

Autor: Rosa Sanmartín Pérez (Universitat de València)

Título artículo: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Espiral/Fundamentos, Madrid, 2005 (págs. 363)

El presente libro es una recopilación de ponencias realizadas durante un Coloquio organizado por Serge Salaün, Evelyne Ricci, Marie Salgues y el ya fallecido Carlos Serrano, al que va dedicado el libro, en el que se intentó abarcar un periodo de tiempo tan estudiado, pero a la vez tan desconocido como es el de la encrucijada de los siglos XIX y XX.

Los artículos pretendían “«ahorrarnos» ponencias sobre las grandes figuras del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX, ya muy exploradas, salvo si permitían abrir una problemática más amplia”¹.

El objetivo se cumplió y los doce artículos que componen el monográfico abordan aspectos poco estudiados del teatro de aquellos años: desde el género flamenco hasta el teatro de la guerra civil pasando por el estudio del cuplé o la crítica teatral, cada uno de los autores se recrea en una característica de nuestro teatro contemporáneo que quedó relegado a un segundo plano y que hoy es rescatado por estudiosos de gran prestigio en el campo teatral².

¹ SALAÜN, Serge, “Introducción. Autopsia de una crisis proclamada”, pág. 8

² Este monográfico recoge los siguientes trabajos:

Serge Salaün: “Introducción. Autopsia de una crisis proclamada.”

Juan A. Ríos Carratalá: “Del castizo al fresco: tipología y ambientes del teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine.”

Rosa Sanmartín Pérez: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Los diferentes artículos dan respuesta a aspectos tan significativos de la época como la contradicción existente entre la multitud de espectáculos y teatros frente a la gran crisis que predominó en el ámbito teatral durante el primer tercio del siglo XX³, haciendo responsable de esta tanto a autores y a actores como a administraciones e instituciones oficiales; o la diversidad de géneros: cuplé, zarzuela, opereta, revista, convertidos en cultura nacional a partir de 1900, por encima del teatro revolucionario que quedó relegado a un segundo plano.

También en este segundo plano quedarían las innovaciones de Appia, Craig, Stanislavski o Meyerhold que eran una utopía frente a las formas clásicas encarnadas principalmente por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza y a la que se sumarían muchísimas otras de la época.

Permaneciendo fieles al objetivo del Coloquio (y, por ende, al de este libro que reseñamos), los editores dejan de lado el estudio de los críticos más “populares de la época”, de los que se hace una pequeña referencia en la introducción, para centrarse en los menos estudiados. Manuel Aznar Soler será el encargado de estudiar la figura de José Yxart, “emblemático de una teoría y una práctica del ejercicio crítico sinónimas de la falta de perspectivas realmente modernas en España⁴.”

Con idéntico fin, el libro presta especial atención a las innovaciones que se estaban produciendo en el teatro catalán, con su máximo exponente, Adrià Gual y su Teatre Íntim, frente a las formas conservadoras que seguía solicitando el público tanto del

Edgar Samper: “Orden y desorden en el teatro burgués finisecular: la herencia de la «alta comedia» en la obra de José Echegaray.”

David T. Gies: “Historia patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)”

Evelyne Ricci: “Teatro de la miseria y miseria del teatro: el teatro social en España (1890-1910)”

Mercedes Gómez-García Plata: “El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta.”

Serge Salaün: “Cuplé y variedades (1890-1915)”

Manuel Aznar Soler: “La crítica teatral de Josep Yxart.”

Juan Aguilera Sastre: “Tradición y modernidad: la cuestión del teatro nacional en España (1900-1910)”

Jesús Rubio Jiménez: “Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo.”

Enric Gallén: “Teatro y sociedad en la Barcelona modernista.”

Marie Salgues: “El teatro de Galdós: la representación enferma de una sociedad enferma de representación.”

Daniel Hübner: “De Maeterlinck a Marquina. Claves para un estudio del drama lírico finisecular en Europa y España.”

Dru Dougherty: “El teatro civil de Eduardo Marquina: *Doña María la Brava* (1909).”

³ Especial atención merece el artículo del profesor Serge Salaün, “Cuplé y variedades (1890-1915)”, en el que se dan datos concretos sobre la cantidad de espectáculos que se representaban en el Madrid de 1900, oponiéndose así al concepto de *crisis teatral*.

⁴ SALAÜN, Serge, art. cit. pág. 17

Rosa Sanmartín Pérez: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

teatro madrileño como el teatro catalán, en donde tampoco se consiguieron afianzar los intentos de renovación, con la única excepción ya comentada.

Por tanto, los trece artículos tendrán como finalidad abordar estos temas específicos que han quedado en segundo plano en el estudio de la dramaturgia del primer tercio del siglo XX.

Los estudios realizados no siguen un orden temático, lo que no impide la coherencia textual; con todo, resulta más difícil la comprensión que si se hubieran repartido los artículos con unidad temática fija. Es por este motivo que reseñamos el libro intentando buscar la coherencia temática sin necesidad de seguir el orden autorial establecido.

Cuando se trata de hablar del teatro español en el primer tercio del siglo XX, la mayoría de investigadores se centran en el teatro que podríamos llamar más vanguardista, o al menos con pretensiones renovadoras; o en obras de dramaturgos “comerciales” que, en determinado momento, abandonaron su corte clasista en pro de un lenguaje más vanguardista. Ni nosotros entendemos el porqué de esta actitud ni tampoco los organizadores del Círculo que, intentan paliar este déficit presentándonos una serie de artículos en los que se analiza el teatro comercial de aquellos años: las causas y las consecuencias de su éxito, los motivos que lo generaron, la situación social de aquellos años, los críticos, la crítica...

A este último aspecto dedicará su artículo Manuel Aznar Soler, quien retoma la figura del crítico José Yxart, elogiado por algunos intelectuales de su época (Clarín, Galdós o Altamira) y que hasta hace unos años había permanecido casi en el olvido. Sus reseñas periodísticas criticaron a actores y actrices de la época, al público, y a la crítica misma:

Así que el crítico no tiene más remedio que denunciar la traición de la crítica a la que debiera ser su función social, su sumisión vergonzante al gusto del público, al éxito teatral de ese «fanatismo» neo-romántico⁵.

Yxart, en sus columnas periodísticas, elogió el papel de actores, como Isidoro Máiquez, Julián Romea, María Guerrero o Emilio Mario; el de dramaturgos españoles

⁵ AZNAR SOLER, Manuel: art. cit. pág. 172

Rosa Sanmartín Pérez: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

como Enrique Gaspar, Galdós (especialmente su drama *Realidad*), o Josep Feliu, y el de europeos como Ibsen, Maeterlinck o Strindberg.

De los críticos pasamos a los dramaturgos: así, nos encontramos con el estudio de Ríos Carratalá que analiza la obra dramática de Carlos Arniches; pero no su dramaturgia más conocida, sino la desconocida para la mayoría de los estudiosos actuales: *El santo de la Isidra* (1898), *Del Madrid castizo* (1917), o las escritas en colaboración con Enrique García Álvarez como *El terrible Pérez* (1903), *El pobre Valbuena* (1904) o *El fresco de Goya* (1903):

La popularidad de Carlos Arniches no se deriva de títulos como *La señorita de Trevélez* (1916), cuya valoración posterior apenas se corresponde con una fría acogida en su momento, sino de esas obras hoy sepultadas en el olvido y que convendría revisar para encontrar las claves de un éxito ajeno a cualquier concepto de crisis, impermeable casi siempre a las influencias de una realidad histórica cambiante y que sólo dio paso a nuevas fórmulas teatrales, cuando mostró síntomas de agotamiento⁶.

Destacar, asimismo el caso de José Echegaray, cuyas características teatrales: duelo, locura, muerte sangrienta, y en un último acto anagnórisis, que se contraponen a las ideas teatrales de principios de siglo XX, sin dejar, por ello, de ser claro referente para autores renovadores, si no en el concepto teatral, sí en sus características:

Para Echegaray el drama abre un espacio en el que los cuerpos se lanzan en un combate que, la mayor parte del tiempo, conduce a la muerte. Nunca se termina la obra con una reconciliación ni restaura el orden general. Así el sistema dramático echegariano, la oposición estructura toda la arquitectónica actancial.

Frente a estos dos dramaturgos encontramos casos como el de Galdós, Marquina o Valle-Inclán, cuyo teatro tiene serias dificultades para ser llevado a escena, por la incompreensión que ésta suponía en un público poco preparado, y no hablamos intelectualmente, sino poco formado en la cultura teatral que podríamos llamar “intelectual”.

Ejemplo claro es el del dramaturgo Rafael Marquina, especialmente con su drama *Doña María la Brava*, que es analizado profusamente por el investigador Dru

6 RÍOS CARRATALÁ, Juan A., art. cit, pág. 25

Rosa Sanmartín Pérez: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Dougherty y que nos muestra cuáles fueron las claves de la escasa recepción de ese tipo de dramas, como él llama, de “los poetas civiles”.

Estos intentos de renovación teatral a partir de las concepciones maeterlinckiana, llegaron a España gracias a los dramaturgos antes aludidos: Valle-Inclán, Jacinto Grau o Martínez Sierra, o también gracias a la importancia que tomaron la pantomima y la danza, con claro referente en las figuras de Gordon Craig e Isadora Duncan en las primeras décadas del siglo XX.

Y de los dramaturgos a los actores, que también jugarían un papel importante en el intento de renovación de la escena española. De este aspecto realizará un amplio análisis Jesús Rubio Jiménez, quien analizará las características de este sector, que siempre ha quedado relegada a un segundo plano, sin tener en cuenta que de ellos dependía el éxito o fracaso de una obra (no solo hay que tener en cuenta al dramaturgo), o la continuidad o transformación de la vida teatral. Analizará, asimismo, Rubio Jiménez si la profesionalización del actor fue influyente en la renovación teatral española.

Otro de los aspectos que se analiza en este trabajo es el de la creación de un Teatro Nacional, partiendo de la base de que el teatro español está sufriendo una transformación importante: la industrialización, la creciente demanda de espectáculos teatrales (especialmente el género chico), la renovación teatral en su esfera literaria (Galdós, Unamuno o Ganivet) y escénica (que, finalmente no tuvo casi ninguna trascendencia) propiciarían la aparición de ese Teatro Nacional al que nos hemos referido, con las controversias que de ello se derivarían:

Alejandro Miquis confiaba en que esta síntesis entre tradición y modernidad fuera posible en un teatro municipal como el Español, fórmula que para él tenía más arraigo y más posibilidades de éxito que el Teatro Nacional. Sin embargo, *Caramanchel*, ferviente defensor de un teatro estatal, consideraba que esta tarea sólo podía encomendarse a un Teatro Nacional, en el que los clásicos fueran recuperados tal como eran, sin tamices distorsionados...⁷

⁷ AGUILERA SASTRE, Juan: art. cit. pág. 209

Rosa Sanmartín Pérez: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Por otro lado, suele ser habitual vincular los acontecimientos históricos de aquellos años (1890-1910) con el teatro, tanto en su esfera literaria como espectacular; un ejemplo claro es la influencia que supuso, teatralmente hablando, la guerra de Cuba en los escenarios españoles⁸.

Siguiendo con el interés de este monográfico por destacar los aspectos más “desconocidos” de nuestro teatro español, se hace referencia al teatro social, pero en su esfera más amplia, no aplicándolo exclusivamente, tal y como viene siendo habitual, al concepto de “teatro obrero de propaganda” o “de clase urbana”, sino aplicándolo a su concepción rupturista:

El teatro social, pues, se presenta como teatro de la *ruptura*, lo que no implica que surja una estética nueva. Es la paradoja de este teatro de contestación social que pretende revolucionar el mundo, sin romper con modelos artísticos al uso⁹.

Se ejemplifica esta definición con la obra de Dicenta, *Juan José*, que fue representada en salas comerciales. Fruto de este conocido texto se generaría un amplio movimiento de gestación teatral en torno a unas formas “de teatro de propaganda” que sí fueron gestadas en salas alternativas o en la clandestinidad, cuyos protagonistas y destinatarios eran las víctimas de una sociedad capitalista y cruel, a la que implícitamente también iba dirigida la obra.

Pero, pese a este afán rupturista, no habría que perder de vista que todas las obras de esta categoría mantenían las mismas formulaciones literarias que cualquiera de las obras más comerciales del momento:

El respeto hacia el modelo teatral dominante es total, no se innova en nada, ni en las construcciones dramáticas, ni en la estructura, ni tampoco en la importancia concedida a los diálogos en detrimento de la acción. Este teatro es todo discurso, peroratas políticas y sermones proletarios puestos en escena¹⁰.

⁸ Este aspecto ha sido estudiado por el profesor Gies, quien en su artículo “” afirma:

La guerra de Cuba preocupaba a todo el mundo en 1887 y el eco de dicha preocupación se oía en el discurso teatral. Gies alude a obras conocidas de la época como: *Cuba libre* (1887) de Jaques y Aguado, *¡Los de Cuba!*, de Manuel Falcón y Rafael María Liern, o *A Cuba y ¡viva España!!* (1895) de Rufino Cortés.

⁹ RICCI, Evelyne, art. cit. pág. 79

¹⁰ RICCI, Evelyne, art. cit. págs. 95-96

Rosa Sanmartín Pérez: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Un último aspecto que nos gustaría destacar es el de la importancia que cobró el folclore durante la última década del XIX y los primeros años del XX. A través del flamenco se llegó al folclore que, a partir de entonces, fue considerado emblema nacional; emblema que sería cuestionado por un sector intelectual (antiflamenguista), que lo consideraba como planteamiento conflictivo de la identidad nacional; criticaban, digámoslo con frase conocida por todos, “la España de charanga y pandereta.”

A partir de 1860, del flamenco surgieron tres vertientes: la interpretativa, la del *cantaor* y la vinculada con el mundo gitano, que podríamos llamar de los cantos gitanos. Fue a partir de esta época cuando comenzó a cobrar relevancia el baile por encima del canto: la figura del *cantaor* o de la *cantaora* unido a formas flamencas como “las peteneras” gracias, sobre todo, al auge de los cafés en los que podríamos hablar de “profesionalización” de este sector.

Pero, sería a partir de la década de 1880 cuando “la popularidad de los cantes y bailes flamencos empieza poco a poco a sobrepasar los límites del café cantante para acceder a otros escenarios y, en particular, al teatro¹¹.”

Y, finalmente, será el siglo XX, con figura como Lorca, Falla o los Machado, quienes recogerán las tradiciones flamencas del XIX que tuvieron su máximo exponente en la figura de Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*.

Tampoco habría que dejar de lado la importancia que tuvieron durante la época géneros como la zarzuela, la opereta o el cuplé que ocuparon la cartelera teatral madrileña durante las primeras décadas del siglo XX, con figuras tan destacadas como Raquel Meller, Amalia Molina o Pastora Imperio:

La expansión del cuplé, retrasada por el monolito zarzuelero, eran un fenómeno previsible, inevitable, por el empuje de los modelos comerciales importados de Francia o Inglaterra (donde la canción forma parte de la cultura nacional), y porque prolonga los consumos y los hábitos de las múltiples culturas nacionales¹².

Su expansión, con todo, se debía igualmente a motivos económicos: era mucho más barato llevar a escena un cuplé, que necesita menor *atrezzo*, un local más pequeño, menor gasto de luz..., que una zarzuela con multitud de gastos difíciles de mantener para

¹¹ GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes, art. cit. pág.112

¹² SALAÜN, Serge: art. cit. pág. 134.

Rosa Sanmartín Pérez: “Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Reseña bibliográfica”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

el empresario teatral. De ahí que, sectores más amplios de la población, a los que hasta entonces les había sido vedado el acceso a este tipo de espectáculos, pudiera ser partícipe de estos espectáculos.

Llegados a este punto nos gustaría concluir afirmando que el monográfico *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, pese a su disparidad de temas analizados cumple con el objetivo del Coloquio y, haciéndonos eco de la reflexión final del libro, “arroja luz nueva sobre esta efervescencia teatral original en el contexto de la crisis de fin de siglo¹³.”

¹³ SALAÜN, Serge; RICCI, Evelyne; SALGUES, Marie (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Fundamentos, Madrid, 2005 (contraportada)