

LOS DEL 98 ANTE EL TEATRO CLÁSICO

JAVIER HUERTA CALVO
Universidad Complutense de Madrid

En su magnífico *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, achacaba Juan Manuel Rozas el escaso interés que hacia esas fechas (1976) suscitaba nuestro teatro clásico en el hispanismo nacional -en comparación con otros hispanismos, como el anglosajón-, a «razones históricas que a veces arrancan del 98»¹. En otras palabras, el concepto presuntamente negativo que del teatro clásico habían tenido los autores de la llamada Generación del 98 habría influido, a juicio de Rozas, en las generaciones posteriores, hasta el punto de apartarlas de su estudio e investigación. No tengo muchos elementos de juicio para validar este testimonio; lo cierto es que, hacia esos años, puede detectarse un cierto clima hostil por parte de la intelectualidad «progresista», para la cual el teatro clásico venía a ser un nefasto compendio de trasnochados estereotipos nacionales y religiosos. Valga como representativa de esta actitud la ponencia que en las Jornadas de Almagro de 1978 leyera Agustín García Calvo y que lleva el elocuente título de «Propuesta de un auto de fe para el teatro español del Siglo de Oro»². Esta ponencia da, ciertamente, la razón al profesor Rozas, pues muchos de los argumentos que esgrime García Calvo para demostrar que el teatro clásico español es un mal teatro coinciden con los que, en su momento, diera algún escritor noventayochista, como por ejemplo, y en seguida se verá, Unamuno.

En cualquier caso, tal vez sea algo excesivo culpar a los noventayochistas del desapego de las generaciones posteriores hacia el teatro clásico. Tampoco está claro que la condena del mismo fuera unánime en estos autores. Y, desde luego, lo que sí me parece incontrovertible es que, en buena parte, esa condena no depende tanto de un acercamiento directo a los textos del siglo XVII, cuanto del desprecio que manifestaron hacia las formas teatrales románticas y neorrománticas. En particular, hacia el teatro de la segunda mitad del siglo XIX, el que representaron Adelardo López de Ayala, Leopoldo Cano, Eugenio Sellés, Manuel Tamayo y Baus y, naturalmente, José Echegaray. La *imitatio*, cuando no copia servil, que estos autores hicieron del teatro clásico generó un espíritu crítico que aparece desplegado en la teoría y la práctica escénica de los escritores noventayochistas³.

¹(Madrid: SGEL, 1976), p. 15.

²*Jornadas de teatro clásico español* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1979).

³Cf., en general, José Monleón, *El teatro del 98 frente a la sociedad española* (Madrid: Cátedra, 1975).

En efecto, los cultivadores de la llamada alta comedia y el drama neorromántico fueron tan leales al espíritu de los Lope, Tirso, Moreto y Calderón que, a veces, en los escenarios de esos años parecía no haber corrido el tiempo, tal como lo denunciaba el crítico más avisado de entonces, José de Yxart, quien, a propósito de un estreno de Echegaray, escribía lo siguiente:

[...] Un drama 'de época', con todas las vestiduras, aderezos y perifollos de una dramaturgia tradicional, perenne y viva [...]. Apenas se levanta el telón, el espectador advierte, por el efecto total de la escena, que va a ver un drama castellano neto, como tantos aprendió en su vida. Para aquel teatro han pasado inútilmente los años. Un contemporáneo de Calderón podría creer que nada varió desde entonces, salvo la escenografía; un romántico del 30 se creería transportado a su tiempo; cualquier ciudadano pacífico retirado de tales diversiones, experimentaría la misma impresión de que retrocede al mismo día en que dejó de asistir al teatro⁴.

En esos treinta últimos años del siglo se asiste, en efecto, a un auge desmedido del teatro áureo. Juan Eugenio Hartzenbusch, junto a Mesonero Romanos, edita las obras de Lope, Calderón y otros para la Biblioteca de Rivadeneira; Cano, Sellés estrenan numerosas refundiciones; los actores como Rafael Calvo fijan el arte declamatorio del verso, una de las cuestiones siempre más discutidas. Oigamos de nuevo a Yxart:

Antes y después de su alianza con Echegaray, Calvo, principalmente, llevado de su entusiasmo por el drama de aventuras, busca mayor espacio para explayar su canto y esgrimir su espada, en el teatro del siglo de oro; vuelve a hacer sentir las bellezas de forma de *El castigo sin venganza*, *El vergonzoso en palacio*, *La vida es sueño*, tantas otras; suenan otra vez, entre frenéticos aplausos, las décimas gongorinas, los discretos alternados y vivos, las riquezas melódicas de sílvas y sonetos de todo aquel teatro⁵.

Al igual que en la polémica que, en los primeros años del siglo XIX enfrentara a románticos reaccionarios y progresistas (Böhl de Faber, Mora, etc.), Calderón es el núcleo de la discusión a propósito de la fecha del segundo centenario -1881-. Ya algunos años antes, sin embargo, Adelardo López de Ayala había iniciado una encendida vindicación de Calderón con su discurso de ingreso en la Real Academia Española, contestado por el Marqués de Molins⁶. Este llegaba a justificar el ingreso de Ayala en la Academia por sus «calidades calderonianas», extendidas y vivas en el pensamiento de otros próceres de la época, como Jaime Balmes, Donoso Cortés y el Marqués de Pidal, es decir, representantes todos ellos

⁴En *El arte escénico en España* (Barcelona: La Vanguardia, 1890), p. 126. La obra comentada de Echegaray es *Prólogo de un drama* (1890-1891).

⁵*Ibidem*, p. 77.

⁶*Acerca del teatro de Calderón* (Madrid: RAE, 1870).

de la ideología más conservadora y reaccionaria. Según Molins, del análisis de la obra de Ayala podría concluirse que el autor es una especie de Calderón redivivo:

Calderón ha sido su estudio, su modelo, su inspiración, su vida: primero, en concienzudas y tímidas copias; luego, en valientes y afinadas imitaciones; al cabo, en esa unión perfecta que se ha manifestado, ya restaurando con pulso esos magníficos cuadros antiguos, ya dando a los contemporáneos el movimiento, el color y el claro-oscuro de nuestro siglo de oro⁷.

Sea en forma de copia, imitación o asimilación, lo que a López de Ayala le interesa fundamentalmente del teatro calderoniano es el honor, tema que, según él, permanece de plena actualidad a fines del siglo XIX. En su entusiasmo por la figura de don Pedro y comentando *El médico de su honra*, Ayala llega a justificar, ante el público masculino de la Academia, y sin voz femenina que pudiera replicarle, el comportamiento de un marido tan cruel como don Gutierre de Solís; la tesis que sostiene Ayala es que es la mujer, al fin, es la gran culpable del desaguisado sangriento:

Críticos hay que tachan de precipitados y aun bárbaros a estos maridos que castigan la sospecha de infidelidad con pena de la vida [...] Es natural en las mujeres de todas las épocas, después de arrojar combustibles al fuego con sus propias manos, mostrarse sorprendidas y quejosas de la actividad de la llama [...]⁸

En plenos inicios de la revolución industrial, don Adelardo no ofrece sino una ciega adhesión a los ideales de la sociedad española del Siglo de Oro, en la que primaban, según él, unos valores menos materialistas que en la España de su tiempo:

Repugnan, sin embargo, a nuestras costumbres estos maridos tan crueles, y mucho más si comparamos su ruda entereza con el dulce trato de los que ahora se usan. Pero esta estrañeza ¿nace quizás de que, estando nosotros más penetrados de la caridad evangélica, nos inclinamos naturalmente a perdonar nuestras injurias y a amar a nuestros enemigos, o tiene acaso su origen en que, derramada nuestra existencia en plazas, cafés, casinos y asambleas, ha perdido su concentración la vida doméstica y nos sentimos incapaces de todas las revueltas acciones que son hijas de la integridad de los afectos?⁹

Como vemos, para Ayala lo preocupante no es la crueldad de los maridos calderonianos sino la relajación de costumbres que se observa en la España de fin de siglo. Ayala es, en efecto, el dramaturgo más consecuente con el neocalderonismo en boga y el que ofrece las soluciones más ortodoxas a los conflictos de honor, y también más al gusto de un público

⁷*Ibidem*, p. 278.

⁸*Ibidem*, p. 232.

⁹*Ibidem*, p. 232.

inmovilista, pues -como ha escrito Jesús Rubio- «las nuevas actitudes mentales se introducían con lentitud en aquella sociedad y sólo a regañadientes se aceptaba que los dramaturgos las llevaran a los escenarios [...]. Cuando Manuel Tamayo y Baus en *Lances de honor* (1863), o Eugenio Sellés en *El nudo gordiano* (1878), se atrevieron a plantear la necesidad de flexibilizar su código, la respuesta del público fue dividida y polémica. Todavía en 1881, José Echegaray triunfará con *El gran galeoto*, cuya tesis es precisamente el mantenimiento de la rigidez tradicional del código del honor»¹⁰.

En este mismo sentido en 1926 Díaz de Escobar y Lasso de la Vega caracterizaban, con su estilo ampuloso, el que, según ellos, había sido un período revolucionario, por castizo, en la historia de la escena española y que, para los modernistas, fue, en cambio, una época abominable:

El ángel de la poesía, rotos los lazos de la postración y del abuso, sacudió de sus alas el polvo del cautiverio, y remontó radiante su vuelo en busca de la inspiración y de la inmortalidad.- Se posó sobre nuestra escena; y derramando sobre ella los ricos raudales desatados en el seno del corazón humano y en el fondo de la vida patria, ahuyentó los pálidos fantasmas del clasicismo greco-latino y los repugnantes espectros del romanticismo galo-germánico, y la pobló de héroes propios y de personalidades españolas, poniendo en sus espíritus ideas, afectos, pasiones, vicios y virtudes, puramente nuestros, y revistiéndolos con el esplendoroso y poético traje nacional. Volvió nuestro Teatro a seguir las fecundas y honrosas tradiciones de Calderón y Lope, Alarcón y Tirso; volvió a enlazar lo humano con lo humano, lo real con lo real, lo característico con lo característico; y salvando el hondo abismo de intransigentes conceptos, serviles copias y prestados delirios, tornó nuestra escena a españolizarse y a volar el genio en su propio espacio con diafanidad y contento¹¹.

En sus dramas Galdós tampoco elude el conflicto y, por ejemplo, en *Realidad* plantea una perspectiva del honor que nada tiene que ver con el tratamiento dado por los Ayala y Echegaray, pues nos presenta a «un marido ultrajado que no acude a la venganza para lavar su honra maltrecha»¹². «Galdós -ha escrito Demetrio Estebáñez Calderón- vuelve a conectar el pensamiento ético español con una larga tradición humanista que viene de Aristóteles y que pone en la virtud la verdadera raíz del honor. Esta tradición humanista, presente en la literatura española desde *La Celestina*, se opone al concepto estamental de la virtud y del honor, protesta contra la dependencia de la «opinión» para el mantenimiento de dicho valor, y rechaza el principio de que la honra puede recuperarse con la venganza de la sangre»¹³.

¹⁰*El teatro en el siglo XIX (II)*, en *Historia del teatro en España*, ed. J.M^o Díez Borque (Madrid: Taurus, 1988), p. 640. Con su perspicacia habitual escribía Yxart: «El teatro español de este siglo [...] es el de una nación que, en parte, se enamora, artificial y literariamente de aquel pasado glorioso» (*El arte escénico en España*, p. 96).

¹¹*Historia del teatro español* (Barcelona: Montaner y Simón, 1924), I, p. 413.

¹²*Calderón. Actas del Congreso*, ed. L. García Lorenzo (Madrid: CSIC, 1982), III, pp. 1390-91. Cf. también Stanley Finkenthal, *El teatro de Galdós* (Madrid: Fundamentos, 1980), pp. 28-29.

¹³*Ibidem*, p. 1404.

Pero estos dramas de Galdós se sitúan ya en una línea de homenaje crítico a Calderón, a quien flaco favor habían hecho sus entusiastas neorrománticos. Y es que, desde luego, cabían otras aproximaciones al autor de *La vida es sueño* que no fueran las de la adhesión incondicional. Es sabido que en Francia, y con motivo también del centenario, Paul Verlaine rendía tributo de admiración a Calderón de la Barca, intentando traducir algunas de sus obras y dedicándole un célebre soneto en el que lo llega a valorar por encima de Corneille y de Shakespeare, y también por encima de las miserias de su tiempo:

Dejad soñar, dejad pensar su magna obra
Que planea, lejos de un siglo impío y ridículo,
Por encima, más allá de las columnas de Hércules¹⁴.

El aprecio del padre del simbolismo debió influir considerablemente en los modernistas españoles: en Rubén Darío; en la actitud más abierta que demuestra, por ejemplo, Jacinto Benavente, quien, en su pequeña pieza, *Modernismo. Nuevos moldes*, perteneciente al *Teatro fantástico* (1892), hacía decir lo siguiente al personaje Modernista, *alter-ego* del autor:

No se trata de romper moldes; ensancharlos en todo caso; ni eso, porque moldes sobrados hay en donde caben sin violencia cuantas obras de arte pueda producir el ingenio humano. Ridículo es hablar de moldes rotos en el teatro español, donde, desde *La Celestina* a Calderón, en los autos sacramentales, hay moldes para todo lo real y lo ideal. Y esa ha de ser la significación del modernismo, si alguna ha de tener en arte: no limitar los moldes a los moldes de una docena de años y de dos docenas de escritores.

Benavente tuvo un conocimiento bastante preciso de la historia teatral española, pero, puesto a elegir entre Calderón y Shakespeare, prefirió a este último, a quien tradujo y glossó por extenso, pues el espíritu de sus tragedias y, sobre todo, de sus comedias casaba mejor con los aires cosmopolitas que él pretendía introducir en escena; más interesado por el desarrollo de ambiguos erotismos que por el casticismo de los matrimonios calderonianos. Creo que el *Teatro fantástico*, de Benavente puede considerarse el manifiesto de una nueva mentalidad estética ante las formas del teatro clásico. Benavente, sin duda por influencia de Nietzsche, reniega de las actitudes moralistas en el drama y ofrece perspectivas irónicas, sentimentales y grotescas sobre el tema del honor, encarnado por el Pierrot que hace a la luna confidente de sus celos por Colombina. O sobre las relaciones amorosas equívocas a través de un mito que recupera: el de Ganimedes. Teatro pagano clásico y renacentista: farsa y *commedia dell'arte*. Del teatro clásico sólo parece interesarle la figura del libertino Don Juan. Por esta senda encontraremos a otros autores, como Valle-Inclán¹⁵.

¹⁴Véase de Rafael Ferreres, *Verlaine en España* (Madrid: Gredos), p. 221.

¹⁵En artículo de 1897, citado por Jesús Rubio, dice respecto de las versiones: «Con los clásicos no debe tratarse tanto de representarlos arqueológicamente cuando de adaptarlos y refundirlos convenientemente. Benavente sostiene esto

Unamuno no tenía un concepto tan hedonista del teatro como el Benavente juvenil, pero el teatro está entre sus primeras inquietudes intelectuales, como demuestran los ensayos de 1895, publicados en *La España Moderna* y más tarde recogidos en *En torno al casticismo*, así como el artículo de 1896, «La regeneración del teatro español»¹⁶. En este último la idea motriz es que la escena española se encuentra secuestrada por unos dramas llenos de artificio y falsedad, y que sólo encontrará su regeneración recuperando el espíritu popular que alentó en otras épocas y del que Lope sería ejemplo mayor:

Nuestra dramática llegó a su ápice con Lope de Vega [...], ídolo del pueblo, héroe verdadero, arte él mismo, que fue, como se ha dicho, una fuerza natural, en cuanto lo es un pueblo, porque fue todo un pueblo. Sus comedias son de la naturaleza y no de la industria, porque un pueblo es la verdadera naturaleza humana¹⁷.

Condicionado, sin duda, por el marchamo calderoniano de la alta comedia y del drama neorromántico, Unamuno opta por el teatro de Lope frente al de Calderón:

El héroe popular de nuestro teatro es Lope; el nacional, Calderón; aquél, más rico, más espontáneo y más inorganizado; éste, más pobre, más reflejo y más preciso¹⁸.

Con todos sus defectos, Unamuno considera que lo único redimible del teatro de su tiempo es el género chico, donde «se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro teatro glorioso»¹⁹. En cambio, el género grande vive divorciado del pueblo, sin penetrar en su vida dramática, atento a esas casuísticas del adulterio que aquí a nadie interesan de veras y que son torpes imitaciones:

¡Qué tesoros ignorados guarda aún para el pensador y el poeta el pueblo! ¡Qué mundo dramático en sus entrañas! Pero ¿cómo han de verlo los que, hundidos hasta el cogote en la prosa ritmoide de una vida galvánica, repiten a diario la enorme simpleza de que vivimos en una edad de prosa?²⁰

Estos criterios populistas de «La regeneración del teatro español» continúan en las páginas de *En torno al casticismo*, aunque en estas se hace más patente el repudio de Calderón, uno de los clásicos «a quien leemos con más fatiga los españoles de hoy»²¹. Véase la síntesis tan negativa que se lleva a cabo en el fragmento siguiente:

no sólo en relación al teatro clásico español, sino también respecto a Shakespeare, su dramaturgo preferido. Con todo, considera que los refundidores han de tener como norma en su trabajo 'supresiones pocas, trasposiciones, algunas innovaciones nunca'» (*Ideología y teatro*, p. 178). Para una valoración positiva de nuestro teatro clásico, véase su artículo «Algunas particularidades del teatro antiguo español», en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1947), VII, pp. 137ss.

¹⁶Cito por *El caballero de la triste figura* (Madrid: Espasa-Calpe, 1963).

¹⁷*Ibidem*, p. 41.

¹⁸*Ibidem*, p. 56.

¹⁹*Ibidem*, p. 43.

²⁰*Ibidem*, p. 59.

²¹*Obras completas, I: Paisajes y ensayos* (Madrid: Escelicer, 1966), p. 817.

En el teatro calderoniano se revela de bulfo esa suerte de ver los hechos en bruto y yuxtapuestos por de fuera. El argumento es casi siempre de una sencillez y pobreza grandes, los episodios pegadizos y que antes estorban que ayudan a la acción principal. No se combinan, como en Shakespeare, dos o más acciones. Una intriga earedosa a las veces, pero superficial, caleidoscópica, y sobre todo enorme monotonía en caracteres, en recursos dramáticos, en todos²².

Como en el caso de Benavente, se impone la comparación -siempre desventajosa para el español- entre Shakespeare y Calderón:

Calderón se esforzaba por revestir huesos de carne y secaba momias, mientras que en el proceso vivo brota el organismo todo de su óvulo fecundado, surge del protoplasma del nimbo orgánico [...] *El Rey Lear, Hamlet, Otelo*, son ideas más ricas de contenido íntimo que cualquiera de los conceptos encasillables de Calderón²³.

Teatro conceptista, caracterizado por su retórica «hinchada de hipérbolos, discretos, sutilezas y metafóricismo apoplético»²⁴, por la superficialidad en el tratamiento de los caracteres, formados «más de fuera adentro que a la inversa», para Unamuno nada del edificio teatral calderoniano y, por extensión, de la dramática áurea, es digno de salvación. Por supuesto, lo menos, el consabido tema del honor:

Los celos en el teatro calderoniano son de honor ofendido, y los celosos matan sin besar como Otelo, sin amor, por conclusión de silogismos y en frío, y a las veces, por meras sospechas, y aun sabiendo inocente a la mujer, «sólo por razón de Estado», como *El labrador más honrado, García del Castañar*²⁵.

Opina André Franco que, «al desvalorizar a Calderón en relación con Lope, Unamuno se dejó llevar por el criterio de autores como el conde Von Schack y Menéndez Pelayo»²⁶. Creo, sin embargo, que el juicio de estos eruditos no debió pesar tanto como la situación teatral de la época, dominada por los deleznales neocalderonistas mencionados.

Una reflexión posterior llevó a Unamuno a posiciones más equilibradas a propósito del autor de *La vida es sueño*. No podía ser de otra manera en quien practicó el teatro como un escenario de la propia conciencia, al margen de los gustos populares, que tanto había alentado en sus artículos juveniles:

²²*Ibidem*, p. 818.

²³*Ibidem*, p. 820.

²⁴*Ibidem*, p. 821.

²⁵*Ibidem*, p. 830.

²⁶Sigue diciendo Franco: «la dureza con que Unamuno trata al autor de *El mágico prodigioso*, sobre todo en su *En torno al casticismo*, es sorprendente, pues su propio teatro nada tiene que ver con el de Lope, y, en cambio, presenta afinidades con el de Calderón. la verdad es que más tarde llegó a rectificar sus juicios sobre Calderón, convirtiéndose en gran admirador de su dramaturgia» (*El teatro de Unamuno*, Madrid: Ínsula, 1971, p. 269).

Predican algunos la vuelta a nuestros clásicos castizos y un repaso más de nuestro teatro; otros, el estudio hondo de las tendencias modernas en la literatura dramática; los juiciosos, y en esto lo son casi todos, una y otra cosa a la vez. Por un lado, Ibsen; por otro, Calderón; lo sensato juntarlos²⁷.

Este mismo cambio de posición -en realidad la contradicción acenta en casi todos los noventayochistas a lo largo de su vida- es el que se puede observar en Azorín, interesado también en sus primeros artículos por el teatro. En una crítica a *Mancha que limpia*, de Echegaray, describe a este como «un dramaturgo escapado de nuestro Siglo de Oro [...] Calderón con levita y sombrero de copa», y acerca del público no tiene Martínez Ruiz opinión mejor: «Nuestro público, dígame lo que se quiera, vive aún en los tiempos en que se estrenaba *La vida es sueño*»²⁸.

Sin embargo, en un artículo de 1917, «La tradición dramática», escrito con motivo de la muerte de Echegaray, defiende el teatro en verso a propósito de un artículo de Ernest Mérimée, quien lamentaba que el autor de *El gran galeoto* no hubiera escrito toda su obra en prosa:

Volvamos a la verdadera tradición española: que el teatro sea teatro. Volvamos a la tradición de los grandes maestros del siglo XVII y de los grandes románticos del siglo XIX²⁹.

Azorín no escribió ninguna de sus obras teatrales en verso, pero su primera pieza, *La fuerza del amor* (1901), está escrita con criterios de recreación de las comedias del siglo XVII, en cuanto al lenguaje, la vestimenta y los personajes, como Quevedo o el gracioso Chacón, más tarde reactualizado en comedias posteriores: el Mister Brown de *Old Spain*, el mister Fog, de *Brandy, mucho brandy*, el Ontañón de *Comedia del arte*, o, sobre todo, el Postín, de *Cervantes o la casa encantada*. En otro de sus dramas, *Angelita*, la huella calderoniana es también perceptible, al menos en su concepción genérica como auto sacramental:

Un auto sacramental; la idea de un auto sacramental en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al eterno símbolo; partir de lo maravilloso, de un dato arbitrario, para ascender con verosimilitud a una idea madre.

Cuatro años antes, en 1926, escribía Azorín a propósito de *El gran teatro del mundo*:

²⁷De *En torno al casticismo*. Véase el comentario de Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España. 1890-1900* (Zaragoza: Pórtico/Universidad de Zaragoza, 1982), pp. 185ss.

²⁸Apud Antonio Díez Mediavilla, *Tras la huella de Azorín. El teatro español en el último tercio del siglo XIX* (Alicante: CAM, 1991), pp. 111-12.

²⁹En *Escena y sala* (Zaragoza: Librería General, 1947), p. 15.

Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana. Renace el teatro de ideas, de modalidades intelectivas, no de tesis sociales o políticas. Son cosas distintas. El teatro o es pasión o es idea. En el moderno renacimiento, a la pasión ha sucedido la idea abstracta, racional. Los autos calderonianos son el dechado del más abstracto e intelectual teatro. Luis Pirandello no hace nada más intelectual y abstracto [...] Por ahí va toda la literatura dramática novísima³⁰.

Azorín escribe esta reivindicación del auto sacramental lejos ya de los prejuicios antic Calderonianos, por antiechegarayescos, de los años jóvenes. Lo hace, además, en pleno período de las vanguardias, con la interesantísima asimilación de formas clásicas llevada a cabo por esta.

Y, en efecto, como ha estudiado Mariano de Paco, el auto sacramental vuelve a la escena europea (Max Reinhardt, Jean Cocteau) y a la española (*El hombre deshabitado*, de Alberti, *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*, de Miguel Hernández, *El director*, de Salinas).

Poco puede decirse de la posición de Pío Baroja ante el teatro clásico, porque poco le interesó el teatro, en general, y eso a pesar de que su primera novela, *La casa de Aizgorri*, fue concebida originariamente como drama y después, ante el desinterés de los cómicos encargados de representarla, como relato dialogado. Por esos años (1900-1902) ejerció Baroja durante un breve período la crítica teatral del periódico *El Globo*³¹. Leyendo estos artículos entendemos la poca simpatía que sintió Baroja por el género dramático y por el teatro clásico. A propósito del estreno de *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, refundida por un tal Villegas, escribe:

Indudablemente el señor Villegas, que ha hecho la refundición de la obra de Vélez de Guevara, la ha debido de aligerar de una porción de parlamentos larguísimos y pesados, porque yo recuerdo haber leído *Reinar después de morir* hace mucho tiempo, y que me pareció de un aburrimiento estupefaciente³².

Baroja no salva de la quema ni al mismísimo Cervantes, cuyo «sainete [sic] *El viejo celoso*» -representado como complemento del drama de Vélez- «es -dice- una quisicosa que nos parecería muy mediana si la firmara un sainetero moderno»³³.

Frente al criterio de los puristas Baroja cree que no es ninguna profanación manipular los originales si se quieren hacer entendibles al público las obras del pasado, pues si el

³⁰Cf. de Mariano de Paco, «El auto sacramental en los años treinta», en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, eds. D. Dougherty y F. Vilches de Frutos (Madrid: CSIC, 1992), pp. 265-73.

³¹Estas críticas fueron recogidas en el volumen *Crítica arbitraria* (Madrid: Cuadernos literarios, 1924).

³²*Ibidem*, p. 13.

³³*Ibidem*, pp. 14-15.

original íntegro no interesa al público actual y tocar ese original es una profanación, está claro que a ese teatro no hay quien lo resucite. Por eso, «la palabra profanación -termina diciendo- la usan los sepultureros de los clásicos».

Poco más puede añadirnos a esta valoración negativa del teatro en general y del clásico en particular la propia práctica teatral de Baroja, poco conocida y reducida a unos cuantos títulos: *Arlequín, mancebo de botica o Los pretendientes de Colombina, Chinchín comediante* y *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*. Si acaso, estos títulos permiten apreciar el gusto por los géneros menores: la farsa, el entremés, el romance de ciegos, y hasta las similitudes con la escritura dramática de Valle-Inclán, cuyo Prólogo y Epílogo de *Los cuernos de don Friolera* fueron representados, precisamente, en casa de los Baroja, dentro de las actividades de «El Mirlo Blanco»³⁴.

Como poetas del grupo modernista/noventayochista, Manuel y Antonio Machado realizaron varias refundiciones de dramas clásicos, a partir de 1924, en que estrenaron su versión de *El condenado por desconfiado* (1924). «Con este estreno -ha escrito Romero Ferrer-, iniciaban los Machado una campaña que pretendía la revalorización escénica del teatro clásico español, dentro de un contexto mucho más amplio y ambicioso, en el que se buscaban las directrices de una renovación en las tablas. Una renovación que observaba la comedia barroca, simultáneamente, como un campo nada desdeñable para la experimentación y la investigación teatrales, y, también, como una plataforma pronta de recursos, mecanismos y actitudes, en las que se unía el prestigio literario de los textos, la total solvencia y eficacia comunicativa con un público popular»³⁵. A esta adaptación siguieron *Hay verdades que en amor son* (1925), *La niña de plata* (1926), *El perro del hortelano* (1931) y *El príncipe constante*³⁶. En un artículo publicado en *El País* (2-X-1897), Antonio Machado se deshacía en elogios hacia la figura de doña María Guerrero, que, junto, a Calvo, había imbuido en el público de su tiempo el gusto por los clásicos:

Ninguna actriz, según nuestra humilde opinión, logró como María Guerrero, desentrañar los intrincados conceptos en que abundan los parlamentos de nuestras antiguas comedias y hacen percibir al público aquel derroche de gracia y de ingenio, aquellos raudales de poesía que ocultan las más de las veces para el literato; hubieran pasado desapercibidos aun del público culto e inteligente, si no hubiese una artista que subrayando unas frases, atenuando otras, atacándolas siempre en su espíritu, no buscando el efecto de la buena sonoridad de las palabras le adelantase la mitad del camino para comprender obras escritas hace cerca de tres siglos para una auditoría de muy distinta índole a la de nuestros días³⁷.

³⁴Cf. Julio Caro Baroja, *Los Baroja (Memorias familiares)* (Madrid: Taurus, 1972), pp. 185ss.

³⁵Alberto Romero Ferrer, *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)* (Sevilla: Diputación, 1996), pp. 88-89.

³⁶Cf. Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado* (Madrid: Mediterráneo, 1966), y, sobre todo, el citado libro de Alberto Romero Ferrer.

³⁷Recogido del citado libro de J. Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España*, p. 177.

Aun cuando parece que es necesario relativizar el alcance de tales alabanzas, porque hacia esos años Antonio Machado pretendía una plaza de meritorio en la compañía de la Guerrero, el poeta no pudo ocultar nunca su admiración por el teatro clásico, dentro del cual la prioridad se la lleva Lope sobre Calderón:

Si definiéramos a Lope y a Calderón -dice Mairena-, no por lo que tienen, sino por lo que tienen de sobra, diríamos que Lope es el poeta de las ramas verdes; Calderón, el de las virtutas. Yo os aconsejo que leáis a Lope antes que a Calderón. Porque Calderón es un final, un final magnífico, la catedral de estilo jesuita del barroco literario español. Lope es una puerta abierta al campo, a un campo donde todavía hay mucho que espigar, muchas flores que recoger. Cuando hayáis leído unas cien comedias de estos dos portentos de nuestra dramática, comprenderéis cómo una gran literatura tiene derecho a descansar, y os explicaréis el gran barranco poético del siglo XVIII, lo específicamente español de este barranco. Comprenderéis, además, lo mucho que hay en Lope de Calderón anticipado, y cuánto en Calderón de Lope rezagado y aun vivo, sin reparar en los argumentos de las comedias. Y otras cosas más que no suelen saber los eruditos³⁸.

Así, en las ideas teatrales que expone a partir de la imaginaria obra dramática de su complementario Mairena, *El gran climatérico*, y en las que reivindica la técnica del monólogo y del aparte:

De este modo -decía Mairena- se devuelve al teatro parte de su inocencia y casi toda su honradez de otros días. La comedia con monólogos y apartes puede ser juego limpio; mejor, diremos juego a cartas vistas, como en Shakespeare, en Lope, en Calderón. Nada tenemos ya qué adivinar en sus personajes, salvo lo que ellos ignoran de su propia alma, porque todo lo demás ellos lo declaran, cuando no en la conversación, en el soliloquio o diálogo interior, y en el aparte o reserva mental, que puede ser el reverso de toda plática o interloquio³⁹.

La propuesta de Machado -recuperación de la inocencia primigenia del teatro clásico- se inscribe en una órbita modernista y vanguardista de parecidos intereses en lo tocante a la resurrección de la naturalidad, la espontaneidad, la ingenuidad; lo que expresaba con bellas palabras Crispín en el Prólogo de *Los intereses creados*:

El autor sólo os pide que añeéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos... Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías.

³⁸ Juan de Mairena: *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* [1934-1936], en *Poesía y prosa, tomo IV: Prosas completas (1936-1939)*, ed. crít. de O. Macri con la colaboración de Gaetano Chiappini (Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989), p. 1964.

³⁹ *Ibidem*, p. 1964.

Otra cosa es que, como afirma Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español*, las obras que escribiera Antonio en colaboración con su hermano Manuel apenas dejen traslucir estos buenos propósitos teóricos⁴⁰. El teatro de los Machado se inscribe en el teatro poético modernista que, aunque hereda algunos de los defectos del drama neorromántico, presenta indudables diferencias con él. Tal vez la más llamativa, en las primeras obras de Villaespesa o de Marquina sea el lugar más secundario que ocupa el tema clave del honor y la mayor atención que se presta al esteticismo, tanto del lenguaje literario como del espectacular, abandonando el estricto prosaísmo de los dramas de Echegaray. Aun cuando la losa del tradicionalismo más rancio ha caído sobre el teatro de Marquina, no pueden olvidarse sus inicios ciertamente interesantes, dentro de un radicalismo modernista que lo llevaría nada menos que a traducir *Las flores del mal*, de Baudelaire.

Por otro lado, dentro del teatro poético en verso caben tendencias muy dispares y, por ello, la *imitatio* del teatro clásico resulta muy distinta. No es lo mismo un drama histórico-legendario como *Las hijas del Cid* o *Santa Teresa de Jesús*, que *El retablo de Agrelano* o cualquier otro drama rural de Marquina. Qué no decir de la farsa modernista en verso y cuyo auge es explicado por Jesús Rubio dentro de los aires de *reteatralización* que se respiran en los años veinte y treinta y que, desde luego, afectaron positivamente a la recepción de nuestro teatro clásico. Es en ese ambiente de *reteatralización*, término muy usado por la crítica de entonces donde hay que situar la nueva valoración de Calderón en estudiosos como Blanca de los Ríos y Angel Valbuena Prat, o en críticos como Díez Canedo o Estévez Ortega.

El punto de inflexión en la recepción de la dramática áurea se produce, pues, en esos críticos años 20-30, y, como hemos visto, todavía algunos de los escritores del 98, como Azorín, participan activamente en dicha recuperación. Pero, desde luego, son ya otros autores más jóvenes los que, libres de los prejuicios antic Calderonianos de la generación anterior, exalten sin tapujos ni complejos el teatro clásico: Alberti, Casona y, por encima de todos, García Lorca.

Nos queda, para acabar, el llamado por Salinas «hijo pródigo del 98» y que yo prefiero llamar el más modernista de los del 98, Valle-Inclán. Como, sin duda, su posición ante el teatro clásico es la más conocida, voy a resumir sus actitudes, más que ideas, al respecto.

1.- De acuerdo con el criterio modernista general (Benavente, Unamuno, Azorín), Valle-Inclán abomina del teatro clásico español y, en particular, de Calderón.

2.- La crueldad de los maridos calderonianos es la misma que la de los maridos ayalinos o echegarayescos, tal como denuncia en el verso de doble sentido de *La marquesa Rosalinda*:

Teólogo de amores, amigo de abates,
galán en Versalles, paje del rey Sol,
el Marqués sonrío de los disparates
y de los maridos del Teatro Español.

⁴⁰*Historia del teatro español. Siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1977, 3ª ed.), p. 73.

3.- Ante el tema del honor y el motivo de la crueldad Valle toma partido por Shakespeare, cuya crueldad le parece magnífica, frente a la antipática y escolástica de Calderón⁴¹, en un juicio muy próximo al Unamano de *En torno al casticismo*.

4.- Y en relación con el mismo tema del honor Valle hace su propuesta paródica y burlesca a través de la farsa modernista *-La marquesa Rosalinda-* o expresionista *-Los cuernos de don Friolera-*.

Valle participa también de la reteatralización a la que aludían los críticos de los años treinta. En una entrevista de 1928 sigue hablando en términos pesimistas acerca de la situación teatral:

España, tan radicalmente teatral y plástica, es más calderoniana y echeagarayesca que otra cosa. Y no penetra en el verdadero sentido de la realidad teatral. Y no tenemos ese teatro de universo. Estamos localizados -dígase así-. Nos falta el diálogo. Aunque poseamos el retoricismo vivido y escrito y hablado del denuesto, la imprecación, el apóstrofe⁴².

Y cuatro años después, en 1932, hacía a Pérez Ferrero esta declaración tan estrafalaria a propósito de los planes regeneracionistas del teatro de la Segunda República:

¡En el teatro tiene que hacerlo todo la República! Calderón, Lope, Tirso, nuestros clásicos, respondieron a las necesidades de una época y un Estado, época católica y estado monárquico. Por eso, tres tonsurados como ellos debían hacer el teatro.

Hoy, según esa misma norma, y al servicio del laicismo y la República, el teatro deberían hacerlo tres masones⁴³.

Estas palabras histriónicas reflejan lo que, a la altura de los años treinta, debía significar la última frustración de un autor que veía como su propuesta renovadora había fracasado ante el público. A su manera, Valle participó también de la reteatralización del teatro moderno a partir de formas tradicionales. Si el auto teológico era algo oscuro para su caletre, como dice el Paje de *La marquesa Rosalinda*, no lo fue así el teatro breve del siglo XVII -entremeses, jácaras- en el que César Oliva viera hace ya tiempo los antecedentes estéticos del esperpento⁴⁴. Valle consideró antagónica la nixtura de formas teatrales en el siglo XVII, sin darse cuenta de que formaban parte del mismo entramado dramático e ideológico.

⁴¹Sin embargo, para César Oliva, «la insistencia [de Valle-Inclán] en citar a Calderón supone, además de la consabida admiración que Valle le profesaba, una cierta ironía sobre el drama profundo y filosófico» (En su edición de *La marquesa Rosalinda*, Madrid: Austral, 1990, p. 31).

⁴²En Dru Dougherty: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias* (Madrid: Fundamentos, 1981), p. 168.

⁴³En *El Heraldo de Madrid* (16 de mayo de 1932) a Miguel Pérez Ferrero; recogida en D. Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, p. 234.

⁴⁴(Murcia: Universidad, 1978).

Vemos, pues, que los autores del 98 mantuvieron en una primera etapa una actitud bastante hostil ante nuestros clásicos, fundamentalmente ante Calderón. Los motivos de dicha actitud son para nosotros contextuales; es decir, derivan de su aversión a las obras de los dramaturgos neorrománticos. Esa hostilidad -salvado el caso de Valle-Inclán- va decreciendo con el paso de los años, y a la altura de 1920 podemos decir que está plenamente revisada. En mayor o menor medida, Unamuno, Azorín, los hermanos Machado participan de la corriente reteatralizadora en boga, en la que las formas clásicas -la tragedia, el auto sacramental, el entremés- van a gozar de una nueva apreciación, aunque esto se note, sobre todo, en los más jóvenes, Lorca a la cabeza de todos ellos.