APROXIMACIÓN AL TEATRO POÉTICO MODERNISTA

El conocimiento cabal del teatro español contemporáneo pasa por la detallada exploración de los distintos movimientos y tendencias dramáticas que a lo largo de ese período de tiempo tuvieron presencia activa en los escenarios. En este sentido, el artículo de Luciano García Lorenzo «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y primer tercio del siglo XX»,[1] ofrece un punto de partida insustituible para acometer el estudio de nuestra moderna dramaturgia. Entre este cúmulo de modalidades y subgéneros, el teatro poético constituye un ejemplo de evidente interés, por el desarrollo que alcanzó en el primer tercio del siglo XX, y porque en sus fuentes bebieron dramaturgos de la categoría de Valle Inclán, García Lorca o Alejandro Casona.

En las páginas siguientes se intenta dar cuenta de la polémica que se suscitó en la época con respecto a la denominación y presupuestos teóricos del teatro poético; de la acogida que recibió por parte de la crítica coetánea; por último, se

---

[1] Luciano García Lorenzo, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y primer tercio del siglo XX», *Segismundo* 3, 1967, 191-199. Véase también la nota de Hans Mattauch, «Algunas denominaciones nuevas de los géneros dramáticos». *Revista de Literatura*, 104, julio-diciembre de 1990, pp. 519-525.

esbozará también el paradigma dramático al que se asimilan casi todos estos textos.

El teatro poético.—A la vista de la mala situación de la escena española, Jacinto Benavente hizo en 1908 una llamada a los poetas, para que contribuyeran a levantar del letargo el teatro nacional; éstas son algunas de sus palabras:

> « (...) no sea sólo el Teatro la realidad y su prosa: vengan 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 dentro».[2]

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.

Se plantea en principio un problema terminológico, que aún subsiste; la llamada de Benavente —que encierra en su enunciado algunas de las características más importantes del género— al ir dirigida a los poetas, acaparó para este teatro la denominación de *teatro poético* o *teatro de los poetas,* que es el nombre más frecuentemente utilizado hasta la fecha; sin embargo, el hecho de que la mayoría de estas obras recrearan situaciones y ambiente del pasado, originó que se aplicara aquí el título de *teatro histórico,* con buena parte de las connotaciones que arrastra tal denominación; por último, el ser el verso el habitual vehículo expresivo de estos dramas, hizo que muchos los englobaran bajo el denominador común de *teatro*

---

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

en verso, que en muchos casos se confundió con teatro poético.

La polémica transciende a la letra impresa; Díez Canedo se inclina por el rótulo de «teatro poético», y considera a estos autores herederos del teatro romántico, que a su vez blasonaba de continuar la dramaturgia del Siglo de Oro [3]; Eguía Ruiz se muestra también decididamente partidario de esta misma denominación:

> «Este es, a nuestro modo de ver, el teatro, no sólo en verso, sino *poético;* reduplicativamente poético: la creación dramática, no ya accidentalmente vestida de una forma regular y métrica, ordinariamente expresiva de poesía, sino tal que el tema mismo y los personajes imaginarios embeban la fábula entera y su expresión correspondiente».[4]

Sin embargo, Cejador rechaza este nombre, y propone otros, más en consonancia con el teatro europeo:

> «Este novísimo a lo Valle-Inclán y Marquina no le llamaré yo *teatro poético,* como algunos quieren, porque eso sería condenar como no poéticos los otros teatros tradicionales que expresan la vida real, sino *impresionista* y *simbolista,* como *impresionista* y *simbolista* es la demás poesía que fuera del teatro ha hecho Marquina y hasta, en parte, la prosa de las novelas de Valle-Inclán».[5]

El crítico de *El Debate,* al juzgar el estreno de *El alcázar de las perlas* de Villaespesa, defiende para este tipo de obras el nombre de *teatro en verso,* y advierte de los peligros del género, que arrastra tras de sí un lastre ancestral:

> «Con lo que no podemos pactar es con que al renovar y restaurar el verso en las tablas, se renueven y restauren los

---

[3] Enrique Díez Canedo, *El teatro español de 1914 a 1936.* México: Joaquín Mortiz, 1964, 4 vols., 1, p. 29.

[4] C. Eguía Ruiz, «Tradición y evolución en el teatro de Marquina», *Razón y Fe,* 98, marzo de 1932, 349-360, p. 354.

[5] Julio Cejador, *Historia de la Lengua y Literatura Castellanas* (1915-1922). Madrid: Gredos, 1974, 14 vols., 11, p. 247.

> efectismos, las estridencias, los gritos, la necesaria y falsa complicación del nudo, la violencia rebuscada e inverosímil de las situaciones y singularmente del desenlace. Eso debió acabar con Echegaray y sus tres o cuatro malos copistas. De eso nos creíamos libres con la fruición del que ha salido de una pesadilla».[6]

Pero es en los numerosos artículos que A. Miquis dedica a esta modalidad dramática, donde se encuentra una clarificación definitiva de los términos en litigio. Para Miquis, de entre la amplia nómina de *dramas en verso*, sólo unos pocos merecen el título de *teatro poético:*

> «(...) para que tengamos teatro poético no son dramas en verso los que nos hacen falta, sino dramas que nos hagan sentir hondamente, que nos conmuevan hasta humedecernos los ojos, y eso que a veces se logra con prosa limpia y sencilla, no suele lograrse con versos fabricados penosamente a fuerza de lima, y dejando ver el esfuerzo del trabajo angustiador».[7]

Las obras de Marquina —hacia el que este crítico mostró una particular hostilidad— Villaespesa y otros, pertenecerían pues al teatro en verso, mientras que, en un plano superior, Valle Inclán, Fernández Shaw o Martínez Sierra —aunque éste escribiera frecuentemente en prosa— se encuadrarían dentro del verdadero teatro poético.

El drama histórico a su vez debe presentar las siguientes características:

> «(...) debería ser, por el contrario, un drama de ambiente, de masas, podríamos decir, no de individualidades, que nos mostrase, no el palpitar de un corazón o de una pareja de corazones, sino el palpitar de una época: no lo particular, lo general, lo más amplio, aunque ello estuviese traducido, como en los dramas de Villaespesa y Marquina puede parecer

---

[6] R. Rotllan, en *El Debate*, 22 diciembre 1911.

[7] Alejandro Miquis —pseudónimo de Anselmo González—, «El teatro poético», *Nuevo Mundo*, 27 julio 1911.

que se hace, en una o dos figuras simbólicas o representativas del conjunto».[8]

Claro que este teatro histórico se convertiría en poético en el momento en que la intensificación de los sentimientos y la sublimación de la realidad pretérita, produzcan la elevación de lo dramático, en ocasiones hacia lo épico y en ocasiones hacia lo lírico, lo cual rara vez ocurre —según Miquis— en las obras de Marquina y Villaespesa.

En cualquier caso, la mayor parte de los críticos —y el mismo Miquis entre ellos— desde entonces hasta nuestros días, han utilizado la denominación de *teatro poético,* para referirse a la progenie de dramaturgos que respondieron a la llamada de Benavente, por lo que será éste el nombre que utilizaremos aquí en lo sucesivo.

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

La crítica saludó la irrupción de este teatro con entusiasmo prácticamente unánime, dada la vulgaridad y monotonía que reinaba en los escenarios de la época. Así, Francos Rodríguez, al comentar el estreno de *Las hijas del Cid,* alaba las bellezas formales del texto, pero pone sobre todo de manifiesto la virtual incidencia de esta modalidad dramática en el proceso vital de cada espectador:

«Y ver cómo un drama romancesco puede ser modernísimo, cómo una pieza de poesía puede representar un elemento de

[8] A. Miquis (Crónica de *La leona de Castilla,* de Villaespesa), *Nuevo Mundo,* 21 enero 1916.

gran empuje para la realidad. Lo pasado nos da ejemplo de conducta, nos sugiere brío y esperanza; la impresión poética templa nuestras almas, las despoja de la indiferencia, las apercibe para la lucha».[9]

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

«(...) obras como *Gerineldo* avivan en el público el culto a nuestras glorias literarias, le sugieren recuerdos de grandezas pasadas, de algo que fue, de algo que será siempre, porque los pueblos tienen alma que vive en la inmortalidad de la historia».[10]

En 1910 A. Miquis anima a Carlos Fernández Shaw a que continúe en su intento de crear e imponer un teatro poético:

«(...) un teatro que eleve las almas y lleve la mirada al ideal; un teatro, en suma, completamente distinto del que es pasto cotidiano de nuestros autores, de nuestro público y de nuestros cómicos».[11]

El éxito de este teatro resulta evidente; en 1911, desde las páginas de *Nuevo Mundo*, se repite el exhorto de Benavente, para que se siga escribiendo un «teatro de arte, de belleza, que, escrito en limpios y sonoros versos, o en galana prosa, bien sentida y no afectada, será igualmente un teatro poético».[12] No tarda en responder un ilustre crítico, quien tras repasar los triunfos de una serie de autores adscritos por él a esta corriente —Martínez Sierra, Marquina, Valle Inclán, Emi-

---

[9] J. Francos Rodríguez, «La poesía en escena», en *El teatro en España. 1908*. Madrid: Imprenta de Nuevo Mundo (1909), 21-29, p. 28.

[10] J. Francos, «Gerineldo», en *El Teatro...*, op. cit., 189-198, p. 198.

[11] A. Miquis, en su sección habitual «Crónica», *Comedias y Comediantes* 2, n.º 11, 15 marzo 1910.

[12] Federico Gil Asensio, «Teatro poético», *Nuevo Mundo*, 9 febrero 1911.

lio Carrére, Villaespesa— resume los rasgos a su juicio esenciales de este teatro:

> «Las características generales de la raza, apoyadas en la tradición que ennoblece y depura, los ensueños, las amplias síntesis ideales, deberán tener en los poetas sinceros cultivadores».[13]

Los periodistas alaban sobre todo la musicalidad de los versos, la belleza de las descripciones, el lirismo de buena parte de las escenas, y, para muchos de ellos, el entronque que este teatro supone con las esencias más puras de la raza. Todo ello lleva aparejado un indudable éxito de público, de tal modo que Miquis señala en 1911, que durante la temporada anterior ninguna obra «naturalista», ha producido los beneficios que *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina, por lo que para la siguiente campaña se preparan, sólo en el Teatro de la Princesa, al menos cuatro obras en verso.[14]

Sin embargo, esta situación no tarda en cambiar; el relativo fracaso, en 1916, de *El gran Capitán* de Marquina, marca un perceptible descenso en el entusiasmo del público hacia este género, que a pesar de todo sigue llevando algunas obras a los escenarios, hasta 1936. El mismo Marquina, considerado como la primera figura del teatro poético, durante unos años escribe otro tipo de dramas; de entre los críticos, mientras los gacetilleros habituales continúan dando cuenta de los aplausos que suscita cada nuevo estreno, algunas voces muy prestigiosas toman partido resueltamente contra esta modalidad dramática. Entre ellas destaca la de Alejandro Miquis, quien tomando como base la frecuente presencia de personajes históricos y ambientes medievales en este teatro, exclama en 1915:

> «... el drama histórico ha muerto, o poco menos, en nuestro país, a manos de los calumniadores de la Edad Media. Tantos disparates se han dicho a la sombra de una dalmática, de un

---

[13] José Alsina, «Teatro poético», *Nuevo Mundo*, 30 marzo 1911.
[14] A. Miquis, «El teatro poético», *Nuevo Mundo*, 27 julio 1911.

tabardo o de una cota, que el público llegó a no tener por personas de sano juicio a las que tales dislates escribían».[15]

El teatro histórico tiene ya «per se» una serie de exigencias, entre las que destacan dos: la posesión absoluta de la época que pretende pintar, y una universalidad de las pasiones y sentimientos que mueven a los personajes para determinar la acción. Si se pretende además hacer teatro poético, las dificultades aumentan, ya que se precisa una exaltación dramática y una sensibilidad poética poco comunes; todo lo cual —según Miquis— explica los fallidos intentos de algunos autores, que, sin embargo, no dejan de repetir la misma fórmula.

De estos autores, era Marquina el más representativo, el unánimemente considerado como iniciador del género; por eso los ataques lanzados contra *El Gran Capitán,* pueden interpretarse como rechazo a la generalidad de esta modalidad dramática:

> «El teatro poético es, efectivamente, un ideal; pero el Sr. Marquina no fue nunca y es cada día menos, el llamado a realizar ese ideal. Todas sus obras dramáticas son víctimas de una equivocación fundamental, y esa equivocación empequeñecedora de las figuras que el Sr. Marquina quiere llevar al teatro, nace indudablemente de un defecto del poeta que, precisamente por ese defecto, es infinitamente menos poeta de lo que hace falta para crear el teatro con que María Guerrero sueña».[16]

J. Alsina, al comentar el mismo estreno, se hace eco de la opinión de otro crítico, en el sentido de que no se trata del simple fracaso de una obra:

> «(...) sino del fracaso de todo un género, o mejor, de toda esa novísima modalidad que hemos venido llamando Teatro

---

[15] A. Miquis, crítica al drama *Rita Luna,* de Sánchez Estevan, *Nuevo Mundo,* 3 abril 1915.

[16] A. Miquis, crítica a *El Gran Capitán,* de E. Marquina; *Nuevo Mundo,* 7 abril 1916. El final de la cita alude a la actriz que tanto desde el escenario, como desde la empresa del Teatro de la Princesa, estrenó y alentó la mayor parte de las obras del teatro poético, en compañía de su marido, Fernando Díaz de Mendoza.

> poético, al solo objeto de entendernos, nacida al calor del llamamiento que un buen día hiciera a los versificadores Jacinto Benavente».[17]

No procede, pues, descalificar al autor de *El Gran Capitán*, que no hace sino reproducir el modo dramático de éxitos anteriores, sino dar cuenta del agotamiento de un tipo de teatro bien determinado, con una serie de defectos, que no hace falta repetir.

Años después, ya en pleno declive del teatro poético, A. Miquis reconoce que

> «(...) el verso puede ser medio de expresión apropiado cuando se llega a límites extremos de la exaltación de los sentimientos y de las pasiones, y, consiguientemente, cuando el tono general de una obra puede ser sostenido en esa elevada tesitura que para el teatro histórico se confundiría con las más elevadas concepciones épicas, como para el teatro poético en general habría de confundirse con las más elevadas concepciones líricas. Sin esa condición, y aun siendo el verso impecable, cosa que, en general, está muy lejos de ocurrir, el teatro en verso no puede hoy convencer a nadie».[18]

El género se mantiene en una vida latente, que se manifiesta en el lento goteo de estrenos, acogidos con creciente indiferencia; habrá que esperar el advenimiento de la República para que se registre un renacer de obras en verso, con ambientación histórica, que defienden de forma indudable una concreta ideología [19]; pero años antes de 1931, este era el sentir

---

[17] José Alsina, «Crónicas teatrales». 'El Gran Capitán' en la Princesa; *Mundo Gráfico*, 12 abril 1916.

[18] A. Miquis, *Nuevo Mundo*, 23-IV-1920. El despego que por entonces el público mostraba hacia el género se aprecia en el artículo de Manuel Bueno, «El poeta en la escena», *Nuevo Mundo*, 2 mayo 1924. El periodista defiende a Marquina tras el estreno de *El pobrecito carpintero*.

[19] Entre los autores que defienden la ideología republicana cabe citar a Marcelino Domingo, con obras como *Encadenados* y *Doña María de Castilla;* Alvaro de Orriols: *Rosas de sangre o el poema de la República*, y su continuación, *Los enemigos de la República;* Rafael

de un amplio sector del público ante esta modalidad dramática:

> «No suele ser el verso por igual aceptado en la generalidad. Hay quien no lo resiste, y hemos oído exclamar muchas veces: '¿Para qué una obra de teatro en verso, si la gente en la vida se expresa en prosa?' Y los hay aún más desdeñosos que, ante el anuncio de un drama, de una comedia de este jaez, vienen a decir: '¿Pero todavía el verso...?'».[20]

Finalmente, la detallada descripción de una imaginaria obra del teatro poético, de su representación y de las opiniones que suscita, en clave rabiosamente irónica, se encuentra en la novela de Pérez de Ayala *Troteras y danzaderas*[21]; en esas páginas, mejor aún que en *Las Máscaras,* el autor de *Belarmino y Apolonio* —que gozó de prestigio también como crítico literario— deja entrever su opinión sobre el teatro que venimos estudiando.

Así pues, 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

---

Alberti, Luis Araquistain y otros. En las filas de la derecha destaca José María Pemán, con *El divino impaciente* o *Cisneros;* hay que citar también ciertas obras de Pedro Muñoz Seca —*Anacleto se divorcia, La oca, Jabalí*—, y *Santa Isabel de España,* de Mariano Tomás, ambientada en la época de los Reyes Católicos.

[20] Enrique Estévez Ortega, *Nuevo Escenario.* Barcelona: Lux, 1928, p. 212.

[21] Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas.* Ed. de Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1972, pp. 343-357. No hay que olvidar la aguda hostilidad que este autor mantuvo contra el teatro de Francisco Villaespesa.

patria —Marquina, Villaespesa y otros—; 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 Oro.[22]

Sin embargo, para un especialista contemporáneo, como Eladio Cortés, bajo el rótulo de teatro poético en las primeras décadas del siglo se englobaron una serie de modalidades dramáticas que él resume en estos términos[23]:

— Teatro poético modernista, que trata temas históricos y mitológicos; con frecuencia un hecho simple es el que sirve de origen a la peripecia dramática. Aquí entrarían las obras cuyo examen estamos realizando.

— Teatro expresionista, preocupado por la realidad interna de los personajes. El juego entre lo interno y lo externo es, a menudo, la clave de la obra; ejemplo de ello sería *Las Adelfas*, de los hermanos Machado.

— Simbiosis de comedia y tragedia, no siempre en verso, formando un conjunto grotesco y difícil de representar, como es el caso de las *Comedias bárbaras*, de Valle Inclán.

---

[22] 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.

[23] Eladio Cortés, *El teatro de Villaespesa* (Estudio crítico). Madrid: Atlas, 1971, pp. 24 y ss.

— Incorporación a la escena de la vida normal, adornada con un fuerte componente lírico: *Canción de cuna*, de Martínez Sierra, o *La prima Fernanda*, de los Machado.

— Presencia importante de la realidad subconsciente, los sueños, etc., que producen una ostensible deformación de la realidad; pueden situarse aquí las primeras obras de Lorca; *La barca sin pescador* o *La sirena varada*, de A. Casona, y *El señor de Pigmalión*, de J. Grau.

En cualquier caso, para los críticos y modernos historiadores de la literatura, con el nombre de teatro poético se designa habitualmente la corriente dramática surgida a raíz del citado llamamiento de Benavente para que los poetas aportaran su talento a la escena nacional, invadida por la chabacanería y el realismo más pedestre; el estreno de *Las hijas del Cid*, de Marquina, y de obras de Valle Inclán y otros autores marca el inicio de este teatro que, con altibajos, se mantiene en los escenarios hasta las inmediaciones de la guerra civil; en él cabe distinguir, como ya se ha dicho, entre maestros o iniciadores —fundamentalmente Marquina y Valle—, que sientan las bases del género, y epígonos o continuadores, cuya labor se limita a explotar el filón descubierto por los anteriores; es el caso de Fernández Ardavín, Mariano Tomás, López Martín y otros.

ASPECTOS TEÓRICOS DEL TEATRO POÉTICO MODERNISTA

Es preciso tener en cuenta, al acercarse a los presupuestos teóricos del teatro poético, que al menos hasta finales de los años veinte sigue vigente la observación de L. Romero... «El teatro es el género literario al que más espacio se dedica en los periódicos y revistas del XIX, ya sean publicaciones de información general o especializadas en temas culturales»[24];

[24] Leonardo Romero Tobar, *La teoría dramática española: 1800-1870*. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1974, p. 18.

así, pues, acudiremos a las publicaciones periódicas para establecer las características a las que se ajustarían —o deberían haberse ajustado— las obras aquí estudiadas.[25]

El teatro poético surge como un intento de insuflar una fuerte dosis de lirismo en el envarado panorama de los escenarios españoles; pero el término lirismo se presta a confusiones y demasías, además de adolecer de un semantismo en exceso impreciso. Por ello, el escritor F. Sassone se ve en la necesidad de precisarlo, tras el estreno de *Las Flores de Aragón:*

> «No basta que el verso rime y suene bien y tenga dos o tres imágenes más deslumbrantes que hondas; ha de sugerir, ha de evocar, ha de remover el espíritu, ha de producir grandes sensaciones de gran belleza, si aspira a ser poética. Por eso, en nuestro teatro clásico hay mucho verso y poca poesía, y para encontrarla hace falta ir a *La vida es sueño* y a algunas otras comedias que se cuentan por los dedos».[26]

A continuación, Sassone describe la «poesía grande» valiéndose de un estereotipo semántico habitual entre los que en la época avalaban el teatro poético: «es la que reside en las piedras milenarias y en el alma de la raza». Los modelos del género serían *La Figlia di Jorio* de D'Annunzio y las «tragedias bárbaras» de Valle Inclán.

Pero no sólo vena lírica se exigía a los que se sintieran atraídos por los planteamientos dramáticos de Marquina o Valle Inclán; pronto se vio la necesidad de tener un conocimiento profundo del ambiente histórico que se pretende recrear; así se pronuncia A. Miquis en uno de sus numerosos artículos dedicados a este tema:

> «Claro es que el drama histórico, tal como podríamos admitirle hoy, no es fácil de hacer. Requiere de quien ha de

---

[25] Una nutrida serie de reflexiones teóricas sobre el teatro poético aparecen 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; un resumen de la misma se ha publicado en Madrid, Fundación Juan March, 1986.

[26] Felipe Sassone, «La vida en el teatro. *Las flores de Aragón*», *Nuevo Mundo,* 12 diciembre 1914.

> 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 propia».[27]

Sin embargo, no son frecuentes los análisis objetivos, ni las recomendaciones precisas a la hora de ocuparse de este teatro; en todo caso, se repiten siempre vagos consejos de índole temática y moral, con apelaciones a los valores inmutables de la raza, etc., pero sin entrar en cuestiones de técnica teatral, desarrollo del carácter del personaje, y otras. Sirva de ejemplo el siguiente texto de un afamado crítico:

> «(...) ¡El Teatro poético! Si los poetas de ahora tratan de inquirir seriamente los álveos de la raza, de estudiar la formación del espíritu colectivo y los yunques donde éste fue moldeado, para resucitar con la exteriorización de las viejas virtudes las capacidades del porvenir, el propósito es laudable. Fracasan, sin embargo, según las limitaciones e incidencias del acontecimiento notable, puesto que precisará, sobre todo, la aparición, dentro del marco, de criaturas de positiva significación humana. Sería necesario, en fin, que las verdades profundas del sentimiento, eternas e inmutables, asomasen siempre con facilidad entre las mallas de los prejuicios del siglo recordado, de las obscuridades de su civilización y de las influencias étnicas imprescindibles».[28]

El teatro poético se mantiene en el candelero en la primera mitad de los años diez, sin embargo los espectadores lentamente comienzan a cansarse del género; Montero Alonso señala cómo *Las flores de Aragón* obtiene «un aplauso de cortesía, mas no de entusiasmo»[29]; poco después *El Gran Capitán*

---

[27] A. Miquis, «La semana teatral», *Nuevo Mundo*, 7 abril 1916.

[28] José Alsina, «Crónicas Teatrales», *Mundo Gráfico*, 12 abril 1916.

[29] José Montero Alonso, *Vida de Eduardo Marquina*. Madrid: Editora Nacional, 1965, p. 167. Conviene recordar también las líneas finales de la reseña que sobre el estreno de *Las flores de Aragón* publicó Manuel Bueno en el *Heraldo de Madrid* del 1 de diciembre de 1914: «(...) No me ha sorprendido que la reaparición de los Reyes Católicos en el tea-

recibe por parte de la crítica y el público una acogida fría, aunque respetuosa. El mismo Marquina se da cuenta del progresivo despego que se advierte hacia el género, y a partir de 1916 deja de escribir en verso, al tiempo que sitúa sus piezas en ambientes contemporáneos; no volverá a la temática histórica ni al verso hasta 1920. Más adelante, el dramaturgo justifica así aquel momentáneo rechazo del tipo de teatro que tanta fama le dio:

> «Los éxitos menudeaban y el género cundía, pero todos, no sé por qué, sin reflexión y como de instinto, nos habíamos confinado prematuramente, al cultivarlo, entre innecesarios tabiques de una suerte de mampostería histórica que le acortaban el vuelo a la invención poética y eran ocasionados, en función del público, a un súbito empacho de monotonía. Olvidamos, tal vez, la feracísima variedad de temas humanos, vivos, realistas, fabulosos o auténticos, que fue característica gloriosa de nuestro teatro clásico o barroco; en definitiva, «español», para darle un natural apellido inconfundible y legítimo».[30]

Tampoco puede olvidarse la despiadada burla que, tanto del teatro poético como del drama neorromántico, hace Muñoz Seca en 1918, al estrenar *La venganza de don Mendo*.[31]

En cualquier caso, no desaparecen los epígonos, o cultivadores ocasionales de un género que continúa copiándose a sí mismo, hasta 1931, en que se convierte en vehículo para expo-

---

tro, resucitados por el vigoroso estro de un poeta eminente, haya sido visto con la misma intermitente curiosidad que despierta un coche oficial cruzando la Puerta del Sol a mediodía».

30 Eduardo Marquina, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1944, 3, p. 1351.

31 Un detallado examen de la parodia que de ambas dramaturgias lleva a cabo Muñoz Seca en *La venganza de don Mendo* figura en J. M. Cabrales, *La Edad Media...*, o. c., pp. 581-602. Véase también la Introducción de Salvador García Castañeda a su edición de P. Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*. Madrid: Cátedra, 1984. Consúltese además el trabajo de Salvador Crespo Matellán, «La parodia dramática en la literatura española», *Acta Salmanticensia*. Salamanca: Filosofía y Letras, 1979, 107, pp. 131-158.

ner las opuestas concepciones de la historia nacional y del presente que cristalizarán en el trágico enfrentamiento de 1936. No de otra manera hay que interpretar obras como *Cisneros*, de Pemán, o *Doña María de Castilla*, de Marcelino Domingo.

OBRAS EN LAS QUE SE CENTRA EL ESTUDIO

Reseño a continuación, a modo de ejemplo y como base del análisis posterior, 22 obras dramáticas histórico-modernistas ambientadas en la Edad Media española, concebidas y estrenadas entre 1908 y 1933. Doy la lista ordenada cronológicamente por la fecha de estreno o de 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 jornadas, escrita en verso, original de Pedro Muñoz Seca. Teatro de la Comedia, 20-12-1918. Madrid: R. Velasco, 1919. *Venganza.*

— *Blasco Jimeno,* leyenda dramática en tres jornadas, original de Fernando López Martín. Teatro Español, 23-3-1919. 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 Ateneo, 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 XIX [32]; sus elementos constitutivos pueden sintetizarse así:

— Hay una acción amorosa básica y central.

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

— 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: *Blanco, 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 transgredido. 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 piezas [33]— implica la deseada felicidad y el matrimonio de la pareja protagonista.

---

[32] 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, 285-313.

[33] 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.

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 destino.[34]

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 inadvertida a la crítica de la época.[35] 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

---

[34] 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 bruscamente truncado su proyecto vital; pero en ningún caso se produce una lamentación desgarrada o efectista.

[35] 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 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».

Martín[36]; 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 especialistas.[37]

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 imaginería suntuosa y la ya mencionada variedad métrica, que permitía reconstruir estrofas o ritmos tradicionales, favorecieron un reflejo más cuidado y mucho más «literario» de la historia

---

[36] María Isabel Martín Fernández, «El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos», *Anuario de Estudios Filológicos*, 1. Cáceres, 1978, 91-117, y *El lenguaje retórico de los dramaturgos posrománticos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1980.

[37] 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.

española; 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 preceptiva 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 acción.[38]

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 imaginería 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 protago-

---

[38] *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.

nista 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 de época. 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 Villaespesa.[39]

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

---

[39] «Doña María de Guzmán, D. Alvaro de Luna, el infante D. Enrique y, en suma, cuantas reales o fingidas personas intervienen en la acción dramática, aparecen 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, en su habitual sección «La semana teatral», en *Nuevo Mundo*, 9-12-1909.

ilustran las reseñas de los estrenos en revistas como *Nuevo Mundo, Mundo Gráfico, Blanco y Negro* y otras.[40]

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 española.[41]

TEMÁTICA E IDEOLOGÍA

En el teatro poético destacan cuatro temas principales que aparecían ya en el teatro neorromántico y en la Comedia del Siglo de Oro: *Amor, Religión, Orden Social* y *Honor.* Sin em-

---

[40] 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.

[41] 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: Alvaro 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).*

bargo, cabe anotar dos importantes diferencias en el tratamiento de estos temas:

— El teatro que nos ocupa evidencia una uniformidad ideológica mayor que 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, C. serrana, 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!».[42]

---

[42] J. Grau, *El conde Alarcos*, en Teatro Selecto de Jacinto Grau, Selección e Introducción de L. García Lorenzo. Madrid: Escelicer, 1971, 111-206, p. 152.

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 ware in the second decade of the twentieth century. Religion is no longer seen as the fundamental problem of Spain.[43]

En el teatro se advierte una evolución paralela; Marquina y sus seguidores 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 Ardavín —*Vidriera* y *Blancaflor*— ofrecen tal cantidad de motivos religiosos y catequéticos, que pueden considerarse auténticos sermones dramáticos.[44]

---

[43] Brian J. Dendle, *The Spanish Novel of Religious Thesis. 1876-1936.* Madrid: Princeton-Castalia, 1968, p. 2.

[44] A partir de 1931, con el advenimiento de la República y las primeras quemas 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 A. Amorós ha reprodu-

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 present.[45]

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»[46]; 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».[47] Se aprecia en este texto de Eguía y en buena parte de los autores del teatro 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.

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:

---

cido 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* y *Cisneros*, de Pemán, o *Isidro Labrador*, de Fernández del Villar.

[45] Manuel de la Nuez, *Eduardo Marquina*. Boston: Twayne Publishers, 1976, p. 35.

[46] Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1981, 5.ª ed., p. 63.

[47] C. Eguía Ruiz, «Tradición y evolución en el teatro de Marquina», (2.º), *Razón y Fe*, 97, diciembre, 1931, 336-347, p. 346.

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 éstos se abandonen resueltamente 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 neorrománticos.[48]

JOSÉ MANUEL CABRALES ARTEAGA
U.N.E.D. Cantabria

---

[48] Véase a este respecto J. M. Cabrales, «Notas...», art. cit., pp. 300 y ss., y «El teatro neorromántico de Echegaray», *Revista de Literatura*, 101, enero-junio de 1989, pp. 77-94.