para una correcta valoración de lo que fue el paso de Galdós por la *dirección artística* del Español¹⁵.

El paso del tiempo fue poniendo al descubierto las limitaciones de la gestión del escritor canario, que aunque sólo en parte justifican sus fracasos, los explican. Se derivaron en gran parte de las arcaicas fórmulas de contratación del teatro, que Onrubia y Avila exponen con claridad y que mermaban las posibilidades de elección de los dramas. Pero a éstas se añadieron, las limitaciones contractuales con la empresa, que lo desautorizó con evidente desacierto en casos como el de *El embrujado*, de Valle-Inclán, drama hacia el que se había mostrado receptivo. Y existieron también, claro, sus limitaciones personales, sus resabios decimonónicos, que le llevaban a considerar esencial la función adoctrinadora del teatro, lo que le condujo a introducir dramas de dudoso valor teatral, aunque fueran obra de voluntariosos escritores regeneracionistas.

El estudio del repertorio ofrecido durante la campaña puede abordarse de distintas maneras: por su contenido, por su aceptación, por su calidad, etc. En cualquier caso, salta a la vista cómo la condicionaron las modalidades contractuales y la empresa.

El contrato obligaba a estrenar *dos refundiciones nuevas* de teatro clásico español. Se representaron *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón, y *El anzueto de Fenisa*, de Lope de Vega. Las refundiciones fueron obra de Tomás Luceño y Cristóbal de Castro. Y se ofreció también, *Amo y criado*, de Rojas¹⁶. De ninguna de las tres se dieron más que las funciones imprescindibles, pasando sin pena ni gloria. El hecho de que el contrato obligara a presentar *refundiciones* de piezas clásicas da cuenta ya de la pobreza conceptual y el escaso rigor con que se abordaba la representación del teatro áureo. Lo denunció como tantas otras veces “Miquis”:

Uno de los varios disparates artísticos que tiene el actual contrato de arrendamiento del Teatro Español es la obligación impuesta a la empresa de estrenar anualmente dos refundiciones de obras clásicas. Semejante obligación basta y sobra para demostrar que el Ayuntamiento, autor de este contrato, no tenía la menor noción —ni el menor sentimiento que es más grave—, de lo que es arte.

Exigir, tolerar siquiera, que se refundan las obras clásicas, es cosa tan hórridamente antiartística como, en otro tiempo, repintar los cuadros viejos o enjalbegar, para que estuviesen más limpios, paredes de monumentos arquitectónicos en que había magníficas tracerías o admirables frescos¹⁷.

Para *Miquis* lo más grave de estas “bárbaras aberraciones” era que suponían una traición a la poética en que fueron concebidas éstas obras:

Refundir no es en efecto otra cosa que someter las obras a las reglas de una preceptiva y de un concepto del arte completamente distinto de los que las determinaron.

Y lo ejemplifica con lo ocurrido en *A secreto agravio, secreta venganza*, que aunque ha sido refundida con cuidado por Luceño, ha quedado muy disminuida: se ha suprimido gran parte de la intervención de los criados Manrique y Sirena con lo que se pierde la comicidad sin dar más intensidad a lo dramático.

Poco de sí dio, pues, la temporada en este apartado. Y otro tanto ocurrió con la obligación de estrenar una obra moderna que no se hubiera puesto en los 20 años anteriores. Se optó por *El pelo de la dehesa*, de Bretón de los Herreros. Del siglo XIX se dieron también el inevitable *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, y *Don Alvaro*, de Rivas; el sainete de Ramón de la Cruz, *La Petra y la Juana o la Casa de Tócame Roque* y bastantes obras de la segunda mitad del siglo XIX, comenzando por las del propio Galdós: *La loca de la casa*, *El abuelo*, *Electra*; Echegaray: *Vida alegre y muerte triste*, *El gran galeoto*; Guimerà: *Tierra baja* o el estreno de *La reina joven*; Feliu: *La Dolores*; Vital Aza: *El sombrero de copa*; o autores más recientes: Los Quintero: *Amores y amoríos*, *La zagala*, *El amor a oscuras*, *El genio alegre*, *Nena Teruel* (estreno); Benavente: *Los intereses creados*, *Los malhechores del bien*, *Sin querer*; Rusiñol: *El místico*; Dicenta: *Sobrevivirse*; López Pinillos: *El pantano...* o de los nuevos: *El salvaje* (Elola), *El eco* (Goy de Silva), *La madeja* (Sofía Casanova); o, en fin, obras de otras tradiciones bien conocidas: *Hamlet* (Shakespeare), *Magda* (Sudermann) *Los espectros* (Ibsen)...¹⁸.

Pero repasado así, tampoco se muestra con nitidez lo ocurrido y porqué. Hubo en realidad tres campañas dentro de la temporada que Galdós diferenció bien en su informe. La primera entre el 19-X-1912 y el 23-III-1913, en la que Matilde Moreno y su compañía ocuparon el teatro con actores como Francisco Fuentes, Jaime Borrás, Antonia Arévalo y, al final, José Tallaví. En la segunda, entre el 24-III-1913 y 24-IV-1913, con Matilde Moreno y José Tallaví, una vez apartado Francisco Fuentes. La tercera, entre el 24 de mayo y el final de la temporada, José Tallaví y su compañía.

Desde el punto de vista artístico, que es el que pretendo analizar aquí, la temporada fue ganando en interés, produciéndose una situación paradójica: cuando la compañía titular de Matilde Moreno dejó el teatro fue cuando éste ofreció espectáculos de mayor riesgo innovador en cuanto a los textos y en la misma *puesta en escena* y trabajo de los actores.

La compañía de Matilde Moreno era una compañía profesional más preocupada por conseguir una economía saneada que por el riesgo artístico. Cómicos más pretenciosos que eficaces. Matilde Moreno y su apoderado Rafael López actuaron siempre con tacañería económica y actitudes arrogantes a pesar de algunos espectáculos muy rentables como *Nena Teruel*, de los Quintero¹⁹.

En la temporada anterior *Miquis* hubo de bregar lo suyo para conseguir puestas en escena dignas. Otro tanto le ocurrió ahora a Galdós. El trabajo artístico de Matilde Moreno fue censurado desde el comienzo de la temporada por los críticos más exigentes. Entre éstos sobresale *Miquis*, que venía realizando una extraordinaria labor en la mejora del teatro español desde hacía unos años. Fue el impulsor del *Teatro de Arte* (1908-1911). Conocía con detalle el teatro europeo y era exigente en la *puesta en escena* o en lo referente a la declamación, disciplina ésta de la que fue prácticamente el único conferenciante prestigioso entonces. Ya en el comienzo de la temporada se vio obligado a juzgar así el trabajo de los actores:

Los actores que anoche debutaron en el Español son de los que entienden que sólo es posible matizar a fuerza de pausas. Para ellos, para los mejores de ellos, la voz no tiene modulaciones ni intensidades diversas, y así arrastran interminablemente los decires, convirtiéndolos en recitados y sin lograr que pierdan, antes bien, acentuándolas, la monotonía con la invariable cadencia monocroma²⁰.

O al juzgar *El anzuelo de Fenisa*:

La obra representada anoche en el Español (...) es de las que requieren una interpretación viva y cálida, es una obra que toca muy de cerca a la literatura picaresca y que los actores deberían representar con los ojos fijos en esa literatura. Los del Español no lo sintieron así y la suerte de *El anzuelo de Fenisa* fue lamentable, la obra no gustó²¹.

Cabría pensar que en los juicios de Miquis había rencor por su apartamiento de la dirección del teatro. No era así. Otros críticos ofrecen valoraciones similares.

En alguna ocasión se ha responsabilizado a Francisco Fuentes de haber creado tensiones en el interior de la compañía, tachándole de personaje inquieto e incómodo. Lo cierto es que era un actor bien considerado, que realizó un trabajo valioso tal como lo recuerda Galdós en su informe al paso que menciona la colaboración de actores discípulos de Donato Mosteyrín, testimoniando así una vez más la continuidad entre el *Teatro de Arte* y estas campañas del Español:

Hasta el 21 de diciembre no hubo medio de estrenar cosa alguna. *La reina joven* de Guimerà abrió la marcha con éxito muy satisfactorio. Ensayada en pocos días bajo la experta dirección de Fuentes, fue preciso llevar al escenario a los alumnos de la Academia regida por el señor Mosteyrín, pues el personal de la compañía no bastaba para completar las figuras que actúan en tan complejo drama. Por cierto que algunos actores de estos meritorios se distinguieron en esa y otras obras como actores ya capacitados para desempeñar papeles de mayor importancia²².

En las gacetillas de los periódicos se destacó desde el comienzo de la temporada su trabajo como actor. *ABC* (20-X-1912) subrayó su "gesto brioso y varonil" y "la intensidad dramática" lograda —sobretudo en la escena de los celos— en el papel de Lope de Almeida en *A secreto agravio, secreta venganza*.

Fuentes salió del Español como consecuencia del pleito de *El embrujado*, por defender un repertorio artísticamente arriesgado, que no era posible mientras estuvo allí la empresa de Matilde Moreno²⁵.

El paso de José Tallaví, sus sustituto, fue reconocido por todos como lo más valioso de la temporada. *ABC* (31-V-1913) lo felicitó mientras hacían votos para que la siguiente temporada estuviera presente de nuevo en el teatro. Contaba Tallaví con un público fiel en Madrid desde que había actuado en el teatro de la Comedia. *Caramanche!* lo adelantó ya en una de sus crónicas:

Y al cerrar esta crónica, no quiero dejar de acusarle desde aquí recibo, al notable actor D. José Tallaví, el cual, a pesar de tener poco trato conmigo, me ha favorecido con una noble carta en que me franquea su anhelo vehemente de volver a trabajar en Madrid. Sus grandes aciertos en el Teatro de la Comedia nadie los ha olvidado. La empresa del Español, que se lamentaba hace pocos días ante el Ayuntamiento de no saber de ningún primer actor de cartel que esté libre, ya sabe de uno²⁴.

Tallaví vino a cubrir el hueco dejado por Fuentes, integrándose primero en la compañía de Matilde Moreno y luego ocupando el teatro con su propia compañía, a partir del 25 de abril y hasta el 25 de mayo, el mes artísticamente más notable. Rodeado de una compañía modesta, pero trabajadora, deslumbró al público con sus creaciones. Animó ya la temporada con su intervención en *La loca de la casa*²⁵ o en *Nena Teruel*, donde ya algún crítico consideró su actuación "inmejorable"²⁶.

Pero antes de pasar a describir el repertorio de Tallaví con su compañía es necesario hacer algunas apreciaciones sobre lo representado por la compañía titular cumpliendo otro de los compromisos adquiridos con el Ayuntamiento: estrenar tres obras de *autores nuevos*. Cubrieron este apartado: *El salvaje*, de José de Elola; *El eco*, de Ramón Goy de Silva; y *La madeja*, de Sofía Casanova.

El primero de ellos ya había sido comprometido por la empresa y poco tuvo que ver Galdós con su estreno. Es un endeble drama de tesis al viejo estilo de la *alta comedia* y, además, fue puesto en escena con escaso rigor por lo que el propio autor solicitó su retirada²⁷.

La acción transcurre en San Sebastián y Madrid, en ambientes aristócratas, donde la inmoralidad en los comportamientos personales y sobre todo en sus cargos políticos, que utilizan exclusivamente para medrar, es habitual. Se enfrenta a este mundo Eduardo, apasionado y hasta violento en la defensa de sus ideas, por lo que es conocido como "El salvaje". Enrevesadas intrigas con inaceptables caídas en el charloteo llenan la mayor parte del tiempo. En medio el laberinto, Eduardo no cesa de denunciar este mundo, que finalmente abandonará. Los avatares de su carrera política y los de su relación con Chuncha, que a su lado emprende un camino de regeneración personal, sirven para hilvanar tenuemente las escenas.

En todo caso es un drama de escaso valor y como tal fue recibido por la crítica, coincidiendo varios gacetilleros en considerar decorosa su *puesta en escena*²⁸.

Ramón Goy de Silva fue quien convenció a Galdós para que aceptara *La madeja*, de Sofía Casanova²⁹. La obra pasó también sin pena ni gloria aunque Amorós y Blancas habían

pintado un grandioso y confortable decorado. Pero falló de nuevo la interpretación, carente de entusiasmo en una obra de por sí meliflua y escasa de tensión. El estreno fue ante todo una fiesta social entre romántica y tierna, una exaltación lírica del amor que, a veces, se convierte en una madeja que ahoga, como se sostiene en esta "comedia frívola", según reza el subtítulo de *La madeja*. Se concibió el estreno como fiesta social y se preparó en los días anteriores desde la prensa, que publican fotos de la escritora³⁰, luego de la representación³¹.

En su "Autocrítica" confesaba la autora que no aspiraba sino a distraer al público, sin trascendencias ni acidez, sino presentando un relajado tratamiento de los avatares producidos por el amor y los celos en una serie de personajes.

La madeja es una pieza intrascendente donde todo se reduce a conversaciones superficiales, ensartando pequeños chistes. No hay pasión, tan solo galanteo, *firteos* en un hotel cosmopolita donde coinciden los personajes durante el periodo estival. Responde a las ya viejas fórmulas del vodevil. Todo es juego frívolo, malentendidos, cruces de parejas:

Shewening.- ¡Cruel! Finge usted mal...A quien usted ama es a su prima. Estamos jugando al amor, usted conmigo, Blanca con usted, y yo con el marido de Blanca.
Marqués.- La madeja...³².

Enredados en *la madeja* de sus sentimientos los personajes sufren o gozan alternativamente y, sobre todo, charlotean y pasan el tiempo. Es una comedia vacía, una frivolidad para el frívolo público abonado al teatro, que debió acudir allí a pasar el rato.

En cuanto a Goy de Silva hay que indicar que figuró en los planes de D. Benito desde el comienzo. En las primeras entrevistas, como ha quedado señalado, ya lo mencionaba elogiosamente como prometedor dramaturgo. Una cordial amistad los unía como recordó con reiteración Goy³³. Galdós había hecho ya antes gestiones ante empresarios como María Guerrero para que le estrenaran *La Reina Silencio* y *La Corte del Cuervo Blanco*, sobre la que escribió un comentario elogioso, publicado en *Le Temps*, de París, precediendo al argumento y apenas unos días antes del estreno de *Chantecler*, de Rostand, drama con el que presenta algunas similitudes³⁴. Galdós hubiera querido estrenar en el Español *La Corte del Cuervo blanco*, pero la empresa se mostró reacia al desembolso necesario en decoraciones e indumentaria y, por ello, se estrenó *El eco*, "muy a regañadientes, eso sí, y ensayado con suma deficiencia, abusando del estado apenas conscientes del noble don Benito"³⁵.

Como había ocurrido con los otros *nuevos*, la empresa y los cómicos pusieron poco empeño y mal aprendidos los papeles, los actores improvisaron a su gusto en el segundo acto.

Manuel Bueno comentó en *Heraldo de Madrid* (6-III) que Matilde Moreno "estuvo como de costumbre ausente de la escena, declamando en frío, como si dirigiese mensajes verbales a la luna". Mejor consideró el trabajo de Jaime Borrás, "con momentos de lucidez artística". Y "la *mise en scène*, como siempre, de pacotilla, como si los muebles nos contaran las vicisitudes de un penúltimo saldo".

De nuevo, pues, la distancia entre los propósitos de Galdós y la realidad fue grande. El drama, sin embargo, bien merecía haber sido *puesto en escena* y representado con dignidad ya que es uno de los intentos más logrados de teatro maeterlinckiano de aquellos años por

su creación de una atmósfera tensa y agobiante, por su manera de hacer patente la inexorable mano destructora del Destino.

Aunque en su "Autocrítica" Goy indicó que partía de un relato escuchado en una aldea gallega, el tratamiento que le da impregna la trama de ecos decadentes y fatalistas. En sus palabras:

Es una tragedia íntima pasional, sin tesis ni simbolismos, sobre cuyos personajes la fatalidad inexorable pesa con todo su rigor, obedeciendo a la ley misteriosa del Destino. (...) Los personajes de *EL ECO* viven en un ambiente de claroscuro, apartados del mundo y rodeados de contraste. Elena, la condesa de Anceis, es víctima de su propio destino, como Alvaro su marido, es un verdugo inconsciente. Ella, como Desdémona, está predestinada al sacrificio: pero no son aquí las fuerzas pasionales de la envidia y los celos, el odio y el amor quienes la arrastran, sino aquella misma fatalidad que impulsó al protagonista de un cuento de *Las mil y una noches* a hundir un armar en el corazón amigo³⁶.

El eco se inserta sin violencia alguna en los nuevos modos de tragedia introducidos por la literatura simbolista. *Caramanchel* en *La Correspondencia de España* sugirió relaciones de este drama con Daudet, Maupassant, Marco Praga o *Rosmershol*, de Ibsen, cuya protagonista sintió las mismas zozobras que Elena. Creo que es una línea correcta de indagación del sentido que este drama, a la que se pueden añadir otras referencias como *La caída de la casa de Usher*, de E. A. Poe o relatos similares. El drama todo está orientado a crear una situación inquietante. El pazo en que transcurre está fuera del mundo, es el pasado y tan solo Alvaro, el conde, se encuentra allí en su mundo. Soñador decadente, incluso antes de su desgracia decisiva (la muerte de su esposa), prefería refugiarse en el pasado más que afrontar la realidad presente:

Leonor.- Pero mi hermano es así... detesta todo cuanto le recuerda la vida moderna a pesar de sus ventajas. Hasta en sus viajes, los hacía solo para visitar las ciudades que le recordaban el pasado... En su imaginación de soñador, revivían al verlas todas las grandezas caídas, todas las bellezas muertas...³⁷.

Al anochecer, el pazo de los Condes de Anceis, solitario y antiguo, situado en un paisaje nevado de horizontes brumosos es un lugar turbador desde las primeras escenas y se hará más a medida que el espectador entra en contacto con sus habitantes³⁸. Alvaro, el conde, resulta ser hipersensible y enfermizo, obsesionado por el recuerdo de la muerte de su esposa hasta el punto de que se casó con Elena porque su voz es similar, un *eco* de la de la difunta. Vive anclado en el pasado feliz y sólo sale de su estado de postración cuando algo se lo evoca: la llegada de su antiguo amigo Jorge (I, 1), La voz de Elena (I, 1, 6, 7...), las joyas de la esposa muerta, que hace llevar a ésta (I, 6). Sus miradas se dirigen más al retrato de la condesa muerta, que preside la sala principal del palacio simbólicamente, que a la esposa viva (I, 1, 4; II, 3 a 6). Su mente enfermiza, amuebla con figuras imaginadas y ensoñadas el vacío presente. Triste a pesar suyo (I, 6), obsesionado con visitar cada día el panteón de la difunta, viendo vaya donde vaya su imagen y sin ilusión por la vida:

Yo soy un solitario sin fe, ya, en lo que existe; porque he perdido el amor y estoy aquí como una sombra cautiva, viviendo en el mundo de mis recuerdos y con la esperanza fija en otro mundo que aún no conozco; pero donde me espera lo único que amo (II, 5, p. 56).

O en palabras de Magdalena:

Aquí se educó, en el colegio del Monasterio, cuando estaba la comunidad. Siempre fue un carácter muy serio, muy retraído... pero muy bueno, en el fondo, muy noble... (III, I, p. 65).

Elena vive la patética situación de ser su esposa sin serlo realmente. Triste y atormentada (I,3) culpa al lugar, inquiera para conocer el pasado de Alvaro y la forma de sacarlo de su pesadilla:

Pero creo que hay aquí algo que ejerce una influencia funesta en su espíritu... que entristece su ánimo y ofusca su razón, arrastrándole, en sus momentos de delirio al borde mismo de la locura... ¿Qué fantasmas hay aquí que le atraen de ese modo?

Y Jorge mismo, el amigo que viene a visitarles, no es menos enfermizo. Unas enigmáticas frases de Elena ("...su amigo es como él, armonizan, y no parece menos deseoso que él de vivir aquí") se confirman luego plenamente en II, 7, que pone frente a frente a Jorge con Magdalena, que conoce su pasado y posee unas cartas que demuestran que lejos de ser un buen amigo de Alvaro le traicionó, engañándole con su propia esposa. El pasado lo atenaza:

Yo he vuelto aquí arrastado por un deseo superior a mi voluntad, un deseo vehemente de volver a los lugares donde hemos sido felices, felices verdaderamente, a pesar de una infamia... Vine a renovar recuerdos que el tiempo iba aletargando en mi razón... a abrir viejas heridas que no deben ser jamás cicatrizadas... a llorar mis lágrimas más amargas sobre una tumba, donde está sepultado para siempre lo que más amé...

Presionado por Magdalena, aceptará alejarse del pazo. Tan solo la presencia de otros personajes ajenos a la casa atenúa momentáneamente las tensiones. Pero en su propio lenguaje se ocultan premoniciones funestas, aunque aparenten ser inocentes:

Hija te has casado con un loco (p. 29)

La muerte de ella le trastornó el juicio (p. 32)

La muerte de esa mujer le ha trastornado (p. 41)

Miles de veces he dicho que habrá que terminar por llevarlo a una casa de salud (p. 50)

Sufrió mucho... Tiene poca salud (p. 66)

Finalmente, Elena decidirá afrontar la situación, desengañando a Alvaro y tratando de no verse "reducida a una sombra, a un *medium* que él utiliza para comunicarse con otro espíritu" (pp. 67-68). La reacción de Alvaro, sin embargo, no es la deseada. Enloquecido, se niega a aceptar la verdad y estrangula a Elena en un espeluznante final granguiñosco.

El eco nos sitúa, en realidad, en los límites de la tendencia más sugestiva e innovadora de las ofrecidas por los dramas representados durante aquella temporada, dramas que marcan la transición hacia un peculiar expresionismo y de marcada *teatralidad*, pertenecientes al gran movimiento de *reteatralización* que se estaba produciendo en Europa por entonces, nacido de la reflexión sobre el convencionalismo inevitable de la representación teatral. Y en cuanto a su temática herederos y aglutinadores de propuestas dispares realizadas en los años anteriores, desde el naturalismo más exacerbado al simbolismo más inquietante con una presencia notable de componentes de elementos primitivistas junto a la búsqueda de sensaciones extrañas y perversas derivadas del decadentismo.

En aquellas temporadas las compañías extranjeras familiarizaron al público madrileño con estas nuevas tendencias, con el teatro siciliano o con el Grand-Guignol. Era el momento en que se teorizaba acerca de la barbarie en el arte o el teatro del espanto. En estos dramas sin que falte una apariencia naturalista y aun extremadamente naturalista, existen otros niveles en los conflictos planteados, que trascienden el verismo y la inmediatez.

Unos ejemplos. Entre finales de enero y el 18 de febrero de 1907, en el teatro de la Princesa, actuó la compañía siciliana de Grasso-Ferrau. Ofrecieron al público 16 dramas y un monólogo de Dicenta, *Marinera*, que declamó Mimí Aguglia en castellano en su beneficio. Todo el repertorio arranca del primitivismo indicado y de la búsqueda de una declamación pasional: *Malia* (Capuana), *Cavalleria rusticana* o *La lupa* (Verga), *Pietra fra pietre* (Sudermann), *Morte civile*, *La figlia di Jorio* (D'Annunzio), etc., o de los españoles: *Tierra baja* (Guimerà) y *Feudalismo*, título con que se representó *Juan José*, de Dicenta. Dos dramas de fuerte tensión pasional.

En todas, pues, primitivismo, declamación intensa, cuidada puesta en escena. Un artículo de José Laserna resumiendo la temporada, destaca bien por donde discurría este teatro de raíces populares rústicas y ambientado en una naturaleza primitiva y violenta. Sobresalió *La figlia di Jorio*:

Una pantomima terrible y grandiosa. Una pujante y avasalladora evocación por las actitudes y los gestos, del mundo de la tragedia antigua y sus tres dioses tutelares: Furor, Horror, Terror³⁹.

Se desbordaba de este modo el drama rural, adquiriendo las dimensiones de la tragedia, logrando D'Annunzio:

el cuidadoso estudio de una raza en un tiempo; la compenetración absoluta del poeta con unos seres que no son aquellos con que habitualmente vive y la sensación fortísima que ese estudio y esa compenetración producen, haciendo que el público sienta en su alma supersticiosa y cruel, puramente medieval de aquellos campesinos sobre quienes cruzó el hálito de la musa trágica⁴⁰.

Esta tendencia se acentuó y extremó en los años siguientes, ampliándose con la incorporación del repertorio del Grand-Guignol, como ocurrió en la primavera de 1912 con la visita de la compañía de Alfredo Sainati y Bella Starace-Sainati en el teatro de la Comedia, entre mayo y junio. Especializados en Grand-Guignol, la compañía vino a Madrid con todo

su utillaje y ofreció 83 obras distintas en una magnífica campaña. La aceptación fue general y como consecuencia, en los meses siguientes, los intentos de emulación. De su manera de trabajar y de la orientación de su repertorio hicieron apreciaciones notables críticos y pensadores. Bastará aquí el testimonio de Antonio Gramsci, quien si bien censuraba ciertos aspectos ideológicos, acertó a describir su nueva teatralidad:

El Grand-Guignol ha llevado al escenario de este teatro sus figuras de pesadilla, su realismo cruel e ingenuo al mismo tiempo, la representación de una vida exasperada y sobresaliente de terror y espasmo. Ninguna interioridad, ningún choque dramático de conciencia y de caracteres.

De la tragedia solo tiene la máscara exterior, el espasmo físico que busca comunicarse al espectador aletado, con un escalofrío irresistible. Es necesario decir que A. Sainati y Bella Starace son maestros en el logro de los efectos que se proponen conseguir. La materia bruta, los detalles de actos abominables de crónica policial se organizan en la elasticidad de su personalidad artística que sabe expresarse de las maneras más truculentas y más sanguinariamente sugestivas. Y así el espectador que va al teatro para encanallarse, para sentir un sacudón de los nervios que le dé la impresión de la vida ficticia del lupanar, del bajo fondo, está satisfecho y aplaude⁴¹.

Se refería Gramsci no solo a dramas espeluznantes rurales sino también a los ubicados en ciudades, en sus barrios más deprimidos o en los que se buscaban situaciones extremas. A los efectos que aquí nos interesan, no es extraño comprobar que en el repertorio ofrecido por Tallaví, hay coincidencia casi completa en los autores (Sudermann, Ibsen, Poe, Benavente, Dicenta) y aun en los títulos ofrecidos (*Tierra baja*, *La muerte civil*...) y sobre todo en la manera de concebir el teatro, donde el gesto y la plasticidad escénica pasan a primer plano.

El gran acierto de Galdós fue abrirle las puertas del Español a este teatro de la mano de Tallaví, que tuvo su primer encuentro importante con el público con *Hamlet*⁴². Su línea interpretativa fue realista, marcando el carácter humano del personaje y logrando momentos geniales en opinión de Tomás Borrás⁴³. Este tratamiento lo diferenciaba de los creados por Zacconi, Novelli, Mounet-Sully o Caravaglia⁴⁴.

Ya con toda su compañía, Tallaví representó *Tierra baja*, de Guimerà, iniciando una línea de obras pasionales en las que es difícil trazar una línea divisoria entre naturalismo exagerado y un expresionismo granguñolesco⁴⁵.

Por su novedad y por su intensidad marca un hito en ella, *Los muertos* del uruguayo Florencio Sánchez, escritor de mísera existencia. Su intensidad le traía a la mente a Tomás Borrás obras como *Episodio y compañía*, de D'Annunzio, o *La muerte civil*, con cuadros de crudo realismo gorkiano y la mejor puesta en escena de la temporada⁴⁶. *La muerte civil* fue, además, representada unos días después.

En esta línea gorkiana insistió también *Caramanchel*, que veía en el drama algo así como *Juan José* sin romanticismo, fuerte y vigoroso. Y como "realista", "impulsivo", "rudo" y "brutal" calificó el drama Manuel Bueno, considerando precursores suyos a los escritores rusos Dostoievski, Chejov o Gorki⁴⁷.

La acción de *Los muertos* transcurre en Buenos Aires. Sus tres actos son tres vigorosos cuadros naturalistas, que transcurren en una vivienda familiar (I y III) y en una aristocrática

cervecería (II), descritas con gran precisión. La ambientación bonaerense se completa mediante una cuidada caracterización lingüística de los personajes. La bebida y las consecuencias de su consumo indiscriminado se halla presente en todo momento. Causa y explica todas las tensiones y es el verdadero protagonista del drama desde las primeras escenas, lo convierte en una especie de metáfora del alcoholismo.

La trama presenta las difíciles relaciones del alcohólico Lisandro con su esposa Amelia, que ahora vive amancebada con Julián, igualmente alcohólico. Tres seres entre los que la comunicación es imposible y la violencia surge con facilidad. Lisandro y Julián viven en una constante borrachera y todo el acto segundo —a cervecería— y el tercero es un desfile de borrachos amigos de los anteriores.

Lisandro intenta retornar a su hogar, pero es rechazado por su incapacidad para abandonar la bebida. Julián gallea entre sus conocidos envanecido por su conquista de Amelia y degradándose cada vez más por la bebida. Amelia se ve incapaz de salir de esta situación infernal. Y entre ellos, el pequeño hijo de Lisandro y Amelia, Lalo, que sufre las consecuencias.

Sus encuentros acaban siempre con tensos enfrentamientos. Inestables emocionalmente, nerviosos a causa de su enfermedad, gritan y se exasperan. Tanto da que los diálogos tengan lugar entre Lisandro y Amelia (I, 7), como entre Julián y Amelia (II, 4) o entre los tres (II, 5; todo el acto III).

En boca de Lisandro pone el autor la tesis del drama:

Lisandro.- Bueno y cuando ya me iba a volar los sesos se me ocurrió que era una zoncera. ¿Para qué matarme, si ya estoy muerto?

Luis.- ¿Cómo es eso?

Lisandro.- Claro que estoy muerto... como tanta gente que anda por ahí... Hombre sin caracter es un muerto que camina...⁴⁸

El drama concluye en medio de una gran borrachera, cuando Lisandro, desquiciado al ver que Julián da de beber a Lalo, acuchilla a Julián.

Este tipo de drama exigía a los actores un concienzudo trabajo de caracterización, de *construcción del personaje* por decirlo con palabras de Stanilavski. Tallaví y su compañía obtuvieron aplausos unánimes.

Al portentoso tipo creado por Tallaví en *Los muertos* le sucedió el del protagonista de *Los espectros*, de Ibsen, siguiendo todos los rasgos del proceso de su enfermedad paso a paso como hiciera años antes Zacconi. Volvió a entusiasmar al público su absoluto realismo⁴⁹.

Cuidada fue una versión de *Magda*, de Sudermann, tenso drama en que las convecciones sociales se imponen inexorablemente a los personajes, provocando patéticos enfrentamientos y aun la muerte al final del coronel Schwartz, escindido entre perdonar a Magda, que ha vuelto al hogar paterno arrepentida, pero digna, y el mantener a ultranza el rígido código del honor militar.

Y similares elogios merecieron en los días siguientes la interpretación de las descarnadas escenas de *El pantano*, de López Pinillos, por la perfecta naturalidad de Tallaví y la excelente decoración de Martínez Alós⁵⁰. La presentación de la familia animalizada le hacía considerar

a López Pinillos como “un rezagado del naturalismo” a Caramanchel⁵¹ o Manuel Bueno habló de un ruralismo cruel⁵².

Situada su acción en un pueblo del sur de España, *El pantano* presenta la difícil convivencia de una familia, donde el padre, enfermo y loco, sobrevive a duras penas y maltratado⁵³. Uno de los hijos ha vuelto a la casa de la que faltaba desde hacía algunos años y va descubriendo el abandono a que ha llegado la hacienda familiar, controlada por Alejandro, que espera la muerte del enfermo para casarse con la viuda, lo que le permitirá adueñarse de la hacienda, arrojando fuera a los hijos.

La madre, sin embargo, tiene otra versión de los hechos: el ahora enfermo se comportó brutalmente con ella y con sus hijos; dilapidó la hacienda y abandonó a su mujer con sus tres pequeños hijos, para volver sólo cuando se hallaba gravemente enfermo y al borde de la imbecilidad. La madre encontró ayuda y afecto en Alejandro y esa es la razón de sus relaciones con él.

Juan intentará modificar la situación, pero ni su madre ni sus hermanos están dispuestos a hacerlo por lo que, al final, se aleja del *pantanoso* lugar.

Las tensas y en ocasiones violentas escenas. El opresivo y degenerado ambiente familiar, donde a la enfermedad del padre se suman las de Enrique y Arcadio, enfermizos y alcohólicos, todo contribuye a darle al drama un aire irreal de puro exceso naturalista, configurando el mundo opresivo y brutal, el *pantano* que anuncia el título.

Para su despedida ofrecieron un ambicioso programa de cuatro obras, dos de las cuales fueron verdaderas primicias: *La venda*, de Unamuno, y *El corazón delator*, cuento de Edgar Allan Poe, adaptado por Cristóbal de Castro, en cuya interpretación alcanzó Tallaví gran brillantez: “Nadie es capaz de superar su expresión trágica”, escribió Tomás Borrás⁵⁴. Completaron la velada, *Sin querer* y *Los malhechores del bien*, de Benavente, textos que pueden ubicarse dentro de su teatro más crítico junto con sus *dramas negros*, en que los personajes principales son marginados o destruidos y que en todo caso son aquellos en que su sátira social es más vigorosa⁵⁵.

Como es sabido, *El corazón delator* es uno de los cuentos en que mejor presenta Poe una de sus aportaciones decisivas a la literatura: la vivencia interior del terror⁵⁶. Como en *El demonio de la perversidad* o *El gato negro*, variaciones del mismo tema, lo decisivo es la progresiva intensificación de la obsesión de un personaje. Poe indaga en él sutilmente, en la evolución psicológica del protagonista, que obsesionado por la mirada del anciano con quien vive llega a asesinarlo para librarse:

Me es imposible decir como apareció la idea por primera vez en mi cerebro, pero, una vez concebida, me persiguió día y noche. Interés no había, pasión tampoco. Amaba a aquel viejo. (...) ¡Creo que fue su ojo! ¡Sí, era eso! Uno de sus ojos se parecía al de un buitre, un ojo azul pálido con una membrana encima. Cada vez que se posaba sobre mí, se me helaba la sangre, y así, poco a poco, muy gradualmente, llegué a la resolución de quitarle la vida al viejo y liberarme así para siempre de aquel ojo.

El narrador continúa luego describiendo la refinadísima crueldad con que llevó a cabo el crimen, deleitándose en los sufrimientos del anciano, cómo ocultó su cadáver y cómo él mismo acabó confesando ante la policía, movido por un impulso cada vez más incontrolable.

el *demonio de la perversidad*, que autoriza a creer que demonios malignos se insinúan en nosotros y nos hacen cumplir, sin que lo sepamos, sus más absurdas voluntades⁵⁷.

En definitiva, se trataba de nuevo de representar un estado patológico: la locura. Y no sólo en sus manifestaciones somáticas sino procurando trasladar al espectador las zozobras y las inquietudes que produce la contemplación de ciertos tipos de locura en que los enfermos parecen movidos por una lógica implacable.

El corazón delator, de hecho, era ya una pieza habitual en el repertorio del Grand Guignol y Zacconi lo había representado en España en años anteriores⁵⁸. Como tantas veces es acertado el comentario de Mario Praz:

Se puede decir, repito, que los métodos de Poe son muy semejantes a los del Grand Guignol: tienen el mérito de haberlos antecedido, así como Poe anticipó la técnica de la novela policial, como veremos más adelante; pero, anticipación aparte, los métodos son los mismos.

Y sin embargo en Poe hay algo más que una técnica, un tanto mecánica, para producir un efecto de horror.

Está esa observación sobre la naturaleza del demonio de la perversidad que leímos en *El gato negro* y que fue citada extensamente en el artículo de Baudelaire sobre su hermano en arte de la *Revue de Paris* de marzo y abril de 1852⁵⁹.

Unas palabras, en fin, sobre *La venda*, de Unamuno. Son bien conocidas sus ideas teatrales, tenazmente defendidas a contracorriente de los gustos más extendidos⁶⁰. Y son conocidas también sus dificultades para estrenar sus dramas por lo que quedó reducido prácticamente a *teatro para lectura*, tanto más cuanto que incluso alguna de sus representaciones —como ésta— ha sido ignorada por la crítica⁶¹. Como tantas piezas suyas siguió un largo proceso de elaboración, que va desde su publicación en forma de cuento en *Los Lunes de El Imparcial* (22-1-1901) a su versión dramática definitiva⁶². Y no fue menos complicada su llegada a la escena. Son aspectos sobre los que no voy a insistir. Lo que aquí pretendo destacar es más bien su lugar en el repertorio ofrecido por Tallaví en el Español y qué pudo motivar su elección⁶³.

Desde el principio, el acercamiento de Unamuno al teatro conllevó una toma de postura contra el teatro espectacular y el "teatro de teatro" como él decía⁶⁴, apostando como alternativa por unos posibles dramaturgos *bárbaros*, que los destruyeran y por la instauración de un teatro en el que la palabra volviera a ser el soporte básico de los conflictos planteados. Coinciden sus críticos en considerar —como escribió Iris Zavala— que

sus dramas son una especie de diálogos platónicos; el teatro le sirve para continuar sus monodialogos o autodiálogos como los llamó más tarde⁶⁵.

Dispuesto a defender siempre dramaturgos bárbaros frente a los dramaturgos de oficio, su teatro tiene una peculiar desnudez o descarnamiento como lo llama Fernando, Lázaro Carreter. Sus personajes encarnan conceptos que se confrontan, resultando para él decisiva la oposición entre *lo dramático* y *lo teatral*, que lo llevará a añorar un teatro sencillo, desnudo, sobrio. O como dirá en el "Exordio" a *Fedra*:

Hay un perenne conflicto entre el arte dramático y el arte teatral, entre la literatura y la escena, y de ese conflicto resulta que unas veces se impone al público dramas literariamente detestables, estropeando su gusto, y otras se ahoga excelentes dramas. Y me parece en la mayoría de los casos un desatino eso de decir de un drama que es excelente para leído, pero poco teatral. Lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico, ha de producirlo si se sabe representarlo.

Y hay que educar al público para que guste del desnudo trágico.

Llamo desnudo en la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad.

Libre primero de todos los perifollos de la ornamentación escénica⁶⁶.

Esta manera de entender la teatralidad choca a primera vista con la que venía ofreciendo la compañía de Tallaví. Pero sólo relativamente, ya que la desnudez unamuniana —no muy distinta a la de un Copeau en Francia— no excluye las situaciones patéticas y tensas. Es sobre todo la utilería efectista lo que rechazaba.

La venda es un *auto* moderno donde Unamuno dramatiza el en su obra siempre recurrente y conflictivo tema de las relaciones entre la fe y la razón. Interesó de hecho más al público *intelectual* que al público medio que asistía al Español, suscitando comentarios contrapuestos su simbolismo, claro y manifiesto, “opuesto a teatralidades de comediografo y experimentado, en escenas quizás un poco fatigosas, pero repletas de ideas originales y hondas”, para Tomás Borrás, pero absurdo para Flores García⁶⁷.

Los personajes —de claros modelos bíblicos— encarnan los conceptos contrapuestos: la fe (María en su ceguera, que hace patente además una venda puesta sobre sus ojos) y la razón (Marta); duplicadas en Juan y Pedro, surgidos de los homónimos personajes evangélicos. El simbolismo fundamental es sencillo: sólo por la fe se conoce a Dios el Padre), mientras que la razón (la vista) hace que muera.

María cuando ciega sabe ir sin dificultades y con rapidez a la casa de su padre; paradójicamente, cuando recupera la vista no es capaz de hacerlo. En el desarrollo de la pieza asistimos al debate entre fe-ceguera y razón- vista, que culmina con una patética escena en que al quitarse la venda que cubre sus ojos María, muere el padre por la impresión recibida. María, aterrada, pide la venda de nuevo mientras grita. “¡No quiero volver a ver!”

De este modo, la desnudez unamuniana conduce a un final no menos patético que el de los otros dramas que venimos comentando. Escénicamente es equivalente, aunque la finalidad pretendida sea distinta.

Para concluir ya. Cuando se habla de la primacía del gesto o de la plasticidad escénica del teatro vanguardias o de Valle-Inclán, por ejemplo, se olvida con frecuencia lo ocurrido en el teatro durante estos años intermedios entre el siglo XIX y las vanguardias, se olvida cómo la profundización en el naturalismo escénico condujo necesariamente a su agotamiento y a una nueva reflexión acerca del convencionalismo escénico, y como consecuencia a valoraciones distintas de la teatralidad.

El mérito mayor de Pérez Galdós como director artístico creo que fue abrirle las puertas del Español —que se quiera o no continuaba siendo un teatro de referencia inexcusable— a estos nuevos modos de plantear el espectáculo teatral, que ya se venían difundiendo en España desde otros escenarios.

La temporada estuvo llena de sinsabores y de limitaciones, pero aún así, halló Galdós la forma de contribuir a enriquecer el debate sobre los caminos que debía seguir el teatro para su regeneración.

Al terminar la temporada, *Caramanchel* indicó que una de las grandes novedades de Tallaví en el Español había sido precisamente el haber acudido a Madrid con una serie de obras en las que destacaba su *gran teatralidad*. Y llamaba la atención sobre un aspecto curioso: ni aun así podían competir con la nueva y exagerada teatralidad que estaba introduciendo el cine⁶⁸.

También Galdós contempló este aspecto en su memoria final de la temporada en algunos de sus párrafos más clarividentes y anticipadores:

Y ya que habla de reformas, no terminaré esta Memoria sin decir algo sobre ese cinematógrafo, en cuyos progresos ven muchos un peligro serio, que nos traerá la total decadencia, quizá la muerte, del teatro.

Creo, sí, que a los espectáculos artísticos que tienen por principal órgano la palabra, les quita mucho público el "cine"; creo también que como indudable progreso científico, se perfecciona de día en día, trayendo nuevas maravillas que cautivan y embelesan al público.

No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro: antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que éste, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico, y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha media del verbo literario. ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto. Nada perderán Talía o Melpómene de su grandeza olímpica admitiendo a su servicio una deidad nueva, hija de la Ciencia. Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar esta idea: así como los poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo⁶⁹.

Decía al principio que tiene algo de increíble la actividad galdosiana en estos años. Viejo y casi ciego, conservaba aun vigorosa su extraordinaria capacidad de observación —acaso su facultad más prodigiosa— y era capaz de intuir por ello hacia adonde se dirigían los pasos del teatro: hacia la reteatralización con una clara conciencia de la importancia de la palabra en el espectáculo teatral, pero también del gesto o de la plasticidad escénica.

De la exageración y la desmesura de la teatralidad decimonónica estaba naciendo una nueva teatralidad; una arte nuevo —el cine— todavía sin un lenguaje propio la aprovechaba sin reticencias ni prejuicios. Lo mismo que hacía años Galdós había defendido con clarividencia el *matrimonio* entre el drama y la novela, ahora profetizaba la convergencia del teatro y el cine. Es tema que merece larga discusión. Aquí para concluir bastará decir —como tantas veces—: de acuerdo, don Benito.

Notas

¹ Entrevista reproducida por J. Banquat, "Documentos galdosianos: 1912", *AG*, III, 1968, pp. 148-50.

² E. Zamacois, "Figuras contemporáneas: Benito Pérez Galdós", *Alrededor del Mundo* (10-XI-1909). Una entrevista fallida es la de *Diario teatral*, 1 (23-XII-1911), donde con el título "Nuestras enquêtes", iniciando la publicación, acuden a Galdós para solicitar sus opiniones, pero quedan reducidas a comentarios sobre su salud.

³ Véase mi ensayo, "El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", *Siglo XX/20th Century*, 5, 1-2, 1987-88, pp. 25-33.

⁴ A. Ramoneda, "Valle-Inclán: un estreno frustrado", *Insula*, 433 (dic. 1982) y 434 (enero 1983), pp. 1, 12-13 y 3-4, respectivamente.

⁵ A. Viala, *Histoire de la mise en scène dans la première moitié du XIX^e siècle* (Paris, Oroz, 1938), pero tomo la cita de A. Veinstein, *La puesta en escena. Su condición estética*, Buenos Aires, Compañía Fabril editora, 1962, p. 114.

⁶ L. Millà Gacio, *Tratado de tratados de declamación*, Barcelona, "Biblioteca Teatro Mundial", 1914, p. 213. No encuentro apenas referencias en aquellos años al director, incluso algún ensayo donde se menciona resulta luego frustrante en su contenido: J. B. Enseñat, "El director de escena. Crónica parisiense", *La ilustración Artística* (27-I-1902), todavía lo sitúa como regidor.

⁷ *Caramanchel*, "La Dirección del Teatro Español", *Nuevo Mundo* (18-VII-1912), Miquis continuó su defensa del teatro de arte: "El Teatro de Arte libre", *Nuevo Mundo* (26-XII-1912); "Teatros Municipales", *Nuevo Mundo* (13-II-1913). O comparando el funcionamiento de la *Comédie Française* con el Español: "De la Comedia Francesa", *Nuevo Mundo* (23-I-1913); "Descentralización teatral", *Nuevo Mundo* (8-V-1913).

⁸ El 25-VII-1912, en *Nuevo Mundo* ya se comunica que ha sido nombrado. Y flotaba en el ambiente la mala situación del teatro: por ejemplo, *Caramanchel*, "Crónica teatral. El español y los concejales", *Nuevo Mundo* (16-V-1912).

⁹ Emilio Herrero, "Una entrevista interesante. Galdós y el teatro Español", *La Tribuna* (27-VIII-1912). La entrevista tiene interés también para conocer otros proyectos literarios: ha terminado *Cánovas*, dictará *Sagasta* y otros tres episodios hasta llegar a 1898. "Sí, además quiero hacer unas novelas y dos o tres obras de teatro que ya tengo pensadas". Y la Guerrero tiene ya su drama "helénico" *Alceste*.

El Imparcial (28-VIII-1912) cita una entrevista concedida a *El Español*, que resume y coincide con la aquí citada en general: por error del periodista se habla de "Godoy de Silva"; se cita de Marquina *El hijo del rey* (?), de Villaespesa. *El rey Galaor*, y a Pedro de Répide. También que el actor Francisco Fuentes vendrá de América para incorporarse a la compañía.

¹⁰ Desde varios sectores se trató de convencerle para que no lo hiciera. Así, Benavente en "De sobremesa", *El Imparcial* (9-IX-1912), que concluye: "Sed nuestro general; conducidnos a la victoria".

Galdós correspondía a este efecto y no dejó de acudir a votar para su ingreso en la RAE (*El Imparcial*, 18-X-1912).

¹¹ *Caramanchel*, "Crónica teatral", *Nuevo Mundo* (5-IX-1912). Cavia venía defendiendo la idea de que se recuperara la música española.

¹² Véase, *Miquis*, "La literatura y el teatro", *Nuevo Mundo* (13-XI-1913).

¹³ José Montero, "Los grandes escritores: Galdós en *San Quintín*", *Mundo gráfico* (25-IX-1912).

¹⁴ Véase nota 4.

¹⁵ C. Menéndez Onrubia y Julián Avila Arellano, "Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós", *Revista de Literatura*, 99, 1988, pp. 171-204.

En la nota 2 de este ensayo se cita otra de Julián Avila, en prensa, "Nuevos datos para la biografía galdosiana. Verano de 1912-verano de 1913", Comunicación presentada en el *III Congreso Internacional Galdosiano* (1985), donde al parecer se estudian también los dramas de los grandes autores representados, de los que aquí no me ocuparé.

¹⁶ *A secreto agravio, secreta venganza* abrió la temporada. *El anzuelo de Fenisa* se estrenó el 25 de noviembre y *Amo y criado* ya en enero de 1913.

¹⁷ *A. Miquis*, "Crónicas teatrales. Las refundiciones y el Teatro Español", *Mundo gráfico* (6-XI-1912).

Excede estas páginas su estudio. La refundición se editó en la revista *Por esos mundos*, 215, dic. 1912, pp. 687-723. Va acompañada de fotografías del montaje y de Galdós dirigiéndolo. En cuanto *A secreto agravio, secreta venganza*, adaptada por Tomás Luceño, la hemos visto editada en Barcelona, 1915. Y otro tanto ocurre con *Amo y criado*, editada en Madrid en 1911, cuando la refundió para el Español dirigido por *Miquis*.

¹⁸ Como queda dicho, no me ocupó de estudiar todo el repertorio, cuya relación completa puede verse en el apéndice final.

¹⁹ Se han citado sus afirmaciones respecto al pleito de *El embrujado*, desautorizando completamente tanto a Fuentes —que la había elegido para su beneficio— como al propio Galdós, haciéndose públicas las limitaciones de su gestión artística. Rafael López se permitió decirle a Fuentes: "Para su cabal conocimiento, hemos de advertirle que, según la cláusula 5ª de nuestro contrato con don Benito Pérez Galdós, este señor no puede recibir obra alguna sin previo asentimiento de la empresa".

²⁰ En *Diario Universal* (20-X-1912).

²¹ *Diario Universal* (26-XI-1912).

²² En *Revista de Literatura*, art. cit., pp. 191-92.

²³ Una muestra de su arte en "El gesto de los actores: Francisco Fuentes", *La Tribuna* (28-II-1913), con fotografías.

Caramanchel, "La crisis del Español", *La Correspondencia de España* (23-II-1913) defiende de paso a Galdós: "D. Benito Pérez Galdós es excesivamente bueno, pero la empresa no debe abusar de ello, para limitarse a tomar su nombre por bandera gloriosa". Está convencido de que si le dejan estrenarán Unamuno y Valle.

²⁴ *Caramanchel*, "Crónica teatral", *Nuevo Mundo* (14-III-1912) Le caracterizaba su gran expresividad gestual. Véanse: "Los gestos de los actores: Tallavi", *Nuevo Mundo* (5-XII-1912) con fotografías.

Miquis, "Tallavi en el Español", *Nuevo Mundo* (3-IV-1913). Manuel Bueno, "José Tallavi", *Heraldo de Madrid* (24-III-1913) con caricatura de DHOY.

²⁵ Su buena interpretación entusiasmó al público, que reclamó a Galdós a escena (*La Tribuna*, 24-III-1913).

²⁶ Gran éxito de la temporada: fotografías y "Autocríticas" en *La Tribuna* (6 y 7-IV-1913); *Caramanchel* critica "quizás exceso de teatralidad" (*La Correspondencia de España* 6-IV).

²⁷ José de Elola, *Obras dramáticas. Luz de belleza. El salvaje*, Madrid, Imprenta "Alrededor del Mundo", 1913. Precede al texto dramático un comentario sobre su estreno. Entresaco un párrafo: "Reiteradas omisiones de réplicas, supresiones y mutilaciones de frases fundamentales, párrafos enteros de mi manuscrito reemplazados con lo que a varios actores les plugo sustituir a ellos, llenando con palabras de su cosecha lagunas de sus mal aprendidos papeles, dejó en el estreno incompleto el diálogo, incoherente la obra, desconcertada la acción. Con lo cual el público vio y oyó una comedia diferente de la mía".

²⁸ T. Borrás en *La Tribuna* (18-II); *Caramanchel* en *La Correspondencia de España* (18-II); M. Bueno en *Heraldo de Madrid* (18-II).

²⁹ Así lo recordó Gay de Silva, al morir ésta, en "Galdós en casa de Sofía", *ABC* (6-IV-1958). Y lo había hecho ya antes al editar su obra *El eco*. O lo indica la propia Sofía en su "Autocrítica", *La Correspondencia de España* (10-III-1913).

³⁰ *Heraldo de Madrid* (11-III); *La Tribuna* (12-III), etc.

³¹ *La Ilustración Española y Americana* (22-III).

³² Sofía Casano, *La madeja, comedia frívola en tres actos y en prosa*, en *Los contemporáneos*, 241 (8-VIII-1913), ilustraciones de F. Mota.

³³ Da cuenta Goy de sus relaciones en "Ligeras confesiones del autor", introducción que precede a la segunda edición de *La Corte del Cuervo Blanco*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929, en especial, pp. 20 y ss.

³⁴ Es texto que habría que recuperar. Goy anota como fecha 20-II-1910.

³⁵ Goy del Silva, *ob. cit.*, p. 22. Su relato del estreno en pp. 23-24. Menciona como presentes en el teatro a Benavente, Linares Rivas, Dicenta, La Guerero, Valle, Pérez de Ayala, Marquina, Ricardo León, etc.

³⁶ Publicada en *La Correspondencia de España* (5-III-1913). La recogió al editar el drama: *El eco, drama en tres actos y en prosa*, Madrid, R. Velasco impresor, 1913. Dedicatoria: "A mi venerado y glorioso maestro Don Benito Pérez Galdós".

³⁷ *Ed. cit.*, p. 39.

³⁸ En el acto II no hay modificación de decoración, ni de hora. Acotación: "La misma decoración. Es otra tarde, al oscurecer. La puerta del comedor está cerrada y la chimenea encendida" (p. 45). Situación ambiental paralela y reiterativa; se trata de ahondar en el conflicto y no hay posibilidad de cambio. Y otro tanto ocurre con el acto III. Se cuida la ambientación. Subrayo lo más notable: "La misma estancia de acto primero. La puerta del comedor está cerrada, y por los cristales del comedor entra la luz de la luna que ilumina vagamente la sala. No hay un resto de nieve en el paisaje. En la chimenea arde una llama casi extinta" (p. 63). A lo largo del acto, el uso de palmatorias y candelabros acentuará el tenebrismo tembloroso de la escena.

³⁹ José de Laserna. "Los teatros: la compañía siciliana. Obras y artistas", *El Imparcial* (15-II-1907).

⁴⁰ A. Miquis, "Semana teatral", *Nuevo Mundo* (14-II-1907).

⁴¹ A. Gramsci, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, 1972, p. 251.

⁴² Fotografía en *La Tribuna* (23-III-1913). Bagaría realiza una excelente caricatura del actor (24-III).

⁴³ *La Tribuna* (27-III); o Miquis en *Nuevo Mundo* (3-IV).

⁴⁴ *Caramanchel* en *La Correspondencia de España* (27-III).

⁴⁵ *La Tribuna* (26-IV); *Heraldo de Madrid* (26-IV).

⁴⁶ T. Borrás, "Los muertos", *La Tribuna* (5-V).

⁴⁷ En *La Correspondencia de España* (5-V), *Heraldo de Madrid* (5-V).

⁴⁸ Florencio Sánchez, *Los muertos*, II, 2, p. 580 (utilizó edición sin datos editoriales): se reitera la misma idea en II, 5, p. 585; II, 6, p. 587: "Hombre sin carácter es un muerto que camina".

⁴⁹ T. Borrás, "Tallaví en *Los espectros*", *La Tribuna* (10-V), con fotografías.

⁵⁰ T. Borrás, "El Pantano", *La Tribuna* (17-V), con fotografía.

⁵¹ En *La Correspondencia de España* (17-V).

⁵² *Heraldo de Madrid* (17-V).

⁵³ J. López Pinillos, *El pantano*, Madrid, 1913.

⁵⁴ *La Tribuna* (26-V).

⁵⁵ Véase, J. A. Díaz, "Los dramas *negros* de Benavente", *Hispania*, 53-2, mayo 1970, pp. 207-11.

⁵⁶ Véase el excelente ensayo de Mario Praz, "Poe, genio de exportación", en *El Pacto con la serpiente*, México, FCE, 1988, p. 53-54: "La provincia que Poe ha descubierto, en verdad, no es tanto la de lo maravilloso y lo terrorífico exterior como el haber hecho de ellos un lenguaje transparente de su subterránea angustia. En términos de *La caída de la casa de Usher*, el romanticismo convencional es al romanticismo de Poe lo que la historia leída en aquel relato (*The Mad Trist*) es a la pavorosa realidad de los rumores subterráneos de lady Madeline salida de la tumba. Por eso, pese al estilo a menudo compuesto y amanerado, Poe es considerado grande.

Sentimos que ha atravesado un límite, un confin nunca crizado antes. Como Cortés y sus hombres, en el soneto de Keats, Poe, y nosotros con él, hemos alcanzado un pico desde el cual descubrimos un nuevo océano y lo miramos y nos miramos unos a otros *with a wilde sumise*, con una conjetura en que entra lo inverosímil. Se llame subconsciente o parte subliminal o inconfesable del alma, Poe nos ha hecho sentir por primera vez su presencia, casi diría su mordedura, en sus obras".

⁵⁷ Texto de *Mauvais Vitrier*, citado por Praz, p. 77.

⁵⁸ Sus cuentos tuvieron gran repercusión en Francia desde mediados del siglo XIX y pasaron adaptados al repertorio del Grand Guignol desde sus comienzos. Véanse: Leon Lemonnier, *Edgar Poe et les poètes français* (Paris, Nouvelles Revue Critique, 1932) y *Edgar Poe et les conteurs français* (Paris, Aubier, 1947). Y sobre el Grand-Guignol: C. Antona-Traversi, *L'Histoire du Grand Guignol*, Paris, Librairie Théâtrale, 1933; y F. Rivière y G. Wittkop, *Grand Guignol*, Editions Henri Veyrier, 1979.

⁵⁹ *Ob. cit.*, p. 77.

⁶⁰ Véanse: F. Lázaro Carreter, "El teatro de Unamuno", *Cuadernos de la cátedra Unamuno*, V, 1956, pp. 5-29. Y I. Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, 1963.

⁶¹ Si se citan otras representaciones como la habida en Canarias, 10-II-1911, en el *Teatrillo* de los hermanos Millares. Véase: *Epistolario de Unamuno-Alonso Quesada*, Las Palmas, Ediciones del Museo Canario, 1970, pp. 23-24. O Sebastián de la Nuez, *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1964, pp. 104-106 con reproducción fotográfica del programa de la velada.

⁶² Una ajustada síntesis del proceso en Miguel de Unamuno, *La esfinge, La venda, Fedra*, Madrid, Castalia, 1989 (Edición de José Paulino), en especial, pp. 48 y ss. La relación entre el cuento y el drama en Eleanor K. Paucker, "La venda: short story and drama", *Hispania*, XXXIX-3, 1956, pp. 309-312.

El drama se editó modestamente con *La Princesa doña Lambra* en *El Libro Poplar*, 24 (17-VI-1913), pp. 641-652, con ilustraciones.

⁶³ Entre los estudios que se le han dedicado: P. Palomo, "La venda forma dramática primera de un tema unamuniano", en *El teatro en Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987. Y J. Paulino en su edición citada.

⁶⁴ He sintetizado sus ideas en *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982, pp. 183-189 y 219-224.

⁶⁵ I. Zavala, *Ob. cit.*, p. 142.

⁶⁶ Citado por J. Paulino, *ob. cit.*, p. 186.

⁶⁷ T. Borrás en *La Tribuna* (26-V-1913) y Flores García en "Cosas de teatros", *Heraldo de Madrid* (3-VI-1913), donde lo consideró "un jeroglífico indescifrable" y un atrevimiento imperdonable el que la hubieran representado.

⁶⁸ Citado en *Revista de Literatura*, art. cit., pp. 203-204.

⁶⁹ *Caramanchel* en *Nuevo Mundo* (12-VI-1913).