

TENDENCIAS RENOVADORAS DEL TEATRO ESPAÑOL
DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX:
JOSÉ FRANCÉS Y TOMÁS BORRÁS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORANDO:

Gonzalo Lloret Marín

DIRECTORA:

Dra. D^a Marta Palenque Sánchez

Sevilla, 8 de junio de 2015.

Índice

Introducción. El teatro español a principios del siglo XX. Justificación y objetivo de esta tesis teatral	5
Capítulo I. Vida de José Francés (1883-1963)	15
1. Infancia y adolescencia (1883-1899)	15
2. Primeras publicaciones (1900-1906)	16
3. <i>El Cuento Semanal</i> y la experiencia teatral. Consagración (1907-1913)	18
4. <i>La Esfera</i>. José Francés, crítico de arte (1914-1919)	22
5. Los años 20. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	27
6. Los años de la República. La Guerra Civil (1931-1939)	30
7. Los primeros años de la posguerra. <i>Judith</i> (1940-1948)	33
8. Últimos años (1949-1963)	35
Capítulo II. <i>Guignol</i>. Teatro para leer	37
1. Contexto e influencias	37
2. <i>Guignol</i>, una declaración de intenciones	43
3. <i>La Fuente del Mal</i>. Tragedia	47
3.1. Argumento y estructura	47
3.2. Los personajes	49
3.3. El lenguaje	58
3.4. Una tragedia contemporánea	62
4. <i>Cuando las hojas caen... Paso de comedia</i>	65
4.1. Argumento y estructura	65
4.2. Los personajes: el modelo benaventino	70
4.3. La cuestión genérica: ¿paso de comedia?	73
4.4. La revisión del texto: <i>El Teatro de Arte</i>	76
4.5. La segunda versión de <i>Cuando las hojas caen...</i>	79

5. <i>La leyenda rota. Drama en una tarde</i>	83
5.1. Argumento y estructura	83
5.2. <i>Don Quijote</i> y Cervantes en torno al centenario (1905)	88
5.3. Don Alonso Quijano en <i>La leyenda rota</i>	96
5.4. Género y estilo literarios	103
6. <i>Una tarde fresquita de mayo... Sueño</i>	106
6.1. Argumento y estructura	106
6.2. El mundo conventual. Antecedentes	108
6.3. La monja y el amor. La mujer idealizada	113
6.4. Dramaturgia de <i>Una tarde fresquita de mayo...</i>	117
7. <i>Ofrenda de vida. Drama en cuatro estancias</i>	122
7.1. Argumento y estructura	122
7.2. La influencia del decadentismo dannunziano	124
7.3. Presencia de Martínez Sierra y Maeterlinck	130
8. La recepción crítica de <i>Guignol</i> . Conclusiones	136
8. 1. Recepción de <i>Guignol</i>	136
8. 2. <i>Guignol</i> , teatro simbolista	143
Capítulo III. Vida de Tomás Borrás	151
1. Infancia y adolescencia (1891-1906)	151
2. Crisis de juventud, estudios universitarios y quiebra familiar (1907-1911) ..	153
3. Estabilización y primeras publicaciones (1911-1914)	155
4. <i>El Sol</i> , primeras obras teatrales y conflicto de Marruecos (1914-1921)	158
5. El Teatro Apolo. Consagración como escritor y matrimonio (1922-1931)	161
6. La República y la Guerra Civil (1931-1939)	165
7. <i>El Sindicato Nacional del Espectáculo</i> , vuelta al teatro (1940-1949)	169
8. Muerte de <i>La Goya</i> , reconocimiento oficial y giro al ensayo (1950-1969)	171
9. Últimos años (1970-1976)	175
Capítulo IV. La pantomima	177
1. Estado de la cuestión en torno a 1908	177

2. La pantomima: origen y desarrollo.....	181
3. La paradoja de la dramaturgia pantomímica.....	184
4. La pantomima: antecedentes de Borrás.....	189
5. Génesis de la pantomima: El Teatro de Arte de Martínez Sierra.....	201
6. Las pantomimas del Teatro de Arte y sus antecedentes: <i>El amor brujo</i> y <i>Les Ballets Russes</i>	212
Capítulo V. <i>El sapo enamorado</i>	221
1. El día del estreno.....	221
2. Análisis de la obra.....	228
3. Reacción crítica.....	253
4. Consecuencias de la pantomimas.....	263
5. Borrás, las pantomimas y el teatro musical.....	273
Capítulo VI. La danza en España entre 1915 y 1930.....	281
1. La sombra de los <i>Ballets Russes</i>	281
2. Isadora Duncan y su influencia en España.....	284
3. La irrupción del jazz.....	291
4. Teatro de variedades, género ínfimo y otros ámbitos de renovación.....	294
5. El papel de los intelectuales.....	298
6. Los bailes patrios.....	304
Capítulo VII. <i>Tam Tam</i>	309
1. Estructura y composición.....	309
2. <i>Programa de mano</i>	311
3. <i>La sed</i>	327
4. <i>Su sombra</i>	331
5. <i>El romántico molinero</i>	337
6. <i>Nacimiento</i>	343
7. <i>Un suceso en la aldea de barro</i>	351
8. <i>El pintor cubista</i>	357
9. <i>El Niaou</i>	363
10. <i>El Rey hechizado</i>	368
11. <i>El anónimo</i>	371

12. <i>El quite</i>	376
13. <i>La botella borracha</i>	380
14. <i>Juerga</i>	386
15. <i>La partida de ajedrez</i>	394
16. <i>La lección sospechosa</i>	397
17. <i>Nueva danza de la Muerte</i>	400
18. Reacción de la crítica	405
19. Significación y forma de <i>Tam Tam</i>	409
Conclusiones	423
Anexo: Imágenes	425
Bibliografía	440

Introducción. El teatro español a principios del siglo XX. Justificación y objetivo de esta tesis doctoral

Es sabido e innegable que el grado de cultura de un pueblo, de una nación, puede adivinarse por el estado de florecimiento o decadentismo en que se encuentre su literatura en general, y en particular su literatura dramática, su teatro, genuina representación de la sociedad, de la vida que palpita en derredor nuestro ofreciéndonos de continuo terribles contrastes, con sus pesares y sus alegrías, sus vicios, que a veces hasta deificamos, sus virtudes, que empequeñecemos en ocasiones hasta negarlas, todo revuelto, todo confundido, extraña mezcla de deberes y derechos, dolores y placeres, lo feo y lo bello a que nos llevan eternamente nuestras pasiones, haciendo que fructifiquen como los gérmenes escondidos en las entrañas de la tierra, siempre fecunda.

España, como Grecia, como Roma, fue un tiempo poderosa; venció a los extraños con sus armas, extendiendo así sus dominios; abrió ancho campo a la civilización, que caminaba a pasos de gigante en todos los órdenes; la ciencia, en su continuo batallar por descubrir puntos de luz en el profundo arcano que estudia sin cesar, halló nuevos horizontes que explorar en su sed insaciable de saber; las Bellas Artes, en un despertar grandioso, sublime, crearon obras de gloria imperecedera, y la literatura, marchando a la cabeza de todas, pudo mostrar al mundo, con orgullo, la pléyade escogida de sus poetas.

Siglo de Oro llámase a aquel, oro fino, de ley, del que ya no se usa ni se ve; oro legítimo que el genio de Lope, Calderón y Tirso hizo circular con la fecunda labor dramática que espanta por su grandeza y maravilla por su hermosura.

La ley fatal de la existencia, que nada crea para no destruirlo, cumplióse una vez más. El oro aquel fuese dividiendo en pedazos. Estos, desgastados por el uso, convirtiéndose en moléculas y átomos, cada vez menos visibles, y hoy nada, ni un reflejo, ni un cambiante de tan precioso metal llega hasta nosotros¹.

Bajo el intencionado título de “Decadencia del teatro español” se abre el primer capítulo del ensayo *Teatro contemporáneo* cuyas primeras páginas hemos reproducido. Publicado en 1900, el libro resume a la perfección toda una corriente crítica sobre la situación del teatro en España a principios del siglo XX. Por un lado, la consustancial sensación de decadencia que embargaba al teatro desde hacía décadas y que se había acrecentado con la crisis finisecular. Por otro, la tópica vuelta al pasado en busca de un esplendor ya muy lejano. Cuatro años antes, José Yxart, uno de los críticos teatrales más certeros y rigurosos de finales del XIX, había mostrado una opinión similar en su *El arte escénico en España*, aunque matizando el significado de esa decadencia:

La literatura dramática [...] tampoco creo que en lo expuesto se halle en una continua e irremediable decadencia cronológica y fatal, es decir, una sucesión de hechos de los cuales los antecedentes originen por necesidad consiguientes peores. *Clarín* ha comparado con mucha exactitud la idea de la decadencia a una trayectoria que va a parar al suelo. No ha sido este el camino del teatro. Podría representarse más bien por una línea ondulada, quebrada, sin dirección fija, con soluciones de continuidad e

¹ MARTÍNEZ ESPADA, Manuel, *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1900, pp. 13-15.

intervalos de pobreza mucho mayor y más triste de la que hemos alcanzado últimamente².

En efecto, la opinión de Yxart es mucho más objetiva que la de Martínez Espada y más certera en su análisis; el crítico catalán dedica todo un capítulo de su obra a dilucidar esta cuestión y justifica el alcance de ese sentir general, demostrando que el grito de “decadencia” ha sido un tópico común en el teatro a lo largo de todo el siglo XIX: en primer lugar, es frecuente remitir siempre al pasado idealizado para contraponerlo a un presente en crisis; en segundo lugar, a partir de las revoluciones de mediados de siglo había aumentado el público que acudía a los teatros, con el consiguiente incremento de salas, compañías, actores y autores dramáticos. Como consecuencia de esto último, algunos escritores habían levantado su voz contra la mediocridad reinante en los escenarios españoles, pero de nuevo Yxart justifica que, aunque pudiera criticarse la calidad de estos espectáculos, era cierto que su número había aumentado y que tradicionalmente el teatro español había sido popular y dirigido a las clases medias y bajas, con lo cual no podía esperarse de él que deparara la creación de grandes obras. Yxart insiste además en que los escritores consagrados han estado en gran medida desvinculados del mundo del espectáculo, y que sólo en épocas recientes la tendencia estaba cambiando, siendo Galdós su mejor exponente. Concluye Yxart que en un aspecto sí se ha producido una indiscutible mejoría, y es en el arte escenográfico, que a lo largo del siglo ha evolucionado y alcanzado un desarrollo fundamental³.

Como podemos ver, aunque en gran medida se hablara de crisis y decadencia, la situación en el teatro español no era tan desastrosa a finales del siglo XIX en comparación con las décadas precedentes; sí es cierto que la vida teatral estaba prácticamente localizada en Madrid y Barcelona, que eran los centros artísticos del país, y que en las provincias el volumen de estrenos era considerablemente menor, pero la demanda del público era creciente. En su *Balance teatral de 1899-1900*⁴, José de Laca repasa los estrenos madrileños de la temporada: contabiliza ciento diecinueve estrenos, de los cuales noventa eran obras en un acto, y de esas noventa, sesenta y cuatro pertenecían al género lírico. Ocho años después, José Francos Rodríguez, en *El teatro en España (1908)* realiza un cómputo similar: en su repaso a los estrenos madrileños de ese año, concluye que han sido cuatro obras en cinco actos, cuatro obras de cuatro actos, veintitrés obras en tres actos, diecisiete en dos actos y trescientas setenta y nueve en un acto⁵. Aunque el volumen de obras extensas (de dos a cinco actos) aumenta levemente (tenemos veintinueve estrenos en 1900 y cuarenta y cuatro en 1908), lo sorprendente es el aumento espectacular de obras en un acto, que pasan de noventa a trescientas setenta y nueve. Es evidente que podría discutirse la calidad de las obras estrenadas, pero no podemos olvidar que esa primera década del siglo es el último momento de esplendor del llamado “teatro por horas” que había dominado la escena española a finales del XIX y que aún seguía reinando en ella.

² YXART, José, *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de La Vanguardia, 1896, p. 115. Existe una edición moderna: *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.

³ Este detenido análisis se encuentra desarrollado en YXART, José, *op. cit.*, pp. 113-123.

⁴ LACE, José de, *Balance teatral de 1899-1900*, Madrid, Herres, 1900, pp. 205-210.

⁵ FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *El teatro en España (1908)*, Madrid, Nuevo Mundo, 1909, pp. 230-236.

Huélamo Kosma analiza el declive del “teatro por horas” y del “género chico” en su estudio sobre la transmisión y recepción del teatro a comienzos del siglo XX⁶, y no ignora el cambio gradual que se apreciaba a medida que avanzan los años y los gustos de los espectadores van cambiando. Así, las obras líricas, los sainetes en prosa, los juguetes cómicos y las parodias van cediendo a la moda del erotismo del “género ínfimo”, al tiempo que los teatros se van abriendo a las variedades, los *cabarets* y los *music-halls*. El género chico se ve amenazado por la calidad creciente de la gran revista, la opereta y la zarzuela, que comienza a vivir una revitalización importante por aquellos años. A todo ello se une el cinematógrafo, que poco a poco se va abriendo un hueco en los escenarios, bien en salas especializadas o bien en teatros adaptados para alternar representaciones teatrales y proyecciones de cine. Todo ello compone un complejo panorama donde conviven diversas formas teatrales que responden a intereses distintos del público.

No podemos olvidar que la perspectiva histórica es un elemento primordial a la hora de abordar una cuestión como esta; el cambio de siglo fue un período complejo, y junto a autores y géneros que triunfaban en los escenarios (como podían ser los sainetes cómicos de Arniches o los hermanos Álvarez Quintero), se estaban produciendo acontecimientos fundamentales que influirían en el cambio de sensibilidad. Por poner un ejemplo, Adriá Gual y su *Teatre Íntim* tuvieron mucho que decir en la introducción de las ideas teatrales de Maeterlinck, cuya obra *L'intruse* fue estrenada en versión catalana de Pompeu Fabra en una fiesta modernista organizada por Santiago Rusiñol en fecha tan temprana como 1893. La labor desarrollada por este grupo de artistas catalanes fue primordial para la recepción en el resto de España del autor belga⁷. Un año antes, Benavente había publicado la primera edición de su *Teatro fantástico*, “texto fundacional del teatro modernista (simbolista) en España” (en palabras de Huerta Calvo y Peral Vega)⁸, que pasó desapercibido para la crítica de la época. El autor madrileño aún no había estrenado en los escenarios de la capital, donde por aquel entonces los grandes éxitos eran zarzuelas como *El rey que rabió* de Chapí y *El dúo de la Africana* de Fernández Caballero, y dramas como *Realidad* de Galdós y *Mariana* de Echegaray.

“La extraordinaria variedad de formas dramáticas que se desarrolla a lo largo del siglo XX hace tarea casi imposible un proceso de sistematización mínimamente riguroso”. Con estas palabras abren Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega su “Introducción” a la sección dedicada al siglo XX de la *Historia de teatro español*⁹. Esta afirmación tan rotunda demuestra hasta qué punto el teatro constituyó un mundo bullente y dinámico en las primeras décadas del siglo pasado, a pesar de las constantes referencias a la crisis teatral que dominaban gran parte de los discursos teóricos de la época, como hemos visto antes. Las grandes corrientes teatrales europeas llegan a España y conviven con fórmulas decimonónicas periclitadas, “el teatro por horas” alcanza su cenit con el cambio de siglo al tiempo que surgen iniciativas renovadoras

⁶ HUÉLAMO KOSMA, Julio, “Transmisión y recepción del teatro”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.) *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp.2527-2574.

⁷ Así lo explica RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, “Dos presencias contrapuestas de Maeterlinck: Carlos Arniches y los Martínez Sierra”, en LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.), *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 204-206. Para profundizar en esta tesis, véase LITVAK, Lily, “Maeterlinck en Cataluña”, *Revue de Langues Vivantes*, Lieja, 1968, pp. 184-198.

⁸ HUERTA CALVO, Javier; PERAL VEGA, Emilio, “Introducción”, en BENAVENTE, Jacinto, *Teatro fantástico; La Gioconda*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p.19.

⁹ DOMÉNECH RICO, Fernando; PERAL VEGA, Emilio, “Sexta Parte. Siglo XX. Introducción”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, op. cit., p. 2179.

como el *Teatro de Arte* de Martínez Sierra o el ya citado *Teatre Íntim* de Gual, y las publicaciones y colecciones teatrales asisten a un momento de esplendor, aunque pueda discutirse la calidad de las obras editadas. En este panorama complejo y diverso es difícil establecer un estudio pormenorizado y riguroso ante la variedad y diversidad existentes, máxime si se tiene en cuenta la existencia de figuras capitales como Valle-Inclán, Benavente, Arniches, Gómez de la Serna y García Lorca, por poner algunos casos, que han focalizado el interés de la crítica académica. No es nuestra intención, en esta breve introducción a nuestro estudio, ofrecer un panorama general de la situación del teatro español en los primeros años del siglo XX¹⁰, sino destacar una serie de ideas que consideramos esenciales para abordar esta tesis doctoral; por un lado, esa ambivalencia entre la percepción de un sector de la crítica contemporánea, que contempla al teatro hundido en la mayor decadencia, y por otro, la existencia de iniciativas renovadoras y novedosas que en muchos casos pasan desapercibidas o que no son reconocidas como tales en el momento que se producen. Por otro lado, la división entre un teatro popular, aplaudido por el público, y un teatro novedoso, que no cuenta con el apoyo de la industria y los empresarios debido a su escasa rentabilidad, establece una diferenciación entre autores de éxito, que ven sus obras sobre los escenarios, y autores marginales, que recurren a la edición de sus textos para dar a conocer sus piezas teatrales. Ruiz Ramón habla incluso de un “divorcio” entre la sociedad española y el teatro innovador¹¹, poniendo como ejemplo el caso señero de Valle-Inclán, cuya “revolucionaria dramaturgia” no será implantada en las tablas hasta bien avanzada la mitad del siglo. En este contexto finisecular, será entonces el libro el soporte empleado por muchos autores para difundir sus visiones teatrales alternativas.

La labor investigadora y crítica ha influido poderosamente en la recuperación de autores olvidados o en la revisión de otros, como ocurrió con Arniches gracias a los artículos de Pérez de Ayala recogidos en *Las máscaras*¹². El escritor ovetense reivindicó la calidad del teatro de Arniches, quien pasó entonces de ser considerado un escritor menor a un verdadero renovador gracias al género de la tragedia grotesca que inauguró con *La señorita de Trevélez* en 1916. Lógicamente, muchas figuras han quedado ensombrecidas ante los grandes autores del primer tercio del siglo, que era necesario colocar en el lugar que les correspondía, y otras han dejado de atraer la atención, como es el caso de Dicenta, quien, no obstante, cuenta con ediciones actuales y artículos recientes. Sin embargo, algunos autores han seguido pasando desapercibidos a pesar de las llamadas de atención de numerosos críticos, que destacan el interés de muchos de ellos y la necesidad de recuperar su obra por medio de estudios detallados. Es el caso de José Francés y Tomás Borrás, autores en los que se centra esta tesis.

La primera parte de este trabajo, centrada en el análisis y estudio de *Guignol*, de José Francés, se presentó como Trabajo de Investigación del autor en diciembre de 2012 y obtuvo la calificación de Sobresaliente por Unanimidad. Gran parte de este trabajo

¹⁰ Para ello existen magníficos monográficos como los artículos citados de HUÉLAMO KOSMA, DOMÉNECH RICO y PERAL VEGA, así como PELÁEZ MARTÍN, Andrés, “El arte escénico en la Edad de Plata” y PÉREZ BOWIE, José Antonio, “Las ideas teatrales de 1900 a 1939”, ambos en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *op. cit.*, pp. 2201-2238 y pp. 2239-2270, respectivamente.

¹¹ RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 26.

¹² Se puede consultar en PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 321-346.

previo ha pasado, con correcciones, puntualizaciones y añadidos, a esta tesis. Precisamente durante las semanas previas a su defensa tuvimos conocimiento de la edición de la obra realizada por el profesor Emilio Pérez Vega para Ediciones del Orto, en el año 2011, lo que suponía la primera edición moderna de *Guignol* acompañada de un estudio pormenorizado. Hemos preferido mantener la primera parte tal y como fue concebida, sin incluir referencias al impecable trabajo del profesor Pérez Vega para no adulterar las conclusiones y resultados de esa sección de nuestra investigación. Por supuesto, sí hemos valorado los contenidos y el alcance de esta edición al final de ese capítulo.

José Francés es uno de esos autores que han caído en un olvido relativo: ha pasado a la historia de nuestra literatura fundamentalmente como un eminente crítico de arte vinculado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³, pero lo cierto es que a lo largo de su carrera desarrolló una considerable actividad como novelista (publicó más de cuarenta novelas y novelas cortas) y, de manera puntual, como dramaturgo. Esta última inclinación es la menos estudiada de su producción, que en parte ha quedado ensombrecida por su labor como narrador y cuentista, y es la que más ha llamado nuestra atención. A pesar de las invitaciones de algunos críticos, como los arriba señalados (“poco se ha avanzado en el conocimiento de autores marginales, no exentos de interés, como José Francés, cultivador de una suerte de teatro galante”¹⁴), no existe ningún estudio de su teatro, salvo algunos artículos publicados a comienzos del siglo XX de valor testimonial, escritos a raíz de alguno de sus estrenos, exceptuando la edición mencionada antes de Peral Vega. Esta investigación surgió con la pretensión y el empeño de suplir esa carencia, aunque se centra solo en una parte seleccionada de su producción dramática por las razones que más adelante señalaremos.

Tras haber analizado el corpus dramático del autor, que se compone de diez obras teatrales, escritas entre 1907 y 1941, se pueden delimitar tres etapas claramente diferenciadas en la labor teatral de José Francés:

-Una primera etapa, cuyo único exponente es la obra *Guignol. Teatro para leer* (1907), que nació como texto para ser leído, con una influencia clara del simbolismo y las tendencias artísticas finiseculares (decadentismo, cosmopolitismo, exotismo...). La obra se compone de cinco piezas independientes, de carácter y estilo propio, pero que comparten un espíritu y sentido comunes.

-Una segunda etapa, más convencional desde el punto de vista teatral, que comienza con *Más allá del honor* (1908) y continúa con *A la sombra del amor* (1908), *La bondad en el engaño* (1909), *La moral del mar* (1909), *La doble vida* (1910), *Libro de estampas* (1910), *El corazón despierta* (1911) y que finaliza con la obra escrita en colaboración con Federico Leal *Lista de Correos* (1914). A excepción de *La doble vida*, son todas piezas en un acto, con predominio de las obras de carácter cómico, que son estrenadas en su mayoría por Rosario Acosta, prometida y posteriormente esposa de José Francés. Esta etapa coincide con la campaña artística que dirigió el autor en el teatro Cervantes de Madrid durante los años 1909-1910, cuando se mantuvo en contacto

¹³ Remitimos a la tesis doctoral de VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés, crítico de arte*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, donde se explora en profundidad este aspecto del autor.

¹⁴ DOMÉNECH RICO, Fernando; PERAL VEGA, Emilio, *op. cit.*, p. 2185.

directo con los autores y actores de la época. Desde el punto de vista de la calidad literaria, son obras de interés menor.

-En los años posteriores, Francés se aparta completamente del teatro, aunque en 1913 y 1922 edita su teatro en un solo volumen bajo el título de *Teatro de amor*¹⁵. Habrá que esperar hasta 1941 para que retome el género con *Judith. Tragedia en seis jornadas*, que recibe el Premio Nacional de Literatura¹⁶. Esta obra constituye la tercera etapa en su producción dramática, que no volverá a retomar en los años que le quedan de vida. La obra entronca con una tendencia por la revitalización de mitos bíblicos y clásicos (piénsese en la *Judit* de Azorín, la *Judith. Poema épico* de Goy de Silva o en la *Judith* de Villaespesa, por ejemplo) que en el caso de Francés se relaciona además con la estética finisecular de las dos últimas. Es una obra que guarda una estrecha relación con el mundo de *Guignol* y es, junto con este texto, lo más destacado del autor desde el punto de vista de su producción dramática.

A la hora de abordar el estudio de la obra teatral de Francés hemos debido considerar en primer lugar los límites que impone un trabajo de estas características y el interés desde el punto de vista literario e histórico a la hora de focalizar el análisis en una u otra etapa del autor. Es evidente que una investigación rigurosa y extensa podría abarcar las tres etapas del autor, pero en un primer acercamiento a su producción teatral más representativa (pues ese es el sentido de la primera parte de este trabajo), un objetivo tan ambicioso extralimita el tiempo y el espacio que podemos dedicarle. Por ese motivo se hace necesario seleccionar una concreta para profundizar con el suficiente rigor en ella y establecer así una primera aproximación a su obra. Consideramos que las etapas más interesantes son la primera y la última de las tres que hemos delimitado y en un primer momento dudamos si articular el trabajo de forma binaria para analizar así por medio de las dos obras *Guignol* y *Judith* el inicio y el cierre de su producción dramática, dejando fuera la etapa central. Sin embargo, a medida que avanzamos en el estudio previo, la información, las referencias y las líneas de investigación se multiplicaron, con lo cual se impuso seleccionar una de las dos.

La elección vino determinada por varios motivos; en primer lugar, por la coyuntura histórica y cultural. *Guignol* se publica en 1907 y es una obra hija de su tiempo, como veremos más adelante. Bebe de varias tradiciones finiseculares y está emparentada con el teatro innovador, de raigambre europea, que por aquellos años habían publicado Martínez Sierra y Benavente. *Judith*, en cambio, se publica en 1944, y a pesar de su indiscutible calidad literaria, es una obra que nada aporta desde el punto de vista dramático; Francés la escribe a los cincuenta y ocho años, coincidiendo con el inicio del declive de su carrera y partiendo de unas premisas estéticas muy determinadas, más cercanas a la literatura del *fin de siècle* que a las renovaciones teatrales que habían revolucionado los escenarios europeos a partir de las vanguardias. *Guignol* es una obra “moderna” en el momento de su publicación, mientras que *Judith* es una obra “nostálgica” que mira al pasado.

En segundo lugar, es cierto que *Judith* recibe el Premio Nacional de Literatura, reconocimiento que no posee *Guignol*, pero el galardón es concedido en uno de los períodos más difíciles del teatro español. La más inmediata posguerra se caracteriza por

¹⁵ *Teatro de amor*, Madrid, La Editorial Española-Americana, 1913; *Teatro de amor*, Málaga, Editorial Mundo Latino, 1922, 2ª edición ampliada.

¹⁶ FRANCÉS, José, *Judith. Tragedia en seis jornadas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1944.

el éxodo de algunas de las personalidades más importantes del mundo teatral de la época (Rafael Alberti, Alejandro Casona, Max Aub, Jacinto Grau, Margarita Xirgu, Catalina Bárcena, María Casares, Rivas Cherif, Díez-Canedo...) y la imposición de la censura en los escenarios, lo que limitó considerablemente la calidad, la innovación y la pluralidad de la vida teatral¹⁷. Sin querer con ello desprestigiar el valor de *Judith*, en un contexto cultural más propicio habría sido más difícil que la obra se hubiese alzado con el premio, consecuencia de una situación sociocultural muy concreta y condicionada.

En tercer lugar, *Guignol* nace con la firme determinación de ser un “teatro para leer”, circunscribiéndose a una tendencia que surge en los medios literarios de principios del siglo XX ante la dificultad de encontrar un espacio escénico propicio. Esta determinación resulta atractiva a la hora de analizar las causas y condicionantes que obligan a semejante toma de postura, actitud que nos pareció interesante considerar, constituyendo así otro elemento más a la hora de abordar nuestro estudio.

Finalmente, el carácter plural de *Guignol* (son cinco piezas independientes) permite realizar cinco estudios desde perspectivas diversas que enriquecen las lecturas de la obra en conjunto y permiten situarla en su justo lugar, conformando un complejo entramado de referencias artísticas que constituyen la intención de la obra y que merece ser analizado en profundidad.

* * *

Tomás Borrás, segundo autor de este trabajo, constituye una figura fundamental en la renovación teatral de la segunda y tercera décadas del siglo XX. El autor, responsable de una amplísima obra narrativa, fue uno de los mejores cuentistas de la prosa española de la primera mitad del siglo XX, según palabras de Sáinz de Robles, que lo coloca junto a *Clarín*, la Pardo Bazán o Jacinto Octavio Picón¹⁸. Tuvo un papel preponderante dentro del *Teatro del Arte* de Gregorio Martínez Sierra y sus pantomimas influyeron en la regeneración teatral española. Su interés por la danza lo sitúan en la estela marcada por los *Ballets Russes* y las bailarinas renovadoras de principios del siglo XX. También desarrolló una importante obra como ensayista en torno a Madrid y su historia, como testimonia su cargo de presidente del Instituto de Estudios Madrileños. Su condición de escritor falangista, partidario de la Dictadura de Franco, le supuso su apoyo durante los primeros años de posguerra (su nombramiento para cargos de importancia así lo atestigua), pero cierto despegue hacia elementos esenciales para la Dictadura (como era el tema religioso, ausente en Borrás, en su obra y en su pensamiento) lo fue relegando a un segundo plano dentro de la nómina de escritores partidarios del Régimen. Posteriormente, con la llegada de la Democracia, tampoco se recuperó al autor por motivos ideológicos.

En los últimos veinte años, el interés por el autor ha resurgido desde distintos ámbitos. La profesora Mechthild Albert es una de las que más ha escrito sobre el autor. Publicó en 1996 su tesis *Avantgarde und Faschismus. Spanische Erzählprosa 1925-1940*, que aparecería más tarde traducido al español como *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval*,

¹⁷ Véase el artículo de OLIVA, César, “El arte escénico en España desde 1940”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *op. cit.*, pp. 2603-2640.

¹⁸ SÁINZ DE ROBLES, *La promoción de El Cuento Semanal. 1907-1925*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 231.

Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940. El libro se centra en estos cuatro autores para explorar las raíces del fascismo hispánico en los movimientos de vanguardia, siguiendo el ejemplo de los estudios realizados en Italia, Alemania, Francia y el ámbito anglosajón sobre dicha relación. El ensayo de Albert se centra especialmente en la obra narrativa de Borrás, aunque también analiza de forma parcial algunas incursiones teatrales. La profesora ha dedicado igualmente algunos artículos a la labor teatral de Borrás, centrándose en su papel de mediador entre la danza, la pantomima y la escena española de su tiempo, así como su labor avanzada en el teatro radiofónico¹⁹.

Del mismo modo, algunas ediciones modernas de sus cuentos intentan reivindicar la calidad de este autor olvidado que se prodigó con una obra muy extensa a lo largo de sus más de ochenta años de vida, como demuestra la antología *Cuentos gnómicos*²⁰ o su inclusión en varias antologías de cuentos y microrrelatos²¹.

El profesor Pérez Vega también ha estudiado su aportación, en este caso teatral, tanto en su estudio sobre el teatro breve español como en su ensayo sobre la pantomima en España²². Esta obra analiza las aportaciones de diferentes autores hispanos, desde los primeros ensayos finiseculares hasta García Lorca y Bergamín, pasando por Gómez de la Serna, Martínez Sierra y el propio Tomás Borrás. Sin embargo, no existe ningún estudio dedicado en exclusividad a la labor teatral de este autor madrileño que profundice en su labor como difusor de las tendencias renovadoras en la escena española de su época.

Al igual que ocurría con José Francés, hemos optado por seleccionar de la amplia producción de Borrás (más de treinta piezas para la escena de muy diversa índole: revistas, zarzuelas, óperas, sainetes, comedias, pantomimas, bailes, guiñoladas) aquellas que, por su carácter innovador, merecen una atención especial. La obra teatral de Borrás puede dividirse cronológicamente en dos etapas:

-Entre 1915 y 1935, su etapa más prolífica. Alterna colaboraciones con otros escritores consagrados como Antonio Paso o Muñoz Seca escribiendo libretos de zarzuelas, revistas y operetas como por ejemplo *También la corregidora es guapa* (1916), *¡Ave, César!* (1920), *Arco Iris* (1922), *En plena locura* (1926) o *La orgía*

¹⁹ ALBERT, Mechthild, *Avantgarde und Faschismus. Spanische Erzählprosa 1925-1940*, Tübingen, Niemeyer, 1996; *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor, 2003; "Pantomima y danza como medios de renovación teatral. El caso de Tomás Borrás", en ROMERO FERRER, Alberto; CANTOS CASENAVE, Marieta (coord.), *¿De qué se venga don Mendo? : teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX. Actas del congreso internacional conmemorativo del 125 aniversario del nacimiento de Pedro Muñoz Seca*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 35-56; "Tomás Borrás y el comienzo del teatro radiofónico en España", en ALBERT, Mechthild (ed), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, pp. 563-584.

²⁰ BORRÁS, Tomás, *Cuentos gnómicos*, Barcelona, Anthropos, 2013. Edición de Javier Barreiro, estudio biográfico de José Antonio Martín Otín y análisis literario de Miguel Pardeza.

²¹ MARTÍNEZ CACHERO, José María (ed), *Antología del cuento español: 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994; ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2012.

²² PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español del siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001; *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

dorada (1928), con obras de gran interés desde el punto de vista teatral por las innovaciones escénicas que proponen, como son la pantomima *El sapo enamorado* (1916) o la colección de danzas y pantomimas recogidas en el libro *Tam Tam* (1931). También de este período es su estrecha colaboración con el músico Conrado del Campo, para quien escribirá los libretos de tres óperas (*El avapiés*, de 1919, *Fantochines*, de 1923, y *Fígaro*, de 1932) y varias piezas líricas, muchas de ellas inéditas en los escenarios.

-Entre 1940 y 1965, año de su último estreno teatral. En este período se limita a presentar obras escritas antes de la Guerra Civil (el drama *Noche de Alfama*, de 1929, la ópera *Fígaro* (1932) convertida en obra teatral, la zarzuela *El burlador de Toledo*, de 1933), escribe una colaboración de poca importancia (la revista *Mis dos maridos* en 1949), estrena un drama (*Don César el aventurero*, en 1944) y publica la obra más interesante del período desde el punto de vista teatral, la biografía dramática *La esclava del Sacramento* (1943), de carácter religioso, que nunca llegará a las tablas. Es también en este período cuando comienza a editar todo su teatro, del que solo llegará a aparecer el primer volumen (*Teatro I*, de 1942, que contiene *El sapo enamorado*, *Fígaro*, *La Anunciación* y *Fantochines*), lo que muestra el valor de recapitulación que para el autor tiene la publicación de su obra teatral en este momento.

Indudablemente, son las obras de su primer período las más dignas de atención; dejando aparte las obras circunstanciales escritas en colaboración, son las pantomimas y las piezas donde integra la danza y los bailes como elementos de renovación teatral las que más nos interesan. Aunque es cierto que existen otras obras de gran relevancia (como la guiñolada *El honor de Mesíe la Pringue* de 1929), la necesidad de acotar los límites de nuestro trabajo nos obligan a seleccionar dos obras que consideramos las más representativas del autor: *El sapo enamorado* y *Tam Tam*.

La selección de estas dos obras se realiza en función de varios criterios: en el primer caso, el hito histórico de *El sapo enamorado*. Fue la primera pantomima estrenada dentro del *Teatro del Arte* de Gregorio Martínez Sierra, que se tomó como proyecto personal la recuperación de este género clásico a partir del ejemplo de la Compañía de ballet de Diaghilev. Causó una gran sensación en su estreno en un momento en que los *Ballets Russes* habían dejado una huella destacable en los escenarios españoles, colocando a España en el mapa de la modernidad escénica. Fue además el primer estreno de Borrás como autor individual y el arranque de una carrera teatral cuyas aportaciones más sobresalientes se presentarán en las dos décadas siguientes.

En segundo lugar, *Tam Tam*, que se publica al igual que *Guignol* como un volumen de “teatro para leer” quince años después de *El sapo enamorado*. Borrás se encuentra en la cima de su carrera como autor teatral, y el volumen (una selección representativa y muy meditada de las aportaciones que la danza, el baile y la pantomima habían llevado a cabo en las últimas décadas), posee un carácter reflexivo sobre las ideas teatrales de Borrás de gran elocuencia. Es, sin lugar a dudas, el punto máximo de experimentación del autor, coincidiendo en el tiempo con nuevas corrientes innovadoras que quedan ya fuera de su alcance, tal y como veremos más adelante.

A la hora de acceder a las fuentes primarias, hemos podido trabajar directamente con la mayoría de las primeras ediciones de José Francés y Tomás Borrás, accesibles a

través de las Bibliotecas de la Universidad de Sevilla y de otras Universidades que las han facilitado por préstamo interbibliotecario. El uso de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional ha facilitado enormemente el cotejo de la prensa de la época para conocer la recepción de los autores y sus estrenos teatrales, constituyendo por ello una herramienta indispensable, así como la página web de Prensa Histórica. Igualmente, la Hemeroteca de Sevilla y la Biblioteca de la Universidad de Michigan (Estados Unidos), en la que fui lector de español durante dos cursos, nos ha facilitado acceder al amplísimo catálogo de fuentes secundarias de principios de siglo, así como de otros escritores contemporáneos a nuestros autores, lo que nos ha permitido establecer vínculos y relaciones con sus textos. El Centro de Documentación Teatral de Madrid y el Museo del Teatro de Almagro han constituido igualmente herramientas de gran utilidad en la búsqueda de información, catálogos, noticias y material gráfico.

En cuanto a la importancia del papel de la danza, la música y el gesto, el uso de las colecciones digitalizadas y los vídeos disponibles en internet, así como los que hemos consultado en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, nos han ayudado a conocer gráficamente muchas de las innovaciones llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XX que por fortuna han quedado registradas. Hemos encontrado cierta dificultad para conocer las partituras que acompañaban a muchas de estas obras del ámbito hispánico, pues el teatro lírico de las primeras décadas del siglo anterior, con una producción ingente, no ha sido grabado con la dedicación y minuciosidad que se ha dado en otros países. Del mismo modo, la obra de importantes compositores nacionales, como Conrado del Campo o el *Grupo de los Ocho* no cuenta con ediciones de su música que hagan justicia al valor de su trabajo. En ese sentido, la labor realizada por la Fundación Juan March en favor de la difusión y recuperación del patrimonio musical español es encomiable, y nos ayudado enormemente la abundante documentación que atesora, así como los conciertos y catálogos por ella editados. Del mismo modo, CEDOA (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE) donde se encuentra el Archivo Pablo Luna, nos ha posibilitado conocer el listado de obras del compositor que custodian, entre las que se encuentra la partitura de *El sapo enamorado*.

Consideramos que este trabajo no es más que una primera cala tanto en el estudio del teatro de José Francés como en el de Tomás Borrás; hemos decidido seleccionar del primero su primera obra publicada para adentrarnos en su producción, que merece un análisis más profundo y amplio que posiblemente realizaremos en posteriores trabajos. Del mismo modo, las dos obras elegidas de Borrás permiten ofrecer una panorámica bastante lúcida de su trabajo entre 1915 y 1934, y no son más que un primer eslabón en el estudio del teatro de este autor que merece ser reivindicado por derecho propio²³. Los ocho años de diferencia que median entre ambos autores permite establecer con facilidad un relevo estético entre la producción del primero, que abandona los escenarios en 1914, y el segundo, que estrena su primera obra en solitario dos años después. Los dos escritores son un ejemplo más de esa nómina de autores que colaboraron para cambiar el perfil de nuestro teatro en una época de gran florecimiento cultural y que no han sido convenientemente recordados.

²³ Desde aquí insistimos en la necesidad de realizar una edición moderna de *Tam Tam* que permita dar a conocer este excelente volumen de danzas y pantomimas, proyecto que se encuentra entre nuestros planes futuros.

Capítulo I. Vida de José Francés²⁴

1. Infancia y adolescencia (1883-1899)

José Francés, cuyo nombre completo es José Francés y Sánchez-Heredero, nace en Madrid el 22 de julio de 1883, en el seno de una familia de origen asturiano. Su padre fue el Ilmo. Sr. D. José Francés y Álvarez de Perera, nacido en Valladolid, y su madre, D^a. Teodora Sánchez-Heredero y González Posada, de Valencia. A pesar de los lugares de nacimiento de sus progenitores, Asturias será siempre la tierra de su familia, y su presencia constante en los escritos de Francés es testimonio de ello.

El Ilmo. Sr. D. José Francés y Álvarez de Perera era funcionario del gobierno español, y los distintos cargos que ocupó llevaron a la familia a trasladarse a diversos destinos a lo largo de la infancia y adolescencia del futuro escritor: Cuba, Filipinas (donde nació Amalia, la única hermana de José Francés, en 1885) y varias ciudades españolas. De hecho, esta vida de traslados se refleja en los centros donde estudió el autor: comienza sus estudios primarios en Madrid, y los concluye en Granada; de allí la familia se traslada de nuevo a Madrid, donde inicia sus estudios de Bachillerato, León, Ciudad Real y Oviedo, lugar donde se gradúa en el año 1900.

El padre de Francés también poseía inquietudes literarias. Escribía artículos que reunió para su publicación en *Galeradas*²⁵; esta obra permite además seguir el tránsito de la familia en sus destinos, pues los artículos van acompañados del lugar y año de su escritura. La labor periodística será una constante a lo largo de la vida de José Francés y Álvarez de Perera, así que no es de extrañar que fuera un estímulo literario para su hijo, que seguiría el ejemplo paterno.

Cuando la editorial Renacimiento lanza un volumen colectivo bajo el título de *¿Cómo y cuándo ganó usted su primera peseta?*, en los que escritores de la época explican cuáles fueron sus primeros trabajos, José Francés nos relata de viva voz sus inicios como periodista y director de un periódico:

Tenía yo catorce años y cursaba el último año de Bachillerato en el Instituto de Ciudad Real. Escribía versos, cuentos patrióticos y dibujaba caricaturas. Todo en secreto, claro es.

Pero como no me resignaba a que permanecieran inéditas mis audacias precoces, fundé con otros cuantos compañeros de clase y novillerías –más de lo último que de lo primero– un periódico titulado *Calínez*.

Los gastos de composición y tirada no eran muchos. Con seis pesetas de gelatina y cola de pescado, dos latas para contener la pasta y el administrador que se copiaba todo el original literario de la redacción, conseguíamos lanzar cada sábado cien ejemplares. Yo era el director y el dibujante, le confieso a usted que me enorgullecía más de lo segundo que de lo primero.

²⁴ Para la elaboración de este capítulo han sido fundamentales el ensayo que acompaña a la novela de Francés *La danza del corazón*, contenida en ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Las mejores novelas contemporáneas. Tomo IV (1910-1914)*, Madrid, Planeta, 1962, y la tesis doctoral de VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *op. cit.* Sin la información contenida en el apartado biográfico de esta última, no habría podido ser redactado esta pequeña introducción a la vida del escritor.

²⁵ FRANCÉS, José, *Galeradas*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1898.

El periódico tuvo gran aceptación. Las suscripciones aumentaban. Tuvimos que adquirir una segunda “rotativa” de hojadelata, glicerina y cola de pescado... Incluso tuvimos anuncios y yo empecé a dibujar las tapas para encuadernar una novela de Balzac que publicábamos en un folletín. Al liquidar el primer mes repartimos ganancias y nos correspondió a cada uno de los propietarios y redactores siete pesetas. En ellas está, pues, incluida mi primera peseta²⁶.

La labor de dibujante de Francés en su periódico juvenil no es gratuita; su primer sueño fue convertirse en pintor, pero su falta de cualidades le llevó a dedicarse a escribir sobre arte. La caricatura era su gran pasión, y en esta inclinación inicial debemos ver su interés por la creación de los Salones de Humoristas que llevará a cabo en la segunda década del siglo. Se conservan muchas muestras de esta temprana actividad en las cartas familiares, donde firmaba sus caricaturas como *Córcholis*.

De las tres facetas que él mismo reconoce en sus inicios (“versos, cuentos patrióticos y [...] caricaturas”), sólo la cuentística perdurará a lo largo de toda su carrera artística, mientras que la poesía desaparecerá y la caricatura dará paso a la crítica de arte. También de estos años es la primera obra dramática de José Francés, una pieza breve titulada *La intención basta*, obra de circunstancias enviada como felicitación por su santo a su tía Concha con fecha de 7 de diciembre de 1899²⁷. Pueden así rastrearse los inicios artísticos de José Francés en todas sus facetas, en unos años en los que buscaba su propio lenguaje y el medio más apropiado para afianzarlo.

2. Primeras publicaciones (1900-1906)

Tal y como explica en la continuación del texto citado, Francés intentó por todos los medios convertirse en caricaturista. Tras la experiencia de *Calínez*, buscará abrirse un hueco en el inestable mundo de las revistas de principios de siglo:

Quería ser caricaturista a toda costa. Y tres años después [de la experiencia de *Calínez*] me presenté en la redacción de *Vida Galante* con una cartera de dibujos. Zamacois²⁸ no fue aquella tarde a la redacción, y dos horas de espera, unidas a la noticia de que Navarrete había de ser el censor de mis caricaturas, me acobardaron un poco... Al volver por segunda vez ya no llevaba caricaturas, sino una *Íntima* (Las *Íntimas* ingenuamente libertinas estaban muy en boga entonces).

Y es lástima, porque yo más que escritor, hubiera querido ser caricaturista.

Lo digo con cierta melancolía de «incomprendido»²⁹.

Francés publicará en esta revista sus primeros cuentos con diecisiete años, así como en *Gente Conocida*. La figura de Zamacois será fundamental en estos primeros años, ejerciendo el papel de guía para el joven que comienza a iniciarse en el mundo literario. De él parte el consejo de dedicarse no sólo a la literatura sino también a la

²⁶ GÓMEZ HIDALGO, Francisco (prólogo y encuesta), *¿Cómo y cuándo ganó usted la primera peseta? Respuestas de las más populares figuras españolas contemporáneas*, Madrid, Librería Renacimiento, 1922, pp. 92-93.

²⁷ Publicada en la sección de “Cartas e inéditos” de la tesis de VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, pp. 830-833.

²⁸ Eduardo Zamacois (1873-1971) escritor nacido en Cuba que desarrolló una importante labor editorial en España con revistas como *Vida Galante*, *El Cuento Semanal* o *Los Contemporáneos*.

²⁹ GÓMEZ HIDALGO, Francisco, *op. cit.*, pp. 93-94.

crítica periodística, pues los periódicos y las revistas pueden dar cierta notoriedad a los autores noveles, lo cual puede ayudar a su reconocimiento. También le recomendará que firme como José Francés, eliminando su segundo apellido, lo que facilita que su nombre sea recordado³⁰.

No es de extrañar que sea Zamacois quien firme el prólogo de la primera novela de Francés, *Dos cegueras*, a la que califica de “idílica a ratos, elegíaca a trozos, inconcluida y borrosa como la mayor parte de los enredos que forman la apretada urdimbre de la vida”³¹. El mismo año publica *Abrazo mortal*, que fue recibida como una “novela naturalista” por la crítica. En sus primeros años, la inclinación de Francés por Blasco Ibáñez se manifestó varias veces; el joven escritor llegará a colaborar en la revista *La República de las Letras*, fundada por Blasco Ibáñez, y participará habitualmente en las tertulias que se organizan en su casa. Él mismo se adscribe al naturalismo en varias cartas que dirige a su familia, aunque no olvidemos que el naturalismo español no tiene nada que ver con el francés. Andrés González-Blanco, amigo íntimo de Francés, cuenta que la primera impresión que le causó el escritor fue bastante negativa:

Me parecía un mozalbete republicano con visos de ácrata, que hablaba mal de todo el mundo, que adoraba en Blasco Ibáñez como en supremo dios del Arte, que colaboraba en *La Vida Galante* y que silbaba en las calles tortuosas de las capitales de provincia cuando pasaban las procesiones de Semana Santa³².

Aunque luego matice esta imagen de Francés, la descripción de González-Blanco se ajusta al modelo de muchos artistas de entonces, jóvenes de ideas renovadoras en política, anticlericales y con una actitud intolerante ante todo lo que representaba la vieja España de la Restauración. Sin embargo, Francés mantuvo poco esta actitud, y fue suavizando la radicalidad de algunas de estas posturas, como veremos más adelante, y no sólo en cuestiones políticas sino también estéticas; de hecho, renegará de sus dos primeras novelas. Según afirma Entrambasaguas, José Francés “descarta [*Dos cegueras* y *Abrazo mortal*] de su producción novelística”, considerando que será *La Guarida*, de 1910, la primera novela de su producción que debe ser tenida en cuenta³³.

Por aquellos años, Francés prepara su ingreso en el Cuerpo de Correos. Debido a las dificultades de la vida del escritor, decide buscarse un empleo fijo que le dé para vivir y le permita dedicarse a la literatura. Aconsejado por un amigo, se presenta a las oposiciones de Correos, que aprueba el 15 de enero de 1904. Gracias a la colaboración de sus tíos³⁴, que le ayudan con su manutención mientras prepara los exámenes, José Francés consigue un puesto en la institución pública, a la que permanecerá unido toda su vida.

Sus colaboraciones con la prensa se intensifican ese año; escribe una sección fija en *Alma Española* titulada *Visto y leído*, donde comentaba noticias publicadas en

³⁰ VILLALBA SALVADOR recoge las cartas donde Zamacois da estos consejos, *op. cit.*, pp. 8-10.

³¹ ZAMACOIS, Eduardo, “Prólogo” a FRANCÉS, José, *Dos cegueras*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1903, p. VII.

³² GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés, “José Francés. Estudio crítico”, en FRANCÉS, José, *Miedo*, Valencia, Prometeo, 1907, pp. 192-193.

³³ ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 926.

³⁴ Jacinto y Concha, con los se escribía asiduamente en su juventud.

distintos medios escritos, que sólo durará tres números (XVIII, XIX y XX), en parte por los problemas acarreados por la virulencia de algunas de sus críticas. También escribe en la revista *Nuevo Mundo* sus primeras críticas de arte, relativas a la Exposición Nacional que se celebraba en Madrid³⁵.

También en 1904 Francés gana el Concurso de Cuentos Fantásticos de la revista *Blanco y Negro* con el cuento *Alma errante*³⁶, relato modernista sobre la vida de una monja que cansada de su encierro deja escapar su alma, metamorfoseada en ruiseñor, para que vuele por el mundo y le traiga noticias del exterior. Algunos elementos de este texto serán empleados más tarde en su pieza dramática *Una tarde fresquita de Mayo...*, contenida en *Guignol*.

Al año siguiente comienza a colaborar con la revista de Blasco Ibáñez *La República de las Letras*, que se publica de 1905 a 1907. En ella da a conocer textos literarios y traducciones, y a partir de 1906, en la revista *Mercurio*, artículos relativos al arte.

3. El Cuento Semanal y la experiencia teatral. La consagración (1907-1913)

Eduardo Zamacois, atento al mercado editorial y a los modelos europeos vigentes, pone en marcha *El Cuento Semanal*, publicación que nace en 1907 con la intención de adaptar y popularizar en nuestro país la *nouvelle* francesa, al tiempo que servirá como palestra donde se darán a conocer toda una generación de jóvenes escritores. La revista, cuya existencia se extenderá hasta 1912, es el germen de toda una tendencia que creará escuela: *Los Contemporáneos* (1909-1926), también fundada por Zamacois, *El Libro Popular* (1912-1914), *La Novela de Bolsillo* (1914-1916), *La Novela Corta* (1916-1925), *La Novela Semanal* (1921-1925), *La Novela de Hoy* (1922-1932) y *La Novela Mundial* (1926-1928) fueron algunas de las más famosas, aunque la nómina fue mucho más extensa³⁷. *El Cuento Semanal* cosechó un éxito enorme, y todas estas publicaciones se beneficiaron de su auge, que tuvo varias causas: aumento de la alfabetización, crecimiento de las ciudades, decadencia de la novela por entregas, ingreso de la mujer en la vida social, escasez de revistas similares y ausencia de espectáculos que pudieran interesar a grandes masas³⁸. José Francés, amigo de Zamacois, fue uno de los autores que pudo disfrutar del privilegio de publicar en la revista, ya que como expresó Alberto Insúa, “aparecer en *El Cuento Semanal* era para

³⁵ Números 540 (12-V-1904), 542 (26-V-1904) y 544 (9-VI-1904).

³⁶ Publicado en *Blanco y Negro*, 2-VII-1904, con ilustraciones de Marceliano Santamaría. Francés firma el cuento con el seudónimo de *Diego de Mañara*, pp. 2-4.

³⁷ Consultar, para una mayor profundización, el capítulo primero de la tesis de GALINDO ALONSO, María Asunción, *La novela de una hora*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, donde se analiza el contexto y situación de las revistas dedicadas a principios de siglo a la publicación de novelas cortas, así como el exhaustivo trabajo de SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996.

³⁸ GRANJEL, Luis, y MAINER, José-Carlos recogen estas razones en su artículo “La novela corta y Wenceslao Fernández Flores”, en RICO, Francisco (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo VII. Época contemporánea. 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 145-146; para mayor información, consultar también ALONSO, Cecilio, “*El Cuento Semanal* en la continuidad literaria y periodística de su tiempo”, *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 12, 2007, pp. 27-56.

los escritores noveles poner una pica en Flandes y recibir, durante seis días, el soplo de la Fama”³⁹. Si bien Francés no era por aquel entonces un autor desconocido, ser publicado en una colección cuyos primeros números escribieron Jacinto Octavio Picón, Benavente o Martínez Sierra suponía una consideración notable, especialmente en los primeros números. Francés será autor del nº 10 (8-III-1907), *El alma viajera, nouvelle* que posteriormente ampliará y rehará en una novela extensa con el mismo título. Nuestro autor se convertirá en un nombre frecuente en la publicación; a su autoría se deben el nº 61 (*Mientras las horas duermen*, publicada el 28-II-1908), el nº 201 (*La venganza del río*, el 4-XI-1910), el nº 223 (*El hombre que veía la muerte*, el 7-IV-1911), el nº 252 (*El misterio del Kursaal*, el 27-X-1911) y en nº 261 (*Crimen*, 29-XII-1911), número almanaque donde varios escritores colaboraron con textos breves y donde Francés compartió espacio con Francisco Villaespesa, Julio Hoyos, Emilio Carrere, Pedro de Répide y Manuel Machado.

Alberto Insúa pone en marcha el mismo año una nueva editorial, Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, que contaba con una colección en octavo muy selecta (publicarán en ella Valle-Inclán *Aromas de leyenda*, Rubén Darío *El canto errante* y Pardo Bazán *La sirena negra*, entre otros), y una colección en octavo menor donde se editaron obras de autores jóvenes como Federico García Sanchiz, José Subirá o José Francés⁴⁰. En dicha colección aparece en septiembre *Guignol. Teatro para leer*, primera incursión del autor en el género teatral. También en 1907 aparece *Miedo*, colección de cuentos que se publica en Valencia.

A partir de entonces las colaboraciones periodísticas de José Francés se generalizan; sigue con las críticas de arte en *Nuevo Mundo*, pero además se dedicará a las críticas literarias en *La Lectura*, *Renacimiento*, *Nuestro Tiempo*, *Heraldo de Madrid*, *Los Lunes de El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana* o *Ilustración Artística*, por citar algunos ejemplos. Se convierte en un nombre habitual en las publicaciones de Madrid y toma parte activa de la vida cultural de la ciudad.

En un intento por salvar al teatro de la crisis en que se halla inmerso, se pone en marcha en 1908 el *Teatro de Arte*, cuyo manifiesto firmarán una amplia nómina de escritores, dramaturgos y artistas de la más variada procedencia y filiación. Al frente de la iniciativa se encuentra *Miquis* y Martínez Sierra, que intentará renovar los escenarios teatrales de España y poner al público en contacto con los cambios que se estaban produciendo en Europa⁴¹. José Francés firma el manifiesto y consigue que *Cuando las hojas caen...*, una de las piezas contenidas en *Guignol*, suba a las tablas en la Segunda Jornada del Teatro de Arte en junio. Precisamente la actriz que interpretó al personaje de Liana de Perly atrajo la atención de Francés. Se trataba de Rosario Acosta, con la que iniciará una relación profesional (figurará como actriz principal en casi todas las obras que Francés estrena en los dos años siguientes) y también sentimental, pues se casará con ella tras unos meses de noviazgo.

Francés estrenará entonces *Más allá del honor* en el teatro Ideal Polistilo el 20 de octubre de 1908, *La bondad en el engaño*, en el teatro Príncipe Alfonso el 7 de marzo de 1909, *La moral del mar*, en el teatro Romea el 17 de agosto de 1909, *La doble*

³⁹ INSÚA, Alberto, *Memorias*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003, pp. 529-530.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 526.

⁴¹ Este punto se tratará con más profundidad al hablar de las obras dramáticas de José Francés (cf. Capítulo II).

vida, en el Salón Nacional el 15 de febrero de 1910, *Libro de Estampas*, también en el Salón nacional el 29 de abril de 1910, *El corazón despierta* en el teatro Lara el 1 de abril de 1911, y finalmente, *Lista de Correos*, escrita en colaboración con Federico Leal, el 3 de enero de 1914, en el teatro Cervantes. Es su etapa más activa en relación con el teatro, aunque también la menos interesante desde el punto de vista de la calidad dramática; son todas ellas obras breves, muy convencionales, de escaso interés literario. Después de 1914, Francés no volverá a escribir teatro hasta los años 40, cuando le concedan el Premio Nacional de Literatura por *Judith* en 1941.

La dedicación de Francés al teatro coincide también con la campaña artística que dirigió en el teatro Cervantes de Madrid durante los años 1909 y 1910, y que lo mantuvo en contacto directo con los autores y actores de la época. Su interés por el teatro se manifiesta también en el tema de algunas conferencias de esos años: *El Teatro Asturiano*, leída en el Centro Asturiano el 14 de junio de 1909, y tres años después, *Las mujeres de Benavente*, en el Ateneo.

Al mismo tiempo, continúa con su dedicación a la novela y a la crítica artística. En 1910 publica *La guarida*, novela que describe el mundo prostibulario de Madrid, a la manera zolesca, y que tuvo mucho éxito. Le siguen *La ruta del Sol* y *Páginas de amor*, volúmenes de cuentos de 1912. Su popularidad creciente lleva a que se organice un banquete donde le rinden un homenaje escritores, artistas y periodistas. Ese mismo año publica *La débil fortaleza*, novela de ambiente santanderino que se ha considerado la antítesis de *La guarida* por su carácter lírico e intimista. Es sintomático que dos novelas, escritas con apenas tres años de diferencia, muestren estilos tan diferentes, y este hecho sirve para demostrar que los límites entre naturalismo, simbolismo o modernismo no estaban completamente definidos. Los autores no tenían tan presente esta diferencia, las influencias extranjeras se superponían y podían darse en un autor posturas estéticas opuestas; tal y como expresa Eugenio G. de Nora al referirse a nuestro autor, “Francés inicia su obra simultaneando, como es usual en nuestra novela de principios de siglo, [...] crudezas naturalistas y exquisiteces decadentes”⁴². En España, la crítica había logrado que se identificara la idea de decadencia con el modernismo⁴³, pero muchos escritores, a pesar de repudiar el modernismo, que se asociaba a la idea de degeneración cultural, participaban de algunas de sus técnicas, características o idearios. Francés, por ejemplo, aparecerá como parte del sector crítico del modernismo en la encuesta-concurso que la revista *Gente Vieja* convocó en enero de 1902 bajo el título “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”, aunque unos años después *Guignol* o *La débil fortaleza* presenten una evidente deuda artística con el movimiento. Son momentos de fluctuación artística, y Francés acabará por decidirse. Su artículo “La inconsciencia nacional. Lo que llaman «modernismo»” muestra que en 1908 ya había aceptado el modernismo como parte de la necesaria renovación literaria:

La moderna, modernísima literatura, de igual modo que la de épocas pretéritas y la de venideras ha de serlo, es como sendero seguro y fácil que conduce a la sutil alambicada, algo enferma, psicología de la moderna generación. [...]

⁴² GARCÍA DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea. Tomo I. (1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1970 (2ª edición), p. 360.

⁴³ LITVAK, Lily, “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888–1910)”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 111-127.

A mí, este actual refinamiento en la exteriorización de ideas –ya de por sí refinadas y exquisitas– me parece un indudable adelanto. Esta moderna prosa, esos modernos versos, han sabido de tan bella y justa manera encontrar el verdadero lenguaje espiritual, y de tal suerte han logrado masculinizar sentimientos y apreciaciones estéticas hasta ahora creídas femeninas, que forzosamente hemos de amarle y defenderle. [...]

¿Por qué os alborotáis y escupís detracciones contra los modernos artistas, cuyo pecado único es el de cuidar, pulir, aljofarar y cincelar sus sentimientos, escogiendo en el rico cofrecillo de la lengua castellana aquellas gemas que mejor puedan engalanarlos y valorarlos para la vida?⁴⁴

Sin duda alguna, las relaciones literarias de Francés en torno a 1908 (Salvador Rueda, Martínez Sierra, Villaespesa, Zamacois, Trigo, Ramírez Ángel, González-Blanco) explican este viraje estético⁴⁵: los tres primeros son claramente modernistas; Zamacois y Trigo son dos de los autores más representativos de lo que se ha venido llamando “literatura galante”, y que supone un paso más allá del naturalismo de Blasco Ibáñez, con clara influencia del modernismo⁴⁶; por último, Emiliano Ramírez Ángel y Andrés González-Blanco eran escritores jóvenes como Francés, que comenzaban a hacerse un hueco a través de la crítica periodística, y que eran como hermanos para el autor. Se les conocía en Madrid como “los tres mosqueteros”⁴⁷. Los tres aceptaron la novedad modernista aunque en algunos casos (Ramírez Ángel, sobre todo), la renovación no se reflejara en su obra. No debemos ignorar tampoco que la indecisión o la duda a la hora de aceptar los mimbres, la pertenencia o rechazo de un estilo es muy difícil de deslindar del contexto histórico en el que se produce, y que en ocasiones un autor no reconoce en su obra las novedades que está rechazando, especialmente cuando se trata de un momento tan complejo como el fin de siglo (el mismo contexto que años más tarde será motivo de la polémica Generación del 98 frente al modernismo).

Después de *La débil fortaleza*, Francés publica *La danza del corazón* en 1913, novela que supone su consagración definitiva. En ella, retoma el argumento de la novela corta *La venganza del río*, que apareció en *El Cuento Semanal* en 1910. Cuenta la historia de amor de Elena, una joven acomodada y romántica que vive en una ciudad de provincias, y Joaquín, actor que llega a la localidad con la compañía de teatro en la que trabaja. La novela cuenta las vicisitudes que vive la pareja hasta la muerte del actor en América y la vuelta de Elena a su ciudad natal. Al parecer, la historia tiene tintes autobiográficos, según testimonia la dedicatoria autógrafa de Francés a su esposa Rosario Acosta: “Tuya fue al vivirla y al escribirla, Rosario de mi alma, esta novela”⁴⁸.

El mismo año publica *Teatro de amor*, volumen que recopila las obras de teatro escritas entre 1908 y 1911 que había estrenado en gran parte su mujer; de nuevo las dedicatorias privadas inciden en este tema: “Para mi Charín, que dio su arte a tantas

⁴⁴ “La inconsciencia nacional. Lo que llaman «modernismo»”, *Heraldo de Madrid*, 2-II-1908, p.4.

⁴⁵ Rafael Cansinos Assens dedica varios capítulos de su *La novela de un literato* a las tertulias en casa de *Colombine*, seudónimo de la escritora Carmen de Burgos, cuyo salón fue un punto de encuentro de escritores y artistas. En él se encontraba habitualmente a José Francés, por quien Cansinos Assens no sentía demasiada simpatía. La lectura de dichos pasajes nos permite conocer el ambiente intelectual que rodeaba a Francés por aquella época. Véase CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato. Vol. I. (1882-1914)*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 341-384.

⁴⁶ GARCÍA DE NORA, Eugenio, *op. cit.*, pp. 383-386.

⁴⁷ RIQUELME SÁNCHEZ, José, “José Francés ha consagrado toda su vida a Correos, las Letras y las Artes”, *Posta Española. Revista Profesional de Correos*, nº 142, 1956, p. 18.

⁴⁸ Aparece recogido en VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *op. cit.*, p.47.

páginas de esta obra”. La actriz había abandonado los escenarios al casarse, y empezó a sufrir trastornos mentales, motivo por el que tuvo que ser internada, manteniéndose alejada de la familia. Esto supuso un duro golpe para Francés; no es extraño considerar que el tomo de teatro fuera editado como testimonio del autor hacia su esposa y en recuerdo de un tiempo pasado mucho más dichoso.

4. *La Esfera*. José Francés, crítico de arte (1914-1919)

El año 1914 marca otro hito fundamental en la vida profesional de José Francés; ese año comienza su fructífera y dilatada colaboración con la revista *La Esfera*, labor con la que se labrará un nombre como crítico de arte en el panorama español. Estamos en los albores de las vanguardias, que habían comenzado a ser visibles a través de revistas como *Prometeo*, *Grecia*, *Alfar*, *Hermes* o *España*. Frente a estas novedosas publicaciones, muy especializadas, adquieren gran relevancia otras de mayor tirada, como *Blanco y Negro* o *La Esfera*, con intereses artísticos y literarios, pero cuyo público era mucho más amplio y heterogéneo. Las colaboraciones de estas revistas eran de gran calidad, y en ellas publicaron poemas, cuentos y artículos de opinión o crítica Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Zamacois y Concha Espina. *La Esfera*, editada por Prensa Gráfica, nació con la intención de ser un referente dentro de la prensa gráfica, siendo las magníficas fotografías y las reproducciones artísticas parte de su atractivo. Se trataba de una publicación conservadora pero abierta a la modernidad artística, y contribuyó de manera decisiva a la formación cultural de la sociedad española⁴⁹.

José Francés colabora en *La Esfera* desde el nº 2, con una sección titulada *De norte a sur*, donde hablará de libros, acontecimientos artísticos, teatro, etc. Poco a poco, sus colaboraciones se irán centrando en el tema artístico para convertirse casi en el tema exclusivo de sus crónicas. En estos primeros años de la revista escribe en las tres publicaciones de Prensa Gráfica (*La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*), lo que provocará que algunos temas se repitan; Francés procurará disimularlo escondiendo su identidad tras el seudónimo de *Silvio Lago*, que lo acompañará toda la vida. El nombre proviene de la novela *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, donde Silvio Lago es un pintor gallego que lucha por hacerse un hueco en el mundo artístico de Madrid. José Francés habló de la elección del seudónimo:

Yo tengo una estima tan grande por doña Emilia Pardo Bazán, que la considero como uno de los mejores novelistas de todos los tiempos. Doña Emilia estuvo enamorada de un pintor, paisano suyo, que se llamaba Joaquín Vahamonde; era rubio, alto y bien parecido; tuvo mucha aceptación entre las mujeres, y esta fue la causa que le llevara bien pronto a la sepultura. La condesa en su novela *La Quimera*, que trata de la vida artística, reencarnó la figura del pintor en el protagonista, también gallego, llamado Silvio Lago. Cuando se fundó *La Esfera* tuve a veces que firmar dos trabajos en un mismo número: por esto en admiración a la Pardo Bazán, usé ese falso nombre. Ella, al dedicarme sus obras, no lo hacía a José Francés, sino a Silvio Lago⁵⁰.

⁴⁹ Para más información, véase SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La Esfera. Ilustración mundial (1914-1931)*, Madrid, Libris, 2003.

⁵⁰ RIQUELME SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 18.

La Quimera se publicó por primera vez en la revista *La Lectura*, donde fue apareciendo desde mediados de 1903 (tomo III de la revista) hasta mediados de 1905 (tomo II), precisamente en los años que Francés se inicia en la vida literaria. No es de extrañar que eligiera el personaje de Silvio Lago como seudónimo, pues simboliza la aspiración artística del hombre, su deseo de trascender a través del arte, y en aquellos primeros años debió de servir como modelo vital del escritor⁵¹.

Pero Francés utilizará otros seudónimos a lo largo de su carrera: ya vimos que en su juventud firmaba sus caricaturas como *Córcholis*; también se vale de *Diego de Mañara* en algunas cartas, y sus publicaciones relacionadas con Correos aparecen bajo el nombre de *Juan Postal*. Tampoco era raro que algunas colaboraciones se publicaran sin firma, en parte para evitar que su nombre apareciera en una misma revista al pie de varios artículos, práctica habitual para no desprestigiar a la publicación. Pero aunque los artículos no vayan firmados, el público conoce al “crítico de la casa”, tal y como recoge Villalba Salvador⁵². Francés será el encargado de los artículos de arte de *La Esfera*, y los lectores lo reconocerán como tal.

Desde su posición, podrá ayudar a muchos artistas emergentes que luchan por darse a conocer en el complejo mundo del arte. De hecho, el hijo del escritor, Alberto Francés, sugiere que el reconocimiento a su padre (que fue nombrado miembro de la Academia de Arte de San Fernando siendo muy joven), pudo estar en parte motivado porque muchos de los miembros de la institución fueron artistas a los que Francés apoyó desde *La Esfera* cuando aquéllos empezaban su vida artística⁵³.

Pero no fue el arte el único tema de interés de los artículos de Francés. El año 1914, inicio de la Gran Guerra, polarizó a los intelectuales españoles, que desde el terreno neutral de nuestro país apoyan el bando germanófilo o el aliadófilo. Era frecuente que los conservadores apoyaran la causa alemana, mientras que los liberales se situaban junto a Francia. José Francés será un acérrimo defensor de la causa aliada, y lo demuestra con sus exaltados artículos periodísticos. La guerra será igualmente el tema de su libro *La muerte danza. Comentarios a la guerra* (1915), dedicada “a todos cuantos luchan por el triunfo glorioso de Francia, que será el triunfo de la justicia y la libertad”, en la línea que sus artículos. En la revista *Nuevo Mundo* firmaba el autor una sección, *El Perfil del día*, donde recogía la semblanza de los protagonistas más destacados de la contienda. Alberto Insúa recoge en sus *Memorias* la actitud combativa de Francés en dichos artículos:

Pepe Francés hacía del Kaiser, del Kronprinz, de Moltke, de Von Kluk, de Hindenburg, unos retratos satíricos, sangrientos, que en más de una ocasión le llevaron, por denuncia de la embajada alemana, a presencia del juez.

Él, lejos de rectificar o enmendarse, volvía a la carga con más denuedo. *Y no se sabía quién era más caricaturista, si el ilustrador de aquellas semblanzas o su autor.*

⁵¹ María Piedad Villalba Salvador elabora una interesante teoría sobre todos los puntos en común entre el personaje de Silvio Lago y José Francés, así como la influencia que ejerce la Pardo Bazán sobre las ideas estéticas del escritor, pues no debemos olvidar que la condesa fue también una excelente crítica de arte. Véase *José Francés, crítico de arte, op. cit.*, pp. 54-64.

⁵² VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, p. 65.

⁵³ Este comentario aparece en una entrevista con Alberto Francés recogida en VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, p. 66.

[...] Francés buscaba la polémica, y su vocabulario, siempre numeroso, encontraba los términos más mordaces y corrosivos para apabullar a sus contrarios⁵⁴.

La frase subrayada muestra hasta qué punto el gusto de Francés por la caricatura influía en la concepción de su prosa, convirtiéndola en un reflejo satírico de la realidad cuando lo requería. Esa tendencia, patente desde su juventud, lo lleva a finales de 1914 a organizar una exposición de humoristas que tuvo un gran éxito. En ella reunió material gráfico de tres caricaturistas, pero Francés, desde su tribuna de *La Esfera*, promete que:

Sin embargo no será ésta la única exposición de humoristas. A ella seguirán otras y poco a poco irán desfilando por la casa Alier [lugar de la exposición] todos los dibujantes satíricos y humorísticos de España⁵⁵.

El Salón de Humoristas se convertirá en un evento anual que José Francés organizará todos los años, con un creciente aumento de los artistas en ellos participantes; en 1917 serán ciento diecinueve, y al año siguiente, ciento treinta y cuatro. Además, las exposiciones no se limitarán a presentar dibujos y caricaturas: también habrá esculturas y muñecos. La caricatura y su revalorización será una de las actividades en las que José Francés tomará más empeño a lo largo de su vida; ese mismo año pronuncia en marzo un discurso en el ateneo de Madrid con el título *La caricatura española contemporánea*, que la prensa recogió ampliamente.

Francés continúa su obra literaria con *El círculo vicioso*, que aparece en la revista *La Novela de Bolsillo*⁵⁶, y al año siguiente, la corta novela *La estatua de carne*, que edita en un volumen que contiene también otras tres: *Sulamita*, *El sabor de la sangre* y *A lo largo de los caminos*⁵⁷. La obra contiene ilustraciones de Bujados, Echea, Fresno, Galván, Manchón, Márquez, Pellicer, Robledano y Tito, así como una reproducción de una escultura de Pérez Sejo. Todos estos dibujantes habían participado en el Salón de Humoristas, y a ellos dedica Francés la obra, agradeciéndoles su colaboración como ilustradores.

El otro gran proyecto de José Francés en esos años, y que supone una de sus máximas aportaciones al mundo del arte es la publicación de *El Año Artístico*. Se trataba de un volumen que recogía el comentario del autor sobre las más importantes noticias relacionadas con el arte (exposiciones, concursos, novedades) y que en su mayoría habían sido editadas a lo largo del año en las diversas publicaciones en las que colaboraba. La idea había partido del artista e impresor García Maroto, que había publicado el primer volumen de *El Año Artístico* en 1913, reuniéndolo bajo el subtítulo “Relación de sucesos acaecidos en el arte español el año de 1912”⁵⁸; pero García Maroto abandonó el proyecto tras su primer número. Francés retoma su idea, dotándola de mayor envergadura, y consigue que la publicación se edite anualmente hasta el año 1926, momento en que deja de publicarse por problemas editoriales. La importancia de

⁵⁴ INSÚA, Alberto, *Memorias*, op. cit., pp. 245-246.

⁵⁵ Firmado como Silvio LAGO, “La vida artística. Una exposición de humoristas”, *La Esfera*, nº 51, 19-XII-1914, p.5.

⁵⁶ FRANCÉS, José, *El círculo vicioso*, *La Novela de Bolsillo*, nº 4, 1914.

⁵⁷ FRANCÉS, José, *La estatua de carne*, Madrid, Tip. Yagües, 1915.

⁵⁸ GARCÍA MOROTO, Gabriel, *El Año Artístico (Relación de sucesos acaecidos en el arte español el año de 1912)*, Madrid, Imprenta de José Fernández Díaz, 1913.

la serie irá aumentando con los años, llegando incluso a declarar de utilidad pública en 1924.

En 1916 edita un nuevo volumen de novelas cortas, donde recoge *El misterio del Kursaal*, que había aparecido en *El Cuento Semanal* en 1911, y otras tres novelas: *El hombre que veía la muerte*, *Su Majestad* y *El hijo de sí mismo*. El tomo aparece bajo el nombre de la primera de las cuatro⁵⁹. En la revista *La Novela Corta* publica *El raro amor de Gustavo Pinares*, y al año siguiente, *La piedra en el lago* y *El corazón ajeno*⁶⁰.

Las ideas de Francés sobre España y su problemática son cada vez más afines a las que por aquellos años expresan Unamuno y Azorín. Se preocupa por la incultura del pueblo español y su falta de interés artístico. La fiesta nacional será también objeto de sus críticas, pues se opone con todas sus energías a un mundo donde los toreros son las figuras más admiradas por el pueblo y cuentan con los mayores ingresos, mientras que los escritores, los artistas y los intelectuales deben malvivir para poder dedicarse al arte y al pensamiento. Cuanto más pase el tiempo y mayor sea su dedicación a la crítica del arte, mayor será también su oposición a la falta de sensibilidad artística y a la actitud del español medio:

El tipo representativo del español es el señor que no comprende. No viaja, no lee, no piensa, y cuando se cree con derecho a juzgar, lo hace con un criterio de espectador taurino⁶¹.

En ese sentido, desde el foro de *La Esfera*, intentará educar artísticamente a los españoles y crear un estado de opinión informando de los cambios y novedades que se producían en el bullente mundo artístico. Su labor incansable será objeto de un nuevo homenaje, en esta ocasión de mayor envergadura del que se organizó en 1912. Los directores de *La Esfera* fueron los organizadores, y acudieron, además de los amigos, colegas y conocidos de Francés, grandes personalidades como el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Director General de Bellas Artes y los directores de los más importantes museos madrileños. La publicación recogió ampliamente el acto, editando incluso un álbum dedicado al homenaje⁶².

El mismo año del homenaje aparecen las novelas *El alma viajera*⁶³, ampliación de la novela corta que apareció en *El Cuento Semanal* en 1910, *La peregrina enamorada*⁶⁴, el tomo de cuentos *El espejo del diablo*⁶⁵, los artículos publicados en la sección *De norte a sur* en la primera etapa de *La Esfera*, que se editan bajo el título de *Mientras el mundo rueda. Glosario sentimental*⁶⁶, y las biografías de pintores españoles

⁵⁹ FRANCÉS, José, *El misterio del Kursaal*, Madrid, Renacimiento, 1916.

⁶⁰ FRANCÉS, José, *El raro amor de Gustavo Pinares*, *La Novela Corta*, nº 32, 1916; *La piedra en el lago*, *La Novela Corta*, nº 55, 1917; *El corazón ajeno*, *La Novela Corta*, nº 80, 1917.

⁶¹ FRANCÉS, José, “La exposición Anglada”, en *El Año Artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 210.

⁶² VERDUGO, Francisco; ZAVALA, Mariano, *Palabras escritas para el banquete en honor de José Francés, por sus compañeros de Prensa Gráfica*, Madrid, Prensa Gráfica, 1917.

⁶³ FRANCÉS, José, *El alma viajera*, Madrid, Mundo Latino, 1917.

⁶⁴ FRANCÉS, José, *La peregrina enamorada*, Madrid, V.H. Sanz Calleja, 1917.

⁶⁵ FRANCÉS, José, *El espejo del diablo*, Madrid, Librería Internacional, 1917.

⁶⁶ FRANCÉS, José, *Mientras el mundo rueda. Glosario sentimental*, Madrid, V.H. Sanz Calleja, 1917.

*Pintura española*⁶⁷. Todo ello es muestra de la variada y desbordante labor de Francés por entonces.

Organiza el III Salón de Humoristas, que ese año se presenta bajo el lema “Humorismo, caricaturas y arte decorativo”⁶⁸, participa de forma directa en la organización de la Exposición Nacional de Bellas Artes, actividad que repetirá en ediciones sucesivas, forma parte del jurado del concurso de carteles convocado por *La Novela Cómica* junto a Romero de Torres, José Pinazo y José Capuz, e integra, junto a los hermanos Álvarez Quintero, Victorio Macho, González-Blanco y Ramírez Ángel, la comisión formada para erigir un monumento en honor de Benito Pérez Galdós. Se ha ganado el respeto de artistas y escritores y desempeña un papel muy activo en Madrid, como podemos apreciar por la ingente cantidad de actividades en las que participa, sin descuidar su labor periodística y literaria: la novela *Como los pájaros de bronce* aparece en 1918⁶⁹, y al año siguiente, el libro de relatos *Cuentos del mar y de la tierra*⁷⁰ y *La voluntad rota* en la revista *La Novela Corta*⁷¹.

En el año 1919 se celebra la Exposición Española en París y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. Francés colabora en la organización de la primera, y a pesar del conflicto vivido (los críticos de arte fueron relegados a un segundo plano a pesar de su compromiso y participación, y Francés se negó a dar una conferencia como protesta y también rechazó elaborar el catálogo de la exposición) jugó un papel importante en la inclusión de obras de artistas catalanes y vascos⁷². La segunda exposición estuvo mucho mejor organizada, y se dividió en cuatro delegaciones que participaron activamente en la preparación del evento: París, Madrid, Barcelona y Bilbao. Al frente de la delegación de Madrid estuvieron los críticos Aureliano de Beruete, Rafael Doménech y José Francés⁷³.

La labor artística de Francés inicia un nuevo rumbo ese año, al participar en la Biblioteca Estrella que Gregorio Martínez Sierra pone en marcha. Se trata de una colección de monografías sobre artistas, con magníficas ilustraciones, que cuenta con colaboradores de lujo para las introducciones: Ramón Pérez de Ayala, Manuel Abril, Rafael Marquina o el propio Gregorio Martínez Sierra prologarán algunos de los volúmenes. Francés será autor de los dedicados a José María López Mezquita, Gustavo de Maeztu, José Clará, Manuel Benedito, Eduardo Rosales y Federico Beltrán. En ellos, realiza un breve estudio de la obra y estilo del artista.

⁶⁷ FRANCÉS, José, *Pintura española*, Madrid, Tipografía Artística, 1917.

⁶⁸ Véase el artículo FRANCÉS, José, “El III Salón de Humoristas”, en *El Año Artístico 1917*, Madrid, Mundo Latino, 1918, pp. 13-31.

⁶⁹ FRANCÉS, José, *Como los pájaros de bronce*, Madrid, Renacimiento, 1918.

⁷⁰ FRANCÉS, José, *Cuentos del mar y de la tierra*, Madrid, Nieto y Cía, 1919.

⁷¹ FRANCÉS, José, *La voluntad rota*, *La Novela Corta*, nº 207, 1919.

⁷² Sobre la Exposición habla largamente en *El Año Artístico 1919*, Madrid, Mundo Latino, 1920, pp. 126-137.

⁷³ También lo recoge en *El Año Artístico 1919*, Madrid, Mundo Latino, 1920, pp. 183-218.

5. Los años 20. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La década comienza con nuevas publicaciones novelísticas: *El muerto*, colección de novelas cortas que, junto a la que da título al volumen, incluye *Escombros*, *Dies Irae*, *El alma sí veía*, *Juventud*, *divino tesoro*, *De nadie*, *Los hijos*, *Historia romántica* y *Detrás del muerto*⁷⁴. El mismo año aparece *La mujer de nadie*, novela que cuenta la vida de los artistas españoles, mundo que Francés conocía muy bien⁷⁵. La obra tuvo bastante éxito pues contó con tres ediciones sucesivas en los dos años que siguieron a su publicación.

Su interés por la caricatura se manifiesta al año siguiente en el ensayo *El mundo ríe*, obra semejante a *El Año Artístico*, pues recopila las mejores caricaturas aparecidas en la prensa nacional e internacional y sirve de resumen al año⁷⁶. A pesar de su calidad, no publicará más ediciones de la colección. También da a conocer un nuevo volumen de novelas cortas, *Sortilegio*, compuesto por esta última, *La telefonista*, *La piedra en el lago* y *El estigma*⁷⁷. En 1922 aparece *La raíz flotante*, novela de ambiente asturiano que pretende ser un homenaje a la tierra de sus antepasados y dos nuevas novelas cortas, *La voluntad de los otros* y *Detrás de la cruz*⁷⁸. A finales de año presenta *El hijo de la noche*, novela en la que Francés ha puesto grandes esperanzas pero que no obtiene el éxito esperado, aunque sí es reconocida fuera de nuestras fronteras⁷⁹.

Continúa con su labor artística como crítico y jurado en concursos, sin abandonar su labor de conferenciante y organizador de exposiciones⁸⁰; Francés está en su época de mayor esplendor. Con apenas cuarenta años, es un escritor y crítico artístico considerado, su presencia es requerida por especialistas e instituciones y su colaboración es bien recibida en publicaciones y editoriales. Pero la década de los 20 marca un cambio progresivo en la mentalidad artística española. Los autores del grupo del 27 comienzan a publicar en esos años, Valle-Inclán escribe *Luces de bohemia*, Ortega y Gasset publica el influyente ensayo *La deshumanización del arte* en 1925 y las vanguardias se aclimatan con la aparición de los dos ismos autóctonos, el creacionismo y el ultraísmo. Francés se distancia de las novedades estéticas, y a partir de entonces, mantendrá posturas conservadoras en arte, distinguiéndose de los escritores más jóvenes, que abrazan las novedades.

A pesar de su cada vez mayor dedicación a los temas artísticos, el autor declara en una entrevista publicada en 1922 que la faceta más gratificante para él es la creación literaria, y en concreto, la escritura narrativa:

La novela. Siempre la novela. Crearla me produce un placer casi físico; un bienestar inefable. Sueño como en una liberación feliz –ya cada vez más próxima,

⁷⁴ FRANCÉS, José, *El muerto*, Madrid, Mundo Latino, 1920.

⁷⁵ FRANCÉS, José, *La mujer de nadie*, Madrid, Juan Pueyo, 1920.

⁷⁶ FRANCÉS, José, *El mundo ríe*, Madrid, Renacimiento, 1921.

⁷⁷ FRANCÉS, José, *Sortilegio*, Madrid, Mundo Latino, 1921.

⁷⁸ FRANCÉS, José, *La raíz flotante*, Mundo Latino, 1922; *La voluntad de los otros*, *La Novela Semanal*, nº 44, 1922; *Detrás de la cruz*, *La Novela Semanal*, nº 76, 1922.

⁷⁹ FRANCÉS, José, *El hijo de la noche*, Ramona Velasco viuda de Prudencio Pérez, 1922. VILLALBA SALVADOR recoge las distintas ediciones que tuvo la obra en Europa, ver *op. cit.*, p. 99.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 99-101.

afortunadamente– en vivir sólo de mis libros, en consagrarme por entero a la labor de escribir novelas⁸¹.

La entrevista se publica como prólogo a una novela corta, *El fruto de su vientre*, aparecida en la revista *La Novela de Hoy*, con la que Francés también colaboró; en esos años vieron la luz *El delito de soñar*, en *La Novela Gráfica*, y *Las confesiones de Pablo Renedo Weeks*, que inaugura la colección *La Novela Mensual*⁸².

Pero esta primacía de la novela se contradice con los hábitos y amistades de Francés. Durante las primeras décadas del siglo XX Madrid vive el auge de las tertulias de los cafés: El Gato Negro, La Maison Dorée, Lion D’Or, el nuevo Café de Levante o el café Pombo fueron algunos de los más conocidos, con un público determinado, con sus propias ideas artísticas, inclinaciones estéticas y preferencias. Aunque algunos estaban abiertos a cualquier tendencia u opinión, en general cada café tenía su tertulia con unas características propias. Precisamente en 1923 José Francés pone en marcha en el Café de Jorge Juan la “Tertulia de los Humoristas”, tertulia semanal donde se reúnen los principales caricaturistas de Madrid para tratar sobre el arte de la caricatura, el dibujo y la ilustración editorial. Entre los habituales se encontraban Bartolozzi, Xaudaró, Ramírez Ángel, José Pinazo, Victorio Macho, Fresno, Luis de Tapia, Sáenz de Tejada, Sancha, Bujados, Baldrich, Echea, Manchón, K-Hito y Néstor. Esta tertulia está más en consonancia con la pasión frustrada de Francés, la caricatura, que con la actividad literaria. Es cierto que el escritor también reunía en su casa, situada en el número 77 de la calle Goya, a escritores y amigos, en su mayoría compañeros de *La Esfera*, como Diego San José, Pedro Mata Domínguez, Pedro de Répide o José María Carretero⁸³; pero no deja de resultar sintomático que su tertulia pública se dedique al mundo de la caricatura, en lugar de estar dirigida a un grupo de escritores como él, con preocupaciones, intereses y motivaciones similares.

Otro hecho importante se produce el 26 de diciembre de 1922, cuando Mateo Inurria, Miguel Blay y Mariano Benlliure proponen a José Francés para ocupar la vacante existente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; tras la valoración de sus méritos, el crítico es aceptado como miembro de la institución y leerá su discurso de recepción el 4 de febrero de 1923. Su intervención versará sobre la actividad creadora y sus múltiples manifestaciones; Francés identifica la actividad artística del novelista con la del pintor o el escultor, pues todas ellas son formas de comunicación del artista y sus sentimientos. Él elige la novela como vehículo de expresión, sin por eso considerar su supremacía sobre las demás artes; todas son válidas y equiparables⁸⁴.

El pintor Marceliano Santa María, amigo personal de José Francés, será el encargado de darle la réplica, haciendo un detallado recorrido por la carrera literaria y crítica del escritor y destacando especialmente dos de sus más grandes aportaciones: *El Año Artístico* y su labor divulgadora al frente de los Salones de Humoristas⁸⁵.

⁸¹ PRECIOSO, Artemio, “A la manera de prólogo”, entrevista a José Francés en *El fruto de su vientre*, *La Novela de Hoy*, nº 19, 1922, p. 6.

⁸² FRANCÉS, José, *El delito de soñar*, *La Novela Gráfica*, nº 11, 1922; *Las confesiones de Pablo Renedo Weeks*, *La Novela Mensual*, nº 1, 1925.

⁸³ Así lo atestiguan los familiares de Francés en VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ FRANCÉS, José, *Un libro de estampas. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 4 de febrero de 1923*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.

⁸⁵ SANTA MARÍA, Marceliano, “Discurso leído ante la Academia de Bellas Artes en la recepción pública de D. José Francés”, recogido en FRANCÉS, José, *Un libro de estampas*, ed. cit.

Tras el nombramiento, se organizó un homenaje el 10 de febrero en el hotel Ritz, al que acudió el Director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, el Director del Museo de Arte Moderno, Mariano Benlliure, el vicepresidente del Círculo de Bellas Artes, Marceliano Santa María, y un nutrido grupo de artistas, escritores, colegas y amigos del recién nombrado académico⁸⁶.

A pesar de su recién estrenada condición, sigue publicando textos de ficción ese año: la novela larga *Dos hombres y dos mujeres*, y las novelas cortas *La estatua*, *Saltimbanquis*, *Un día de ira*, *La extraña pareja* y *La cadena*⁸⁷. Su obra de crítica artística se amplía con *Senderos de belleza (Peregrinaciones estéticas)*, que se centra en la obra de grandes pintores como Rossetti, Durero o Rembrandt. La obra obtuvo el premio Conde de Mieres⁸⁸.

A medida que se integra en la institución, Francés continúa con todos sus proyectos y actividades (el Salón de Humoristas, *El Año Artístico*, las conferencias, la participación como jurado en numerosos concursos artísticos, su tertulia del café Jorge Juan), cada día más cercano a los temas artísticos. La sección *De norte a sur* que aparecía semanalmente en *La Esfera* y en la que escribía de literatura, teatro y temas culturales, se convierte en una columna de ecos de sociedad a partir de 1922, y Francés limitará su colaboración con la revista a la crítica artística y, ocasionalmente, a algún relato. Sigue publicando novelas y monografías sobre arte (*El café donde se ama* o *El arte que sonríe y que castiga. Los humoristas contemporáneos*, ambas en 1924⁸⁹), pero se aprecia un progresivo acercamiento a la Academia de San Fernando, donde participa en comisiones de trabajo, lee discursos de respuesta a nuevos académicos, colabora en el homenaje a El Greco que se celebra en Toledo en 1924, así como en la organización y asesoramiento de exposiciones como la Exposición Internacional de Pittsburg en 1923, la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925 o la Exposición de Arte Regional de Madrid en 1926. Tal y como hemos señalado, los años veinte y su nombramiento como académico de San Fernando marcan el inicio de la consolidación de sus ideas estéticas; a partir de ese momento, José Francés irá mostrando una postura cada vez más conservadora desde el punto de vista artístico, y aunque defiende el regionalismo y algunas manifestaciones vanguardistas como las que se aprecian en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, su perspectiva se tornará más académica con el paso de los años. Como apunta Villalba Salvador, no deja de resultar elocuente que dos de los grandes ensayos sobre la renovación artística publicados ese mismo año, *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset y *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre, no sean citados ni comentados por José Francés en ninguno de sus escritos, y que no sean objeto de un análisis en algunos de sus artículos periodísticos⁹⁰. El escritor abandona la senda combativa y renovadora para aceptar el reconocimiento y la tradición.

⁸⁶ Para consultar una lista pormenorizada de los asistentes, ver VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁷ FRANCÉS, José, *Dos hombres y dos mujeres*, Madrid, Mundo Latino, 1923; *La estatua*, *La Novela Corta*, nº 391, 1923; *Saltimbanquis*, *La Novela Corta*, nº 401, 1923; *Un día de ira*, *La Novela Corta*, nº 418, 1923; *La extraña pareja*, *La Novela Semanal*, nº 99, 1923; *La cadena*, *La Novela Semanal*, nº 113, 1923.

⁸⁸ FRANCÉS, José, *Peregrinaciones estéticas (Senderos de belleza)*, Madrid, Biblioteca Patria, 1923.

⁸⁹ FRANCÉS, José, *El café donde se ama*, Madrid, Mundo Latino, 1924; *El arte que sonríe y que castiga. Los humoristas contemporáneos*, Madrid, Internacional, 1924.

⁹⁰ VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, p. 152.

Su amistad creciente con los dibujantes y humoristas explica que colaboren en las labores de edición de sus obras; por regla general, cada volumen publicado por Francés lleva una ilustración expresamente realizada por un artista para acompañar al texto; así, *Dos hombres y dos mujeres*, con cubierta de Bartolozzi; *Saltimbanquis*, con dibujos de Linage; *La estatua*, ilustrada por Peral; *La cadena*, cuya portada dibuja Manchón; *Un día de ira*, con dibujos de Mel; *El delito de soñar*, con ilustraciones de Solís Ávila; *La mujer del otro*, ilustrada por Esplandiu o *Rostros en la sombra*, que presenta cubierta de Ramón Manchón⁹¹. Además, la relación con los ilustradores (muchos de los cuales son miembros de su tertulia del café Jorge Juan) no se limita a los Salones de Humoristas, pues muchos de ellos colaboran también en la revista *La Esfera*, ilustrando los textos en ella publicados o diseñando sus portadas. Todo ello atestigua que el mundo por el que José Francés se mueve y en el que vive es más cercano al arte que a la literatura.

6. Los años de la República. La Guerra Civil (1931 – 1939)

La Dictadura de Primo de Rivera (sobre la que José Francés no se manifestó en ningún momento y ante la que mantuvo una postura distante), dio paso a la II República, época de cambios y llena de esperanza para muchos. Desde el punto de vista cultural, el panorama había ido cambiando desde mediados de los veinte; la novela realista había caído en el mayor desprestigio, y se habían ido abriendo nuevos caminos expresivos para la prosa, que Juan Ramón Jiménez había colocado a la altura de la poesía como medio de transmitir la experiencia poética, afirmación justificada no sólo por medios de ejemplos tan claros como el *Diario de un poeta recién casado* de 1917⁹². Muchos poetas comienzan a publicar textos en prosa en los que domina el humor, se juega con el punto de vista, abundan las imágenes y los personajes se caricaturizan o deforman (los “airecillos”, “florinatas”, “ventoleras” de Jorge Guillén, “Cuadrante”, de Gerardo Diego o *Víspera de gozo* de Pedro Salinas, que en 1926 inaugura la colección “Nova Novorum” de *La Revista de Occidente*). Precisamente la colección publicada en la revista de Ortega y Gasset servirá para dar a conocer nuevas tendencias en la novela, y en ella publicarán Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Francisco Ayala, Rosa Chacel o Juan Chabás. También se inicia por esos años la llamada por Eugenio G. de Nora “novela social de preguerra”, que aúna varias tendencias y que tendrá relación con la creciente presencia de la política en la literatura⁹³.

José Francés se mantendrá al margen de todas estas novedades; en 1927 había publicado *Rostros en la niebla*, volumen de novelas cortas donde incluye la que da título al tomo y *El demonio secreto*, *El berilo azul* y *Devoción*⁹⁴. No hay en ellas ninguna renovación técnica ni temática; Francés sigue fiel a un estilo y a una manera de narrar que había representado por más de veinte años. Tardará tres años en volver a

⁹¹ FRANCÉS, José, *El delito de soñar*, *La Novela Gráfica*, nº 11, 1922; *La mujer del otro*, *La Novela Corta*, nº 432, 1924; *Rostros en la sombra*, *La Novela Semanal*, nº 164, 1924.

⁹² José-Carlos MAINER explica el origen de estos nuevos caminos literarios en “Después de 1930: Novela, ensayo, teatro”, en *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1930)*, Madrid, Crítica, 2010, pp. 535-603.

⁹³ GARCÍA DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea. Tomo II. (1927-1960)*, op. cit., pp. 7-53.

⁹⁴ FRANCÉS, José, *Rostros en la niebla*, Madrid, Renacimiento, 1927.

publicar la colección de cuentos *Entre el fauno y la sirena*⁹⁵ y el ensayo *De la condición del escritor*⁹⁶, que marcan un punto de inflexión en su labor de escritor. Varias son las razones que explican su silencio literario de tres años: en primer lugar, empeoró la salud de su esposa, Rosario Acosta, que llevaba años enferma, por lo que tuvo que ser internada. Este hecho afectó profundamente a Francés, que se replanteará el rumbo de su carrera y su labor de escritor. Igualmente, era consciente de los cambios estéticos que se estaban produciendo a su alrededor, y aunque no los compartiera, comprendía que una nueva sensibilidad se estaba imponiendo.

Uno de los cuentos de la última colección, *El lanzador de globos*, cuenta la historia de un crítico, “Fulano de tal”, que en lugar de dedicarse a plantar árboles en su huerto de escritor solitario para que le den sombra y aumentar así su jardín, no puede dejar de inflar globos que suelta desde este. A pesar de sus preferencias, ha abandonado por entero su jardín para lanzar esos globos, que unas veces vuelve a encontrarse a ras de tierra y otras en zonas elevadas; los globos no siempre lo reconocen, e incluso lo ignoran, a pesar del favor que “Fulano de tal” les hizo al lanzarlos por primera vez. El tono melancólico del relato es una completa recapitulación de su posición como autor y crítico, y de las decisiones que lo han llevado al lugar que ocupa⁹⁷.

El ensayo *De la condición del escritor*, por su parte, está dividido en catorce capítulos, dedicado cada uno de ellos a un escritor que simboliza una actitud vital: “Blasco Ibáñez o el Genio Novelesco”, “Franz Wedekind o el Pesimismo Dramático”, “Ángel Ganivet o el Cerebralismo Sensitivo”, “Mauricio Barrés o el Egotismo Estético”, “Gerardo Hauptmann o el Antifeminismo”, “Juan Maragall o la Nobleza Periodística”, “Federico Nietzsche o la Filosofía Egolátrica”, “Maria Bashkirtseff o el Diario Íntimo”, “Angelo Sikelianos o el Culto del Alma Antigua”, “Clarín o la Poligrafía Apasionada”, “Carlos Baudelaire o el Lirismo Naturalista”, “Teodoro Duret o la Biografía Fervorosa”, “Rafael Urbano o la Bohemia Idealista” y “Camilo Mauclair o la Crítica Creadora”. Cada uno de los autores tratados había ejercido influencia en la obra de Francés, y la obra suponía en ejercicio de introspección y reflexión personal. El escritor se detiene a observar el camino recorrido, y vuelve sus ojos a los autores que ha leído y que en parte explican lo que es. La obra fue alabada por la crítica, destacándose su madurez⁹⁸.

José Francés sólo edita tres obras de ficción más esa década: la novela *La diosa n° 2*, escrita en colaboración con los escritores Concha Espina, Alfonso Hernández Catá y Alberto Insúa, que nació como encargo para el número almanaque de *La Esfera* de 1931, la recopilación de novelas y cuentos *Los muertos viven*, en 1933, y las novelas cortas *El árbol y la gracia*, *Una historia romántica*, *La Danae*, *El pobre semidiós*, *Granates en un cuello blanco*, *Una noche de otoño*, *El acoso* y *La devoradora*, contenidas en el volumen *Adán y Eva* de 1936⁹⁹. No publica ninguna novela extensa, y toda su actividad se vuelca en el ámbito de la Academia de San Fernando; participa como jurado en las Exposiciones Nacionales, publica artículos de tema artístico, forma

⁹⁵ FRANCÉS, José, *Entre el fauno y la sirena*, Madrid, Renacimiento, 1930.

⁹⁶ FRANCÉS, José, *De la condición del escritor: algunos ejemplos*, Madrid, Páez, 1930.

⁹⁷ FRANCÉS, José, *Entre el fauno y la sirena*, op. cit., pp. 299-300.

⁹⁸ Véase VILLALBA SALVADOR, op. cit., p. 178.

⁹⁹ ESPINA, Concha; FRANCÉS, José; HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso; INSÚA, Alberto, *La diosa n° 2*, Madrid, Renacimiento, 1931; *Los muertos viven*, Madrid, Renacimiento, 1931; *Adán y Eva*, Madrid, Compañía Librera Española, 1936.

parte de la Junta que se encarga de la celebración del III Centenario de la muerte de Lope de Vega, y adopta un papel muy activo en la defensa del patrimonio artístico que está siendo destrozado en las revueltas anticlericales de la República. Su gran implicación en la institución lleva a que sea nombrado el 19 de febrero de 1934 Secretario General perpetuo de la Academia. De nuevo su dedicación al arte domina su vida, a pesar de esas reflexiones que lleva realizando desde hace varios años sobre la importancia que la literatura y la novela tienen en su existencia.

Por esa época, José Francés rehace su vida junto a la danzarina catalana Àurea de Sarrà, nacida en Barcelona en 1889 y de fama internacional, que había tenido un papel relevante en el *noucentisme* catalán por su empeño en la recuperación del helenismo¹⁰⁰. No conocemos el año exacto del comienzo de su relación, pero es efectiva cuando se produce el estallido de la Guerra Civil, como veremos más adelante. Àurea jugará un papel importante en la vida de Francés pues su relación marcará la vuelta al género teatral, abandonado por más de veinte años, y porque supondrá un mayor conocimiento del arte catalán, del que a partir de entonces será uno de sus más acérrimos defensores.

Cuando estalla la Guerra Civil, José Francés se encuentra en Madrid, y decide permanecer en la ciudad para estar cerca de su familia. Son años difíciles y de trágicas pérdidas: mueren sus padres con un año de diferencia (1938 y 1939), su única hermana Amalia (1938) y Enrique Estévez Ortega, escritor especializado en crítica e historia teatral que estaba casado con Constanza, la sobrina de Rosario Acosta. El escritor fue detenido en su domicilio y asesinado el 29 de agosto de 1936. José Francés acoge en su casa a Constanza al quedar viuda, y vivirá con él y Àurea hasta su muerte.

Son años de miedo, incertidumbre y malentendidos. Un primo tercero del escritor, José María Francés, republicano y muy integrado en sus círculos intelectuales, firmaba como “José Francés”, lo que provocó que el Conde de Romanones, presidente de la Academia de San Fernando, tuviera que preguntar al escritor sobre la autoría de los escritos del familiar. Afortunadamente, se aclaró la confusión.

Finalmente, la familia abandona Madrid y se encamina a Cataluña, no porque tuviera problemas en la capital, sino para poder controlar las fincas y posesiones de Àurea en aquella zona. No tiene una residencia fija en los años de contienda: permanecen un tiempo en la casa de Barcelona, unos meses en la torre de Arenys del Ampurdán. Una vez finalizada la guerra, vuelven a la casa de Madrid.

José Francés no habló nunca de la Guerra Civil. No dejó testimonios escritos y sus conocidos no han podido tampoco dejar constancia de sus opiniones y vivencias durante esos tres años. Según Villalba Salvador, el recuerdo era amargo y además temía a la censura¹⁰¹. También podemos pensar que, al igual que Stefan Zweig, su vida pertenecía al “mundo de ayer”, al que había muerto con la guerra civil, y buscara evitar la confrontación con la realidad. En cualquier caso, no contamos con ninguna base documental para conocer sus sentimientos y su punto de vista relativos al trágico conflicto.

¹⁰⁰ Véase el artículo de VILALLONGA, Mariàngela “Àurea de Sarrà, la dansarina apasionada i de vida apassionant”, *Revista de Girona*, nº 180, 1997, pp. 54-59.

¹⁰¹ VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, p. 199.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando siguió con sus actividades durante los tres años de la Guerra Civil, aunque las Juntas pasaron a celebrarse en San Sebastián; José Francés no asistió a ninguna de esas Juntas, y será el académico Modesto López Otero quien ocupe el puesto de Secretario en todas esas sesiones. Con el armisticio, la Academia vuelve a Madrid y José Francés recibe la documentación como Secretario Perpetuo de la institución; en los años siguientes, se volcará definitivamente en la Academia.

7. Los primeros años de la posguerra. *Judith* (1940 – 1948)

Eugenio D’Ors, que se había incorporado a la Academia en 1938, había tenido un papel muy activo en la institución durante la Guerra Civil, encargado de su organización junto con Agustín González de Amezúa, teniendo en cuenta los nuevos aires que corrían; además, su cargo de Jefe Nacional de Bellas Artes lo había convertido en una figura relevante dentro del nuevo régimen. Su impulso por unificar las distintas academias había dado como resultado la creación del Instituto de España, que siguiendo el ejemplo francés e italiano, contaba con miembros de las principales academias, cuyo cometido sería velar por el futuro de las letras, el arte y las ciencias.

José Francés presta juramento como académico del Instituto el 3 de agosto de 1939. Al igual que la Academia de San Fernando, en esos primeros años de posguerra las preocupaciones principales de las instituciones estaban motivadas por la ideología del régimen y las consecuencias de la Guerra Civil: la destrucción de imágenes religiosas e iglesias durante la confrontación, la creación de una tendencia artística oficial, la recuperación de un arte académico tras las “excentricidades” de las vanguardias de la década anterior.

Entre los cambios impuestos en la Academia, se establecía la limitación del número de académicos; se organizan las propuestas de nuevos miembros en cinco categorías: pintores, escultores, arquitectos, músicos y eruditos; cada propuesta será revisada además por cada sección. Teniendo en cuenta la posición de Francés (era miembro de la Sección de Escultura, de la que era secretario, y al mismo tiempo, por su condición de Secretario Perpetuo, decidía la incorporación de los miembros adscritos a la categoría de eruditos), no es extraño que García Salinero lo considere “el alma y vida de la Academia” en esos años¹⁰².

José Francés tomará un papel muy activo en ese período, en especial en temas relativos a los conflictos generados por la distinta forma de incorporación a la Academia de San Fernando y al Instituto de España, tal y como recogen las actas de las sesiones entre finales de 1939 y mediados de 1941¹⁰³. Este asunto sirve para ejemplificar el rol de Francés por aquellos años; a pesar de su adhesión al nuevo régimen, su actitud no es de sumisión, y desde su posición de poder en la Academia de San Fernando se permite

¹⁰² García Salinero fue miembro de la Academia desde 1930; esta afirmación está recogida en VILLALBA SALVADOR, *op. cit.*, p. 227.

¹⁰³ VILLALBA SALVADOR recoge ampliamente el asunto y la polémica suscitada entre Francés y D’Ors, *op. cit.*, pp. 227-232.

discutir aquellas disposiciones que no considera oportunas. En evidente que en esta primera etapa de la posguerra su labor estará volcada en cuestiones administrativas y de organización, dejando la crítica de arte en un segundo plano. Francés formará parte de numerosas comisiones, como la organizada para la celebración del VIII Centenario del *Poema del Mio Cid*, será secretario de la Comisión de Administración y de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, y vocal de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas, así como Presidente del Patronato de Reproducciones Artísticas. Todo ello muestra la implicación de Francés en cuestiones puramente técnicas y burocráticas, alejadas de la creación artística.

También en el año 1940 vuelve el Salón de Humoristas, que celebra su edición vigésimo quinta; en esta ocasión, José Francés forma parte de la comisión organizadora pero no como presidente, puesto que había ocupado en las ediciones anteriores; tampoco escribe el prólogo del catálogo, aunque el texto esté dirigido a alabar su labor como organizador y alma de la iniciativa. Se puede explicar este cambio como cautela de José Francés ante el régimen, que prefiere ocupar una posición discreta a la espera de ver los resultados del Salón. Su éxito asegura la continuidad de los Salones, que al año siguiente se celebra con carácter internacional, siendo los países participantes España, Italia y Alemania. Se ve en ello el cambio traído por los nuevos tiempos. Volverán a celebrarse anualmente a lo largo de la década con el paréntesis de 1943-1945, años en los que no se organizan. También sigue participando en las Exposiciones Nacionales madrileñas como Jurado, y participó también en la organización de las dos Exposiciones Nacionales realizadas en Barcelona en 1942 y 1944.

Desde el punto de vista literario, 1941 constituye un año muy importante para José Francés, ya que consigue el Premio Nacional de Literatura con su tragedia *Judith*. La obra está dedicada a Àurea, y supone la vuelta a un género abandonado desde 1914, año de su sainete *Lista de Correos*. La obra supone una revisión de la heroína bíblica desde planteamientos muy cercanos estéticamente al simbolismo y al modernismo de sus inicios como escritor.

Tres años más tarde publica su última colección de cuentos, *Cuentos de la vida, la muerte y el ensueño*¹⁰⁴, y en 1945, la obra miscelánea *Madre Asturias*, donde habla de la tierra de sus antepasados a través del análisis de su literatura, su paisaje y costumbres. EL tomo incluye una novela, *La resaca*, que dedica a Àurea¹⁰⁵. Su última obra literaria será *El hombre y el río*¹⁰⁶, inspirada en el Ampurdán, la tierra de su mujer, región que ha adquirido una presencia destacada en su vida. Desde 1944, Francés escribe críticas artísticas en *La Vanguardia*, diario barcelonés, y como hemos comentado, los lazos con Cataluña lo convierten en embajador en Madrid de sus artistas, que acudían a las reuniones y tertulias en la casa del académico. José Francés intervendrá de manera decisiva en la creación del Museo del Ampurdán de Figueras, inaugurado en 1946, dotándolo de obras que permanecían en los fondos del Estado.

¹⁰⁴ FRANCÉS, José, *Cuentos de la vida, la muerte y el ensueño*, Madrid, M. Aguilar, 1944.

¹⁰⁵ FRANCÉS, José, *Madre Asturias*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1945.

¹⁰⁶ FRANCÉS, José, *El hombre y el río*, Madrid, Aguilar, 1954.

8. Últimos años (1949 – 1963)

Los últimos quince años de José Francés están dedicados plenamente a la Academia, en la que continúa como Secretario Perpetuo, cada vez más ajeno a las novedades y cambios estéticos que se producían en el terreno de las artes plásticas.

La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, que se celebró entre octubre de 1951 y febrero de 1952, constituyó uno de los acontecimientos artísticos más importantes de la década. Luis Felipe Vivanco tuvo un papel relevante en la organización del evento, que supuso la consagración del arte abstracto y un hito importante en el aperturismo cultural de España¹⁰⁷. La Bienal provocó una oleada de eventos artísticos a lo largo de la década de los cincuenta donde ya se aprecia el cambio evidente: el I Congreso Internacional de Arte Abstracto de 1953, organizado en Santander, y la Exposición Internacional de Arte Abstracto que lo acompañaba son una muestra elocuente.

Cuando en 1856 se organiza la grandiosa exposición “Un siglo de arte español (1856–1956)” para conmemorar el centenario de la Exposiciones Nacionales, José Francés forma parte de su comisión. En sus escritos periodísticos de ese año, al referirse a la exposición, se reconoce “hijo de aquel siglo” (el siglo XIX), que había sido objeto de un continuo ataque en los últimos años por las nuevas generaciones de artistas y críticos del arte, más cercanos al espíritu de las vanguardias de treinta años antes que al academicismo figurativo del siglo anterior. Curiosamente, José Francés, que en su juventud había criticado el arte del XIX, acaba en su ocaso aceptando la importancia de su legado, pues al menos los artistas decimonónicos “tenían cualidades que es vano buscar ahora en la frialdad sospechosa, en la ironía vacua de los intelectualismos modernos”¹⁰⁸. José Francés es ya representante de un modo de entender el arte anquilosado y anclado en el pasado; defensor del arte figurativo, enemigo de la abstracción, ve en los autores seleccionados para la exposición del centenario (todos ellos artistas consagrados por la historia) la mejor muestra del arte de los últimos cien años, representativos de las distintas Exposiciones Nacionales en las que tanto ha tenido él que decir. Pero precisamente las obras que obtienen menciones y medallas en las Exposiciones Nacionales no son nunca obras innovadoras o avanzadas; se someten a los cánones dictados por las Academias, dentro de la más estricta normalidad. “La pintura ha de ser figurativa. Mal podríamos estudiar una época que no tiene figuras en los cuadros”, es una afirmación rotunda de José Francés que deja clara su posición sobre el asunto¹⁰⁹.

De manera paulatina, José Francés se aparta de este tipo de polémicas, especialmente dentro del marco de la Academia de Bellas Artes, y se limita a su papel

¹⁰⁷ Para profundizar en el tema, véase CABAÑAS BRAVO, José Miguel, *La primera Bienal Hispanoamérica de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional en los años cincuenta*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002; se puede consultar en línea en <<http://eprints.ucm.es/2324>>. Consulta realizada el 12-V-2015.

¹⁰⁸ FRANCÉS, José, “Filiial mirada al siglo XIX”, *La Vanguardia*, 26-II-1956.

¹⁰⁹ FRANCÉS, José, *La Estafeta Literaria*, 13-X-1956.

de Secretario Perpetuo. Las discusiones sobre la abstracción y el informalismo que se producen a lo largo de los primeros años de la década de los sesenta están al margen de sus preocupaciones, y se limita a cumplir sus funciones con tacto y dedicación, tal y como subrayan sus colegas académicos¹¹⁰. Se trata ya de una guerra ajena, por la que José Francés muestra poco interés.

En esta última etapa de su vida, José Francés es un miembro egregio de la institución, y acude a muchos actos como representante de la Academia, como fueron la conferencia sobre el Museo de la Academia, la redacción del Acta del II Centenario de la fundación de la Real Academia de San Fernando, o el discurso inaugural del curso académico 1961-62 del Instituto de España. También será objeto de un sentido homenaje por parte de los académicos el 25 de junio de 1963 para conmemorar sus cuarenta años como miembro de la Academia.

Poco a poco, sus intervenciones públicas se distancian; tras una enfermedad de varios meses, José Francés morirá el cuatro de octubre de 1964. Al día siguiente, la Academia hacía público en su Sesión Ordinaria el fallecimiento, y varios compañeros y colegas (Sánchez Cantón, José Subirá, José Camón Aznar y José Aguiar) intervendrán destacando su importancia y la calidad humana del escritor, crítico y amigo.

¹¹⁰ *Acta de la Sesión Ordinaria de 11 de marzo de 1963*. Archivo de la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1963.

Capítulo II. Guignol. Teatro para leer.

1. Contexto e influencias

En septiembre de 1907 se publica en Madrid, en la Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, la obra *Guignol. Teatro para leer* de José Francés. La Biblioteca Nueva de Escritores Españoles se había puesto en marcha ese mismo año bajo la dirección de Alberto Insúa, que había recibido el encargo de organizar una colección de autores jóvenes “con el fin patriótico de publicar discursos de la mentalidad española”¹¹¹. Entre los autores que figuraban en la colección estaban Luis Bello, Alfredo Vicenti, Francisco Grandmontagne, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Azorín, o el propio Alberto Insúa.

Esta aventura editorial sigue la senda iniciada por Gregorio Martínez Sierra con la publicación de su *Teatro de Ensueño*. Martínez Sierra siempre había mostrado gran interés por el mundo editorial y esa tendencia le llevaría a la creación de varias editoriales, como la famosa Renacimiento, referente en su época tanto por el mimo del trabajo de edición como por el inteligente criterio a la hora de seleccionar los títulos y los autores. Martínez Sierra siempre cuidó la apariencia de sus obras, trabajando con editores de la valía del inglés Leonardo Williams; este interés es propio de toda una tendencia modernista de componer libros concebidos como obras de arte. El propio José Francés se detiene a reflexionar sobre la importancia de una cuidada edición en la reseña a la primera obra que forma parte de la colección Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, el libro de viajes *El tributo a París* de Luis Bello:

Un libro bien editado es champán en copa de cristal finísimo, mujer que sabe de perfumes, y de flores y de bellas ropas en el acto de la entrega, y es también artística arteria que, llenando y satisfaciendo los ojos del cuerpo, hace que los del espíritu encuentren bueno lo mediano y estupendo lo que no pase de estar bien.

Recuerdo que estuve mucho tiempo sin leer *Hamlet* porque las maravillas que de él había leído y escuchado no podían llegarme fácilmente en la pobreza y mal gusto de las ediciones que las encerraban. [...]

No es broma. En lugar de ese problema que resuelven cucamente algunos editores del abaratamiento del libro, debíamos preocuparnos de aquel otro que intentara Williams, dirigido por Martínez Sierra, y que hoy continúa Pérez Villavicencio, aconsejado por Alberto Insúa: el embellecimiento del libro.

En esto de anar lo útil con lo bello estamos conformes Horacio, Ruskin y un servidor de ustedes.

Y a fe que el más exigente amorador de todos los sentidos no podrá poner la menor objeción a estas serias, y a un tiempo mismo gráciles, ediciones de la Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, donde todo, desde el tono ahuesado de la cubierta hasta la latina rectitud de las letras, dice belleza y estetismo ¹¹².

¹¹¹ Así consta en una carta que el escritor escribe a Unamuno para convencerlo de que participe en la nueva aventura editorial con una obra inédita. La carta se puede consultar en línea en Gredos, Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca, <<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/21213>>. Consulta realizada el 16-V-2015.

¹¹² “*El tributo a París* de Luis Bello”, *La Lectura*, nº 77, 1907, pp. 304-305.

A lo que añade en una nota al pie:

¡Ah! Conste que esto no es hacer el amor al Sr. Pérez Villavicencio, porque uno de los primeros libros que se admitieron y pagaron fue uno mío que saldrá en septiembre, titulado *Guignol*. (Aviso a mis compañeros del Ateneo)¹¹³.

Dado que el texto reproducido ocupa más de un tercio de la reseña crítica, debemos concluir que José Francés estaba más preocupado por dar a conocer y publicitar la nueva editorial que en hablar de la obra de Luis Bello, a la que sólo dedica unos párrafos tras detenerse en enumerar varios libros de viajes dedicados a París. Al menos la nota al pie deja clara la filiación de Francés con la editorial, lo que justifica su ditirambo; toda ocasión era buena para anunciar la publicación de un libro, y el foro de una revista de gran difusión como *La Lectura* constituía el marco idóneo para hacerlo.

Pero, más allá del interés personal de Francés al escribir la reseña, lo que le permitía hablar de su propio libro de próxima aparición, también el artículo nos ofrece un testimonio fundamental de su percepción del objeto-libro; sus reflexiones también pueden aplicarse a *Guignol*, que presenta la misma cuidada edición que describe en el artículo. Cuando Francés afirma que no ha leído *Hamlet* por encontrar la obra sólo en ediciones vulgares está mostrando todo un ideario estético en consonancia con el dandismo y la sofisticación propia de los escritores decadentes, que hace pensar en Des Esseintes y en toda una galería de escritores esteticistas de finales de siglo. Piénsese en la referencia a Ruskin que aparece en el artículo que acabamos de citar; el crítico de arte y teórico inglés orientó los pasos de los prerrafaelistas en sus primeros años, y con su influyente *Unto this last* se enfrentó a la sociedad industrial pidiendo un retorno a los métodos de producción artesanales. William Morris siguió su invitación, y entre otros proyectos, fundó Kelmscott Press, casa editorial privada que se inspiraba en técnicas artesanales de los primeros incunables del siglo XV que constituye una etapa primordial en la historia editorial inglesa de finales de siglo, y cuya influencia fue notoria en el resto de Europa¹¹⁴.

Por otro lado, la consideración de la obra como “Teatro para leer” también apunta a esta tendencia, pues presupone una difusión reducida de los textos. Frente a la representación, que permite el acceso al público general, eminentemente burgués y acostumbrado al género chico, a los dramas posrománticos y a las obras de Echegaray, existe la alternativa de la publicación, que permite la exclusividad de un público más receptivo a la novedad y a las innovaciones del llamado “teatro de ensueño” que bebe de Maeterlinck y su doctrina dramática. Esta influencia le llega además a través de Benavente y su *Teatro Fantástico* y de Martínez Sierra y su *Teatro de ensueño*. La estela del teatro de Maeterlinck estaba dejando una huella importante en la renovación de principios de siglo, como se puede apreciar en el incisivo estudio que Ramón Pérez de Ayala había publicado en 1903 en *La Lectura*¹¹⁵ o en las traducciones del autor

¹¹³ *Ibíd.*, p. 305.

¹¹⁴ Véase CREPALDI, Gabriele, *Prerrafaelistas. La discreta elegancia del siglo XIX inglés*, Madrid, Electra, 2000, pp. 108-111.

¹¹⁵ “Maeterlinck”, *La Lectura*, nº 29, 1903, pp. 48-63. El estudio recorre la obra de Maeterlinck hasta la fecha, analiza todas sus obras publicadas hasta entonces (poesía, teatro y ensayo) y establece una serie de elementos comunes: la existencia del Misterio, el marcado simbolismo de sus obras, la importancia del silencio, el carácter metafísico y filosófico de su escritura, su tendencia al misticismo.

belga que comienzan a difundirse por España¹¹⁶. Pero la revolución simbolista de Maeterlinck no se materializará en los escenarios, pues aquellos que podrían montar sus obras de acuerdo con su concepción dramática y siguiendo los modelos renovadores imperantes en la Europa de la época, no cuentan con los recursos necesarios para hacerlo (Rusiñol y los Martínez Sierra, por ejemplo), y la España de principios de siglo debe contentarse con montajes inadecuados (salvo honrosas excepciones en el ámbito catalán), de sus obras que malinterpretan el mensaje simbolista que contienen¹¹⁷.

Esta recepción errónea de los postulados del dramaturgo belga llevará a la generalización de una serie de lugares comunes como los que recoge Manuel Martínez Espada en su ensayo *Teatro contemporáneo*. Al hablar del teatro simbolista dice:

Ibsen, Sudermann, Maeterlik [sic] y tantos otros autores extranjeros han cultivado el teatro simbólico, sin conseguir que su representación entre de lleno en España, donde, en los últimos años, no les faltaron imitantes [sic] entre nuestros más esclarecidos escritores dramáticos.

Lo mismo al autor de *Espectros* y *Casa de muñecas* que a Sudermann y Maeterlinck, se les conoce más por la lectura de sus obras que por la representación de las mismas, sin duda porque los traductores y directores de los teatros entendieron lo difícil que era aclimatar en nuestro país esa clase de producciones, a las cuales parece que hacen mucho daño los calurosos besos del sol de Mediodía.

Basta leer algunas de ellas para convencerse de lo peligroso que es llevarlas a escena, donde, necesariamente, se pierden la grandeza de la concepción poética y la filosofía profunda que entrañan. Por ejemplo, *La intrusa*, de Maeterlinck. Su lectura me produjo una emoción grandísima, imborrable. Por mucha propiedad escénica que hubiese, por geniales que fuesen los artistas encargados de representarla, nunca la vería como la vi a través de sus páginas, excitada la imaginación por el lúgubre relato. El instante aquel en que *ella*, la muerte, que es allí el símbolo, la *intrusa*, debe penetrar en la fúnebre estancia para acercarse poco a poco al lecho del dolor, llenándolo todo con un aliento que sofoca, extor [sic] agónico de una vida que se acaba, el momento aquel, de sublime grandeza, que no puede materializarse en escena, debiendo ser comprendido sólo por la situación, escapa necesariamente en el teatro a todo espíritu vulgar, distraído, porque es de una delicadeza exquisita que no todos atesoran, ni comprenden. En cambio con la lectura se forma a capricho el medio ambiente, se rodea todo del misterio del que están impregnadas aquellas escenas, y cuando llega la situación culminante, el lector *entra* en ella sin esfuerzo, siente, ve a la *intrusa* y acaba por penetrarse tan hondamente del cuadro que tiene ante sus ojos agrandado por la fuerza que le presta la cualidad imaginativa, que no es extraño dejar de leer para volver la cabeza de cuando en cuando, como si quisiera uno convencerse de que la puerta y la ventana de la habitación permanecen cerradas, y de que el ruido que antes oyó lo produjo el viento al mover las hojas de los árboles vecinos, chocar con las metálicas chimeneas y escapar por los tejados a lo largo de las canales.

Esto no quiere decir que el teatro simbólico sea irrepresentable en conjunto; pero hay que convenir en que son muchas las dificultades con las cuales tropieza para

¹¹⁶ Azorín es el primer traductor de *La intrusa* al castellano en 1896; Pompeu Fabra traduce varias obras al catalán desde 1893, y los Martínez Sierra traducirán el teatro completo del belga a partir de 1916. Para más información, véase PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, "Maeterlinck en España", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 255, 1971, pp. 572-581.

¹¹⁷ Serge Salauin expone de manera clara y razonada los motivos del fracaso del modelo simbolista en nuestros escenarios en su artículo "El teatro extranjero en España", en HUERTA CALVO, Javier (dir.) *Historia del teatro español*, ed. cit., pp. 2575-2600.

ser bien comprendido por un público que, en general, no gusta, desgraciadamente, de tales refinamientos artísticos¹¹⁸.

A pesar de su extensión, nos parece que la cita es pertinente, pues resume con bastante elocuencia los males atribuidos al teatro simbolista por la crítica de la época: en primer lugar, se detiene en la tópica distinción entre sensibilidad mediterránea y nórdica que tan de moda estaba en aquellos años. De hecho, existía todo un debate abierto sobre “la supremacía de la cultura helénica y mediterránea” frente a la “barbarie de los pueblos del norte”, en palabras de José-Carlos Mainer¹¹⁹; los modelos que triunfan en la brumosa Europa del norte no son aceptables en los soleados países del sur, lo que se considera una primera causa del fracaso del teatro simbólico. En segundo lugar, Martínez Espada señala que dichas obras pierden su grandeza al ser llevadas a escena; sólo son convenientemente admiradas y comprendidas con la lectura privada, atenta y minuciosa. En esto, muchos críticos estaban llevando al límite las reflexiones de Mallarmé acerca de la obra total wagneriana¹²⁰, pues el poeta francés concebía la idea de un drama ideal cuya realización sería más mental que real. Esta sugerencia de Mallarmé debía ser interpretada de manera simbólica, y su sentido se comprendía como rechazo a la concepción teatral realista que había imperado a lo largo del siglo XIX. Mallarmé no estaba diciendo que las obras no debieran ser representadas, sino que su verdadero sentido no debía basarse en la representación “realista”, sino en el efecto total que la representación, los decorados, el ambiente y el trabajo de los actores conseguía transmitir en la imaginación del espectador, del mismo modo que la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, (la “obra de arte total”) aunaba en el santuario de Bayreuth música, danza, teatro y arte.

El tercer tópico que Martínez Espada argumenta para justificar la irrepresentabilidad del teatro simbólico es la falta de un público preparado para ello. El público vulgar no tiene la sensibilidad necesaria para comprender las sutilezas de este tipo de teatro, que requiere un refinamiento artístico del que carece el espectador medio. Esto último no deja de resultar paradójico, pues si el país no está preparado para la novedad que supone el teatro simbolista, la única forma de hacérselo llegar es por medio de la representación; de esa manera se abren nuevas vías de expresión escénica que eduquen al público y le haga partícipe de las corrientes imperantes en Europa. Alegar que el público no está preparado es admitir que no hay renovación posible, y que la escena debe quedar anquilosada y atrapada en los modelos desfasados del siglo anterior. De hecho, esta paradoja será señalada por Pierre-Aimé Touchard al hablar de la degeneración de la relación entre la obra y el público:

Se produce una degeneración en la obra por culpa del público y una degeneración del público a través de las obras, tal como acontece en esas familias que se van esterilizando por la multiplicación de los matrimonios consanguíneos¹²¹.

¹¹⁸ MARTÍNEZ ESPADA, Manuel, *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1900, pp. 88-91.

¹¹⁹ En *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010, p. 27. Se escribieron algunos ensayos sobre el tema, como el polémico *Literatura malsanas. Estudios de patología literaria* (1894), del catalán Pompeyo Gener, del que habla Mainer en dichas páginas.

¹²⁰ MALLARMÉ, Stéphane, “Richard Wagner. Rêverie d'un poète français”, en *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 541-546.

¹²¹ Citado por RUIZ RAMÓN, Francisco, *op. cit.*, p. 24.

No es de extrañar entonces que los primeros ejemplos autóctonos de teatro simbolista en España sean obras publicadas en revistas (como *La dama negra. Tragedia de ensueño* de Ramón Pérez de Ayala, que aparece en *Helios*), piezas que se recopilan en libros de narraciones, pues no se contempla su carácter escénico (*Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* de Valle-Inclán, por ejemplo, que se consideran cuentos en su época) o bien obras que se editan directamente para ser leídas (los *Diálogos fantásticos* y el *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra, y el *Teatro fantástico* de Benavente).

Estos dos últimos autores serán, como hemos comentado, un claro precedente de *Guignol*. Además, se puede igualmente establecer una clara filiación entre las obras de ambos que hemos reseñado, tal y como demuestran Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega¹²². En efecto, Benavente era la gran esperanza de renovación del teatro en la época y junto a sus obras más tradicionales, que contaban con el apoyo y beneplácito del público burgués, intentaba ofrecer otras obras mucho más innovadoras, como fue su *Teatro fantástico*, piedra angular del teatro simbolista en España que se publicó en 1892. La primera edición se componía de cuatro piezas breves: una loa (*Amor de artista*), dos comedias, (*Cuento de primavera* y *Los favoritos*, esta última con influencias shakespearianas) y un diálogo (*El encanto de la hora*). Las cuatro piezas comparten un espíritu antirrealista, subjetivo, con una fuerte carga poética, que lo aleja de los modelos de la época. Será el propio Martínez Sierra el que reciba la publicación de *Teatro fantástico* como el texto fundacional del teatro modernista¹²³. Dicho panegírico será realizado precisamente en el prólogo a sus *Diálogos fantásticos*.

Se puede afirmar que Gregorio Martínez Sierra fue el principal continuador de la línea iniciada en nuestra literatura por Benavente. Ya desde el título se aprecia la relación con el modelo precedente: *Diálogos fantásticos*, publicada en 1899, está emparentada con el *Teatro fantástico*. Se compone de nueve piezas breves donde una serie de personajes simbólicos conversan sobre la origen de la creación poética (como el Poeta, la Naturaleza, el Lago, las Plantas y el Sol en *Sursum corda*), la relación entre la Inspiración y el Trabajo para crear la obra de arte (caso de *Obra de amor*, donde la Idea y el Trabajo son los interlocutores) o la coexistencia en todos los hombres de una parte racional y otra parte afectiva (en el diálogo *Esponsales*, mantenido entre el Corazón y la Cabeza). Esta obra, curiosa y peculiar por su falta de carácter escénico y sus sugerentes reflexiones artísticas, contiene todo un ideario estético de este “teatro de ensueño” del que venimos hablando.

La influencia continúa en otra obra de Martínez Sierra que participa del mismo tono e intención: *Teatro de ensueño*, publicada en 1905, más parecida al *Teatro fantástico* de Benavente, y que contó con la colaboración de Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y Santiago Rusiñol. Se compone de cuatro piezas: *Por el sendero florido*, *Pastoral*, *Saltimbanquis* y *Cuento de labios en flor*, donde el simbolismo, los elementos plásticos, sensoriales y escénicos alcanzan un verdadero hito. En oposición a su obra anterior, aquí sí existen cualidades escénicas, y las cuatro piezas ofrecen múltiples posibilidades dramáticas, aunque tampoco se llevara a los escenarios en su momento.

¹²² HUERTA CALVO, Javier; PERAL VEGA, Emilio, “Introducción” a BENAVENTE, Jacinto, *op. cit.*, pp. 9-85. En dicha “Introducción” exploran concienzudamente las relaciones e influencias de Benavente y Martínez Sierra en sus primeros años.

¹²³ *Ibid.*, p. 19.

Ese mismo año Jacinto Benavente publica la segunda edición de *Teatro fantástico*, que puede considerarse una nueva obra por las incorporaciones que realiza: elimina la comedia *Los favoritos* y añade *Comedia italiana*, la escena *El criado de don Juan*, la comedia para marionetas *La senda del amor*, la pantomima *La blancura de Pierrot* y el diálogo *Modernismo*.

El magisterio ejercido por estos dos autores, Benavente y Martínez Sierra, es una influencia que debemos tener en cuenta a la hora de estudiar *Guignol*. Estos dos dramaturgos mantenían además una estrecha relación por aquel entonces que acabará con la creación de *El Teatro de Arte*, una iniciativa de la que también formará parte José Francés y que sirvió para subir a la tablas una de las obras contenidas en *Guignol*, como veremos más adelante¹²⁴.

Francés conoce muy bien el *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra, y este conocimiento no sólo se aprecia en su escritura dramática sino en las propias declaraciones del escritor. En fecha cercana a la publicación de su *Guignol* escribe en una crítica literaria publicada en la revista *La Lectura* el siguiente panegírico a la novela *Tierras de paz* de Miguel A. Ródenas:

No me pidas, lector, que señale defectos ni que apunte bellezas. [...] Pero si me acicateas más aún, te diré mi último, mi supremo elogio a la obra *Tierras de Paz*, el cual –a saber mi entusiasmo y mi devoción por el autor de *Teatro de Ensueño*– te empujará a sentir por ti mismo leyéndola: parece escrita por Martínez Sierra¹²⁵.

José Francés mantenía una relación estrecha con Gregorio Martínez Sierra. Cuando este último sucede a Azorín en la dirección de la revista *Alma Española* en el año 1904 (iniciándose así en la publicación una etapa más centrada en cuestiones artísticas y literarias)¹²⁶, José Francés comenzará a escribir en ella con una sección propia, *Visto y leído*. Tres años más tarde, con la puesta en marcha de la revista *Renacimiento*, que Díaz-Plaja considera “la gran publicación del Modernismo triunfante”¹²⁷, Martínez Sierra volverá a contar con la colaboración de José Francés, que será firma habitual en la sección de reseñas literarias y que curiosamente escribe un artículo en el primer número de la revista dedicado al teatro de Benavente¹²⁸. De hecho, un año antes el escritor consagrado había escrito una carta al joven Francés donde le invitaba a abandonar los coqueteos naturalistas de sus primeros cuentos para centrarse en otro estilo del que Gregorio Martínez Sierra es ardiente adalid:

¹²⁴ Información más detallada sobre el *Teatro de Arte*, su origen, significación e importancia se encuentra en el capítulo de RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El *Teatro de Arte* (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias”, en *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 133-156.

¹²⁵ “*Tierras de paz* por Miguel A. Ródenas”, *La Lectura*, nº 61, 1906, p. 192.

¹²⁶ Patricia O’RIORDAN, en el “Prólogo” a la edición facsimilar de *Alma Española*, sostiene que esa segunda etapa de la revista llegó a ser “una vulgarización de *Helios*”, la revista modernista fundada por Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y otros escritores y que tanta repercusión tuvo en la aceptación de los modelos modernistas. Véase *Alma Española*. Edición facsimilar, Madrid, Turner, 1978, p. VIII.

¹²⁷ DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 44.

¹²⁸ FRANCÉS, José, “Jacinto Benavente”, *Renacimiento*, nº 1, 1907, pp. 105-112. Más adelante nos detendremos en este artículo; véase pp. 72-73.

Pido, de mí para usted, el delicado puesto de director espiritual, exigiendo obediencia y respeto. Mis canas auténticas, ¡ay! lo merecen. En serio, sería un placer muy grande para mí emplear en usted el vacío de autoridad cariñosa que me ha dejado la muerte de mi hermano. Y empiezo por recomendarle a usted, en vida [...]. En arte: que no se vuelva usted a acordar nunca de Blasco Ibáñez, y que ponga usted el amor por encima del abrazo y sus consecuencias. Ya no le recomiendo a usted la persecución de la sencillez en el estilo, porque sus últimas páginas me demuestran que sigue usted el buen camino. A mí sí tienen que recomendármelo¹²⁹.

Martínez Sierra busca ejercer de “hermano mayor”, orientando a José Francés en una dirección estética clara, alejada de los excesos naturalistas y con la sencillez por bandera. La revista *Renacimiento* será la representación más clara de esta nueva sensibilidad. Se asiste al tránsito hacia una nueva etapa del modernismo, como sostiene José-Carlos Mainer: en la revista *Renacimiento* se aprecia “una poética más asordinada y personal que se va haciendo postmodernista”¹³⁰. Evidentemente, el director de la revista será muy receptivo a este rumbo más sobrio y contenido. Luis García Montero, en el “Prólogo” a la edición facsimilar de la revista, contempla la evolución estética de Martínez Sierra en ese momento:

Se esfuerza por unir en una misma voluntad los tonos discretos de vocabulario, la paz bucólica de la provincia, el sentimentalismo religioso y las melancolías de la rutina, con otras alternativas más matizadas, como el simbolismo realista¹³¹.

José Francés será muy sensible a los consejos y recomendaciones de Martínez Sierra, y su magisterio teatral se puede rastrear en *Guignol* desde distintos ámbitos, como analizaremos de manera individualizada con cada una de las piezas; tampoco el título de la obra se escapa de su influencia.

2. *Guignol*, una declaración de intenciones

El título de la primera incursión de Francés en el género dramático presenta no pocos elementos que requieren una interpretación y discusión exhaustiva.

La palabra *guiñol* proviene del francés *guignol* y a principios de siglo era posible encontrar ambas formas escritas, aunque será la adaptada al castellano la que prevalezca. El nombre designa a la marioneta de guante (también denominada “títere de guante”) accionada por la mano o los dedos del titiritero¹³².

¹²⁹ Carta de Gregorio Martínez Sierra a José Francés reproducida por VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁰ MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 13-14.

¹³¹ GARCÍA MONTERO, Luis, “Prólogo”, *Renacimiento*, edición facsimilar, Sevilla, Renacimiento, 2002, p. XIX.

¹³² VAREY, John Earl, *Los títeres y las diversiones populares de Madrid (1758-1840). Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1972, p. 28.

El término proviene de Guignol, personaje pillo y truhán del teatro de marionetas creado por el francés Lyonnais Mourguet, que comparte escenario con su esposa Madelon y el padre de esta, Gnafron. Guignol nació a finales del siglo XVIII y su fama llevó, por extensión, a que se conozca con su nombre a las marionetas de guante en Francia. Es comprensible que, dada la influencia de la cultura francófona en la renovación teatral de principios de siglo, y el prestigio de París como capital cultural del mundo, el término fuera asimilado por los autores españoles.

El creciente interés de los hombres de teatro de principios de siglo por la representación teatral no realista llevará también a una revaloración del guñol y del teatro de marionetas. Las raíces intelectuales de este cambio hay que buscarlas en Diderot y en Kleist; el escritor francés había luchado por la renovación de los escenarios franceses del siglo XVIII y había escrito su *Paradoja del comediante*, donde sostenía que el trabajo del actor debía basarse en una labor intelectual y no emotiva. El actor debía procurar que sus interpretaciones de una misma obra fueran siempre lo más parecidas posible, y para ello, debía alejar la parte más sensible de su trabajo, para fundamentar su actuación en una firme preparación basada en la razón y la técnica; cuanto menos corazón y más cerebro tuviera la actuación, más perfecta sería. Heinrich von Kleist, por su parte, en su ensayo *Sobre el teatro de marionetas* (1810) ofrecerá una nueva perspectiva sobre el papel que puede desempeñar un muñeco en el escenario como sustitución del actor, en consonancia con las ideas esbozadas por Diderot. La utilización de muñecos permite huir de la afectación, deja lugar a la ingravidez y evita la autoconciencia del actor. Estas tres ventajas permiten, según Kleist, alejarse de la subjetividad del ejecutante y crear así una representación teatral más en consonancia con el arte puro, libre de condicionantes externos¹³³.

También Maeterlinck hablará de un “teatro de androides” o un “teatro de marionetas”, de forma que el actor fuera sustituido para evitar que se convirtiera en el centro de la representación. Su abstracción le llevará a concebir un “teatro trágico para marionetas metafísicas” donde los seres sobre el escenario se limitan a transmitir un texto que ha perdido su categoría de comunicación¹³⁴. Además, esta concepción dramática acentúa el espanto existencial de los personajes, marionetas sujetas a los hilos del destino que mueve sus vidas sin que ellos sepan a dónde se dirigen (*La Princesse Maleine, La Mort de Tintagiles, Les aveugles*).

Esta tendencia alcanzará en Gordon Craig y su teoría de la supermarioneta su máxima expresión; para el director de escena inglés, el actor debía desprenderse de la emoción para que el control fuera la fuente de su trabajo. De tal modo, el actor debía convertirse en una supermarioneta, un muñeco libre de los condicionantes humanos que le permitiría una actuación perfecta:

¹³³ Emilio Peral se detiene con mayor profundidad en la justificación teórica de los títeres en el teatro de principios de siglo en “El títere en la teoría teatral moderna”, PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892–1939)*, ed. cit., pp. 51-64.

¹³⁴ Citado por GÓNZALEZ SALVADOR, Ana, en su “Introducción” a MAETERLINCK, Maurice, *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 45.

Para crear cualquier obra de arte es necesario trabajar estrictamente con aquellos materiales que pueden someterse por entero a nuestros propósitos. Indudablemente, el hombre no es uno de esos materiales¹³⁵.

El actor ponía demasiado de sí mismo; en principio, su función era transmitir la creación del artista sin mostrar en ello sus emociones, pero al personalizarla, al hacerla suya, borraba la verdadera intención de la obra. De ahí que Gordon Craig abogara por una vuelta al protagonismo del director de escena frente al dominio del actor, que había provocado una era de divismo en los escenarios europeos, con la consiguiente tergiversación del auténtico sentido de las obras teatrales.

Estas ideas teóricas influyen en el ambiente teatral e intelectual de la época, y se alían con las que anteriormente expusimos sobre el teatro simbolista, en clara consonancia con la reacción antirrealista del fin de siglo. De hecho, serán el germen de las grandes creaciones para marionetas de los dos dramaturgos españoles más importantes de la primera mitad del siglo XX: los “dramas para marionetas” de Valle-Inclán (*La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*), así como la *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita* y el *Retablillo de Don Cristóbal* de García Lorca¹³⁶.

Es precisando este contexto como debemos entender que el título de la obra de José Francés remite a toda una serie de connotaciones que eran de sobra conocidas por sus contemporáneos. No es necesario aclarar que la obra *Guignol* no fue escrita para ser representada por títeres (el subtítulo que la acompaña es ya lo suficientemente elocuente sobre ello, *Teatro para leer*), pero sí comparte el deseo de alejamiento de la realidad que subyace en la recuperación de los títeres como elemento renovador de los escenarios. Un “Teatro para leer” que nace con esta condición no por la imposibilidad de la representación (algo que sí podría decirse de *Los últimos días de la humanidad*, de Karl Kraus, cuya extensión y complejidad impide la puesta en escena), sino más bien porque las fórmulas que triunfaban en el mundo teatral no coincidían con las características de estas cinco piezas. De tal forma que *Guignol* seguía así el destino de sus modelos más directos, el *Teatro de ensueño* y el *Teatro fantástico*, obras para la lectura de unos pocos, frente al éxito abierto al público de la representación¹³⁷.

Además, la relación con sus dos modelos textuales se acentúa por la referencia al mundo de las marionetas y las representaciones antinaturalistas. No olvidemos que dos de las obras contenidas en la segunda edición del *Teatro fantástico* de Benavente presentan una inclinación por el mundo de los muñecos y los títeres: *El encanto de una hora*, donde los protagonistas son dos figuritas de porcelana, lo que establece un claro distanciamiento con respecto al personaje, y *La senda del amor*, que de manera explícita se subtitula *Comedia para marionetas*. Por otro lado, la revitalización que los modelos de la *commedia dell'arte* estaba viviendo por toda Europa y que tanta importancia tendrán en la renovación teatral de finales del siglo XIX y principios del XX se hace

¹³⁵ Citado en GRANDE ROSALES, María Ángeles, *La noche esteticista de Gordon Craig: poética y práctica teatral*, Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá de Henares, 1997, p. 387.

¹³⁶ También se aprecia la influencia del guiñol en otras obras de ambos autores, como son *Farsa infantil de la cabeza del dragón* o las piezas que conforman *Martes de Carnaval* de Valle, y las lorquianas *La niña que riega la albahaca* y *El maleficio de la mariposa*, que nació como obra para títeres aunque luego acabó adaptada para su representación por actores.

¹³⁷ Hay, además, otra referencia importante: la vida como guiñol, entendida como destino al que estamos sujetos por los hilos, imagen de raigambre trágica. Teniendo en cuenta el contenido de las piezas de *Guignol*, no es descabellada esta interpretación.

patente también en otras dos piezas presentes en la obra benaventina: *Cuento de primavera* y *Comedia italiana*, también relacionadas con la farsa y la pantomima¹³⁸. Precisamente estas dos características aparecen también, aunque matizadas por elementos del drama de honor más convencional, en *Saltimbanquis*, una de las piezas de Martínez Sierra publicadas en *Teatro de ensueño*. La obra se centra en el mundo del circo, lugar común por su actualización de la *commedia dell'arte*, al tiempo que realiza tímidos guiños a las comedias de Shakespeare, como se aprecia en la elección del nombre de su protagonista, Puck, que remite al personaje de *El sueño de una noche de verano*. Si consideramos que también las comedias del inglés son el punto de partida de otras piezas de Benavente englobadas en su *Teatro fantástico*, no queda más remedio que admitir que entre estas tres obras (*Teatro fantástico*, *Teatro de ensueño* y *Guignol*) hay tendida una compleja red de referencias, relaciones y concomitancias que parten de las dos primeras para influir decisivamente en el género, estilo e intención de la obra de José Francés.

Guignol. Teatro para leer se compone de cinco piezas independientes: *La Fuente del Mal. Tragedia*; *Cuando las hojas caen... Paso de comedia*; *La leyenda rota. Drama en una tarde*; *Una tarde fresquita de mayo... Sueño*; y *Ofrendas de vida. Drama en cuatro estancias*. Cada una de ellas presenta unas características específicas y un tono dramático distinto, como atestiguan los subtítulos que las acompañan: tragedia, drama, paso de comedia y sueño. Del mismo modo, aunque en todos los casos se trate de obras en un acto, la extensión física del texto es variable: veintidós páginas *La Fuente del Mal*, catorce páginas *Cuando las hojas caen...*, cuarenta y nueve páginas *La leyenda rota* (la más extensa con diferencia), quince páginas *Una tarde fresquita de mayo...* y veintidós páginas *Ofrendas de vida*. Evidentemente, este cómputo se realiza en función del espacio físico que ocupa el texto en el volumen, pues no podemos hablar de tiempo de representación en unas obras dramáticas pensadas para ser leídas.

Igualmente, la articulación de cada una de las obras es diferente a las demás; *La Fuente del Mal* se divide en tres partes, encabezada cada una de ellas por un número romano; *Cuando las hojas caen...* es una “Escena única”, mientras que *La leyenda rota*, la más compleja desde el punto de vista estructural, está compuesta por un diálogo que abre y cierra la pieza, en el que se intercala la lectura de cuatro capítulos de un manuscrito; por su parte, *Una tarde fresquita de mayo...* pese a la ausencia de indicaciones, también se organiza en una escena única, al igual que la segunda pieza del volumen. Finalmente, *Ofrendas de vida*, tal y como reza el subtítulo, se divide en estancias, división que no guarda relación con la estrofa del mismo nombre sino que es una denominación, tomada de Martínez Sierra, para referirse a las escenas¹³⁹. Lógicamente, cada una de estas soluciones estéticas está en relación con el tema y el contenido de la pieza, como se analizará más adelante. A pesar de las divergencias señaladas, se puede apreciar en *Guignol. Teatro para leer* una intención global, como veremos después del análisis pormenorizado de cada una de las obras que lo componen.

¹³⁸ Para una mayor profundización en el carácter renovador que la *commedia dell'arte*, la pantomima y la farsa tuvieron en el teatro de principios de siglo, remito a PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, op. cit. De la segunda trataremos en capítulos posteriores.

¹³⁹ Véase más adelante la explicación dada al término en pp. 130-131.

3. *La Fuente del Mal. Tragedia*

3.1. Argumento y estructura

De las cinco obras que constituyen *Guignol. Teatro para leer, La Fuente del Mal* es la pieza que más se ajusta al subtítulo que las engloba. La obra está dividida en tres partes de extensión variable, con gran peso de los pasajes narrativos. Se desarrolla en la Edad Antigua, en un reino de Oriente Próximo donde abundan los nombres de origen griego (Diódolo, Clímaco, Evagria...).

La primera parte se abre con una extensa introducción narrativa donde se cuentan los antecedentes de la historia: el rey Tarsicio mantuvo relaciones incestuosas con su madre Evagria. Su hermano Elpidéforo fue enviado por los dioses para castigar su acto, pero tras vencer al ejército de su hermano el rey, lo mató y suplantó su lugar en el lecho de la madre. Esto provocó que la peste se extendiera por el ejército vencedor. Los hombres de Elpidéforo se entregaron al vicio e impidieron a los vencidos enterrar a sus muertos. El vecino rey Alipio ofreció su protección a los vencidos, y amenazó con atacar al nuevo rey fratricida si no dejaba que el pueblo de Tarsicio abandonara la ciudad. De ese modo, el pueblo se pone en marcha, camino del reino de Alipio.

Se hace de noche, y el pueblo se detiene para descansar en un campamento improvisado. En ese momento la narración poética da paso al diálogo entre los cinco personajes de la obra: Anesio, guerrero; Clinio, un poeta; Diódolo, filósofo; Clímaco, un mendigo; y Epafras, sacerdote. Siguiendo una estructura lineal, y con las palabras del sacerdote Epafras como estribillo que se repite entre cada una de las intervenciones (“¡Ah, Elpidéforo! ¡Fuente del mal!”), cada uno de los personajes expone su opinión sobre cuál es, en realidad, “la fuente del mal”. Es este un momento central en el desarrollo de la trama y la acción dramática. Así, para el mendigo Clímaco es el Hambre, pues, en el pasado, él había sido un hombre rico y era considerado bueno por sus semejantes. No fue hasta que lo perdió todo y el hambre se apoderó de él que se volvió malvado y olvidó su bondad anterior. En cambio, para el poeta Clinio es el Amor la fuente del mal: su pasión por Zitra lo alejó de la poesía, del éxito y del aplauso, y cuando dejó de ser famoso, ella lo abandonó, y él no pudo recuperar su talento poético. Para el guerrero Anesio, la fuente del mal es el Odio. Su vida era placentera y feliz hasta que su rey sintió renacer el odio por sus enemigos y reclutó un ejército. Anesio participó en la guerra, y la experiencia lo cambió para siempre. Al volver de la guerra, sus padres habían muerto y su prometida era la querida del rey; se convirtió entonces en mercenario. Por último, para el filósofo Diódolo es la Ciencia la fuente del mal, porque su vida, una continua búsqueda de la sabiduría, sólo le ha deparado tristezas, frente a la felicidad de los ignorantes.

Amanece y concluye la escena, que da paso a la segunda parte. De nuevo un extenso pasaje narrativo donde se cuenta el viaje del pueblo de Tarsicio durante siete días, hasta que llegan a las ruinas de un templo. En medio de la desolación se encuentra una Esfinge. El sacerdote Epafras recuerda la antigua religión de su pueblo, que permitía hablar con la esfinge y conocer el destino. Los cuatro personajes, al oír esto, deciden quedarse en el templo cuando el pueblo levanta el campamento y sigue adelante en su camino al reino de Alipio. Nadie se percata de su falta. Los cuatro hombres

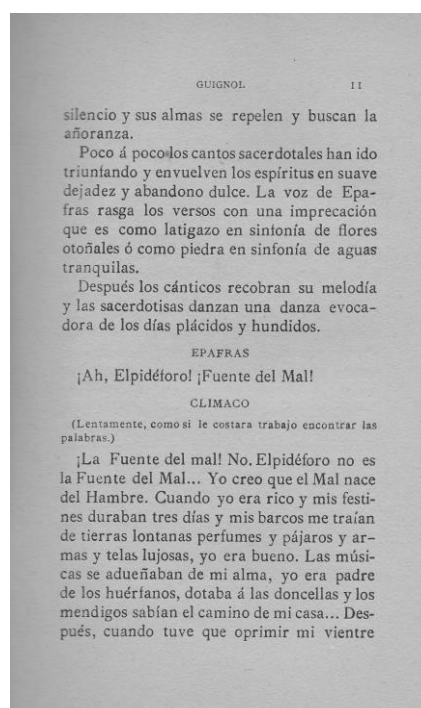
sacrifican un cordero a la Esfinge, y uno por uno, ungen la figura para que hable y confirme sus afirmaciones sobre la fuente del mal. Uno por uno, cada personaje alega una causa, y se escucha siempre un sonido (el viento, unos cantos lejanos) que el orante confunde con la voz de la Esfinge, voz que los demás niegan haber escuchado; este esquema repetido en cuatro ocasiones va aumentando la tensión entre los personajes hasta que se produce el enfrentamiento final entre ellos cuando arrebatan al guerrero su espada.

La tercera y conclusiva parte, la más breve, y sin presencia de diálogo, narra someramente el fin de Alipio y los cambios en otros reinos cercanos; los años han pasado y nadie ha encontrado los restos que permanecen en el templo derruido, donde la Esfinge permanece impávida, llena de secretos.

Lo primero que llama la atención es la distinción que se establece entre las didascalias y los pasajes narrativo-descriptivos que hemos mencionado anteriormente. Así, cuando las didascalias acompañan a un personaje en concreto para indicar su movimiento o el tono de sus palabras van entre paréntesis y con una fuente de tamaño menor, y se sitúan entre el nombre del personaje y su intervención. Cuando las didascalias hacen referencia a otro personaje que no es el que tiene la palabra, o a elementos externos al diálogo (ruidos, apariencia del fuego, luces, etc.) se presentan también con un tamaño menor que el cuerpo de los diálogos, pero perceptiblemente mayor que el utilizado en las didascalias que van entre paréntesis. Por el contrario, los pasajes narrativos tienen el mismo cuerpo que los diálogos.

Esta distinción establece de manera gráfica una jerarquía entre los distintos elementos del texto desde un punto de vista visual, pero que no deja de resultar coherente con su estructura y significación; el discurso de los personajes, presente a través del diálogo, tiene la misma importancia que el discurso del autor, que se materializa a través de amplios pasajes que presentan la misma entidad; estos fragmentos nada tienen que ver con las tradicionales acotaciones explícitas, que aparecen integradas en el conjunto pero con una clara separación marcada por la disminución del tamaño de la fuente.

En la reproducción se aprecia la diferencia de tamaño de la fuente de la acotación con respecto al pasaje narrativo (parte superior del texto) y a la intervención del personaje (parte inferior).



La división en tres partes hace pensar en una de las estructuras convencionales del texto dramático (presentación, nudo y desenlace), pero dicho esquema no se ajusta a las tres secuencias que constituyen *La Fuente del Mal*. En primer lugar, por una mera cuestión de equilibrio entre las partes: la primera ocupa once páginas, la segunda, ocho, y la tercera, una; y aunque es cierto que a medida que avanza una pieza dramática es frecuente que la extensión de cada uno de los actos se reduzca, es patente la diferencia entre las dos primeras partes y la última. En segundo lugar, porque la identificación de cada una de las partes con un momento del desarrollo de la acción dramática tampoco es certera: la última parte ejerce un papel de epílogo concluyente, pues la catástrofe ya se ha producido al final de la segunda. No se trata en consecuencia del desenlace.

Más adecuado sería considerar una organización simétrica entre la primera y la segunda parte, estructura cerrada sobre la que la tercera parte funciona como broche final. Esta idea se acentúa por el paralelismo que se reconoce en las dos primeras partes. En ambas hay cinco personajes interviniendo: los cuatro protagonistas que exponen su punto de vista sobre la fuente del mal (Clímaco, Clinio, Anesio y Diódolo), y el sacerdote Epafras que no interviene en la conversación y ejerce de comparsa con sus exclamaciones; en la segunda parte, vuelven a aparecer los cuatro personajes, y Epafras es sustituido por la Esfinge, que tampoco interviene en el diálogo de los cuatro, esta vez guardando un respetuoso silencio. La primera parte funciona como exposición del conflicto y la segunda como trágica conclusión, cuya moraleja se recoge en la fugaz tercera parte.

3.2. Los personajes

La *dramatis personae* de la obra recoge únicamente a aquellos personajes que intervienen en los diálogos: Anesio, Clinio, Diódolo, Clímaco, Epafras y Voces del pueblo¹⁴⁰.

De los cinco personajes individualizados, los cuatro primeros comparten el protagonismo de la acción dramática. Anesio, el guerrero; Clinio, el poeta; Diódolo, el filósofo; y Clímaco, el mendigo. Representan cada uno la historia de un infortunio y son símbolo de una fuente del mal distinta: Anesio es el Odio, Clinio es el Amor, Diódolo es la Ciencia y Clímaco, el Hambre. Epafras, por su parte, como representante del estamento religioso, se vale de sus intervenciones para transmitir elementos del rito. Sus parlamentos son melopeas religiosas, oraciones funestas que sirven de tránsito a los largos parlamentos de los otros cuatro personajes.

Los personajes son por tanto arquetipos, sin ninguna caracterización que los individualice. En esto se aprecia un rasgo de modernidad, pues Francés está con ello huyendo de la tópica concepción dramática decimonónica que hacía del personaje el centro de la obra. Como resume Carmen Bobes Naves:

El teatro naturalista y el realista fueron considerados comúnmente como *teatro de personajes*, porque solían organizar su fábula en torno a una figura destacada, presentada como una persona bien dibujada en su fisonomía y en sus posiciones

¹⁴⁰ FRANCÉS, José, *Guignol. Teatro para leer*, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907, p. 5.

ideológicas, éticas, sociales, profesionales, etc. El personaje era con frecuencia la categoría más trabajada y su construcción era minuciosamente perfilada en todos sus aspectos: el físico, [...], el moral,[...], el ético, [...] el psíquico [...]. Y este fue uno de los topoi más comúnmente aceptados de la crítica realista. La noción de personaje, la posibilidad de que un buen dramaturgo crease personajes perfilados en su ser y en su estar en la obra dramática, la excesiva seguridad en este punto, fue la causa de que la teoría y la creación literarias reaccionasen con agresividad y hasta con violencia contra el concepto de personaje ¹⁴¹.

En efecto, no existe caracterización en el sentido realista del término: no podemos identificar diferencias de carácter o personalidad, tampoco existe idiolecto que distinga a los personajes (un recurso muy utilizado en el teatro realista para hacer hablar a cada personaje según su educación, condición y posición social). En la primera parte, que sirve para introducir a los personajes y que conozcamos sus historias y sus opiniones sobre la fuente del mal, todos se expresan con el mismo lenguaje, e intervienen siguiendo un orden secuencial estático. No hay interacción en su diálogo, que más bien podría ser considerado un monólogo a cuatro voces (Clímaco, Clinio, Anesio y Diódolo) sólo interrumpido por la breve interjección de Epafras, que funciona a modo de coro. En esto no se percibe que haya calado el ejemplo de Maeterlinck, que abogaba por intervenciones breves y escuetas de los personajes, evitando las largas intervenciones. En cambio, sí se aprecia en ello la enseñanza del teatro de Galdós y de Benavente, muy dados a los monólogos¹⁴², aunque en ambos autores la finalidad del monólogo fuera muy diferente: en ellos, el largo parlamento sirve para exteriorizar las dudas internas de los personajes (especialmente en el primero) o para exponer la opinión y justificación de un personaje en torno al conflicto que plantea el drama¹⁴³. Pero en Francés estos largos parlamentos son meramente narrativos, sin ninguna intención caracterizadora o argumentativa.

De la misma manera, el diálogo de la segunda parte (esta vez el sacerdote Epafras ya no está presente) se vale del molde fijo de la ofrenda para que los cuatro personajes pidan a la Esfinge que les demuestre a los demás que están en lo cierto al sostener cuál es la verdadera fuente del mal. La invocación es la misma para todos los hablantes. Estructura fija, rígida y visualización frontal, estática de los personajes. Esta actitud de los personajes está en consonancia con una de las características del teatro de Maeterlinck, de la que él mismo habla en *Le trésor des humbles*: la definición de un teatro estático¹⁴⁴. En el ensayo más famoso recogido en el volumen, *Le tragique quotidien*, al hablar de Otelo, Maeterlinck afirma:

Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des

¹⁴¹ BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 327-328.

¹⁴² O como subraya Serge Salaün, “los parlamentos interminables de Galdós o de Benavente (a veces más de una página)”, en “Introducción”, a MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Teatro de ensueño*. MAETERLINCK, Maurice, *La intrusa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 65.

¹⁴³ Piénsese, por ejemplo, en el monólogo de Rosario en la escena X del acto segundo de *La de San Quintín*, el de Doña Juana, en la escena III del acto cuarto de *Cassandra*, o en el monólogo de José Luis en la escena XII del acto segundo de *El nido ajeno*.

¹⁴⁴ Azorín habla de ello en el periódico *El Progreso* en 1898. Aparece citado en RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 109.

portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre de ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, - il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou "l'époux qui venge son honneur".

On me dira peut-être qu'une vie immobile ne serait guère visible, qu'il faut bien l'animer de quelques mouvements et que ces mouvements variés et acceptables ne se trouvent que dans le petit nombre de passions employées jusqu'ici. Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. La plupart des tragédies d'Eschyle sont des tragédies immobiles¹⁴⁵.

El teatro de ensueño recibe también esta denominación, "teatro inmóvil", "teatro estático", en la medida que sus autores entienden la acción de una manera muy personal, alargando el tempo de las escenas, dando una gran importancia a cualquier movimiento, a los objetos y al silencio. Este hieratismo puede perfectamente trasponerse a los personajes; los personajes de Maeterlinck son enigmáticos, encerrados en sí mismos, muy contenidos (Mélisande, Maleine, Tintagiles...). Si bien es cierto que los cuatro personajes de *La Fuente del Mal* no son tan herméticos, algo de este carácter estático que hemos comentado se detecta en la articulación de sus diálogos y en su actitud. La referencia a Esquilo que aparece en la cita de Maeterlinck tampoco es gratuita; de los tres grandes trágicos griegos, Esquilo es el más estático, el más solemne, el más cercano al rito y al ceremonial. Como explica Rodríguez Adrados, la tragedia de Esquilo es:

Un gran espectáculo musical y poético, heredero de la antigua majestad de la épica y de la lírica coral, con tonos arcaicos y religiosos. [...] La presentación de un mundo arcaico y distante y el tono religioso y con frecuencia profético, exige un lenguaje en consonancia. [...] Si de ello resulta cierta oscuridad, no importa: al revés, contribuye al tono misterioso, a la impresión de que nos hallamos ante algo distinto, "otro"¹⁴⁶.

De ese algo "distinto" también había hablado Maeterlinck al precisar la esencia de su teatro en el famoso "Prefacio" a sus textos:

On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur. Des destinées innocentes mais involontairement ennemies, s'y nouent, et s'y dénouent pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages, qui prévoient l'avenir mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles promèment parmi les vivants. Et l'amour et la mort et les autres puissances y exercent une sorte d'injustice sournoise, dont les peines -car cette injustice ne récompense pas, - ne sont peut-être que des caprices du destin¹⁴⁷.

¹⁴⁵ MAETERLINCK, Maurice, *Les trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, pp. 168-169.

¹⁴⁶ RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, "Introducción general", en ESQUILO, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2000, p. XXIII.

¹⁴⁷ MAETERLINCK, Maurice, "Préface" en *Théâtre*, Bruselas, Editeur Paul Lacombez, 1908, pp. III-IV.

El destino, el *fatum* trágico que rige nuestras vidas y al que estamos sujetos irremediabilmente y que conforma una realidad misteriosa, inasequible e incomprensible para el ser humano. A partir de esos elementos se construye el teatro del belga, partiendo de una concepción religiosa y trascendental¹⁴⁸ que huye de representaciones realistas o naturalistas. De ahí que el ambiente, el lenguaje y los silencios adquieran una importancia capital para reflejar el mundo misterioso del hado.

También es posible rastrear otro precedente, que resulta muy significativo si consideramos este carácter indistinto de los personajes que los convierte casi en arquetipos: los interlocutores en los *Diálogos fantásticos* de Martínez Sierra. Ya hemos comentado anteriormente¹⁴⁹ que en esta peculiar obra el escritor hace hablar al Trabajo, la Idea, el Corazón, la Cabeza, el Poeta, la Muerte con una intención simbólica muy similar a la ejercen Anesio, Clinio, Diódolo y Climaco. Los cuatro personajes se limitan a ejemplificar el daño que hace en nuestras vidas el Odio, el Amor, la Ciencia y el Hambre. Pero a diferencia de lo que ocurre en los diálogos de Martínez Sierra, no existe argumentación entre los participantes¹⁵⁰. En la primera parte, cada uno de los personajes expone de forma extensa su opinión sobre la fuente del mal y las razones para sostenerla¹⁵¹, y tras la última intervención, se hace de día y el sacerdote Epafras pide al Sol su intervención benigna a lo largo del viaje. En la segunda parte, ante la presencia silenciosa de la Esfinge, se repite la secuencia, y cada uno pide a la divinidad una señal que sólo parece percibir el solicitante. Después, la rápida lucha y la muerte de los cuatro. No se contempla la posibilidad de un diálogo argumentado, de una dialéctica donde cada participante exponga su opinión e intente convencer a los demás. No hay conclusión, no hay solución al enigma planteado por los cuatro hombres. No sabemos cuál de ellos llevaba razón, si es que alguno la llevaba. Sólo la Esfinge parece concedora de la respuesta.

Además de los cinco personajes individualizados, la *dramatis personae* recoge otro en su listado, las Voces del Pueblo. Este personaje colectivo se manifiesta a través de “las sacerdotisas [que] cantan medrosamente”¹⁵², y de las “voces de mujeres” y “un mozo que canta un himno guerrero mientras limpia sus armas”¹⁵³, pero en ningún momento se recogen sus palabras. Son más un recurso de ambientación que una presencia real, y sirven para situar en contexto la larga noche de la primera parte, que comienza con los rezos de las sacerdotisas y sus danzas; la escena, centrada en las opiniones de los cuatro hombres sobre la fuente del mal concluye con el amanecer, donde acaban las confesiones y comienza la cotidianeidad de las mujeres al levantarse y

¹⁴⁸ Como apunta Serge Salaün, “religioso” no debe ser entendido aquí como referido a una concepción cristiana, sino que “remite a los espacios infinitos de la muerte y de la vida, a las ansias ‘ininteligibles’ que condicionan el destino humano”, en “Introducción” a MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Teatro de ensueño*; MAETERLINCK, Maurice, *La intrusa*, op. cit., p. 83.

¹⁴⁹ Ver *supra*, p. 40.

¹⁵⁰ En todos los *Diálogos fantásticos* se plantea un conflicto representado por dos posturas opuestas que adoptan los personajes que intervienen; a lo largo del diálogo, y por medio de la argumentación, se llega siempre a una solución positiva que acaba con el problema inicial, lo que recuerda a una versión simplificada de los diálogos platónicos o humanísticos.

¹⁵¹ Insistimos en que no se aprecia en ello el magisterio de Maeterlinck, pues una de las grandes novedades de su teatro son los diálogos breves, sucintos, basados en la repetición y en el ritmo, lo que chocó a los grandes actores y actrices de entonces, acostumbrados a largos parlamentos creados para su lucimiento.

¹⁵² FRANCÉS, José, op. cit., p. 10.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 16.

un joven preparando sus armas para el día que arranca. No se recogen sus intervenciones porque son convencionales, y sólo es necesario que se nos expliquen.

El único valor dramático de las Voces del pueblo aparece en la segunda parte; cuando los hombres quedan solos e interrogan a la Esfinge, todos creen escuchar su respuesta; en el primer caso, el viento al agitar las palmeras confunde a Diódolo; a continuación, es el viento al arrastrar la arena sobre la boca pétreo de la figura la que engaña a Anesio; y en tercer lugar, Clinio considera que el canto lejano de las sacerdotisas que se alejan es la respuesta de la Esfinge. Sólo en este punto la intervención del pueblo tiene influencia en el conflicto que se está viviendo, y no deja de ser un papel secundario y meramente circunstancial que surge como alternativa al viento en las palmeras y a la arena del desierto.

Junto a estos personajes catalogados, aparecen otros que sirven de marco a la historia, personajes referidos sin presencia real en la pieza: el rey Tarsicio, su madre Evagria, y su hermano fratricida Elpidéforo, así como el rey Alipio, que ofrece su reino al pueblo vencido. Estas figuras sirven para explicar los antecedentes de la tragedia, que comienza *in media res* con el pueblo exiliado camino del reino de Alipio.

En la breve conclusión de la tercera parte, nuevos nombres aparecen, en una rápida sucesión de hechos: “Citino destronó a Alipio, y Elpidéforo dió protección al pueblo vencido. El pueblo de Muciano, a quien mató Quíntulo, emigró en busca de Optalo. Virio atravesó desiertos [...] para castigar la afrenta de Lastio”¹⁵⁴. Ahora ya no se trata de dar un cierre a la historia, pues se suceden nombres que nada significan para el lector. Nada sabemos de ese Citino que destrona a Alipio, y mucho menos de Muciano, Quíntulo, Optalo, Virio o Lastio. Sin embargo, esa sucesión de conflictos armados y cambios dinásticos tiene una clara intención de contraste con los párrafos siguientes, donde se vuelve a las ruinas del templo, donde permanecen los huesos de los cuatro hombres y lo que es aún más importante, la imperturbable Esfinge: frente a la fugacidad de la vida y a los cambios de la fortuna que rigen los destinos humanos, la permanente e inalterable presencia del animal mítico.

La Esfinge es una figura sugestiva por su silencio y sobre la que es necesario detenerse. El ser mitológico (así como el escenario mismo de la tragedia y su marco histórico) remite a uno de los lugares comunes del modernismo y del arte del *fin de siècle*: la representación de mundos exóticos. Como sostiene Théophile Gautier en su famosa cita:

Il y a deux sens de l'exotique: le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême ; c'est ce goût de l'exotique à travers les temps¹⁵⁵.

A finales del XIX se produjo un creciente interés por las culturas de la Antigüedad, debido en parte al creciente desarrollo de la arqueología y a un número destacado de descubrimientos que conmovieron al mundo: las ruinas de Troya se descubrieron en 1871, el inglés Jobin Garstang dio a conocer las tumbas de los reyes egipcios de la dinastía del año 4000 a.C. en 1900, y se restauró el famoso templo de

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁵ Citado en GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire Vol. II (1862-1865)*, París, Chrapentier et Fasquelle, 1888, p.166.

Karnak. En España se avivó este interés con la continuación de los trabajos arqueológicos en Numancia, que habían estado abandonados durante décadas, y con la polémica sobre la autenticidad de las estatuas del Cerro de los Santos, que se creían anteriores a los fenicios.

El antiguo Egipto se convirtió en una de las culturas antiguas que más atracción ejerció en la época. Esta inclinación puramente histórica se alía con el sentimiento de evasión propio del fin de siglo, y con la tendencia al “primitivismo”. José-Carlos Mainer relaciona esta tendencia con el decadentismo como manifestaciones propias de la crisis fin de siglo:

Aparentemente, aquella pasión por la vida, que añoraba Deleito, y aquel *primitivismo* que ensalzaba Llanas Aguilaniedo al final de *Alma contemporánea*, pueden parecer un sentimiento antagónico del decadentismo: lo refinado se compadece poco con lo elemental y aquella fatiga de haber vivido ya todas las experiencias posibles no tiene nada que ver con el presunto regreso a la inocencia. Pero las opciones más opuestas pueden ser secretamente complementarias y hasta muy parecidas entre sí¹⁵⁶.

Se asistió entonces a una vuelta al pasado, no sólo focalizada en la Edad Media, que será una de los épocas de mayor atractivo, sino también en la antigüedad. Lily Litvak explica en su estudio sobre el exotismo en la literatura española finisecular que, debido a la dificultad por encontrar documentación relativa a las civilizaciones asiáticas más antiguas (Caldea, Asiria, Cartago), será el mundo grecolatino, junto con Egipto, la principal representación artística de ese exotismo en el tiempo, pues resultaba mucho más fácil encontrar modelos, información y estudios sobre estas culturas. Pero la vuelta al mundo de Grecia y Roma no se orienta hacia sus elementos apolíneos como había hecho el Clasicismo, sino hacia los dionisiacos¹⁵⁷. Se preferirán los excesos de la Roma tardía al esplendor de la etapa augusta; una civilización en decadencia ofrecía más atractivos para el hombre de fin de siglo que el equilibrio y la mesura del Imperio. Piénsese en la conocida defensa que Des Esseintes hace de los autores “decadentes” de la literatura latina en el tercer capítulo de *À rebours*¹⁵⁸. En consonancia con las ideas de Max Nordau recogidas en su influyente obra *Degeneración* se empezaba a asociar el ocaso, las ruinas abandonadas y las civilizaciones crepusculares con el imaginario del decadentismo, tal y como recogía Llanas Aguilaniedo en el prólogo de *Alma contemporánea* en 1899¹⁵⁹. Semejantes ambientes simbolizaban perfectamente el espíritu de la época, momento de crisis y búsqueda, una búsqueda que en *La Fuente del Mal* queda sin respuesta por el silencio de la Esfinge.

Como ya hemos señalado, este personaje es el más interesante de la pieza, y es el único que, a pesar de su presencia indudable, no queda recogido en la *dramatis personae*. La cuidada organización de los parlamentos de la obra, donde los personajes

¹⁵⁶ MAINER, José-Carlos, *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, ed. cit., p. 30.

¹⁵⁷ LITVAK, Lily, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 193-221.

¹⁵⁸ Su concepción estética se aparta de los modelos canónicos del Siglo de Oro latino (Virgilio, Horacio, Ovidio) para acercarse a los autores del período posterior, centrados en el detalle, en la descripción minuciosa, con un afectado gusto por la artificiosidad y alejados del equilibrio y el orden. Petronio será su referente principal. Véase HUYSMANS, Joris-Karl, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 148-164.

¹⁵⁹ LLANAS AGUILANIEDO, José María, *Alma contemporánea*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991 (1ª edición, 1899), p. 6.

que sí hablan exponen su punto de vista, deja entrever que la clave se halla en el personaje que permanece mudo: la Esfinge, observadora impertinente de la destrucción final que se produce ante ella. No se debe olvidar la importancia de la Esfinge como representación de la mujer fatal, que sufre una importante evolución desde el romanticismo hasta el fin de siglo. Así, como nos recuerda Erika Bornay:

[La Esfinge] estaba destinada en el discurso de los decadentes finiseculares a convertirse en paradigma de la mujer fatal.

La Esfinge iba a armonizar de forma ideal con la nueva estética de los simbolistas, seducidos por su exotismo, su naturaleza arcaica, sus connotaciones esotéricas y su fuerte potencial erótico. Les evocaba asociaciones con antiguos mitos, con misterios jamás expresados, y al mismo tiempo, su hibridez les atraía¹⁶⁰.

Realmente, muchos de estos elementos aparecen en *La Fuente del Mal*; la Esfinge representa en la obra una religión olvidada del pasado que los cuatro hombres intentan resucitar para hallar respuestas. La Esfinge parece ser dueña de grandes secretos que nadie conoce, y que nadie conseguirá jamás saber, por lo que la conclusión de la tragedia deja suponer.

Esta imagen de la Esfinge (que nada tiene que ver con la sobria imagen que ofrecía Moreau en su célebre cuadro *Edipo y la Esfinge* de 1864, Fig. 1)¹⁶¹ se convierte así en tema de numerosas obras plásticas y literarias de la época: aparece en *La Tentación de San Antonio* de Flaubert, en *À rebours*, la biblia decadentista de Huysmans, y es objeto de uno de los poemas más destacados de Oscar Wilde, titulado precisamente *La esfinge*, que data de 1896¹⁶². De hecho, Bram Dijkstra analiza la evolución del tema de la Esfinge y la Quimera en el arte en la segunda mitad del XIX, y cómo la dualidad mujer-animal que es muy clara en los inicios (a su vez remite a la dualidad santa-pecadora), se va polarizando a medida que se acerca el fin de siglo hacia un extremo u otro¹⁶³.

Francés, que siempre mostró gran interés por la pintura y la escultura, debió también conocer las representaciones pictóricas del ser mitológico que se hicieron famosas por aquella época, como es el caso del cuadro del pintor simbolista belga Fernand Khnopff, conocido indistintamente como *La Esfinge*, *El arte* o *La caricia* (Fig. 2), donde el animal, con cuerpo de leopardo, acaricia con su cara el rostro de un joven Edipo de andrógina apariencia. El fondo del cuadro recuerda al escenario donde se desarrolla *La Fuente del Mal*, un templo derruido en medio del desierto. También el alemán Franz von Stuck, siguiendo la senda de Khnopff, utilizó el tema de la Esfinge en cinco obras donde se acentúa la identificación del ser mitológico con la mujer, pues en los sucesivos lienzos la va despojando de los elementos animales (el cuerpo de león, las alas), hasta representarla como una mujer primitiva y enigmática, de aspecto misterioso.

¹⁶⁰ BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 258. Piénsese también en MARIO PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado, 1999.

¹⁶¹ Remitimos al Anexo final donde reproducimos las ilustraciones pertinentes al análisis de los textos.

¹⁶² PRAZ dedica un pasaje a comentar dicho poema, del que extrae toda una serie de referencias literarias y poéticas, al tiempo que señala la transformación que la imagen de la mujer fatal sufre por medio de la representación mítica del monstruo, en PRAZ, Mario, *op. cit.*, pp. 457-461.

¹⁶³ DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994, pp. 325-332.

Se puede apreciar esta evolución en *El beso de la Esfinge*, de 1895 (Fig. 3), donde los rasgos humanos se limitan a la cabeza y al torso, y *La Esfinge* (Fig. 4), fechada nueve años después, donde la representación es enteramente humana, aunque en ambas imágenes se resalte el aspecto agresivo y poderoso, como se percibe en el detalle de la disposición de las manos, a manera de garras.

En otros casos, los artistas optan por quebrar definitivamente la dualidad, como es el caso de *El vicio supremo*, de Khnopff (Fig. 5), donde la mujer se presenta con atributos de santidad y la Esfinge se representa en su versión más animal, con el rostro de la muerte pero con claros rasgos femeninos que se identifican con el pecado y la tentación.

Nuestro autor no puede ser ajeno a toda esta iconografía, máxime si tenemos en cuenta la siguiente cita, extraída de un artículo suyo publicado en 1906:

Mi muy querido Martínez Sierra ha observado en su último libro: “la fama de enigma y de esfinge que han dado a la mujer teología y literatura, sencillamente porque la literatura y la teología están hechas por hombres casi siempre”.

Es verdad. [...] Sea para sentarla en un trono de luz o para hundirla de un puntapié en abismo de sombra, siempre hablamos de la mujer. Ella es la propulsora y la impulsada, es el medio y el fin, lo es todo. Y, por esta razón, también han de resultar en las novelas más exactas y más interesantes sus figuras que las nuestras¹⁶⁴.

Esta reflexión de Francés se produce un año antes de la publicación de *Guignol*, con lo cual podemos pensar que sigue vigente al año siguiente, cuando entrega la obra a la imprenta. Al igual que en el cuento de Wilde *La esfinge sin secreto*, toda mujer es portadora de un secreto, porque la base de su sensualidad y su atractivo es el misterio. Aquella que no tiene uno, como lady Alcoy en el relato wildeano, debe inventarlo o fingir poseerlo. Y la representación por antonomasia del misterio y el enigma es la Esfinge. No en vano la tragedia de Francés acaba con una afirmación rotunda:

La Esfinge conserva erguida la cabeza de ojos impávidos y de labios cerrados de secretos¹⁶⁵.

De nuevo podemos reconocer la impronta de Maeterlinck en este personaje. En *Le trésor des humbles* el autor belga dedica un ensayo, *Les avertis* (que podríamos traducir por *Los alertados* o *Los prevenidos*), a esas personas que parecen estar en un contacto más directo con la esencia de la realidad, que son misteriosas, distantes, y un tanto ajenas al mundo que les rodea¹⁶⁶. Maeterlinck comienza presentándolos en la infancia:

Ils sont connus de la plupart des hommes et presque toutes les mères les ont vus. Ils sont peut-être indispensables comme toutes les douleurs, et ceux qui ne les ont pas approchés sont moins doux, moins tristes et moins bons.

¹⁶⁴ FRANCÉS, José, “La maja desnuda, por Vicente Blasco Ibáñez”, *La Lectura*, nº 65, 1906, p. 197.

¹⁶⁵ FRANCÉS, José, *Guignol. Teatro para leer*, ed. cit., p. 26.

¹⁶⁶ MAETERLINCK, Maurice, *Les avertis*, en *Le trésor des humbles*, ed. cit, pp. 46–58.

Ils sont étranges. Ils semblent plus près de la vie que les autres enfants et ne rien soupçonner, et cependant leurs yeux ont une certitude si profonde, qu'il faut qu'ils sachent tout et qu'ils aient eu plus d'un soir le temps de se dire leur secret ¹⁶⁷.

Este perfil corresponde con ciertos personajes de los dramas de Maeterlinck: Mélisande, de cuyo pasado nada se sabe pero que esconde secretos y constituye una presencia enigmática en *Allemonde*; la princesa Maleine, que oculta su identidad en la casa de Hjalmar; o la Reina cruel que mata a todos los miembros de la familia de *Tintagiles*. En la mayoría de los casos, son además personajes femeninos los representantes de este carácter misterioso y distante. Maeterlinck insiste en la idea de que no podemos obtener respuesta de ellos, y que desconocemos su razón de ser:

Pourquoi sont-ils venus et pourquoi s'en vont-ils? Ne naissent-ils que pour nous affirmer que la vie n'a pas de but? À quoi sert-il d'interroger puisqu'on ne répondra jamais? J'ai été plusieurs fois témoin de ces choses, et un jour je les ai vues de si près que je ne savais plus s'il s'agissait d'un autre ou de moi-même... ¹⁶⁸

Todos estos ingredientes se pueden reconocer en la Esfinge, imagen de la “dame sans merci”. Inexpresiva, guarda secretos que a nadie participa, y los cuatro hombres mueren intentando que surjan de sus labios las palabras que cada uno de ellos solicita. Ese silencio es su rasgo definitorio y no debemos ignorar que el silencio poseía un gran valor como medio de expresión en el mundo teatral de principios de siglo. Peral Vega lo resume de forma esquemática:

La poética de la sensación impuesta por el Simbolismo francés y el descrédito cada vez mayor del teatro de la palabra, asentado sobre el modelo realista, contribuyeron de manera decisiva al éxito de la pantomima en los escenarios parisinos de la segunda mitad del siglo XIX. [...] La fascinación que París y sus espectáculos teatrales irradiaron sobre nuestros intelectuales contribuyó, sin ninguna duda, a importar una moda. ¹⁶⁹

Efectivamente, el teatro de raíz realista constituía el modelo contra el que los grandes renovadores de la escena pretenden imponerse. El teatro realista está basado en el conflicto *dialogado*, en la palabra. El cambio nace de la mano de nuevas formas de expresión escénica: la pantomima muda, la danza, la escenografía, la iluminación. Por ese motivo el silencio juega un papel importante, pues supone la supresión de la palabra, medio convencional de la expresión teatral hasta entonces. Evitando la palabra, se cargan semánticamente otros elementos: los gestos, el movimiento, los objetos que integran la escenografía. Toda una línea crítica se hará eco de este valor del silencio. Pedro González-Blanco publica un relato, *Sobre la filosofía maravillosa del silencio*, en el que un gato parlante explica al protagonista la importancia del silencio, que el ser humano ignora; Urbano González Serrano escribe *Silencio*, un breve ensayo donde reflexiona sobre el valor del silencio; Adriá Gual había publicado su drama *Silenci* en 1898 ¹⁷⁰. En todo ello se aprecia el peso de Maeterlinck, para quien el silencio constituía

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁹ PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, ed. cit., p. 10.

¹⁷⁰ GONZÁLEZ-BLANCO, Pedro, *Sobre la filosofía maravillosa del silencio*, *Helios*, nº VII, 1903, pp. 426-432; GONZÁLEZ SERRANO, Urbano, *Silencio*, *Helios*, nº VIII, 1903, pp. 3-9; GUAL, Adrià, *Silenci*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1898.

“la materia primordial del drama”¹⁷¹ y que había introducido en el teatro simbolista la idea de un “teatro de situación”, más preocupado por la representación de ambientes y estados de ánimo, que el “teatro de acción”, basado en el conflicto y la temporalidad. En la misma línea hay que entender las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna, cuya pieza *La bailarina*, publicada en *Prometeo* en 1910, muestra en escena varios carteles donde explícitamente se lee “Se prohíbe hablar”¹⁷².

Al mismo tiempo, esta revalorización del silencio aboga por el reconocimiento del cinematógrafo, en cuyas películas mudas muchos veían el futuro del teatro, alejado del modelo caduco que domina en los escenarios de la época. Pérez Bowie lo resume así:

[El cine] contribuirá de modo definitivo a acelerar el descrédito de un modelo de teatro apoyado sobre un artificioso sistema de convenciones con las que se perseguía garantizar la fidelidad y exhaustividad de la operación mimética emprendida.¹⁷³

José Francés no podía ser ajeno a esta concepción del silencio, que se extendía entre los seguidores del “teatro de ensueño” y que permitía la creación de un mensaje plurisignificativo de sugerentes lecturas. La mudez de la Esfinge debe ser tenida en cuenta a la hora de interpretar el final de la tragedia, así como esa tópica doble visión de la mujer (santa y pecadora, sentada en un “trono de luz” o habitante de un “abismo de sombra”) que se acentúa en el fin de siglo. Si la Esfinge es símbolo de la mujer, sus “labios cerrados de secretos”, como la sonrisa de la Gioconda, esconde la respuesta a la pregunta de los cuatro hombres, que mueren inútilmente por conseguir una respuesta.

¿Cuál es entonces *La Fuente del Mal*? La interpretación es clara desde la perspectiva misógina del arte decadente: la Esfinge (la mujer), que sobrevive a la catástrofe, es la causa de sus desgracias ya que se niega a responder a sus súplicas y precipita el fin; no ha sido el Odio, ni el Hambre, ni el Amor, ni la Ciencia, sino la Mujer la que ha provocado la mayor pérdida para los cuatro: la muerte, la pérdida que no puede ser revocada. La Esfinge queda en pie, guardando su secreto, que es garante de su atractivo.

Al mismo tiempo, junto a esta lectura crítica, es necesario también considerar que la Esfinge no sólo es símbolo de la mujer. Su carácter enigmático, su silencio y su secreto constituyen una representación del misterio, de la imposibilidad del artista y el hombre por llegar a la esencia de las cosas, de trascender. Esta interpretación, mucho más metafísica, ofrece una conclusión trágica y nihilista: nada podemos saber, no podemos alcanzar ninguna certeza porque por mucho que interroguemos a la divinidad no obtendremos una respuesta, máxime cuando se trata de una deidad perteneciente a un rito olvidado a la que ya no sabemos cómo rezar, según nos explica el sacerdote Epafras en la pieza¹⁷⁴. Simbólicamente, “la muerte de Dios” se introduce en el discurso y solo nos ofrece la desolación del enigma sin respuesta.

¹⁷¹ RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, París, José Corti, 1966.

¹⁷² Recogido en la antología GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 473-498. En la “Introducción” a dicha edición, MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, insisten en esta idea fundamental de un teatro sin palabras, pp. 119-134.

¹⁷³ Citado por PERAL VEGA, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁴ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 19.

3.3. El lenguaje

Ya hemos comentado que los diálogos presentan una pequeña diferencia en cuanto a su intención en la primera y la segunda parte; mientras en la primera sirven para presentar las historias personales de los cuatro protagonistas, en la segunda se articulan a partir de la invocación dirigida a la Esfinge. Pero tanto en uno como en otro caso, el lenguaje empleado es elevado, poético, solemne. Los largos parlamentos de la primera parte están llenos de figuras de pensamiento: paradojas (“Yo pude ser feliz siendo ignorante, y soy desgraciado siendo sabio”¹⁷⁵), antítesis (“sólo en la guerra halla paz mi espíritu”¹⁷⁶), comparaciones (“Mis versos eran como barcos de marfil y de oro, y como fragor de batalla, y como palomas votivas...”¹⁷⁷), ironías (“Entonces quise rimar una elegía y sólo pude hermanar palabras obscenas”¹⁷⁸) y prosopopeyas (“un caballo enamorado de los horizontes”¹⁷⁹). Abundan también los tropos: metáforas (“Mi vida era un manso río que partía verdes praderas y las regalaba flores y frescura”¹⁸⁰), metonimias (“ya no pulsé de mi lira más que una cuerda”¹⁸¹), imágenes (“la ciencia y el pensar [...] mondan los cráneos, matan la brillantez de las pupilas, esguinzan las bocas con un gesto de desencanto”¹⁸²) y símbolos (“gocé un extraño y malsano placer [...] en el derrumbamiento de los templos”¹⁸³). Los parlamentos se organizan por medio de estructuras paralelísticas, como en el caso de la intervención de Clímaco (“Cuando yo era rico... [...] cuando tuve que... [...] Cuando anduve hambriento...”¹⁸⁴) o de paráfrasis, como ocurre en el monólogo de Clinio: el poeta resume en dos frases su situación, y a continuación se amplía de una forma más pormenorizada cómo ha llegado a ello. Son frecuentes las anáforas, los polisíndeton (“y pájaros y armas y telas lujosas”¹⁸⁵), las aliteraciones (“el rudo rodar de los carros de guerra”¹⁸⁶) y la anteposición del adjetivo con una clara intención poética (“sabias cortesanas”¹⁸⁷, “añejos rencores”¹⁸⁸, roncós gritos”¹⁸⁹). Con todos estos procedimientos retóricos se pretende hacer mucho más elevado el estilo de los hablantes, se enriquecen sus intervenciones transformándolas en rígidas disertaciones que poco tienen de reflejo del habla real y mucho de la artificiosidad del lenguaje literario. Es cierto que este lenguaje elevado remite al empleado en la literatura clásica grecolatina, mundo al que apela *La Fuente del Mal* en varios aspectos; pero además, este lenguaje que podemos tachar de antinatural se atiene bien a la lucha establecida contra las convenciones de la literatura realista, tal y como hemos señalado anteriormente¹⁹⁰. El diálogo no sirve para caracterizar a los personajes, ni para ofrecer rasgos de expresión que puedan ser

¹⁷⁵ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸² *Ibid.*, p. 16.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁰ Ver *supra*, pp. 48-50.

justificados por el origen social. Hablan igual el comerciante empobrecido que el poeta o el filósofo. El lenguaje se ajusta al tono de la escena: más retórico en la primera parte, cuando cada personaje da rienda suelta a su sufrimiento en un monólogo, y más rígido en la segunda parte, donde se recita hasta en cuatro ocasiones la oración, que hace más evidente el tono solemne:

¡Oh, Esfinge! ¡Que nuestra Duda abra tus labios cerrados por el Tiempo! Diles a los que fueron felices unciéndose a los carros triunfales del Amor, del Odio, y del Hambre, que la Fuente del Mal es la Ciencia.¹⁹¹

Las únicas muestras de diálogo en el sentido más convencional del término (es decir, conversación entre dos o más personajes donde se produce una réplica y una interacción a consecuencia de lo que el otro personaje dice) se dan al final de la segunda escena, cuando poco a poco aumenta la tensión entre los cuatro personajes:

CLÍMACO (*retrocediendo*)

¿Habéis oído? ¡La Diosa habló!

ANESIO, CLINIO, DIÓDOLO (*los tres a un tiempo*)

No. Mira aquella culebra. Ella al huir hizo caer esta loza.

CLÍMACO

¡No! ¡No! ¡Habló para mí! Sois unos farsantes.

CLINIO

Diosa, diles que yo...

ANESIO (*poniendo mano en la espada*)

¡Calla, necio! Fui yo quien...¹⁹²

Estos son los escasos ejemplos de diálogo contenidos en la obra, pues los largos monólogos de la primera parte, que sirven como toma de posición de los personajes, y las invocaciones de la segunda, apelaciones a la divinidad, no permiten que haya espacio para la interacción. Y no deja de resultar curioso que en los pocos casos en los que se muestra el diálogo se recurra a un procedimiento como la respuesta conjunta de varios personajes (Anesio, Clinio y Diódolo responden los tres a un tiempo) que tan poco natural resulta, especialmente si la respuesta es extensa. La referencia más directa es el coro, que también actúa de forma colectiva, perdiendo su identidad para ofrecerse como imagen de la sociedad o de la voz del pueblo.

En cualquier caso, no son los diálogos ni las intervenciones de los personajes lo que más atrae desde el punto de vista literario; en una obra concebida para leer y donde

¹⁹¹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 25.

existen largos pasajes narrativo-descriptivos, es lógico que el análisis de su estilo forme parte de nuestro estudio. Indudablemente, son los fragmentos de mayor calidad literaria, y en los que más se aprecia la impronta modernista. La escena que abre la primera parte es una estampa finisecular muy lograda, donde el cromatismo y el juego de luces y sombras destacan sobre cualquier otro elemento:

Negras rocas se alzan y se retuercen en busca de la luz plata de la luna. Unos árboles secos que olvidaron sus ya lejanos días de verdor, tienen actitudes de maldición y de reto. El cielo se extiende sereno e implacable, agujereado por la luz. La luna rueda lenta, segura de llegar, y ella desdobra las austeras rocas, los mártires árboles, y al tenderlos en tierra los presta color azul, color de buen sueño.

A Poniente ya nada recuerda la sangre que el sol al morir arrancara a las nubes. Unas hogueras golpean con púrpura y oro las negras paredes de las rocas; visten los troncos polvorientos de los árboles. El viento rompe las macizas columnas de humo que ascendían en súplica hasta las estrellas. El pueblo se acurruca junto al fuego¹⁹³.

Los colores (plata, azul, púrpura y oro), sobre un fondo de oscuridad, dibujan un cuadro de vivaz dramatismo donde los elementos de la naturaleza se personifican: la luna segura, los mártires árboles, el humo suplicante donde las reminiscencias de Darío se adivinan en el azul, “color de buen sueño”.

El carácter poético de los textos se acentúa por el uso de una prosa donde el ritmo establece claros patrones; en el siguiente fragmento, por ejemplo, se aprecia la tendencia al ritmo octosilábico de las oraciones:

Por las plazas y las calles blancas (10) / donde en otros días (6) / disertaban los filósofos, (8) / cantaban los rapsodas, (7) / y las hijas de los sacerdotes (10) / tendían en sus manos sin mácula (10) / la ofrenda del trigo a las palomas, (10) / oyéronse gritos (6) / de voz extranjera (6)¹⁹⁴.

Se podrían considerar los pasajes descriptivo-narrativos auténticos poemas en prosa donde la sensación, los valores visuales y la imagen preciosista dominan por encima de cualquier otra consideración. La utilización de estructuras paralelísticas ayuda a subrayar la idea rítmica y el carácter poético. Es habitual la utilización de estructuras trimembres:

Los ejércitos de Elpidéforo bebieron en los vasos sagrados los vinos aromosos de tierras lejanas, bailaron sobre el ara de los sacrificios unas danzas extrañas y bárbaras, y gozaron de la virginidad de las doncellas. [...]

Ya en los crepúsculos en cielo no trepicaba con la blancura de las palomas que volvían. En las alturas de los palacios los buitres esperaban la noche. Las puertas de la necrópolis no se abrieron ni una vez.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 8.

Los cadáveres yacían insepultos en las calles, en las avenidas de mirtos de los jardines, bajo los techos de cedro...¹⁹⁵

También la repetición sirve para insistir en el tono solemne y evocador de los pasajes:

Se alzaban las canciones del rey Elpidéforo y de sus guerreros, canciones hechas a sonar en días de sitio o de bacanal, hechas para voces roncadas y para hombres borrachos de sangre y de vino¹⁹⁶.

Ha pasado por regiones adustas, donde el sol rodaba entre rocas brillantes; por regiones hostiles, donde el sol centelleaba en techumbres áureas y bronceas¹⁹⁷.

Las referencias a la sensualidad, de índole perversa, aparecen también de forma muy gráfica en un pasaje previo al primer diálogo:

Bajo la luz de la luna, mordidos por la rojez de las hogueras, brilla algún escudo, blanquea algún pecho femenino o las barbas de un anciano. Unos amantes oponen la inconsciencia de sus besos a la amargura de un llanto de madre. Un viejo senador persigue las muchachas por entre los grupos de gente dormida y les enseña sabias y perversas caricias que no dejan huella. [...] Los brazos al elevarse enseñan las rasgadas vestiduras, manchadas de sangre y de lodo. Las sacerdotisas cantan medrosamente, seguras de que sus dioses no atenderán sus ruegos después de la violación¹⁹⁸.

También puede reconocerse en ese ambiente erótico de cierta sordidez el magisterio de Vicente Blasco Ibáñez y Felipe Trigo; recuérdese que el primero constituía por aquel entonces un modelo para José Francés, y que una de las grandes críticas que se hacía al estilo “naturalista” de estos autores era su claro erotismo. En esto se unen la tendencia naturalista con la decadente propia del fin de siglo.

3.4. Una tragedia contemporánea

La cuestión del género también resulta interesante. La primera pregunta que podemos hacernos es la pertinencia del término “tragedia” para definir una forma teatral completamente alejada de su origen. La tesis de George Steiner sostenida en *La muerte de la tragedia* es bien conocida: no podemos llamar tragedia a una forma teatral que ha perdido su pertinencia al desaparecer el entramado social, cultural y religioso que lo

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 8.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 10.

sustentaba; sin la “intolerable carga de la presencia de Dios”¹⁹⁹, que se alimentaba del mito y de las creencias del pueblo, sólo podemos vislumbrar reflejos de lo que realmente significa la tragedia. Sin embargo, no podemos considerar los géneros como entidades estáticas que no evolucionan con el paso del tiempo, y de hecho la tragedia cuenta con una innegable vitalidad a principios de siglo. Por un lado, el simbolismo crea un nuevo modelo de tragedia, de carácter metafísico, que se aprecia en las obras de la primera etapa de Maeterlinck; *Los ciegos* o *La intrusa* así lo atestiguan. El dramaturgo belga crea unos personajes enfrentados a los misterios de la existencia, al destino inevitable de la muerte que llega para todos. Su ensayo *Le tragique quotidien* sienta las bases de esta novedosa concepción de la tragedia, emparentada además con la idea nietzscheana que supone la imposibilidad de la tragedia porque ya no existe Dios, aunque al mismo tiempo, y precisamente por esa ausencia, sea la tragedia más necesaria que nunca, pues constituye un “consuelo metafísico”.

Junto a esta tendencia, se produce una recuperación de Shakespeare y de los grandes trágicos griegos, lo que permite revitalizar el género a través de nuevas traducciones y adaptaciones. En este último caso, destacan la versión de *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal que Richard Strauss convertirá en ópera tras el éxito de su *Salomé*, el *Orfeo* de Cocteau y su adaptación de *Edipo Rey* para Stravinski, o la importancia de la Grecia clásica en las obras dramáticas de D’Annunzio.

En España se asiste a la misma revitalización²⁰⁰. Ramón Pérez de Ayala publica en la revista *Helios* la obra dramática *La dama negra (Tragedia de ensueño)* en 1903; Adrià Gual, el gran renovador de la escena catalana, *Silenci* (1898) y *Misteri de dolor* (1904); Goy de Silva, *La reina Silencio (Tragedia)*, en 1911. El punto culminante de esta vertiente se alcanzará en los intentos de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca. El primero de ellos escribe *Fedra* en 1911, una revisión del mito de Eurípides actualizado en la época actual; también se acerca a la tragedia clásica a través de la traducción de la *Medea* de Séneca para Margarita Xirgu, que sería representada en el Teatro Romano de Mérida en 1933 con enorme éxito. Valle-Inclán, por su parte, considera “tragedias” las obras de su primera etapa *Tragedia de ensueño* (1901), *Voces de gesta. Tragedia pastoril* (1912) y *El Embrujado. Tragedia en tierras de Salmes* (1912), antes de su evolución teatral hacia la farsa y el esperpento. Pero quien mejor se apropia la forma trágica en el teatro español del primer tercio del siglo XX es sin duda Federico García Lorca; sus dos tragedias *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934) son una muestra indiscutible. No en vano el gran poeta granadino sostuvo en varias ocasiones que “hay que volver a la tragedia” como paso necesario para la renovación de nuestro teatro²⁰¹.

En el caso de *La Fuente del Mal* no se trata de una aclimatación de la tragedia a los tiempos modernos, sino que en ella se vuelve la vista atrás, situando la acción en la

¹⁹⁹ STEINER, George, *La muerte de la tragedia*, Barcelona, Monte Ávila, 2001, p. 256.

²⁰⁰ Para profundizar en el tema de la tragedia a principios del siglo XX, remito a SALAÜN, Serge, “Muerte y renacimiento de la tragedia (1900-1936)”, en CANTOS CASENAVE, Marieta; ROMERO FERRER, Alberto (ed.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del 125 aniversario del nacimiento de Pedro Muñoz Seca*, Puerto de Santa María (Cádiz), Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 225-238.

²⁰¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1956, p. 1759.

antigüedad clásica. Hay ecos de Edipo en la relación incestuosa entre Evagria y sus dos hijos y el fratricidio también recuerda a los hermanos muertos de Antígona. Pero José Francés pasa por encima de estos elementos, que podrían constituir por sí solos el argumento de otra tragedia pero que aquí funcionan como marco de la verdadera, para centrarse en el auténtico conflicto de la obra: el enfrentamiento de los cuatro personajes con la Esfinge, y la imposibilidad del conocimiento.

José Francés considera *La Fuente del Mal* una tragedia, pero al darle la condición de “teatro para leer”, elimina una de las características esenciales de la tragedia: su capacidad para purificar las pasiones a través de la catarsis que conlleva la representación, según la definición clásica de Aristóteles²⁰².

También esto puede ser rebatido. La representabilidad no define la esencia de la tragedia, pues existen precedentes conocidos. Las tragedias de Séneca son un ejemplo, pues se han considerado por mucho tiempo obras pensadas para la lectura pública, y no para ser representadas²⁰³. Tal y como sostiene Gregory Allan Staley, la enseñanza contenida en las tragedias llega al lector de la misma forma que al público del teatro, con lo cual no se puede sentenciar que la lectura no provoque la misma reacción que la representación²⁰⁴. En el Renacimiento, la influencia de la tragedia senequista creará toda una escuela de tragedias humanistas que se escribían sin miras espectaculares²⁰⁵. En estos casos, las tragedias o pasajes de estas se leían en público, en el ámbito universitario o en veladas apropiadas. No debe extrañar por tanto el carácter trágico de *La Fuente del Mal*, por mucho que el marco histórico y cultural del género haya cambiado desde sus orígenes o que la obra no se publique con miras a la representación sino a la lectura privada.

Pese a todos estos condicionantes, la condición de tragedia de la obra viene justificada por el misterio insoluble que rodea a la Esfinge, figura mítica y enigmática que no resuelve la duda que planea a lo largo de toda la obra y que queda sin respuesta ante su mirada cómplice y muda.

²⁰² En ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 72.

²⁰³ La polémica sobre el carácter espectacular de las tragedias senequistas es un tópico bien conocido. Para un amplio desarrollo de la cuestión, véase HARRISON, George William Mallory, *Seneca in performance*, Londres, Duckworth, 2009.

²⁰⁴ Véase STALEY, Gregory Allan, *Seneca and the idea of tragedy*, New York, Oxford University Press, 2009, pp. 28-30.

²⁰⁵ No será necesario insistir en este argumento bien conocido; para más información, véase HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

4. Cuando las hojas caen... Paso de comedia

4.1. Argumento y estructura

La pieza más benaventina de *Guignol* es además la más breve y la más convencional desde el punto de vista dramático; la obra consta de una escena única que se desarrolla de noche en la terraza de un casino, en un país europeo sin determinar, en época contemporánea.

En la terraza se encuentran Liana, una cocota, Villareal, un poeta, y Enrique XIV, un rey destronado. La mujer y el aristócrata entablan una conversación casual sobre el casino y el juego, y poco a poco, la conversación acaba desembocando en un momento de sinceridad y comunión entre los dos. No conocen la identidad del otro, pero entre ambos ha surgido la comprensión propia de aquellos que ya han dejado atrás la juventud y se adentran poco a poco en la vejez. Ninguno de los dos ha amado, se confiesan. Ella le pregunta al aristócrata si escribe versos, y éste le responde que no, pero que han escrito versos en su honor. Liana añade que también los poetas cantaron su belleza en el pasado.

En el interior, suena “La consagración del Santo Grial”, de la ópera *Parsifal* de Wagner. Los recuerdos invaden a Liana, que rememora una noche en el reino de Abuliana cuando asistió a una representación operística. Enrique XIV se sobresalta, y le pregunta si conoce aquella nación. La explicación de Liana lo sorprende aún más: ella fue la amante del rey de Abuliana por una noche. En ese momento se reconocen, a pesar del tiempo pasado: Enrique es el rey depuesto de Abuliana, y Liana y él fueron amantes por unas horas. El reencuentro los emociona, y vencidos, se dan la mano. Suena de fondo *Melancolía* de Grieg. Ella le pregunta con timidez si realmente no ha amado nunca. Él le confiesa que su noche juntos fue un capricho; ella replica que en su caso, fue un acto de vanidad. Los dos, en un largo parlamento, cuentan cómo la vida los ha llevado hasta allí. Enrique XIV relata su vida, condicionada por su papel de monarca, casado por conveniencia con una princesa a la que no quería, atado por las obligaciones de la constitución, y traicionado por su propio hijo, líder de la revuelta que lo ha depuesto. Liana, por su parte, cuenta que siempre fue esclava de su belleza, que le impuso un desgraciado rumbo. A su cargo tenía a su familia, y no podía abandonar su vida licenciosa porque era el sustento de los suyos. Una vez, enamorada de un poeta, estuvo a punto de dejar ese género de existencia, pero se entregó a un rey al que no amaba y que tampoco la amaba a ella. Su hermana le arrebató su último novio, perdida ya la atracción de su juventud. El poeta Villareal, que hasta ese momento ha estado en silencio, intenta recordar unos versos que escribió hace mucho, sin conseguirlo. Enrique pide a Liana que pasen el resto de sus días juntos, pero ella se niega. Si han estado separados hasta ahora, no tiene sentido hacerlo ahora. El aristócrata deja caer su cabeza y Liana mira las estrellas...

En ese momento entran en la terraza Dermía, un joven poeta, e Irma, una joven cocota. La historia se repite: el poeta le pide a la joven que no se entregue al príncipe Evelio y que se quede con él, pero ella responde que no puede rechazar el honor de ser requerida por un príncipe. Salen hacia el interior del casino. Tras unos momentos de silencio, entran el príncipe Evelio y el duque Riscaldi, que comentan la propuesta que

acaba de hacer el duque a la cocota en nombre del príncipe. Al ver a Villareal, le piden que recite unos versos, pero el poeta explica que tras haber sido el cantor de Enrique XIV y el amante de Liana de Percy, a quienes dedicó sus mejores versos, es incapaz ahora de recordarlos. El príncipe y el duque, aburridos, vuelven al interior. Enrique, que ha escuchado la conversación, pregunta a Liana si no sería mejor acercarse a Villareal y saludarlo. Pero ella, con lágrimas en los ojos, responde desconsolada “¿Para qué?”, mientras suena *La mañana* de Grieg.

José Francés concibe la obra como una única escena en la que se desarrolla toda la acción dramática, aunque se podría considerar que se compone de un solo acto compuesto de cinco escenas, entendida la escena en su sentido más convencional; es decir, cada una de las partes, de extensión variable, en que se divide un acto o cuadro y en la que actúan los mismos personajes, de modo que sus entradas y salidas delimitan los cambios de escena²⁰⁶. Según esta división, la primera escena, la más extensa, correspondería a la conversación inicial de Enrique XIV y Liana, con el consiguiente reconocimiento y la petición de él a reanudar una relación rota, mientras el poeta Villareal se encuentra en un segundo plano; la segunda escena, muy breve, se iniciaría con la salida a la terraza de Irma y Dermía, la pareja de enamorados; la tercera escena, muda, corresponde a la transición entre la vuelta de Irma y Dermía al interior y la salida a la terraza del príncipe Evelio y el duque Riscaldi; la cuarta, la conversación de estos dos últimos con Villareal concluye cuando el poeta alega que no puede recordar sus versos, provocando que los dos nobles vuelvan al interior del casino; la escena quinta y última sería la anagnórisis final, cuando el rey depuesto y la cocota reconocen al poeta pero no se acercan a saludarlo. Dada la brevedad de la pieza, nos parece acertada la omisión de esta división tradicional en escenas, pues su reducida acción dramática, simplificada al máximo, no requiere de separaciones o divisiones²⁰⁷; por otro lado, las intervenciones de los dos enamorados y los dos nobles funcionan como comentario de la antigua historia de Enrique XIV y Liana, y se producen para que ellos dos las escuchen, se reconozcan en ellas y se den cuenta de que la historia se repite. Los tres personajes principales permanecen en escena en todo momento y son los otros cuatro, fantasmas del pasado que vuelven bajo la apariencia de una nueva generación, los que penetran en su espacio.

Toda la obra se articula en torno a la duplicidad de elementos. Existen dos cocotas (Liana e Irma), dos monarcas (Enrique XIV y el príncipe Evelio), dos poetas (Villareal y Dermía), dos nobles (Evelio y el duque Riscaldi), dos historias de amor trágicas que funcionan a modo de espejo, dos parejas que entran y salen de la terraza (Irma y Dermía, y Evelio y el duque), por dos veces la voz del crupier llega a la terraza. Esa organización dual llega incluso a los dos monólogos de Enrique y Liana, monólogos simétricos que comparten incluso la organización de los elementos del discurso y la sintaxis:

²⁰⁶ Según la definición contenida en PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, p. 233.

²⁰⁷ Posiblemente sea esta misma brevedad la que decidiera a José Francés a considerarla una “escena única” en lugar de “acto único”, algo que sí hará en obras posteriores como *La bondad en el engaño* (1909) o *La moral del mar* (1909) que presentan una estructura similar aunque más extensa.

ENRIQUE XIV

(Con los ojos en el cielo; el pensamiento errabundo)

Para mí los años pasaron al galope. Nací rey y por ello acotaron mi acción y mis deseos. Cuando quiero soñar y añorar, sólo veo espaldas curvadas, caras sonrientes y manos que me contuvieron. A mi sombra algunos hombres fueron felices. Algunos conservan como reliquia el recuerdo de una frase mía, de un apretón de manos, tal papelucho firmado por mí... Cuando sentía la comezón de ser hombre y de ser libre, tropezaba con la valla constitución. Llegó un día en que me mandaron casar e hicieron reina a una princesa extranjera que vino a mí sin amor, cuando desamorado fui a ella. Y cuando llegó la vejez, rotas las energías, atrofiadas las ansias de libertad, me echaron. Mi hijo acaudilló la revolución, y su triunfo será su castigo, porque ahora es rey.

(Deja caer la cabeza entre las manos)

LIANA

(con igual amargura y tibieza en la voz)

También galoparon mis años. Nací hermosa, y por ello acotaron mi acción y mis deseos. Cuando quiero soñar y añorar, solo veo espaldas curvadas, caras lujuriosas y manos que me marchitaron. Con mis besos algunos hombres fueron felices; algunos conservan como reliquias el recuerdo de una frase mía, algún apretón de manos, tal papelucho firmado por mí... Cuando sentía la comezón de ser honrada y de ser libre, tropezaba con mi madre, con mis hermanos, que de mi esclavitud vivían. Llegó una noche en que yo creí amar a un poeta y ser feliz con él; pero tuve que dejarle por un rey a quien fui sin amor, que también sin amor me había buscado. Y ya deformado mi cuerpo, envejecida, me han dejado libre, cuando la libertad me es inútil. Mi hermana menor me quitó mi último amante, y su triunfo es su castigo, porque ahora los hombres la desean...²⁰⁸

Ambos parlamentos comparten una estructura paralelística, donde son los elementos propios de cada personaje los que determinan las únicas diferencias entre ambas intervenciones:

Rey		Cocota
Nació rey	↔	Nació hermosa
Caras sonrientes	↔	Caras lujuriosas
Felicidad a su sombra	↔	Felicidad con sus besos
Prisionero por la constitución	↔	Prisionera por su familia
Casado sin amor con una princesa que no lo quería	↔	Unida sin amor a un rey que no la quería
Traicionado por su hijo	↔	Traicionada por su hermana
Llega la vejez y la pérdida del poder	↔	Llega la vejez y la pérdida de la belleza
Su pueblo lo abandona	↔	El amante la abandona

²⁰⁸ FRANCÉS, José, *op. cit.*, pp. 36-37.

Esta estructura repetida le da cierta rigidez a la escena, ya de por sí algo estática. No hay excesivo movimiento escénico en la obra, a excepción de las dos entradas antes mencionadas (Irma y Dermía, en primer lugar; y el príncipe Evelio y el duque Riscaldi poco después), y ambas entradas no tienen una relación directa con la acción principal, más allá de servir de reflejo de los errores que los protagonistas cometieron en el pasado.

Se puede afirmar que todos los elementos están al servicio de la acción principal, bien para subrayar su carácter cíclico (el caso de la joven pareja compuesta por el poeta y la cocota, así como los nobles) o para reforzar su significado. Las referencias musicales formarían parte de este segundo grupo, y son por este mismo motivo muy significativas.

La orquesta, que se encuentra dentro del casino, interpreta varias piezas a lo largo de la obra. La primera de ellas es la “Consagración del Santo Grial”²⁰⁹, al comienzo de la escena, que sirve para despertar los recuerdos de Liana; la cocota recupera una noche muy lejana, en la que durante la representación de *Parsifal* fue llevada a la presencia del rey. Además de su papel desencadenante (pues es la música la que provoca el reconocimiento entre los dos), el “Festival Escénico Sacro” de Wagner es una referencia llamativa por el mensaje que oculta. La búsqueda del Grial y la idea de redención que subyace en esta pieza guarda cierta consonancia con la historia de Enrique XIV y Liana, aunque en su caso no conseguirán la salvación buscada pues no existe amor entre ellos. La ópera de Wagner contiene además un personaje que puede constituir una referencia velada a Liana: se trata de Kundry, símbolo del pecado femenino. La mujer es responsable de la herida de Amfortas, pues lo sedujo y provocó la pérdida de la Lanza Sagrada. Está además sujeta al control del mago Klingsor y sus artes oscuras. Pero su mayor secreto es el origen de su maldición: se rió de Jesús al verlo en la cruz, y fue condenada a vagar por el mundo, al igual que el Judío Errante. Al final de la ópera, Kundry será redimida de su castigo y muere en santidad tras ser bautizada por Parsifal.

Este modelo de mujer caída en desgracia puede verse como un reflejo de Liana, aunque como ya hemos dicho, en el caso de la cocota no habrá salvación pues no hay amor en ella. Por otro lado, no puede dejar de observarse cierta nota irónica en el hecho de que fuera *Parsifal* la ópera representada en el Teatro Real la noche de la seducción, ya que se trata de una obra con una fuerte carga religiosa y trascendental que contrasta con el encuentro de los dos amantes, donde sólo hubo “vanidad” y “capricho”.²¹⁰

El segundo interludio musical se escucha precisamente antes de que los dos protagonistas confiesen que aquella noche no fue fruto del amor, y se expliquen en los dos largos parlamentos que ya hemos comentado. Se trata de *Melancolía*, de Edvard Grieg, una de las piezas de piano más famosas del compositor noruego²¹¹. La obra, un meditativo *Largo*, responde bien a su título, y funciona en *Cuando las hojas caen...* como comentario a la triste historia de un amor que nunca existió pero que destruyó la vida de dos personas que sí se amaban. La elección de la música es muy acertada en este momento de la escena, cuando ambos personajes revelan sus sentimientos y el fracaso de sus vidas.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 32.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 36.

²¹¹ En concreto, forma parte de las *Piezas Líricas* op. 47 (1888).

El último pasaje musical contenido en *Cuando las hojas caen...* cierra la escena teatral, pues se trata de la última acotación que recoge el texto: “En el salón del concierto empieza *La Mañana* de Grieg”²¹². De nuevo el compositor noruego sirve para ilustrar el tono emotivo con que se cierra la pieza, y Francés se vale por segunda vez de una de sus composiciones más célebres. *La Mañana* forma parte de la música incidental compuesta para el drama *Peer Gynt* de Ibsen y que más tarde sería recogida en la suite *Peer Gynt* nº 1, op. 46, una de las más interpretadas de Grieg. El pasaje describe el amanecer, que se inicia con una melodía en la flauta a la que poco a poco se van uniendo todos los instrumentos de la orquesta.

La música no es contemplativa y nostálgica como sí lo es en el caso de *Melancolía*, sino que es un canto alegre y esperanzado ante el día que se inicia. ¿Cuál es entonces su sentido después de las dos intervenciones finales?

ENRIQUE XIV (*a Liana*)

¿Has oído? ¿Quieres que le llamemos?

LIANA (*con infinito desconsuelo; con voz de lágrimas*)

¿Para qué?...²¹³

Tras la derrotista pregunta retórica de la cocota se inicia la música. Si vemos alguna relación entre el espíritu de la pieza musical y el ambiente emotivo de la escena (tal y como había ocurrido en las dos ocasiones anteriores), llama la atención el optimismo de la melodía frente a la tristeza de los personajes. La ilusión del amanecer no puede referirse a los dos personajes fracasados, que han aceptado que no hay salvación para ellos. Quizás entonces habrá que interpretar que el aliento de la música es un metafórico empuje a la otra pareja, a los jóvenes que se disponen a cometer el mismo error que los protagonistas. La energía de la juventud, llena de oportunidades, queda así simbolizada en un amanecer que se abre como un mundo por descubrir.

Debido al carácter de reflejo que poseen los jóvenes Dermía, Irma y el príncipe Evelio de los maduros Villarreal, Liana y Enrique XIV, el concepto mítico de repetición se acentúa con el uso de la melodía de *La Mañana*, subrayando el carácter cíclico de la historia. La idea nietzscheana del eterno retorno, una de las principales del filósofo, subyace a esta estructura. Francés se había iniciado literariamente con Poe, los naturalistas franceses y Nietzsche, y de hecho será el traductor de *Ecce Homo* para la editorial Prometeo en 1910²¹⁴. Los textos del filósofo alemán alcanzan gran difusión y constituyen una lectura fundamental para los intelectuales y escritores de principios de siglo²¹⁵. No debe extrañar que parte de esa influencia se haga notar en la producción dramática de Francés, y que se pueda reconocer en la articulación de *Cuando las hojas caen...* y su uso del eterno retorno, repetición cíclica de los mismos hechos que condena a sus personajes al mismo destino.

²¹² FRANCÉS, J., *op. cit.*, p. 40.

²¹³ *Ibid.*, p. 40.

²¹⁴ VILLALBA SALVADOR, M^a Pilar, *op. cit.*, p. 37.

²¹⁵ Véase para profundizar en el tema el ensayo de SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 2004, 2ª edición corregida y ampliada. El pormenorizado estudio dedica incluso algunas páginas a comentar la traducción de Francés, que no sale muy bien parada (pp. 80-81).

4.2. Los personajes: el modelo benaventino

Ya hemos comentado que Benavente era el modelo triunfador del teatro español hacia 1907. La concesión del premio Nobel a Echegaray en 1905 había provocado una fuerte reacción entre los jóvenes escritores, que habían firmado un manifiesto donde ponían en entredicho el valor del dramaturgo madrileño. En lugar de los valores periclitados del teatro de Echegaray, apostaban por la renovación que Benavente estaba llevando a cabo. Firmaban el manifiesto Unamuno, los hermanos Machado, *Azorín*, Grandmontaigne, Baroja, Díez-Canedo, Villaespesa y Valle-Inclán, entre otros²¹⁶. Esto supuso un impulso importante al teatro de Benavente, y ese mismo año se le tributa un primer homenaje, celebrado en el Teatro Español, con la presencia de Benito Pérez Galdós.

Esta etapa de consolidación se había iniciado en 1903 con el estreno de *La noche del sábado. Novela escénica en cinco cuadros*, que marca la transición hacia la madurez estética de Benavente, período en el que escribirá sus obras más importantes. Hasta entonces, el dramaturgo se había especializado en interiores burgueses (*La comida de las fieras*), ambientes urbanos y rurales (*Al natural*), cuadros de costumbres con cierta crítica social (*El nido ajeno*), algunas comedias metateatrales (*El marido de la Téllez*) y otras obras más innovadoras, que no habían sido compuestas pensando en los escenarios (el *Teatro fantástico* del que ya hemos hablado con anterioridad). Ruiz Ramón establece una división de las obras de Benavente en función de los espacios escénicos en los que se desarrollan, que reduce a cuatro: los interiores burgueses ciudadanos, los interiores cosmopolitas, los interiores provincianos y los interiores rurales²¹⁷. Serán el segundo grupo de obras el que nos interese analizar por su relación con *Cuando las hojas caen...*

Los interiores cosmopolitas se inauguran precisamente con *La noche del sábado* de 1903. A este grupo también pertenecen *La princesa Bebé* (1904) o *La escuela de las princesas* (1909). Estas obras se sitúan en la Costa Azul, en estaciones de invierno de ciudades europeas o en lujosos yates, y son protagonizadas por príncipes y princesas exiliados, condes y marqueses italianos, artistas decadentes, nobles ingleses, cocotas y arribistas que viven alrededor de este círculo heterogéneo de lujo, diversión y exceso.

La princesa Bebé es el más claro precedente de *Cuando las hojas caen...* La obra se desarrolla principalmente “En una estación de invierno, entre Italia y Francia”²¹⁸. La princesa Elena de Suavia (la princesa Bebé) vive exiliada porque ha abandonado a su marido infiel para unirse al secretario de éste, el caballero Alberto Rosmer. El escándalo provocado en el reino ha motivado que su tío el emperador la obligue a abandonar el país. A pesar de que las infidelidades de su marido eran bien conocidas, la princesa no puede permitirse tal comportamiento. Igualmente, su primo el príncipe Esteban se encuentra en la misma estación de invierno por motivos similares: su boda con una antigua corista también lo ha llevado al exilio tras perder la consideración de su tío el emperador. A su alrededor, un mundo de oportunistas,

²¹⁶ Citado por FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966, p. 94.

²¹⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX, op. cit.*, p. 27.

²¹⁸ BENAVENTE, Jacinto, *Comedias y dramas*, II. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, p. 126.

burgueses convertidos en aristócratas, artistas y diletantes. Tanto la princesa como el príncipe tratan en vano de llevar una vida diferente a la que llevaban y olvidar así su posición (dado que ya no gozan de sus privilegios), pero Alberto Rosmer y Elsa, la mujer del príncipe, les recuerdan continuamente a cada uno de los dos quiénes son y cómo deben comportarse. Los príncipes se dan cuenta de que son prisioneros de su origen; se han enamorado de dos personas que representan todo lo que ellos no son, y que les atraían por su diferencia; pero por desgracia sus parejas los quieren porque son miembros de la familia real de Suavia, estatus que en vano pretenden que los dos recuperen. Los primos, que mientras habitaban en Suavia se habían mantenido distantes porque se habían creado una imagen errónea del otro, descubren que habrían podido ser felices juntos; pero sus decisiones pasadas impiden cualquier vuelta atrás, y sólo les queda la posibilidad de una unión clandestina.

De manera explícita, se pueden reconocer una serie de coincidencias entre la obra de Benavente y el paso de comedia de Francés. En primer lugar, existe similitud en el lugar de la acción: la terraza del casino de *Cuando las hojas caen...* aparece también en el segundo acto de *La princesa Bebé*, que se desarrolla en el gran salón del casino. Sus protagonistas son príncipes o monarcas que viven exiliados por distintos motivos, (en el caso del príncipe Esteban, su matrimonio con una plebeya; Enrique XIV ha sido depuesto por su propio hijo). Los dos reinos de donde provienen los protagonistas son países europeos fácilmente reconocibles; por un lado, Suavia es la grafía antigua de Suabia, una región histórica de la Alemania actual que en la Edad Media constituía un ducado independiente; el término Suavia se utilizaba también entre los siglos X y XIII para referirse a Alemania, el territorio habitado por los pueblos alamanes tras la invasión de 213. Abuliana, por su parte, recuerda a nombres como Pomerania (antigua región compartida por Alemania y Polonia) o Renania (una región histórica de Alemania), con lo cual también es fácil identificarla con Alemania. La existencia de nobles germanos y austrohúngaros en el exilio era por otro lado una realidad en el complejo marco de la Europa de finales de siglo; la unificación alemana había creado el gran Imperio Alemán, pero hasta entonces, las continuas revoluciones y revueltas del siglo XIX habían depuesto a varias dinastías reinantes, llevando al exilio a monarcas y príncipes europeos, que habían buscado asilo en los países vecinos. No era de extrañar que la literatura finisecular, especialmente aquella que se decantaba por modelos cosmopolitas y sofisticados (que en ocasiones se acercaban a la imagen decadentista), se valiera de este tipo de personajes.

Existe también una relación entre las figuras de la princesa Elena y el príncipe Esteban y los dos protagonistas de *Cuando las hojas caen...*, Enrique XIV y Liana. En el cuarto y último acto de *La princesa Bebé*, las escenas más importantes son la tercera y la quinta, donde los dos primos dan rienda suelta a sus pensamientos y se percatan de que se han conocido demasiado tarde; el tono de estas dos escenas coincide con el ambiente crepuscular del paso de comedia, donde también Enrique XIV y Liana reflexionan sobre su pasado y lo distintas que pudieron haber sido sus vidas. En las dos escenas de la comedia de Benavente, los personajes se valen del monólogo para explicar sus sentimientos, en largos parlamentos semejantes a los dos monólogos de Enrique XIV y Liana. Igualmente, algunas de las ideas esgrimidas por el príncipe Esteban en su defensa ante el emperador en la escena IV del acto primero coinciden con las empleadas por Enrique XIV en su monólogo: la vida oficial que impide al monarca ser libre, las

obligaciones políticas que condicionan su existencia, la inmoralidad de los matrimonios de Estado sin amor ²¹⁹.

Una última referencia, esta vez más anecdótica, establece otro antecedente en la comedia de Benavente. En el acto cuarto, los dos príncipes acuden de incógnito a una fiesta en los bajos fondos. Allí se divierten al ver que algunos lugareños la reconocen a ella, y otros a él, lo que provoca la siguiente reflexión en la princesa Elena:

PRINCESA ELENA

Sí, muy gracioso. Unos te conocían a ti, y decían: “El príncipe Esteban de Suavia, que acompaña a una *cocotte*”²²⁰.

La princesa anticipa así la identidad de los dos protagonistas de *Cuando las hojas caen...*, el príncipe y la cocota, que quizás aprovechó José Francés como punto de partida para su pieza.

Más allá de la curiosa referencia, la comparación entre los personajes benaventinos y los seis que aparecen en esta obra ofrece un pobre resultado; la falta de profundidad de estos últimos difiere de la caracterización que Benavente hace de la princesa Elena, el príncipe Esteban o la corte de personajes que pululan por los lujosos escenarios de *La princesa Bebé*. Aunque se pueda justificar la influencia del teatro de Benavente en esta obra, *Cuando las hojas caen...*, en parte por su extensión limitada, no permite un desarrollo dramático de los personajes, que quedan reducidos a símbolos (el noble, la mujer de la vida, el poeta) sin que podamos conocer ni su carácter ni su personalidad distintiva. La pieza se limita así a escenificar un conflicto muy sencillo, el reencuentro de los dos amantes y del poeta, que tal vez hubiera ganado en profundidad y dramatismo con un mayor desarrollo argumental.

Para ahondar en los modelos e influencias del paso de comedia, conviene detenernos en el artículo de José Francés titulado “Jacinto Benavente” que apareció en el número 1 de la revista *Renacimiento* y al que hemos hecho referencia anteriormente. Francés realiza en él una lectura elogiosa del teatro benaventino de la que interesa rescatar el siguiente pasaje:

A flor de mirada, a flor de lectura, tal vez resulten las creaciones de Benavente frívolas e irónicas en demasía; pero si prescindimos del histrión que presta su voz y su cuerpo, o si leemos por segunda vez, la frivolidad y la ironía se aúnan, se enserian, y surge el aticismo.

El aticismo es refinado privilegio de altas inteligencias. Consiste en una vaga, en una casi intangible e informe floración del ingenio, que, al arrancar media sonrisa, ya les señaló a las comisuras labiales el derrumbamiento de la amargura o el gesto horizontal y atávico de la crueldad.

Las risas, los discreteos, los donaires y donosas réplicas forman una a modo de vistosa y lucida polvareda ocultadora de lacerias y vergüenzas. Hay un silencio, ahonda demasiado una agudeza, y entonces se rompe la polvareda y se ve la negrura del cielo implacable, la desolación de la tierra muerta, y allá, en el fondo del horizonte, una

²¹⁹*Ibíd.*, pp. 112-114.

²²⁰*Ibíd.*, p. 181.

carcajada de dientes enclavijados como en cuadros primitivos, y un cuerpo doblado sobre las rodillas en una actitud de supremo dolor.

Por eso los marqueses, las duquesas, los viejos senadores, las gentiles muchachas, las cocotas, que viven en un ambiente de encogimiento de hombros y taponazos de champán, son falsos en su dicción pulida y punzadora con polvoreo de travesura helena y brocados de Renacimiento, y son tristes, desgarradoramente tristes, en realidad, por sus talonazos para saltar hacia el cielo, por su gusaneo de ruines pasioncillas y su rabia de amor en pechos estériles y hermanos.²²¹

Se puede ver en sus palabras una clara referencia al teatro que hemos catalogado de interiores cosmopolitas que se había iniciado en 1903 y que constituía en aquellos años la novedad más llamativa de Benavente en los escenarios españoles. Francés sabe captar tras las falsas apariencias de ese mundo de lujo y desenfreno la tristeza y el vacío de unas vidas que no consiguen trascender pese a los intentos por “saltar hacia el cielo”. El gran mundo esconde unas carencias afectivas y existenciales que las piezas teatrales de Benavente dejan al descubierto. Más que captar la riqueza de los personajes que pueblan esas obras (nobles, príncipes destronados, sofisticados vividores, al lado de artistas decadentes, peligrosos delincuentes y pobladores de la noche) *Cuando las hojas caen...* se inclina por el ambiente y el tono melancólico que oculta tras su máscara de felicidad. La obra destila la misma aflicción, y el propio título participa de ese sentimiento de nostalgia otoñal. El tránsito a la vejez, asociado simbólicamente al otoño de la vida, es el momento de reflexionar sobre todo lo vivido y las decisiones erróneas que se tomaron en la juventud. Los puntos suspensivos del título se interpretan como una llamada a esa meditación y generan en el lector una sugerente invitación a completar el sintagma.

4.3. La cuestión genérica: ¿paso de comedia?

El paso hace referencia a un “género español [...] inventado por Lope de Rueda para aliviar la acción de las obras extensas. Pasos y entremeses, como las farsas europeas, solían escenificar burlas y facecias provenientes del folclore y con el Carnaval como trasfondo cultural ineludible en sus tópicos e imagería”²²².

Aunque fue en realidad Timoneda quien al editar las obras de Lope de Rueda las catalogó como pasos, el género puede entenderse como sinónimo del entremés²²³. Se trataría en cualquier caso de una obra breve, de carácter cómico, que se representaba entre las jornadas de una comedia. A partir del siglo XVIII al entremés se lo conocerá principalmente como sainete, y no se limitará a servir de entretenimiento entre los actos de una obra de mayor extensión, sino que a lo largo del siglo XIX alcanzará la independencia para formar parte del repertorio de los teatros por horas, especializados

²²¹ FRANCÉS, José, “Jacinto Benavente”, *Renacimiento*, nº 1, 1907, p. 108.

²²² GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 211.

²²³ Para profundizar en esta tesis, léase el capítulo “Pasos y entremeses. Una cuestión terminológica” de GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, en “Introducción” a RUEDA, Lope de, *Pasos*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 46-50.

en funciones por secciones horarias. El fin del siglo XIX marca el momento de mayor éxito del teatro breve y del género chico²²⁴. Ateniéndonos al estudio de M^a Pilar Espín, en el teatro por horas finisecular los subgéneros dramáticos más comunes son el sainete, el entremés, el juguete cómico, la comedia, la revista, la parodia, la zarzuela y el pasillo de comedia. El análisis de este último le permite concluir que:

...el pasillo, desde un punto de vista formal, no presenta diferencias con el sainete, ni en extensión, ni en el formato de las ediciones²²⁵.

Junto a la denominación de pasillo, también aparece la de paso de comedia, subtítulo habitual en los sainetes de los hermanos Álvarez Quintero; varias obras estrenadas por aquellos años así lo atestiguan: *Mañana de sol* (1905), *El amor a oscuras* (1906) o *A la luz de la luna* (1908). La segunda de ellas tuvo cierta fama en su época, y no es de extrañar que Francés conociera la denominación a partir de las piezas de los andaluces.

Si aceptamos por tanto la definición genérica de paso de comedia como sinónimo del sainete, tal consideración resulta contradictoria con el contenido y el tono de *Cuando las hojas caen...* si nos atenemos al análisis argumental que hemos visto en las secciones anteriores. El sainete se define como una pieza teatral breve en un acto, de tono jocosos y carácter popular. Es cierto que el esplendor del teatro por horas llevó a ampliar temáticamente el contenido de los entremeses y sainetes, pero tal y como Espín Templado demuestra en su estudio, aunque puedan aparecer aristócratas en sus escenas, predominan los personajes populares de clase baja y media-baja, y el elemento cómico no desaparece, pese a que ciertas obras puedan contener grandes dosis de crítica social²²⁶.

La obra de Francés no se ajustaría por consiguiente a esta clasificación, a no ser que entendiéramos todo el paso de comedia como una irónica imitación del estilo dramático de Benavente. Esta hipótesis nos parece descabellada en 1907, momento de máximo esplendor del dramaturgo madrileño, y más si tenemos en cuenta que Francés se consideraba admirador de su estilo. El género paródico (que tenía mucha vigencia en los escenarios de los teatros por horas), suponía ridiculizar dramas, óperas y zarzuelas que hubieran contado con el favor del público por medio de la caricaturización de sus rasgos más conocidos, exagerándolos hasta la burla²²⁷. No se trataba de una parodia sutil sino todo lo contrario, y no es posible reconocer en *Cuando las hojas caen...* una imitación burda de los interiores cosmopolitas benaventinos.

No podemos por tanto considerar que la pieza de José Francés se ajuste a la definición genérica de paso de comedia del modo en que se entendía en la época de publicación de *Guignol*. Tal vez fue su extensión breve lo que determinó la elección del sobrenombre, sin atender en demasiado a la concepción teatral que este conllevaba.

Si nos atenemos al modelo dramático más inmediato de la pieza, es decir, el teatro benaventino, sería pertinente analizar entonces los subtítulos que acompañan a las obras del dramaturgo presentadas por aquellos años. Así, en *La noche del sábado*

²²⁴ Véase ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870 – 1910)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

²²⁵ *Ibid.*, p. 466.

²²⁶ *Ibid.*, p. 364.

²²⁷ *Ibid.*, p. 94.

(1903) podemos leer la denominación de *Novela escénica en cinco cuadros*; en *Rosas de otoño* (1905), *Comedia en tres actos y en prosa*; en *Las cigarras hormigas* (1906), *Juguete cómico en tres actos*; en *La princesa Bebé* (1906), *Escenas de la vida moderna, divididas en cuatro actos*; en *Más fuerte que el amor* (1906), *Drama en cuatro actos*, y en su obra más reconocida, *Los intereses creados* (1907), *Comedia de polichinelas, en dos actos, tres cuadros y un prólogo*. La primera de ellas, que como hemos indicado, constituye la obra inicial del ciclo de interiores cosmopolitas, posee un subtítulo que Ruiz Ramón considera un gran acierto, pues recoge con bastante fidelidad el carácter de fresco complejo de la obra²²⁸. Lo mismo podría decirse de las *Escenas de la vida moderna* que glosan *La princesa Bebé*, otro referente directo de la obra de Francés, y en la que también se suceden una larga sucesión de personajes de muy diversa procedencia, con lo cual la denominación es también acertada.

Tampoco plantea ninguna duda la definición genérica de *Los intereses creados* y *Las cigarras hormigas*, pues se ajustan de forma correcta a la intención, tono y sentido de las obras; la cuestión se plantea un poco más compleja a la hora de abordar la distinción entre comedias y dramas, por la cantidad de obras que pueden agruparse bajo la primera etiqueta. Por lo general, la comedia en Benavente remite a la alta comedia, que se oponía a las grandilocuencias del teatro romántico del siglo anterior, y que consigue desterrar de los escenarios la declamación retórica de Echegaray. Pero en ocasiones, el uso que el autor hace de los géneros es algo flexible y no permite una clara delimitación temática. Como sostienen Luis Tomás González del Valle y José Manuel Pereiro Otero en su edición de *Comedias y dramas* de Benavente:

Hay que admitir que aunque don Jacinto tenía plena conciencia de lo que hacía según se evidencia en sus prólogos, autocríticas, artículos, declaraciones y comentarios autorreflexivos (por ejemplo, *Modernismo*, *El marido de la Téllez*, *La noche del sábado*), tampoco resultan muy reveladoras las adscripciones genéricas hechas por él, ya que el suyo no es un caso semejante al de Ramón del Valle-Inclán o Federico García Lorca, quienes sí tuvieron la capacidad de darnos, con extraordinaria precisión, el motivo dominante en sus textos por medio de dispares elementos paratextuales (es decir, títulos, subtítulos, diversos rótulos, etc.)²²⁹.

Es decir, en Benavente no existe un criterio claro y diferenciado a la hora de llamar “comedia” a una pieza, y un mismo subtítulo puede acompañar a piezas tan diferentes como *El hombrecito* o *La gata de angora*, cuyos desengañados finales permiten encuadrarlos dentro de la categoría de dramas burgueses, o *El marido de la Téllez*, comedia en el sentido estricto del término, con un argumento en cierto modo humorístico y final feliz. Por todo ello, si tenemos en cuenta el precedente temático que supone Benavente como fuente directa de *Cuando las hojas caen...* no resulta descaminado imaginar que la denominación de paso de comedia haya venido motivado en primer lugar por la brevedad de la pieza, y en segundo término, por la asiduidad con que el autor madrileño utiliza la etiqueta de comedia para sus obras aunque no puedan ser adscritas de manera ortodoxa al subgénero, práctica que debía conocer José Francés.

²²⁸ RUIZ RAMÓN, Francisco, *op. cit.*, p. 30.

²²⁹ GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis Tomás; PEREIRO OTERO, José Manuel, “Introducción” en BENAVENTE, *op. cit.*, p. XXVII.

4.4. La revisión del texto: *El Teatro de Arte*

La única obra contenida en *Guignol* que conoció las tablas fue *Cuando las hojas caen...* como parte del ambicioso proyecto de *El Teatro de Arte* organizado por una serie de dramaturgos, intelectuales y hombres de teatro al frente de los cuales se encontraba *Alejandro Miquis* (seudónimo del periodista, crítico y hombre de teatro Anastasio Anselmo González y Fernández), todos unidos en la necesidad de una renovación de los escenarios españoles²³⁰.

Todos los integrantes de la iniciativa firmaron un manifiesto que apareció en *El Imparcial*, en la revista *Por esos mundos* y que más tarde se publicó como folleto. En él se denunciaba el carácter industrialista dominante en el teatro de la época, para lo que se proponía crear un *Teatro de Arte*, abierto a todas las tendencias existentes, con la intención de “elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro”²³¹. Entre las figuras prestigiosas que apoyaron la iniciativa se encontraban, aparte del promotor *Miquis*, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas, Ramón del Valle-Inclán, Alberto Insúa, Felipe Trigo, Jacinto Grau o Enrique Díez Canedo; por supuesto, José Francés también firmaba el manifiesto.

“El Plan de Trabajos”, también contenido en el manifiesto, delimitaba claramente su intención:

...Consiste en organizar series de funciones en que sucesivamente iremos dando a conocer obras maestras del arte escénico, de todos los géneros sin prejuicios de escuela ni de tendencia, pero elegidas entre las que por circunstancias especiales de originalidad de orientación, incompatibilidad con la gente corriente, dificultades escenográficas o de otra índole no sean presentables en los teatros actuales²³².

La primera campaña se dedicó a *El escultor de su alma*, de Ángel Ganivet. La elección constituía toda una declaración de intenciones por la dificultad del texto y su carácter simbólico, como apunta Rubio Jiménez. Además, se trataba de una obra que guardaba relación con la corriente del simbolismo europeo y servía de puente con la tradición renovadora más reciente, con lo que se dejaba claro el carácter aperturista del *Teatro de Arte*. El decorado introdujo algunas novedades escenográficas y el trabajo de los actores, clave para el éxito de la obra, fue muy elogiado en la prensa²³³.

El 13 de junio de 1908 tiene lugar la segunda jornada del *Teatro de Arte*. El hecho nos interesa especialmente pues en ella se llevó a escena *Cuando las hojas caen...* El programa estuvo compuesto por *Teresa*, de *Clarín*, una obra dramática en un acto basada en una experiencia real del autor, *Cuando las hojas caen...* de Francés y

²³⁰ Un pormenorizado análisis de la labor y el significado de *El Teatro de Arte* se encuentra en RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “*El Teatro de Arte* (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias”, en *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, así como en DOUGHERTY, Dru, “Una iniciativa de reforma teatral: el grupo *El Teatro de Arte* (1908-1911)”, en PEIRA, Pedro (ed.) *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 4, Madrid, Castalia, 1995.

²³¹ Jesús RUBIO JIMÉNEZ reproduce el manifiesto en el artículo citado en pp. 138-140.

²³² *Ibid.*, p. 140.

²³³ *Ibid.*, p. 143-144.

Peregrino de amor, cuento de hadas de *Brada*²³⁴. Las reacciones críticas a la segunda jornada del *Teatro de Arte* no se hicieron esperar, y no fueron tan favorables como la anterior.

La obra de *Clarín*, que había sido estrenada en 1895 con gran fracaso, constituía una elección interesante en consonancia con la idea de revisar obras de la tradición reciente que estuvieran al margen del teatro más comercial. La pieza contó con el apoyo de la crítica, que vio con buenos ojos la recuperación de la herencia dramática del autor asturiano, aunque se tratara de una obra con ciertas deficiencias estructurales. La obra de *Brada*, traducida del francés por Daniel de la Escosura, también fue apreciada por su delicadeza y poesía, y porque constituía la única novedad en el sentido teatral y estético del término dentro del programa de la segunda jornada. No ocurrió lo mismo con el paso de comedia de José Francés. En *El Imparcial*, una carta dirigida al crítico teatral de la casa, firmada con el seudónimo de *Clarín* en homenaje a dicho autor, se identificaba con el fallecido escritor para dar su punto de vista sobre la velada. En concreto, estas fueron sus palabras acerca de la pieza de Francés:

Cuando las hojas caen... es un paso de comedia del joven literato D. José Francés. Conocía la obra de lectura. Aquí se sigue con interés el movimiento. Verdad es que no tenemos otra cosa que hacer.

El Sr. Francés es demasiado literato. Quiero decir que el excesivo afán de hacer literatura viene en daño de sus felices y naturales disposiciones. Pertenece este joven a la escuela de los titulados modernistas que, persiguiendo a todo trance la originalidad del estilo, dan en los mayores artificios y extravagancias. Llaneza, muchachos – que diría maese Pedro – Nada de trabajos forzados de la imaginación. Sencillez y claridad. El sentimiento del estilo es un don (como, para ejemplo de escritores modernos, en el exquisito Valle-Inclán) que brota del manantial espontáneamente ya pulido y acicalado. Los preciosismos de laboratorio literario saben a fórmula y delatan el esfuerzo. Por curioso contraste, esas ansias de originalidad no le han preocupado al Sr. Francés al escribir su paso de comedia, que no es otra cosa que una parodia benaventina. Así lo reconocen hasta los incondicionales apologistas del autor, como D. Andrés González-Blanco, y aun este benévolo crítico añade que *Cuando las hojas caen...* no es más que frivolidades y jugueteos de poca sustancia.

Tras esta rotunda denuncia del carácter imitativo de la pieza de Francés, el crítico anónimo se vuelve entonces a señalar el objetivo general que debe prevalecer en el *Teatro de Arte*:

Gran mérito habría en imitar con fortuna a dramaturgo tan inimitable como Benavente, pero a mí me parece que lo que el *Teatro de Arte* pide, y ofrece, son innovadores y revolucionarios, más que imitadores y copistas, y, por supuesto, con alternativa o beligerancia indiscutibles. Estoy de acuerdo en este punto con las discretas observaciones del compañero *Caramanchel*.

El *Teatro de Arte* ha de ser de experimentación y de depuración, y el “escalpelo” todo lo riguroso que este campo de completa libertad e independencia le permiten, y el solo y supremo y absoluto interés del Arte le exige. De lo contrario, caería en un “esnobismo” ridículo, y peor que la enfermedad sería el remedio²³⁵.

²³⁴ Seudónimo de Henrietta Consuela Sansom, condesa de de Quigini Puliga, exitosa escritora francesa de finales del XIX y principios del XX.

²³⁵ CLARÍN, “*Teatro de Arte*. Carta abierta”, *El Imparcial*, 19-VI-1908, p.3.

Las clarividentes observaciones del desconocido autor de la carta coinciden en parte con las esbozadas por Ricardo Catarineu, *Caramanchel*, el crítico teatral de *La Correspondencia de España*:

Cuando las hojas caen... se titula un paso de comedia original de D. José Francés.

Es una insignificante imitación del Benavente de *La noche del sábado*. Y la verdad sea dicha, para imitar lo ya representado y aplaudidísimo en los teatros “ortodoxos”, la creación de un teatro “heterodoxo” no hace falta. Si el Sr. Francés hubiera dado su modesto juguete al Coliseo Imperial o al Príncipe Alfonso, no habría nada que oponer. Pero se trata del *Teatro de Arte*, de una tentativa para representar obras de mérito extraordinario, o que no se ajusten, por condiciones especiales, a ser admitidas en los teatros de empresa.

En España, y fuera de España, tiene la dramaturgia moderna muchas cosas más interesantes que el infantil ensayo de *Cuando las hojas caen...*. Sin ir más lejos, Benavente y Valle-Inclán han impreso algunas comedias magníficas no representadas todavía en Madrid. En esto del *Teatro de Arte*, si ha de ser lo que todos queremos y, lo que todos aspiramos a que sea, no caben, amigo *Miquis*, debilidades de carácter, ni generosidades perniciosas. Ya que, por desdicha, el *Teatro de Arte*, puede dar poco, que esto poco sea bueno. Para mucho y malo, con los demás teatros nos basta y sobra.

Perfectamente está que los escritores jóvenes e impacientes formen capillitas para darse bombos y jugar a las eminencias. Bueno y santo que publiquen artículos en los periódicos afirmando y repitiendo que el articulista y tres o cuatro de sus amigos son cosa rica, y que los demás mortales juntos no componemos la inteligencia de un mosquito. Pasamos hasta por las Conferencias que dan en el Ateneo, metiéndose con todo el mundo, los niños asilados en el refugio literario de la ilustres y flamante condesa de Pardo Bazán. Pero de esto a alternar con Bernard Shaw y con Gabriel d’Annunzio, ¡hay alguna distancia!

Esto aparte, el Sr. Francés es un joven que promete, y el público del *Teatro de Arte* le aplaudió amistosamente, y le llamó a escena. Por lo cual – y salvando los escrúpulos de conciencias antedichos – envío al Sr. Francés mi afectuosa felicitación²³⁶.

La crítica coincide en tres cosas al analizar la segunda jornada del *Teatro de Arte*: destaca el valor estético de *Peregrino de amor*, aplaude la recuperación de *Teresa* por su importancia histórica aunque se trate de una obra deficiente desde el punto de vista dramático, y denigra la obra de Francés a la que acusa de ser una vulgar imitación de Benavente. Con muy buen criterio, el anónimo autor de la carta publicada en *El Imparcial* reflexiona sobre el papel que debe desempeñar el naciente *Teatro de Arte*, y es lógico que arremeta contra la obra de Francés no sólo por su carácter imitativo, sino también porque no se engloba en ninguna de las categorías determinadas en el “Plan de Trabajos” de la novedosa iniciativa. *Cuando las hojas caen...* no es una “obra maestra del arte escénico” seleccionada por la “originalidad de orientación, incompatibilidad con la gente corriente, dificultades escenográficas o de otra índole no sean presentables en los teatros actuales”²³⁷, sino que se parece demasiado al modelo teatral que ya estaba triunfando en los escenarios y puede además identificarse claramente con un autor concreto del que toma las directrices generales para elaborar su pieza.

²³⁶ CARAMANCHEL, “Teatro de Arte”, *La Correspondencia de España*, 15-VI-1908, p. 1.

²³⁷ Citamos de nuevo el “plan de Trabajos” reproducido por RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “*El Teatro de Arte* (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias”, *op. cit.*, p.140.

4.5. La segunda versión de *Cuando las hojas caen...*

A pesar del azote de la crítica, José Francés siempre considerará *Cuando las hojas caen...* su obra favorita, pese a sus deficiencias dramáticas. La razón es más emocional que fruto de la reflexión crítica: José Francés conoció a Rosario Acosta, su futura esposa, en las sesiones del *Teatro de Arte*, pues fue la actriz que interpretó a Liana en el estreno de la pieza. A partir de entonces, Rosario protagonizará la mayor parte de las obras teatrales de Francés y a ella dedicará muchas de ellas. Sirva como testimonio de esta predilección la pregunta que José María Carretero, *El Caballero Audaz*, hace a José Francés en una de sus famosas entrevistas:

-De sus obras de teatro, ¿cuál es la que a usted más le gusta?
-*Cuando las hojas caen*. La estrenó, en el *Teatro de Arte*, la actriz que hoy es mi mujer²³⁸.

En cualquier caso, Francés no debió ser ajeno a las críticas realizadas, pues cuando reestrena en el Teatro Romea la obra un año después, el 20 de agosto de 1909, el texto que se representó no coincide con el contenido en *Guignol*. José Francés retocó el paso de comedia hasta convertirlo en una comedia, alargando su contenido para adecuarlo a la duración de una pieza en un acto. Ese mismo año lo publicará de forma separada con el título de *Cuando las hojas caen... Comedia en un acto y en prosa* (Madrid, R.Velasco, 1909). En todas las ediciones posteriores de la obra, como es el volumen *Teatro de amor*, que agrupa la casi totalidad de la producción dramática de Francés de aquellos años (a excepción del sainete *Lista de Correos*, escrito en colaboración con Federico Leal en 1914), no volverá a publicar la versión contenida en *Guignol* sino la segunda, más extensa²³⁹. Es la única pieza dramática de Francés que se somete a una revisión del autor. Incluso las otras piezas que constituyen *Guignol* se reeditarán dentro de *Teatro de amor* sin modificaciones, aunque no se haga referencias a que formaban parte de una obra anterior individualizada ni respetando tampoco el orden original que presentaban; aparecen todas (a excepción de *La leyenda rota*, que no vuelve nunca a publicarse) conservando los epígrafes que las acompañaban en la edición de *Guignol*.²⁴⁰

El cotejo de ambas versiones permite establecer unas diferencias llamativas²⁴¹. La primera de ellas es la pormenorizada *dramatis personae* que introduce a los

²³⁸ *EL CABALLERO AUDAZ, Lo que sé por mí. Confesiones de un siglo. Volumen V*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1918, p.54.

²³⁹ Así ocurre tanto en la primera edición (*Teatro de amor*, Madrid, La Editorial Española Americana, 1913), como en la segunda, que contiene más obras que la anterior (*Teatro de amor*, Málaga, Editorial Mundo Latino, 1922).

²⁴⁰ En la edición de 1922 de *Teatro de amor*, la más completa, se editan al final del volumen con el siguiente orden: *Cuando las hojas caen...*, *Una tarde fresquita de mayo*, *Ofrendas de vida* y *La Fuente del Mal*. El paso de comedia se coloca en primer lugar porque, al igual que todas las obras que la anteceden en el volumen, va precedida del lugar y fecha de su estreno, dato lógicamente inexistente en las tres restantes.

²⁴¹ Escapa a la intención de este trabajo realizar un estudio crítico con las variantes de las dos versiones de *Cuando las hojas caen...*, por lo cual nos limitaremos a señalar las diferencias que nos parecen relevantes desde el punto de vista de la construcción dramática, del desarrollo de la acción y de las intervenciones de los personajes.

personajes en la versión de 1909; en la versión anterior, se listaban los ocho personajes (entre los que se incluía la Voz del Crupier), pero en la posterior, se detallan las características del personaje, su apariencia y su edad:

LIANA DE PERLY.- Cocota que empieza a descender el crepúsculo de su belleza. Se defiende con la pintura roja del cabello y los afeites del rostro que tapan la implacable huella de los años. Tiene una gran distinción melancólica que no pierde un solo instante. Treinta y siete años.

IRMA DE NONCEL.- Cocota que empieza a subir su futuro camino de galantería. Viste con más chillonería que elegancia y tiene una gran impaciencia de todo. Veinte años.

ENRIQUE XIV.- Rey destronado. Alto y aún con firmeza de buen mozo. El trono y los besos de las mujeres le han dado una exquisita elegancia galante. Ostenta su larga barba blanca, cuadrada, como una gallardía más. Cincuenta y seis años.

PRÍNCIPE EVELIO.- Insignificante y frívolo, con cierta precoz amargura en los ademanes y en la voz. Veintidós años.

DUQUE RISCALDI.- Perfecto cortesano. Cínico y servil. Treinta a cuarenta años.

DERMÍA.- Poeta. Está en la cándida época de las mujeres-ángeles y los imposibles-posibles. Viste el *frac* con perfecta corrección, pero no prescinde de sus melenas románticas. Habla con mucho fuego y cree inmensas e inacabables las alegrías y las desesperaciones. Veinticinco años.

VILLARREAL.- Poeta. En apariencia mucho más viejo de lo que en realidad es; los ensueños y el alcohol lo encorvaron, lo anularon antes de tiempo. Tiene la trágica vejez de Verlaine; pero conserva su antigua arrogancia de cantor de palacios. Cincuenta años²⁴².

La Voz del Crupier ha desaparecido del listado de personajes, aunque sigue interviniendo en la acción del mismo modo que en la versión primitiva, sólo que en esta versión aparece en francés y no en su versión castellanizada (*croupier* y no *crupier*). Quizás se deba a un intento por reforzar el cosmopolitismo del entorno.

La acotación inicial también ha cambiado; se concreta de manera específica el escenario: la terraza de un Casino de la *Côte d'Azur*, de noche. La breve descripción un tanto impresionista que aparecía en la versión de *Guignol* se ha transformado en una precisa explicación del escenario, la posición de los personajes y las coordenadas espacio-temporales. El poeta Villarreal se encuentra en una esquina, Liana está apoyada en la balaustrada, e Irma descansa en un sillón.

El acto único comienza de forma distinta; entra Riscaldi y se dirige a Irma. El cortesano ultima la cita de la cocota con el príncipe Evelio, situación que la llena de orgullo. Riscaldi había cortejado anteriormente a la joven pero ahora actúa en nombre del príncipe; esta circunstancia no impide que Riscaldi sugiera que en el futuro no puedan ser amantes ocasionales; Irma ríe sus ocurrencias pero cierta desconfianza turba

²⁴² FRANCÉS, José, *Cuando las hojas caen...*, en *Teatro de amor*, 2ª edición, ed. cit., p.225.

sus palabras, pues el amor que siente por Dermía le hace dudar de las propuestas del cortesano. Fijan la cita con el príncipe para esa misma noche y ambos se retiran.

En este punto se recupera el texto original; se produce el encuentro entre Enrique XIV, que entra en escena, y Liana. El diálogo reproduce el contenido en la versión primitiva, salvo algunas pequeñas correcciones de estilo (cambio de un adjetivo por otro, eliminación de puntos suspensivos, supresión de comas, etc...). Sí es curioso destacar que la primera referencia musical (“La consagración del Santo Grial” de *Parsifal*) ha sido sustituida por el *Adagio* del primer trío de Haydn. Aunque en la versión de 1909 Liana haga referencia a la representación de *Parsifal* que tuvo lugar la noche que se conocieron (el texto se respeta en este punto en su totalidad) no ha sido ya la música el desencadenante del reconocimiento, por lo que el cambio no nos parece acertado.

Cuando el monarca destronado propone a Liana que unan sus vidas, el texto recoge una nueva referencia musical, inexistente en la primera versión: el *Minuetto* de la Sinfonía 39 de Mozart. El tono alegre del movimiento está en consonancia con el momento de júbilo de Enrique XIV, que cree posible una segunda oportunidad para los dos; siguiendo el texto original, Liana se niega.

El cambio efectuado en los referentes musicales sugieren un intento por descontextualizar la época en que se desarrolla; aunque se siga hablando de *Parsifal*, su música no suena ya de fondo, como tampoco lo hace *Melancolía* de Grieg. Una música claramente finisecular (Wagner, Grieg) es sustituida por otra clasicista (Haydn y Mozart), buscando quizás acercar así el tono de la obra al mundo dieciochesco que parece servirle de referente lejano.

A continuación, la versión de 1909 diverge de la anterior, aunque la línea argumental se mantenga de forma general. Entran en escena Irma y Dermía, y el joven recita un poema e intenta en vano que su amada rechace la proposición del príncipe y se quede con él; tras un breve diálogo, ella le promete que volverá con él algún día, pero Dermía responde que entonces será tarde. Los dos personajes abandonan la escena, y Enrique y Liana, que han sido testigos de la conversación, reconocen en los dos jóvenes su propia historia. Liana siente la necesidad de detener a Irma y mostrarle el ejemplo de su propia experiencia para que no cometa el mismo error, pues para el príncipe será sólo un capricho pero para Dermía será una verdadera reina. Enrique responde que no es del todo justa, pues él mismo está empezando a cambiar de opinión acerca de lo que significó aquella noche para él, y que él mismo debería buscar al poeta a quien arrebató el favor de Liana para pedirle disculpas.

Entran en ese momento el príncipe Evelio y Riscaldi; el noble está hastiado y aburrido de la vida regalada que lleva. Las conquistas amorosas y el juego son los monótonos entretenimientos en una vida sin sobresaltos. Una antigua amante le está molestando, y Riscaldi le propone escribirle una carta y firmar como Dermía, y hacer lo mismo con el poeta para que los dos amantes abandonados se consuelen mutuamente. En ese momento ven a Villarreal, que sigue en un rincón de la terraza, y lo reconocen como un inmortal poeta; le piden que recite algo, a lo que éste se niega.

En este punto se vuelve al texto original; Enrique y Liana se dan cuenta de quién era el hombre taciturno que bebía en soledad, y el monarca le propone acercarse a él y

darse a conocer, pero ella decide no hacerlo, con un vencido “¿Para qué?” como única respuesta.

Como vemos, la nueva versión se limita a ampliar la extensión de las distintas escenas y a darle un mayor peso dramático a los personajes jóvenes (Dermía, Irma, el príncipe Evelio) que sirven de reflejo a los otros tres (Villarreal, Liana, el rey Enrique XIV). Se pierde así el carácter estático que habíamos destacado en la versión primitiva, pues el diálogo entre Enrique XIV y Liana es más extenso, más fluido, y permite una mayor profundización en sus problemáticas. Los otros tres personajes desarrollan más sus personalidades y no se limitan a constituir entradas fugaces en la terraza como ocurría en *Guignol*. Sin embargo, también es cierto que la nueva versión es menos sutil que la anterior, pues Liana “explica” en escena que la historia de Dermía e Irma es una repetición de la suya, como si fuera necesario hacer explícito lo que un espectador atento podía entender sin necesidad de explicaciones. La obra se acerca así mucho más a su modelo benaventino, pues esa tendencia a justificar en escena el comportamiento de los personajes en lugar de dejar que la acción sirva para explicarlos en uno de los fallos dramáticos que la crítica ha destacado siempre en la técnica teatral de Benavente, como testimonia la cita de Torrente Ballester: “¿En qué consiste su negatividad [referida al teatro benaventino]? En la sustitución sistemática de la acción por la narración o por la alusión”²⁴³, o las palabras de Borel: “Benavente recurre constantemente al relato, que es una técnica característica de la novela; más que mostrar, cuenta, hace alusión”²⁴⁴.

La obra de Francés adolece de los mismos defectos. Los largos monólogos de Enrique XIV y Liana (percibidos como mucho más largos en proporción con el resto de la obra en la versión primitiva) sirven para que el espectador conozca su historia previa, recurriendo el autor a la narración en lugar de a la representación. También la explicación de Liana al ver marcharse a Irma, en la que ve su propia equivocación repetida, es una intervención innecesaria pues constituye una denotación excesiva. A pesar de las mejoras señaladas, la obra no deja de ser una simple ampliación de la anterior, sin que se hayan producido cambios estructurales ni argumentales. Los personajes son los mismos, la intención y la conclusión son idénticas, y sólo puede justificarse el retoque como una adecuación de *Cuando las hojas caen...* a la duración de una obra del teatro por horas. El modelo benaventino sigue siendo evidente y no se puede hablar de una obra innovadora o moderna. Aunque Francés aceptara las críticas recibidas en el estreno de la obra, parece ser que no las tuvo en cuenta a la hora de realizar su revisión; es, sin lugar a dudas, la pieza más endeble de *Guignol* aunque contara con el beneplácito incondicional de su autor.

²⁴³ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 41-42.

²⁴⁴ BOREL, Jean Paul, *Teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 62.

5. La leyenda rota. Drama en una tarde

5.1. Argumento y estructura

La obra más extensa de *Guignol* sólo cuenta con dos personajes: Don Alonso Quijano, y Doña Aldonza Lorenzo. Ambos nombres remiten inmediatamente a *Don Quijote*, aunque su identidad no coincide por completo con los modelos cervantinos. Francés juega además a plantear cierta ambigüedad al lector pues no ofrece referencias espaciales ni temporales, con lo cual no sabemos al comienzo si la obra se desarrolla en la Castilla del siglo XVI o si se trata de otro escenario.

Al comenzar la pieza, nos encontramos en una biblioteca con numerosas repisas atestadas de volúmenes. La estancia está cubierta de polvo, y al fondo, a través de los ventanales, “se ve la llanura que duerme bajo el sol como alma de justo”²⁴⁵. La breve imagen nos hace pensar en la meseta castellana. Entran entonces Don Alonso y Doña Aldonza, ancianos. La acotación explica que son primos y que caminan “con andar de enfermo y de triste”²⁴⁶.

La biblioteca era el lugar de trabajo del sobrino de Don Alonso. Los dos personajes recuerdan lo ocurrido: el joven fue enviado a Madrid por su tío para hacer de él un hombre de provecho, pero volvió de allí aquejado de cierto mal, que no es otro que la llamada de las letras. El joven quería escribir una novela, pero ese deseo fue como una enfermedad mortal que acabó provocando su muerte.

Encima de la mesa, que está tal y como la dejó el joven, están las cuartillas de su manuscrito. Los dos ancianos, al descubrirlas, no pueden evitar leer el título del primer capítulo, “Que trata de la condición y ejercicio de Don Alonso Quijano”. Dudan si se tratará de la vida del anciano tío, y deciden leer el texto en voz alta. Doña Aldonza lee “Capítulo primero...” y así concluye la primera parte de la pieza.

En la página siguiente de *Guignol* se da paso a la transcripción directa del manuscrito del joven fallecido, del que se reproducen cuatro capítulos, respetando la presentación del comienzo de cada capítulo en una página nueva. Los títulos de los cuatro capítulos son: “Capítulo primero. Que trata de la condición y ejercicio de Don Alonso Quijano”, “Capítulo segundo. Que no es sino continuación del anterior”, “Capítulo tercero. Que trata de la primera salida que de su tierra hizo Don Alonso” y “Capítulo cuarto. De la convalecencia de Don Alonso Quijano”. En los títulos se aprecia un claro homenaje a *Don Quijote*, bien por el calco casi directo del original cervantino (el capítulo I, “Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo Don Quijote de Mancha” y el III, “Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso Don Quijote”) o por la imitación del estilo metalingüístico de otros (como son el XXXIII, “Donde se prosigue la novela del Curioso impertinente” o el XL, “Donde se prosigue la historia del cautivo”).

El primer capítulo se abre con una descripción impresionista del amanecer, al tiempo que vemos avanzar una figura masculina cargada con unos paquetes y

²⁴⁵ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 43.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 43.

periódicos. Llega a una casa y llama al timbre; una criada responde a la puerta y anuncia al señor de la casa que ha llegado el correo. El amo, que resulta ser Don Alonso Quijano, rompe nervioso los paquetes para extraer de su interior varios libros. Esta primera sección nos permite determinar cierto marco temporal: la referencia a los periódicos acerca la acción a la época contemporánea, pues la primera parte (el diálogo entre Don Alonso y Doña Aldonza) carecía de elementos que nos permitieran determinar el marco cronológico de la acción.

A continuación se describe el físico de Don Alonso:

Era Don Alonso Quijano de contextura recia; cenceño, morena la color, los ojos hundidos bajo el triunfo de las cejas cerdosas y grises; la nariz larga y enérgica montaba sobre el bigote lacio, ocultador de los labios sumidos; su barba puntiaguda, de pelos largos y desrizados, quitaba dureza la mentón.

Alto. Las manos sarmentosas, los pies grandes, los miembros duros. Era una evocación de siglos que fueron. Un rezagado de las razas heroicas y caballerescas²⁴⁷.

El modelo quijotesco está presente; recuérdese que “era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (Primera Parte, Capítulo I), y “hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos” (Segunda Parte, Capítulo XIV)²⁴⁸. Además de la inspiración directa del texto cervantino, Francés busca recrear la lengua de la época por medio de adjetivos caídos en desuso (“cenceño”), o de usos arcaizantes (la color, palabra de género femenino en el Siglo de Oro).

El padre de este Alonso Quijano vivió el París cosmopolita del XIX, donde prodigó “sensuales devaneos”; pero su hijo prefirió el retiro al pueblo manchego, donde se dedica a la lectura y al estudio, y donde recibe a diario libros y revistas de la capital, de Francia, Alemania e Inglaterra. Sus gustos literarios se precisan: por medio de una cita de *Brise marine* se introduce a Mallarmé, y a Tolstoi, Kropotkin, Schopenhauer y a Nietzsche, “el profeta del *Übermensch*”, lecturas que coinciden con las del propio José Francés y con las de muchos de los jóvenes literatos de principios del siglo XX.

Dos amigos sirven de interlocutores a Don Alonso en discusiones sobre filosofía, política y religión: el cura Don Máximo y el médico Don Nicolás, reflejos del Pero Pérez cervantino y del barbero Nicolás, con quienes discutía sobre los libros de caballería. A pesar de las diferencias ideológicas entre los tres personajes, en algo están de acuerdo:

Pero en lo que estaban contestes y conformes, lo mismo el cura y el librepensador que el eclético, era en la necesidad de pujanzas y regeneramientos; en la falta, allá en la Corte, de un brioso adalid que fuese luchador y que fuera reformador²⁴⁹.

La elección de la palabra “regeneramientos” no es gratuita, como veremos más adelante, pues remite en el contexto de la época al movimiento regeneracionista y a la necesidad de un cambio que postulaban una serie de intelectuales al frente de los cuales se hallaba Joaquín Costa.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

²⁴⁸ Cito por la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco RICO, de CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 36 y p. 736, respectivamente.

²⁴⁹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 53.

El segundo capítulo del manuscrito, “Que no es sino continuación del anterior”, introduce la primera referencia a la “locura” de Don Alonso, que en este caso no tiene una causa única. El narrador explica que sus muchas lecturas, su bondad, su espíritu severo y sus cavilaciones engendraron en el hombre un proyecto que no le dejaba dormir por las noches. “Sufrió nostalgias de algo ignorado; emulaciones de triunfos desconocidos; venganzas de inultos crímenes”²⁵⁰. Se aprecia en esta descripción la tipificación de un mal inefable, relacionado con la melancolía, que se identifica con el fin de siglo y la degeneración de la que habló Nordau: de nuevo la narración contextualiza la historia en el marco de los acontecimientos contemporáneos.

Tras una noche de desvelo, Quijano se levanta con la firme determinación de partir. Prepara su automóvil (paródica versión de Rocinante) y acude a casa de su prima Aldonza pues:

El debía despedirse de Aldonza; llevar consigo la convicción de que alguien esperaba sus triunfos cortesanos²⁵¹.

Al igual que en *Don Quijote*, la figura femenina representa el objeto de sus andanzas; a ella dedica sus conquistas, sirve de testigo de sus hazañas y sin ella, su labor queda sin testigos. La prima, con quien mantiene una estrecha relación (se prestan libros, charlan habitualmente de diversos temas y ella le alegra la vida) intenta convencerlo para que abandone su insensata idea, pero él no desiste. Le explica entonces que si ha decidido darle a conocer su plan antes de marchar es debido a un motivo especial. No llega a verbalizarlo, pero Aldonza comprende que estaba enamorado de ella, al igual que ella de él; ella replica simplemente que los dos están ya viejos, y se despiden. Don Alonso termina de preparar su viaje y se acuesta leyendo a Gracián.

El tercer capítulo narra la salida de Don Alonso, que se despide de su criada María y abandona el pueblo muy temprano ante la sorpresa de los labriegos. En su viaje en automóvil va imaginando, presa de ensoñaciones, el gran papel que desempeñará en la capital:

Y prontamente retornó al Ensueño. Imagínose que leía laudes de sus futuras empresas: “Deber nuestro es rendir parias y pleitesía a Don Alonso Quijano, ese noble manchego que, abandonando su tranquila vida en un pueblecillo, donde era admirado y querido por sus convecinos, presta el valioso apoyo de su fortuna, y el no menos valiosísimo apoyo de su talento, a todas las obras beneficiosas para con esta pobre España tan maltrecha y vencida”²⁵².

A medida que avanza, Don Alonso recuerda tiempos más propicios, cuando era joven y sus preocupaciones se encontraban muy lejos de los libros; piensa en su juventud perdida y en el amor secreto por su prima Aldonza, creyendo que aún tiene tiempo para enmendar esos errores del pasado.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 56.

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 61.

²⁵² *Ibíd.*, p. 69.

Se produce una elipsis narrativa; está atardeciendo, y Juan Peño, un labriego, regresa al pueblo después de todo el día en el campo. Pasa junto a un castillo del que se cuentan historias de fantasmas. Asustado, azuza a los bueyes para que aceleren el paso, pues escucha susurros misteriosos que le hacen temblar. Su perro comienza a aullar, y una voz lo llama por su nombre; le resulta familiar el tono, y se acerca para descubrir a Don Alonso herido y maltrecho tras sufrir un accidente con su automóvil, que ha quedado estampado contra los muros del castillo.

El labriego monta a Don Alonso en su carro, y lo lleva de vuelta al pueblo; el hombre relata lo ocurrido: por la carretera caminaban dos hombres y un perro. Al oír el automóvil, los dos hombres se apartaron, pero el perro se quedó en la calzada; Don Alonso intentó esquivarlo, pero el perro saltó frente al coche, provocando el accidente. Pero no fue ese incidente lo que dejó a Don Alonso herido, sino el posterior ataque de los dos hombres, que lo agredieron por haber matado al perro. Tras desquitarse, lo dejaron abandonado junto al lugar del accidente. Tras la narración, el labriego maldice a los atacantes, mientras Don Alonso lamenta su suerte y su viaje fallido. El pasaje posee un referente indiscutible: se trata de la escena entre el labriego Pedro Alonso, que recoge a Don Quijote tras ser apaleado por el mozo de los mercaderes y lo lleva de vuelta al pueblo (Primera Parte, Cap. V).

La narración continúa en el Capítulo Cuatro (“De la convalecencia de Don Alonso Quijano”), donde se nos cuenta la lenta recuperación de Don Alonso; gracias a los cuidados de su prima Aldonza y a las visitas de sus dos amigos, el cura y el médico, poco a poco se va recuperando, pero nadie habla sobre el motivo de su marcha ni las consecuencias de su decisión. Cierta melancolía se apodera de Don Alonso.

Una tarde, Don Nicolás propone a Don Alonso que se presente a diputado; por un momento, Don Alonso parece recuperar su sueños de reformador. Pero la llegada en medio de la conversación de Pedro Sancho, un campesino enriquecido que apoya su candidatura, lo llena de dudas. Sancho, cuya expresiva descripción remite a la imagen de Sancho Panza, es una representación del caciquismo de la época:

Achaparrado, cachetudo, las manos cortas y nudosas, con uñas roídas, algo zambo, braco de nariz. La roja cara se encierra en el marco ebaniano del cabello y al enmarañada y espesa barba. En sus ojos brinca la socarronería y reposa la desconfianza. A los labios gruesos y sensuales les obligó el hábito de reír a que pintaran en el rostro una eternal curva granate²⁵³.

El campesino expone que cuenta con el voto de varios pueblos, que hacen lo que su hermano quiere, alcalde en uno de ellos. De ese modo, puede asegurarse la victoria de Don Alonso, siguiendo los procedimientos del pucherazo propio del sistema electoral del siglo XIX y principios del XX; a continuación se explica de qué manera se evitó unos años antes la victoria del candidato enviado por el gobierno para un ayuntamiento de la zona, que acabó con enfrentamientos violentos y fraudes electorales. Don Alonso se niega a aceptar la candidatura en esas condiciones, pues sólo se presentaría si existiera absoluta transparencia; pide consejo a sus amigos, que no saben qué contestarle. Decide finalmente desechar la propuesta ante la imposibilidad de participar

²⁵³ *Ibid.*, pp. 82-83.

en unas elecciones justas y libres²⁵⁴. Su amigo el médico le reprocha que sólo ha vivido en los libros y por ello tiene una visión errónea del mundo.

En ese momento se interrumpe la lectura del manuscrito y volvemos a la escena original. Está anocheciendo. Aldonza ha dejado de leer porque la última cuartilla se acaba en medio del diálogo entre Don Nicolás y Don Alonso. Los dos viejos lloran en silencio.

La anciana se acerca a su primo y le pregunta si lo que cuenta el manuscrito es verdad, si ciertamente ha vivido toda su vida enamorado de ella, a lo que el hombre responde afirmativamente. Él entonces abre su corazón, y le explica que hubiera querido llevar una vida tranquila, juntos los dos, olvidados del mundo, sin ambiciones de ningún tipo. Don Alonso sugiere que aún no es tarde para conseguirlo, pero Aldonza le interrumpe para preguntarle por esas ideas de sacrificio y reforma que ha leído en los papeles del sobrino escritor. Reproducimos el diálogo final, que contiene un inesperado giro argumental:

DOÑA ALDONZA (*volviendo bruscamente la cabeza*)

¿De modo que ese enamoramiento del ideal, esa añoranza de los siglos de lucha y de abnegación no existe en ti? ¿Tú nunca pensaste en salir de estas tierras llanas, de estas almas rectilíneas, de este vivir que es muerte, y correr en busca del ruido y de...

DON ALONSO (*asombrado*)

¿Yo? No... Esas son cosas de poeta, de mi sobrino...

DOÑA ALDONZA (*con acento inexpresable*)

¡Ah!...

*Y altiva, sin mirarle, pasa por delante de él y sale de la habitación llevándose las cuartillas*²⁵⁵.

El ideal es únicamente literario: Doña Aldonza se había enamorado de la imagen poética de Don Alonso transmitida por medio de la narración novelesca; pero cuando descubre que su recreación imaginaria no se corresponde con la realidad, con la visión idealizada y “caballeresca” de su primo, rechaza entonces sus proposiciones y sale sin prestarle atención. Se lleva consigo en cambio las cuartillas, pues el manuscrito guarda la invención del Alonso que ama aunque no se identifique con el auténtico. Los papeles de caballero y amada idealizada e inexistente se han invertido; frente al personaje de Don Quijote que ama a Dulcinea (Aldonza), la Doña Aldonza de *La leyenda rota* ama a Don Alonso (personaje ficticio).

La pieza de Francés utiliza el texto cervantino como punto de partida para elaborar un discurso propio, aunque para comprender en su justa medida su significado y sentido, es necesario considerar el papel que la figura simbólica de Don Quijote

²⁵⁴ El pasaje nos hace pensar en la novela de Pío Baroja *César o nada* (1910) que relata las luchas en el mundo político de la provincia, donde el poder es controlado por los caciques que aprovechan su posición privilegiada.

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 89

desempeña a principios de siglo, especialmente a raíz de la celebración del tercer centenario de la publicación de la Primera Parte de *Don Quijote* en 1905.

5.2. *Don Quijote* y Cervantes en torno al centenario (1905)²⁵⁶

En 1905 se conmemoraba el tercer centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, y dos años antes, desde las páginas de *El Imparcial*, el periodista Mariano de Cavia propuso convertir esa celebración en un gran acto de resurgimiento español “en honor de la mejor gloria de su raza, de su habla y de su alma nacional”²⁵⁷. Era la primera vez que se proponía celebrar con tanto fasto la publicación de una obra; se había hecho con autores (como fue el aniversario de Calderón en 1881, o como también se haría en 1904 para homenajear el premio Nobel concedido a Echegaray). Pero en ambos casos, el motivo de la celebración no se aceptó de manera unánime; ya hemos señalado el rechazo que causó entre la mayor parte de los jóvenes autores e intelectuales el reconocimiento al estilo teatral anquilosado y grandilocuente de Echegaray²⁵⁸. Igualmente, la celebración del segundo centenario de la muerte de Calderón provocó algunas quejas por parte de la juventud republicana, que rechazaba los valores tradicionales que simbolizaba el autor: “Religión, honor, rey: he aquí los valores de Calderón [...] ¡Estos ideales casi son delito en el siglo XIX!”²⁵⁹; en el famoso “brindis del Retiro” un joven Marcelino Menéndez Pelayo arremetió contra las manifestaciones en pro del laicismo de un catedrático francés alegando que los liberales no podrían contar nunca con Calderón, que representaba el ideal de la religión católica, la nación española y la monarquía, provocando una polémica que rompió el clima de unidad que se pretendía dar a la celebración.

En el caso de *Don Quijote*, la situación era muy distinta. Se aceptaba de forma unánime su condición de obra maestra, y era considerada por todos los españoles, independientemente de su orientación ideológica o estética, como la principal obra literaria de nuestra lengua. Dicha opinión era compartida también por los países hispanoamericanos y las naciones europeas. *Don Quijote* era la obra capital de la lengua castellana, con lo que su celebración se consideraba en todos los aspectos unas efemérides que se debía tener en cuenta. Por tanto, la convocatoria lanzada desde las páginas de *El Imparcial* agradó a todos los sectores de la sociedad y provocó la creación de una comisión que se encargaría de organizar los eventos asociados a la conmemoración de 1905.

¿Qué sentido tenía destacar *Don Quijote* en su tercer centenario con tanto interés? Mariano de Cavia es claro en su intención al subtítular su artículo *Post*

²⁵⁶ Para la elaboración de este apartado, ha sido muy útil la selección de textos recopilados por Jesús GARCÍA SÁNCHEZ en *Visiones del Quijote: desde la crisis española de fin de siglo*, Madrid, Visor, 2005, que recoge los principales testimonios sobre *Don Quijote* en los escritores de finales del XIX y principios del XX, así como los recogidos por Álvaro ARMERO ALCÁNTARA en *Visiones del Quijote*, Sevilla, Renacimiento, 2005, que ofrece una panorámica más amplia, incluyendo autores del XVIII y de todo el siglo XX. Aunque los textos solo se reproduzcan parcialmente, son una buena introducción al tema.

²⁵⁷ CAVIA, Mariano de, “Post tenebras spero lucem”, *El Imparcial*, 2-XII-1903, p. 1.

²⁵⁸ Ver *supra*, p. 69.

²⁵⁹ Citado por FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, “Ecos del centenario”, *La Ilustración Española y Americana*, 22-V-1881, pp. 323-326.

tenebras spero lucem, lema que aparece en la portada de la primera edición de *Don Quijote*. Simbólicamente, tras la oscuridad del desastre del 98, se espera la luz de un nuevo amanecer para la nación. El periodista se detiene incluso a explicar el sentido de esta llamada:

Ponga *incontinenti* manos a la obra esta España “a todo ingenio dura”, ya que en sus presentes desdichas y en sus renovados afanes de vivir, tiene una oración consoladora y fortaleciente en las cuatro palabras²⁶⁰.

Y ahonda en el sentido de ese sentimiento:

Perdió España sus Indias, mejor dicho, sus Españas Occidentales. Pero le queda el *Quijote*. Y esto es tanto y de tal grandeza, que si existe allende el Océano alguien que abomine del nombre de España, ese es el primero en descubrirse ante el nombre de Cervantes²⁶¹.

La herida está aún fresca, pero los rencores que la reciente pérdida había podido provocar se disipan ante la grandeza de la obra de Cervantes, que es fuente de inspiración para los escritores, poetas e intelectuales hispanoamericanos²⁶². De hecho, de Cavia invita a todos los pueblos latinos a participar en la celebración, y abre sus puertas a “todos los hombres que comulgan en el noble y laborioso culto de sentir hondo, pensar alto y hablar claro”. Se trata de una celebración inclusiva, que busca el consenso de todos y que apela a la unidad.

La propuesta será entendida en ese sentido, pero la disparidad de interpretaciones y lecturas que se hará de *Don Quijote* por esos años estarán en consonancia con las diferencias ideológicas y estéticas de los distintos grupos. El hidalgo será un nuevo capítulo en la querrela entre antiguos y modernos que enfrentaba posturas contrapuestas sostenidas por jóvenes y viejos respectivamente.

Dentro de los actos conmemorativos del centenario en la capital de España, los discursos oficiales de dos de las instituciones más importantes, la Real Academia y la Universidad de Madrid, serán redactados por sendas figuras conservadoras, Juan Valera y Menéndez Pelayo, y la interpretación que ofrecen de la obra será similar en ambos. El primero explica que *Don Quijote* era un libro entretenido que no debía leerse buscando mensajes ocultos; Cervantes había querido criticar los libros de caballería de su época, así que no se debía interpretar como un libro pesimista o que buscara cambiar la sociedad, sino que contenía una llamada a mantener una postura respetuosa ante la autoridad. Menéndez Pidal se expresa en términos semejantes al sostener que la novela critica los excesos de las novelas de caballerías, y afirma que Cervantes era fiel a las creencias tradicionales y desaprobaba la acción radical de su personaje; además añade que la influencia benéfica de Don Quijote sobre Sancho permite su quijotización, perdiéndose así la condición baja y simple del personaje, pero nada dice del proceso contrario que experimenta el hidalgo al sanchificarse²⁶³.

²⁶⁰ CAVIA, Mariano de, *op. cit.*, p.1.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1.

²⁶² Véase la influencia de Cervantes en URIBE-ECHEVARRÍA, Juan, *Cervantes en las letras hispanoamericanas*, Santiago, Universidad de Chile, 1949.

²⁶³ En su artículo “El tercer centenario del *Don Quijote* en 1905 y el nacionalismo español”, Eric STORM analiza con detalle el contenido crítico de las principales lecturas públicas realizadas con motivo de la celebración. *Hispania*, nº 58, 1998, pp. 625-654.

Frente a estas lecturas tradicionalistas, hubo otras de signo distinto. Jacinto Octavio Picón, desde la Real Academia de Bellas Artes, llega un paso más allá que Valera; partiendo de la idea de que la obra es una parodia de los libros de caballería, concluye que incita también a seguir el ideal de Don Quijote. Los españoles deben luchar contra el atraso y el fanatismo para salir de la pobreza: las ideas del escritor republicano se transmiten así a través de su discurso. Igualmente, desde el Colegio Médico de San Gonzalo, Ramón y Cajal reclama un mayor espíritu emprendedor por parte de los españoles; critica la ignorancia y la actitud derrotista de unos tiempos en los que sobran Sanchos y faltan Quijotes²⁶⁴.

Los jóvenes escritores también aportan su particular visión del Quijote: Maeztu, Azorín y Unamuno dedicarán muchas páginas a la cuestión, con posturas en algunos casos contrapuestas. El primero de ellos es una de las pocas voces discordantes en relación a la celebración del centenario. En 1903 escribe un artículo como respuesta a la llamada de Cavia, titulado “Ante las fiestas del Quijote”, donde se opone a la celebración por diversos motivos²⁶⁵. La primera causa es que el pueblo no siente el Quijote; a la convocatoria han respondido intelectuales, escritores, políticos y artistas, pero el pueblo no parece entusiasmado con la idea de la celebración; el motivo del desinterés lo achaca Maeztu a que los cervantófilos se han encargado de esconder la obra bajo el peso de la erudición y los estudios literarios, en lugar de acercarla al lector medio. El segundo motivo alegado por Maeztu (y que ya había desarrollado en un artículo anterior²⁶⁶) era que *Don Quijote* era el libro de los viejos, símbolo del fracaso tanto de Cervantes como del imperio español. Es un “libro de abatimiento y decadencia, y ciertamente la más genial apología de la decadencia y el cansancio de un pueblo”²⁶⁷. Si bien reconoce el valor y la calidad de la obra, no deja de apuntar que “amamos en el Quijote el modelo ideal, ya que no real, de nuestra propia vida”²⁶⁸. Concluye su artículo, en línea con las ideas regeneracionistas, afirmando que la celebración de *Don Quijote* debe ser una fiesta íntima, e invita a que “seamos altruistas, ya que nuestra decadencia nos permite serlo, y no pretendamos convertir en libro vital de España ese libro de abatimiento y de amargura”²⁶⁹.

Pocos días después, amplía el sentido de sus palabras con un nuevo artículo, “Don Quijote en Barcelona”²⁷⁰, donde puntualiza que el fracaso de España no se debe a que “todo quijotismo fracasa sin remedio”, sino a que no existen verdaderos Quijotes que luchen por un ideal.

Las ideas de Maeztu sobre *Don Quijote* se modificarán en parte con el paso de los años, como se puede comprobar en su famoso ensayo *Don Quijote, Don Juan y la*

²⁶⁴ SAWA, Miguel y BECERRA, Pablo editan la mayor parte de los discursos y textos fundamentales relacionados con la celebración del centenario en el volumen *Crónica del Centenario de Don Quijote*, Madrid, Antonio Marzo, 1905. El libro se puede consultar en línea en la Biblioteca virtual de Castilla la Mancha, en <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/libros/cronica_centenario/index.htm> Consulta realizada el 28-V-2015.

²⁶⁵ MAEZTU, Ramiro de, “Ante las fiestas del Quijote”, *Alma Española*, 13-XII-1903, pp. 2-4.

²⁶⁶ MAEZTU, Ramiro de, “El libro de los viejos”, *La Correspondencia de España*, 12-V-1901, p. 6.

²⁶⁷ MAEZTU, Ramiro de, “Ante las fiestas del Quijote”, *op. cit.*, p. 3.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 4.

²⁷⁰ MAEZTU, Ramiro de, “Don Quijote en Barcelona”, *Alma Española*, 20-XII-1903, pp. 9-10.

*Celestina*²⁷¹, pero no consideraremos las opiniones contenidas en esta obra pues su fecha de publicación escapa a los límites temporales que hemos señalado en torno al centenario.

También *Azorín* dedicó numerosos textos a Cervantes, a *Don Quijote* y al resto de su producción, especialmente las *Novelas Ejemplares*. En su artículo dedicado a *El Quijote modernista*²⁷², Rafael Alarcón nos recuerda que en *Azorín*, la lectura es siempre el motor de la creación literaria. Como el alicantino reconocerá en un texto de 1948:

La lectura no es un alimento, sino un estimulante; con la lectura no nos alimentamos, sino que nos excitamos para la obra literaria²⁷³.

Los libros son inspiración y origen de muchas de sus composiciones. De ahí que sus lecturas se conviertan en recreaciones literarias, comentarios y glosas que parten del texto original para enriquecerlo, mezclando ficción creativa con crítica literaria. Un ejemplo patente de este hecho fue la serie de artículos periodísticos que escribió para recordar el centenario de *Don Quijote*. *Azorín* había recibido el encargo del director de *El Imparcial* de escribir unas crónicas relatando su ruta por los lugares descritos en la obra cervantina. Entre el 4 y el 25 de marzo de 1905 se publicaron quince artículos bajo el rótulo de “La ruta de Don Quijote”, que posteriormente y debido al éxito del texto, se editó en un volumen²⁷⁴.

A lo largo de su viaje *Azorín* nos muestra a través de una serie de cuadros impresionistas su visión de Argamasilla de Alba, localidad donde vivió Don Alonso Quijano “El Bueno”, Puerto Lápice, donde cree encontrar la venta en la que fue ordenado caballero Don Quijote, Ruidera, a la orilla de cuyas lagunas se produjo el episodio de los batanes, la famosa cueva de Montesinos, Criptana, que se atribuye el honor de ser cuna de Sancho Panza y El Toboso, donde prefieren en cambio dar muestras de una gran cercanía hacia Miguel de Cervantes, al que llaman simplemente Miguel. A medida que avanza en su ruta, *Azorín* incluye meditaciones sobre la Mancha, sobre los tipos peculiares que encuentra en su camino y recrea los distintos episodios de *Don Quijote* a su paso por los escenarios donde se imaginaron. Recrea la historia de Don Quijote aprovechando algunos personajes, imagina los sentimientos que experimentaron al recorrer aquellos caminos y se deja invadir por la belleza del paisaje y de las pequeñas maravillas que encuentra a su paso: la gastronomía, la simpatía de los habitantes, su sabiduría popular, las labores del campo, las costumbres y tradiciones de cada pueblo. De ese modo, a partir del material literario (la novela de Cervantes) construye una serie de artículos de actualidad que acerca *Don Quijote* al público lector. Como apunta Alarcón Sierra:

²⁷¹ MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Espasa Calpe, 1926.

²⁷² ALARCÓN SIERRA, Rafael, “El Quijote modernista (Unamuno, Maeztu, Azorín)”, en “*No ha mucho que vivía...*” De 2005 a Don Quijote. *Jornadas conmemorativas del IV Centenario de El Quijote*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 345-389..

²⁷³ AZORÍN, “Cervantes y la lectura”, *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 108.

²⁷⁴ AZORÍN, *La ruta de don Quijote*, Madrid, Leonardo Williams, 1905. Nosotros citaremos por la versión editada por José María MARTÍNEZ CACHERO de AZORÍN, *La ruta de Don Quijote*, Madrid, Cátedra, 2009.

Las crónicas de *Azorín* tienen mucho que ver con la visión descriptiva, meditativa y poética de la España intrahistórica que ya había practicado en su anterior libro, *Los pueblos*²⁷⁵.

Esa visión del paisaje, tan importante para la generación de fin de siglo, permite además que *Azorín* entable un contacto directo con esa realidad literaria; frente a las conmemoraciones y homenajes más tradicionales, preocupados por cuestiones filológicas, históricas o sociales, él prefiere un conocimiento real de las comarcas y caminos immortalizados en la obra de Cervantes; no son sus artículos textos eruditos que pretendan esclarecer cuestiones desconocidas sobre Miguel de Cervantes, la composición de *Don Quijote* o las posibles fuentes de inspiración²⁷⁶, sino que sus artículos nacen como recreación y puesta al día de la ruta seguida por Don Quijote. Un deje de ironía sobrevuela sobre mucha de sus páginas, pero viene acompañada de un fuerte sentimiento de humanidad y cariño por los personajes, reales o inventados, que recoge en su libro de viaje²⁷⁷.

Miguel de Unamuno es el autor de su generación que más escribe sobre *Don Quijote*; en su caso, el interés se centra por completo en el personaje literario, dejando a Miguel de Cervantes en la sombra. Es decir, su estudio es siempre quijotista y nunca cervantista. Desde 1895, fecha de publicación de *En torno al casticismo*, donde interpreta los deseos de regeneración nacional por medio del héroe cervantino, Don Quijote es presencia constante en sus escritos. En fechas cercanas al centenario, cuatro son los artículos que merecen nuestra atención: “El caballero de la triste figura. Ensayo iconológico”²⁷⁸, “¡Muera Don Quijote!”²⁷⁹, “¡Viva Alonso Quijano el Bueno!”²⁸⁰ y “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”²⁸¹. Aunque son más los textos que se detengan en esta cuestión, sólo nos parece relevante referirnos a estos cuatro, previos a la publicación de *Vida de Don Quijote y Sancho*²⁸².

El primero de los artículos, “El caballero de la triste figura”, es un comentario a diecisiete pasajes de *Don Quijote* que describen al personaje, de manera que Unamuno utiliza esos fragmentos para “vestir de carne visible y concreta un espíritu ideal y vivo, no mera idea abstracta”. Parte de sus reflexiones serán ampliadas y utilizadas en *Vida de Don Quijote y Sancho*.

Más interesante resulta “¡Muera Don Quijote!” por la polémica que suscitó entre los intelectuales y literatos de la época. Con este grito, Unamuno proclama que el Quijote, hidalgo loco por los libros de caballería, no puede ser el símbolo de lo español, y que en el momento de su muerte recupera el juicio para morir como Alonso Quijano

²⁷⁵ ALARCÓN SIERRA, Rafael, *op. cit.*, p. 380.

²⁷⁶ Recuérdese la crítica recibida por parte del académico Rodríguez Marín, que calificaba los quince textos de “tentativas baladíes en que no hay pizca de cervantismo”. Citado por MARTÍNEZ CACHERO, José María, “Introducción”, en AZORÍN, *La ruta de don Quijote*, ed. cit., p. 46.

²⁷⁷ Aunque *Azorín* escribiera más textos inspirados en la figura del Quijote, nos hemos centrado en los publicados en la primera década del siglo por su coincidencia temporal con *La leyenda rota*.

²⁷⁸ *La España Moderna*, nº 95, 1896, pp. 22-39.

²⁷⁹ *Vida Nueva*, 26-VI-1898, pp.1-2.

²⁸⁰ *El Progreso*, 1-VII-1898, pp.1-2.

²⁸¹ *La España Moderna*, nº 196, 1905, pp. 5-22.

²⁸² Para una relación más pormenorizada de todos los textos unamunianos centrados en Don Quijote, veáse la primera parte del artículo de ALARCÓN SIERRA, Rafael, “El Quijote modernista (Unamuno, Maeztu, Azorín)”, ed. cit., así como la “Introducción” de NAVARRO, Alberto, en UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 2008.

(de ahí el título del siguiente artículo que amplía el significado del primero, “¡Viva Alonso Quijano el Bueno!”). Para Unamuno es Don Alonso quien debe representar el modelo a seguir:

La extraña y temporal locura de Don Quijote, fue acaso trastorno de la bondad eterna de Don Alonso Quijano. [...] España, la caballeresca España histórica, tiene como Don Quijote que renacer en el eterno hidalgo Alonso el Bueno, en el pueblo español, que vive bajo la historia, ignorándola en su mayor parte por su fortuna.²⁸³

Estas ideas están en consonancia con las expresadas por Maeztu, como hemos visto anteriormente; pero Unamuno cambiará su opinión sobre Don Quijote, alejándose de las tesis europeístas como modelo de cambio para abrazar posturas más idealistas e irracionales en sus textos siguientes.

“Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, publicado en el año del centenario, resume las ideas y argumentos que Unamuno desarrollará de forma más pormenorizada en *Vida de Don Quijote y Sancho*, el libro más importante sobre el texto cervantino que se publica a raíz de la celebración. En este texto fundamental, Unamuno ha cambiado ya de opinión acerca del valor de la figura cervantina:

Hace algunos años [...] lancé contra ti, generoso hidalgo, este grito de guerra: ¡Muera Don Quijote! [...] Pedí que murieras para que resucitara en ti Alonso el Bueno. [...] Yo lancé contra ti, mi señor Don Quijote, aquel muera. Perdónamelo; perdónamelo, porque lo lancé lleno de sana y buena, aunque equivocada, intención²⁸⁴.

Una de las primeras premisas que guía la escritura de *Vida de Don Quijote y Sancho* es que a Unamuno no le interesa la intención de Cervantes al escribir *Don Quijote*, sino que solo le importa su propia interpretación del texto, enfatizando así el papel del lector frente a la obra literaria, adelantándose a los teóricos de la estética de la recepción. A través de la obra de Cervantes, va glosando cada capítulo de la novela desde la perspectiva de sus propias obsesiones y preocupaciones, estableciendo paralelismos que se mantienen a lo largo de todo el ensayo; son continuas además las citas y referencias a otros textos que, a la manera de un gran texto polifónico, genera una lectura plural de *Don Quijote* donde la intertextualidad apunta a fuentes tan dispares como la Biblia, la *Vida de San Ignacio de Loyola*, el *Poema del Mio Cid*, la poesía de Jorge Manrique, la *Vida de Santa Teresa* o *La Araucana*, por citar algunos ejemplos.

Será también Unamuno el primero en hacer notar el proceso de quijotización que se va produciendo en Sancho Panza ya desde el comienzo de sus aventuras, razonando que “prueba más quijotismo seguir a un loco un cuerdo que seguir el loco sus propias locuras”²⁸⁵. En la actualidad es un lugar común en los estudios cervantinos, pero fue Unamuno el primero en reparar en ello. El escritor insiste en el componente idealista del personaje, al que le mueve una fe inquebrantable, al igual que a su señor.

Don Quijote se concibe así como el mito de la existencia. La vida es criterio de verdad, y la realidad no es más que una ilusión. El arte es la suprema verdad, la que se crea en fuerza de fe, y el hidalgo consiguió, por medio de su locura, creer ser verdad lo

²⁸³ UNAMUNO, Miguel de, “¡Muera Don Quijote!”, ed. cit., p.1.

²⁸⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. cit., pp. 475-476.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 197.

que solo fue hermosura. Estas ideas unamunianas, de corte irracional, son la base de su vitalismo que hace al corazón y a la fe origen de la verdad frente a la fría razón, oposición fundamental para entender toda su literatura (su famosa lucha entre fe y razón). Unamuno ofrece así una nueva perspectiva de Don Quijote como norma de vida para todos los españoles; vivir la verdad en la vida, basada en el amor, con la intención de alcanzar la trascendencia, que para el escritor se entiende como deseo de inmortalidad.

Entre los escritores hispanoamericanos también *Don Quijote* será una lectura fundamental, y en el caso concreto de este contexto finisecular, Rubén Darío, el escritor hispanoamericano más influyente de la época, tampoco es indiferente al centenario, al símbolo quijotesco y a su valor universal. En fecha tan temprana como el 2 de febrero de 1899, Darío responde al antes mencionado artículo de Unamuno “¡Muera Don Quijote!” con un artículo en las páginas de *La Nación* de Buenos Aires, donde se opone a las opiniones defendidas por el español:

[“¡Muera Don Quijote!”] Es un concepto a mi entender injusto. Don Quijote no puede ni debe morir; en sus avatares cambia de aspecto, pero es el que trae la sal de la gloria, el oro del ideal, el alma del mundo. Un tiempo se llamó el Cid, y aun muerto ganó batallas. Otro, Cristóbal Colón, y su Dulcinea fue la América²⁸⁶.

La misma idea alienta la famosa “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote” que escribió con motivo del centenario y que fue leída en el Paraninfo de la Universidad de Madrid el 13 de mayo de 1905 dentro de los actos organizados por el Ateneo madrileño²⁸⁷. Como el propio Darío reconoce en el texto autobiográfico *Historia de mis libros*, en el poema:

Afirmo otra vez mi arraigado idealismo, mi pasión por lo elevado y heroico, la figura del caballero simbólico está coronada de luz y de tristeza. En el poema se intenta la sonrisa del *humour* –como un recuerdo de la portentosa creación cervantina- mas tras el sonreír está el rostro de la humana tortura ante las realidades que no tocan la complexión y el pellejo de Sancho²⁸⁸.

El poema es un canto a la ilusión representada por Don Quijote, a quien Darío pide fuerzas para luchar contra todos los elementos que se oponen al idealismo: las ciencias, las leyes y la razón, a las que contraponen el corazón y todos los valores que representa el caballero andante.

La postura de Darío ante el desastre del 98 es claramente favorable a España; de hecho, Don Quijote será también el símbolo empleado por el nicaragüense en su cuento *D.Q.* que supone una revisión del tema cervantino. El cuento fue publicado en el *Almanaque Peuser para el año de 1899*, y marca la firme oposición de Darío al afán imperialista de los Estados Unidos²⁸⁹. La historia se desarrolla en 1898, cerca de Santiago de Cuba, donde un grupo de soldados espera órdenes para atacar al enemigo

²⁸⁶ Citado en ARELLANO, Jorge Eduardo, “Prólogo” en DARÍO, Rubén, *Don Quijote no debe ni puede morir. (Páginas cervantinas)*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 14-15.

²⁸⁷ Posteriormente, el poema será recogido por el autor como el número XXXIX de *Cantos de vida y esperanza*.

²⁸⁸ DARÍO, Rubén, *Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, Madrid, Mundo Latino, 1919, pp. 213.

²⁸⁹ El cuento se reproduce en DARÍO, Rubén, *Don Quijote no debe ni puede morir. (Páginas cervantinas)*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 35-38.

yanqui. El portador de la bandera es un hombre extraño, silencioso y callado, que “tendría como unos cincuenta años, mas también podía haber tenido trescientos”. No come su rancho, sino que lo reparte entre los demás, y está siempre dispuesto ayudar a todos. El protagonista, otro soldado de la compañía, se siente interesado por saber más de él, y pregunta al capellán de la guarnición, que también se ha percatado de la nobleza de su corazón y su abnegado comportamiento; no sabe su nombre, sólo que responde a las iniciales D.Q.

La tensa espera se resuelve de la manera más inesperada: llegan noticias de la derrota española, y los representantes del ejército americano se presenta en el campamento para aceptar la rendición y la entrega de armas. Cuando llega el momento de entregar la bandera, el portador, para evitar la humillación de dejarla en manos enemigas, se precipita a un acantilado, muriendo por ella. Es en ese momento, ante el heroísmo de su acto, cuando el soldado protagonista reconoce la identidad que se ocultaba tras el portador de la bandera, y lee en voz alta la descripción de Don Quijote.

Esta actualización del personaje, encuadrándolo en un contexto contemporáneo, permite actualizar la pertinencia del mito, al tiempo que da un nuevo sentido a su cruzada, que queda identificada con la lucha imposible de España por mantener su posición como potencia colonial. Más adelante veremos que no es la única modernización de Don Quijote.

Por último, haremos una breve referencia a Gregorio Martínez Sierra, del que ya hemos señalado la ascendencia tan decisiva que tuvo sobre el joven Francés por aquellos años; también él escribió un texto dedicado a Don Quijote recogido en su libro *Motivos*²⁹⁰, obra miscelánea de crítica literaria, semblanza de escritores y meditación lírica que José Francés reseña en *La Lectura* elogiando su contenido²⁹¹. El artículo en cuestión es “La tristeza del Quijote”, que reflexiona sobre la tristeza que genera en el lector la lectura de *Don Quijote*. A pesar de las risas que puede provocar en la juventud, en épocas más maduras la novela provoca melancolía. Solo le ocurren desgracias al caballero, y todo el mundo se ríe de él, incluyendo a Cervantes. Martínez Sierra incide en la crueldad del autor, que no tiene un momento de piedad para su personaje; ni siquiera en el instante de su muerte muestra misericordia por él, pues le hace morir cuerdo, consciente de que todas sus aventuras han sido un extravío: no le ofrece la oportunidad de permanecer “en el mundo del ensueño” (y resaltamos estas palabras por la importancia que tienen en la concepción literaria y estética heredada de Maeterlinck)²⁹².

Martínez Sierra continúa argumentando que es preferible vivir en la “mentira vital”, y descalifica a quien nos abre los ojos, ya que nadie tiene derecho a acabar con la ilusión ajena; debemos respetar el misterio como parte integrante de nuestras vidas, pues es “alimento indispensable para esta otra vida interior, sin la cual la del cuerpo es hartamente menguada y despreciable”²⁹³. Se extiende explicando todas las posibles ramificaciones de ese misterio: es la magia melancólica del atardecer, es la belleza

²⁹⁰ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Motivos*, París, Garnier Hermanos, 1906.

²⁹¹ FRANCÉS, José, “*Motivos*, por G. Martínez Sierra”, *La Lectura*, n° 65, mayo de 1906.

²⁹² Ya hemos tratado con detenimiento el concepto de “ensueño” en el marco estético del modernismo y el teatro simbolista. Ver *supra*, pp. 36-39 y 48-50.

²⁹³ MARTÍNEZ SIERRA, *op. cit.*, p. 118.

ignota, es el lenguaje desconocido que nos habla al alma. Y concluye su explicación del misterio recapitulando:

Porque misterio no es sino otro nombre de poesía, y la poesía es la madre y la amiga y la arrulladora de todo humano corazón²⁹⁴.

Su razonamiento finaliza explicando que no es extraño que sintamos ira ante las personas que se ríen de Don Quijote y no muestran afecto por él; y podría pensarse que también Cervantes tendría que ser blanco de nuestras afrentas, pero Martínez Sierra ve en él otro Quijote, pues la historia del caballero es la suya propia, y también Cervantes vivió la tristeza, la melancolía, el hambre, el desprecio y el desdén, y en ocasiones es complicado delimitar el límite entre los dos “por todo este gris que envuelve su vida”. Todo el texto destila una visión idealista del mito quijotesco y de la propia vida, donde se aprecia la influencia decisiva de Maeterlinck y sus ideas sobre el misterio y la trascendencia, de gran calado entre los intelectuales de finales del XIX y principios del XX.

La nómina de escritores que han escrito sobre el héroe cervantino es muy extensa; fueron muchos los poetas que se inspiraron en su idealismo y lo usaron como modelo vital o lo reflejaron en sus versos. Intentar contabilizar todas esas aportaciones y visiones personales del mito queda al margen de este análisis. Con este amplio panorama que hemos presentado solo buscábamos resumir brevemente un conjunto variado de interpretaciones de *Don Quijote*, en algunos casos contradictorias, que reflejan muy bien la dificultad de definir una línea única en la nómina literaria de principios del siglo XX. La “Biblia profana” de los españoles, como la llamó *Clarín*, se transforma así en un símbolo de la realidad nacional bastante complejo por la multitud de lecturas que se superponen. Si algo queda claro en este abigarrado lienzo es el interés con que la juventud literaria se entregó al tema, buscando aportar su particular visión del mito que enriquecen la plurisignificación de Don Quijote y su mundo.

5.3. Don Alonso Quijano en *La leyenda rota*

En el caso de José Francés, el tratamiento del personaje cervantino que aparece en las páginas de *La leyenda rota* presenta algunas concomitancias con algunas de las visiones que hemos destacado y deben tenerse en cuenta a la hora de interpretar el sentido de la pieza²⁹⁵.

En primer lugar, es fundamental la modernización del mito, que permite contextualizarlo con la problemática social existente a principios del siglo XX. El moderno caballero andante entiende su labor heroica no como deshacedor de agravios y

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 120.

²⁹⁵ Más allá del interés por *El Quijote* y Cervantes durante el III Centenario, la obra cervantina ha sido inspiración durante siglos para muchos escritores, como así lo atestigua LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*, Madrid, Iberoamericana, 2005, y centrándose en el género teatral ARELLANO, Ignacio (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor, 2007. En ninguno de los dos volúmenes se hace referencia a *La leyenda rota*, pero resultan de utilidad para conocer las diferentes adaptaciones y versiones cervantinas.

enderezador de entuertos, sino que marcha a la capital para desempeñar allí un papel preeminente en el mundo político e intelectual para sacar adelante a una “pobre España tan maltrecha y vencida”. Tras el accidente del automóvil, sus sueños parecen desvanecerse, pero durante la convalecencia, la insistencia de sus amigos para que se presente a diputado vuelve a despertar sus sueños de sacrificio:

-Y usted podía presentarse diputado.

El médico abre una ventana que mira al porvenir; Don Alonso se acoda en ella y se ve en un salón circular con divanes rojos y brilladoras calvas; en las tribunas se inclinan plumas de sombreros femeniles, y él, en pie, enlevitado y severo, ora. Con verbo fácil deshace infamias, presenta proyectos de ley beneficiosos, hunde Gobiernos... El país se encauza²⁹⁶.

Don Alonso se ve a sí mismo como salvador de la patria, identificando así su cruzada con la lucha por el país, que se encuentra en una situación ruinoso. Esta visión de Don Quijote, así como las referencias a la “regeneración” que aparecen en el texto y que ya hemos apuntado, remiten a la corriente regeneracionista de la época. Ganivet, en su *Idearium español*, había diagnosticado la abulia como el mal de los españoles; no existe unión entre las colectividades y las luchas internas impiden la transformación de la sociedad. Para conseguir “la restauración de la vida espiritual de España”²⁹⁷, Ganivet ofrece como modelo un Quijote idealizado que puede prodigar el “pan espiritual para nosotros y nuestra familia”²⁹⁸ que la sociedad necesita.

Esta representación sumamente idealizada de nuestro héroe nacional está además en la línea mesiánica que floreció a finales del siglo XX. Hans Hinterhäuser, en su ensayo *Fin de siglo. Figuras y mitos*²⁹⁹, dedica un capítulo a “El retorno de Cristo”, donde estudia la tendencia finisecular a valerse de la figura de Cristo en la literatura; como parte de su estudio, analiza un caso especial de este uso literario: la identificación entre Cristo y Don Quijote que aparece en este período. Estos “dobles de Cristo” presentan unas características similares, donde destacan su compromiso social (luchan por los derechos de los trabajadores o para mejorar la situación del país), mezclan taumaturgia con escepticismo (donde los “milagros” pueden estar justificados por su capacidad económica para llevar a cabo los cambios necesarios) y presentan cierta tendencia a lo patológico (que en el caso de nuestro Don Alonso puede manifestarse a través de su consciente retiro del mundo y sus ensoñaciones románticas).

Pero los sueños de regeneración y cambio chocan contra la cruda realidad: el sistema político imperante determina la intervención de los caciques en las elecciones, y el personaje de Pedro Sancho (una suerte de Sancho Panza) representa la opción realista y pragmática; intervencionismo, alteración de los votos y aprovechamiento del sistema para obtener beneficios es el panorama al que se enfrenta Don Alonso si quiere ser diputado. Evidentemente, su idealismo le impide aceptar las condiciones que le ofrecen. Él no quiere conseguir su escaño a base de engaños y corrupción, pero sabe que no podría conseguirlo de otra manera, de forma que renuncia a sus aspiraciones reformistas.

²⁹⁶ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 82.

²⁹⁷ GANIVET, Ángel, *Idearium español*, Granada, Tip. Lit. Vda. e Hijos de Sabatel, 1897, p. 152.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 162.

²⁹⁹ HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.

La leyenda rota transmite por tanto un mensaje derrotista; a pesar de las intenciones regeneracionistas de Don Alonso, no hay posibilidad de cambio. El caballero andante no lleva a cabo su misión, y acepta el exilio voluntario ante su incapacidad de influir en la vida política. El ideal caballeresco queda truncado, y el espejismo forjado en la mente del hidalgo desaparece. Las ideas de Francés no eran cercanas al regeneracionismo, sino que en realidad se aproximaban más a las sostenidas por los miembros de su generación. Retrospectivamente, en un artículo de 1914 publicado en *Mundo Gráfico*, el autor reflexionaba sobre la paulatina desaparición de los personajes públicos que habían dominado la vida política de finales del siglo XIX:

Hemos visto desaparecer a Castelar, a Cánovas, a Romero Robledo, a Martínez Campos, a Sagasta, a Ruiz Zorrilla, a Salmerón, a Pi Margall. Procedían de una época rebelde, agresiva, y un poco inconsciente. [...] Les animaba un impulso romántico. [...] Pero el romanticismo, que -realmente contrarrestado por otros sentimientos más intelectuales- puede ser un elemento productor de belleza para el artista, es siempre un defecto para los constructores de pueblos³⁰⁰.

Es decir, el impulso romántico que empuja a Don Alonso a marchar a Madrid no es lo que España necesitaba a principios de siglo; Francés prefiere creer que el triunfo vendrá de manos de “hombres educados en el silencio científico o filosófico”. En esto se sitúa en la línea de Unamuno, que había abogado por la europeización de España en su correspondencia con Ganivet publicada en las páginas de *El defensor de Granada* en 1898³⁰¹. Aunque Unamuno matizará su afán europeísta en *Sobre la europeización. Arbitrariedades* de 1906, su interés por modernizar el país sigue pasando por una mejora en la formación, en la ciencia y en el pensamiento social.

No es de extrañar por ello que la labor salvífica de Don Quijote no pueda cumplirse en esta reinterpretación del mito, pues su impulso idealista de raíz romántica no es la solución a los problemas que vive España. El siglo XIX había estado repleto de políticos que habían surgido de ese impulso, que Francés describe como “gobernantes que se embriagaban meridionalmente de palabras y de optimismo fanfarrón” en donde “las ideas, o no existían o se despreciaban”. Otra bien distinta es la alternativa que el autor sopesa, mucho más racional y equilibrada, alejada de los modelos individualistas del político carismático que dominaban en la época.

El segundo aspecto de *La leyenda rota* que merece nuestra atención es el detalle prestado al paisaje castellano; en ello apreciamos la beneficiosa influencia de *Azorín* y de *La ruta de Don Quijote*. Recordemos que en los famosos artículos que *Azorín* escribió definiendo la llamada generación de 98, señaló como una de sus características principales el amor a “los viejos pueblos y el paisaje”, resaltando la tendencia a reivindicar el paisaje castellano que los principales autores de la época llevaron a cabo. Ese paisaje se convierte para los miembros de la generación de fin de siglo en símbolo de España y en excusa para la reflexión; no olvidemos que los artículos de *Azorín* contaron con un gran éxito y ello provocó su rápida publicación como volumen autónomo. En el detenido estudio que José María Martínez Cachero realiza en su “Introducción” a *La ruta de Don Quijote*, resalta la importancia dada al paisaje y los sentimientos que este provoca:

³⁰⁰ FRANCÉS, José, “Momentos. Los hombres que se van”, *Mundo Gráfico*, nº 48, 26-VIII-1914.

³⁰¹ Posteriormente fue recogida en el volumen *El porvenir de España* en 1912.

No es precisamente la alegría jocunda lo que prevalece en ese territorio físico (y más que físico) acotado por *Azorín*. [...] La sensación de ruina irremediable que el viajero experimenta en el renombrado lugar de El Toboso que es un pueblo “vetusto, muerto” y, acaso por ello, un pueblo donde se extrema el habitual silencio de la Mancha³⁰².

Ese silencio juega también un papel importante en la narración de *Azorín*, ya que como continúa Martínez Cachero:

La ruta de Don Quijote es (como cabría esperar de su autor) un libro más bien de silencios pues parece lo imponen tanto el paisaje natural como el urbano³⁰³.

La decadencia de los pueblos y la sobriedad del paisaje, unido al silencio, genera un estado de tristeza melancólica. La experiencia de la vida y el paso del tiempo influyen en ese estado de ánimo, que se acentúa con una serie de personajes vencidos y sin ilusiones que *Azorín* describe a medida que avanzan sus crónicas. Ya hemos comentado que *La ruta de Don Quijote* no nace con ninguna intención erudita, y que el escritor solo pretende reflejar los escenarios reales donde se desarrollan las aventuras del hidalgo Don Quijote; es evidente que sus escritos tienen una fuerte carga subjetiva, y que la contemplación directa de esos espacios generan en él las reflexiones y sensaciones que recoge en los artículos.

Por tanto, también *La ruta de Don Quijote* es un modelo para *La leyenda rota* en cuanto a su reflejo de la realidad contemporánea; la presencia del paisaje es una constante en el texto, y en su descripción se aprecia una visión muy impresionista y personal:

Por los rasgados ventanales se ve la llanura que duerme bajo el sol como alma de justo³⁰⁴.

Sobre la yerma lama vertía el sol cataratas de luz. Un bosque de álamos rasgaba el cielo cruelmente añil. De las plantas agostadas, polvorientas, ascendía estridor monorrítmico de cigarras. [...] Al horizonte, entre la teoría de unos molinos, cuyas armazones lloraban pingajos y cordeles, una voz hombruna cantaba³⁰⁵.

Sobre la yerma lama vertía el sol cataratas de luz. De las plantas empolvadas surgía el estridor de las cigarras. Un vientecillo bochornoso dio leve impulso a las aspas de los molinos, que voltearon perezosas. Ya del azul escapara el pájaro negro³⁰⁶.

Agonizaba la tarde. Vestíanse de oro los árboles y las tierras. Sobre el fondo cadmio, a la izquierda, recortábanse, grises y desconsolantes, ruinosas almenas, casi derrumbados torreones; por las aspilleras pasaban enérgicas líneas de luz³⁰⁷.

Nace el crepúsculo y nace en la tristeza de tarde lloviznosa. El viento juega con la menuda lluvia y finge humaredas leves. De las llecas tierras -próximas a alagarse-

³⁰² MARTÍNEZ CACHERO, José María, “Introducción”, en *AZORÍN, La ruta de don Quijote*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 42.

³⁰³ *Ibid.*, p. 43.

³⁰⁴ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 43

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 47.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

asciende el sahúmo excitante y agradable de humedad. Los árboles saludan y batallan con hojas de oro³⁰⁸.

Descripciones muy coloristas, como es habitual en los textos modernistas, en las que destacan los aspectos más estáticos (quietud de la tarde, silencio), así como los más decadentes (el ocaso, las ruinas, los campos secos). Son también los paisajes de la etapa sensitiva de Juan Ramón, centrados en el ocaso y en la gama cromática azul – añil. El paisaje sirve de comentario a los sentimientos de ese Alonso Quijano envejecido que decide cambiar su vida de melancólico tono para cumplir sus sueños redentores.

Otro procedimiento típico en *Azorín* es el retrato inconfundible que hace de sus personajes; en *La ruta de Don Quijote* dedica una entrega, titulada “Siluetas de Argamasilla”, a describir algunos de los tipos más llamativos que ha encontrado en dicha localidad. Martínez Cachero destaca la maestría de estos retratos, “breves estampas impresionistas en las que, mediante unos cuantos rasgos externos y anímicos, queda presentada una persona real, momentáneamente convertido en personaje literario”³⁰⁹. De hecho, contarán con el favor del público y *Azorín* publicará más estampas en diversos diarios, que acabarán recogidos en *Los pueblos*.

Una de sus estampas parece un antecedente del Alonso Quijano de *La leyenda rota*, aunque con una pequeña alteración en el orden de los elementos biográficos que aparecen en la pieza teatral:

Ya no es nada, en efecto, Don Rafael; tuvo antaño una brillante posición política; rodó por gobiernos civiles y por centros burocráticos; luego, de pronto, se metió en un caserón de Argamasilla. ¿No sentís una profunda atracción hacia esas voluntades que se han roto súbitamente, hacia esas vidas que se han parado, hacia estos espíritus que –como diría el filósofo Nietzsche– no han podido “sobrepujarse a sí mismos”? [...] ¿Qué hay en esta patria del buen Caballero de la Triste Figura, que así rompe en un punto, a lo mejor de la carrera, las voluntades más enhiestas? [...]

-Yo- dice él [Don Rafael] –Estoy un poco echado a perder.

Y no hay melancolía en sus palabras; hay una indiferencia, una negación, un abandono...³¹⁰

Los retratos de Francés en *La leyenda rota* participan de las características señaladas en las estampas azorinianas. Ya hemos reproducido las descripciones de Don Alonso y Pedro Sancho, pero también el retrato de Aldonza tiene la calidad de una pequeña miniatura:

Aldonza era alta, cachetuda. Los años no pisaron su cara ni dejaron polvo en sus cabellos. Los libros que solícitamente le prestaba su primo, la pulieron y desbrozaron el espíritu, sin que el pulimento y desbroce mataran la alegría. Sus carcajadas galopaban en la largura de las amplias salas. Y era un carcajear sano, excitante, en a³¹¹.

Por medio de ellos, se consigue transmitir una imagen vivaz y verosímil de los personajes, que quedan perfectamente destacados sobre el luminoso fondo del paisaje manchego.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 79.

³⁰⁹ MARTÍNEZ CACHERO, José María, *op. cit.*, p. 102, nota 19.

³¹⁰ AZORÍN, *op. cit.*, pp. 108-109.

³¹¹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 62.

A pesar de estas similitudes e influencias que se pueden destacar en *La leyenda rota*, consideramos que es mucho más pertinente analizar el influjo de las ideas de Unamuno y Martínez Sierra en la obra de Francés por dos motivos de peso; en primer lugar, todo lo anteriormente señalado sobre las posibles influencias se puede reconocer en la parte central de *La leyenda rota*, es decir, en el pasaje que se corresponde con la lectura en voz alta que Aldonza hace del manuscrito encontrado en la mesa de trabajo del sobrino muerto donde se narra la historia (ficticia) de Alonso Quijano, que en nada se parece a la del Alonso Quijano real que escucha atento a su prima leer. Si tenemos en cuenta que el verdadero sentido de la pieza se encuentra en la parte dramática y no en la narrativa (recordemos el rotundo final), tendremos que admitir que sean las interpretaciones que estos dos autores hacen del personaje cervantino las que se acerquen más a la significación del texto. En segundo lugar, no se puede ignorar tampoco que tanto en un caso se trata de un autor muy cercano a Francés, con el que mantenía un contacto directo (Martínez Sierra), como que en el otro hablemos del escritor que con más interés, empeño y dedicación se impuso la tarea de escribir sobre Don Quijote a principios de siglo, y que *La vida de Don Quijote y Sancho* fue un revulsivo en su época que provocó no pocas reacciones, que duraron incluso hasta 1914, fecha de la publicación de *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, que surge como oposición al texto de Unamuno³¹².

Detengámonos en el primer punto. Es decir, los cuatro capítulos que cuentan la historia del Don Alonso Quijano literario, manuscrito que leen los dos ancianos en la casa abandonada, no son más que una ficción que alcanza su verdadero sentido en contraposición a la realidad vivida por los dos primos. Unamuno había escrito que Don Quijote debía la vida eterna al amor, pues su amor a Dulcinea es su verdad, y Unamuno identifica esta verdad con la razón de su inmortalidad:

¿Que peleando en pro de mi verdad me vencen? ¡No importa! No importa, pues ella vivirá, y viviendo ella os mostrará que no depende de mí, sino yo de ella. [...] Y esta mi divina idea, esta mi Dulcinea, se engrandece y sobrehermosea con mi vencimiento y muerte³¹³.

En *La leyenda rota*, el amor por Aldonza es real; Alonso ha amado en silencio a su prima todos esos años, y ese amor secreto aparece en los cuatro capítulos que leen juntos. Al terminar la lectura del manuscrito, ella le pregunta si esos sentimientos son ciertos, si el amor literario (ficticio) tiene algún viso de realidad. Pero lo verdaderamente trágico de la historia no es ese amor que se ha perdido porque estén ya demasiado viejos (como recuerda Aldonza en dos ocasiones: una, al entrar en la casa vacía, dirigiéndose a su primo, y la otra, dentro de la narración, cuando él acude a despedirse de ella para emprender su infructuosa aventura). La paradójica ironía de la historia es que cuando Alonso reconoce sus sentimientos y ella parece corresponderle, el fantasma de la ficción se interpone entre ellos. Aldonza pregunta entonces por los sueños de sacrificio, el ideal de lucha y abnegación que caracteriza al Alonso Quijano del manuscrito. Y el hombre responde con la verdad: “Eso son cosas de poeta, de mi sobrino”. La decepción de la mujer es manifiesta; sale sin mirarle, desengañada.

³¹² José-Carlos MAINER explica brevemente la historia de este proceso en el apartado “La reconstrucción de la identidad cultural: *El Quijote*” en *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, ed. cit., pp. 51-54.

³¹³ UNAMUNO, Miguel de, *op. cit.*, p. 473.

Aldonza prefiere entonces quedarse con el manuscrito (el Alonso Quijano ficticio) en lugar de aceptar el amor de su primo (el Alonso Quijano real), porque ella ya se ha formado una imagen mental de su amado, y no se corresponde con la realidad. De nuevo el juego de espejos entre realidad y ficción que aparece en Unamuno; el escritor bilbaíno había escrito en *La vida de Don Quijote y Sancho* que “El arte no puede ni debe ser el alcahuete de la mentira; el arte es la suprema verdad, la que se crea en fuerza de fe”³¹⁴ y como afirma de Don Quijote, “llenósele la fantasía de hermosos desatinos, y creyó ser verdad lo que es sólo hermosura. Y lo creyó con fe tan viva, con fe tan engendradora de obras, que acordó poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo hízolo verdad”³¹⁵.

Para Unamuno, la vida es criterio de verdad, y “la historia del ingenioso hidalgo fue, como en realidad lo fue, una historia real y verdadera, y además eterna, pues se está realizando de continuo en cada uno de sus creyentes”³¹⁶. Esta afirmación irracionalista se puede transponer a *La leyenda rota*, pero con una curiosa puntualización: no es Don Alonso el que debe creerse a sí mismo como caballero andante, producto de su locura, sino que es doña Aldonza, la prima de Don Alonso, la que con su fe mantiene viva la imagen del caballero que corre a la capital lleno de planes y sueños imposibles. Si el arte es la suprema verdad, como afirma Unamuno, entonces el manuscrito debe ser cierto, más cierto que la realidad que no se corresponde con él. Basta con creer en la historia, en tener fe, para que se haga realidad. Doña Aldonza prefiere cerrar los ojos a lo que tiene alrededor para retirarse en soledad en compañía de las cuartillas del sobrino, la historia que ella opta por considerar verdadera.

Hay por tanto dos “locuras” en la pieza: en primer lugar, la locura literaria que pone en marcha la voluntad dormida de Don Alonso por salir del pueblo y protagonizar una vida pública salvadora en Madrid; en segundo lugar, la locura irracional de Doña Aldonza, que se enamora de un personaje literario y rechaza el amor real para quedarse con la idealización que se ha forjado a partir del manuscrito. Queda claro entonces el sentido de *La leyenda rota*, como su propio título indica: la imagen fantasiosa que Aldonza se ha forjado de Don Alonso se quiebra al oponerse a la realidad. Y es aquí donde la tristeza de la que habla Martínez Sierra debe citarse.

Para este autor, la mayor tristeza de Don Quijote es el epitafio “Morir cuerdo y vivir loco” que escribe le bachiller, pues:

¿Hay más desconsolada melancolía? Morir cuerdo, después de haber vivido loco. Hay ciertamente para morir con solo despertar a la razón después de haber vivido la radiante y musical locura épica, [...] quien se soñó espejo de limpia excelsitud, viéndose sin amores el que fue enamorado de Dulcinea³¹⁷.

Efectivamente, la gran decepción de *La leyenda rota* es el choque entre el sueño y la realidad, entre la imagen idealizada de un Don Alonso luchador y con iniciativas reformadoras y la mediocre realidad de un hidalgo que se ha retirado a vivir en un pequeño pueblo manchego para estar tranquilo, alejado del mundo. Al hecho constatable opone Martínez Sierra el derecho a la mentira vital, a vivir una ficción:

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 408.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 163.

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 252.

³¹⁷ MARTÍNEZ SIERRA, “La tristeza de Don Quijote”, ed. cit., pp. 116-117.

¿Tenemos derecho a poner nuestra mano sobre una ilusión? ¿Acaso podemos ni debemos llegarnos al misterio de cualquier humano pensamiento sino con reverencia temerosa? ¿Acaso sabemos con qué voz habla la verdad? ¿Quién ha venido a revelarnos la razón de la sinrazón? Cada alma es un templo, porque allí donde existe un misterio él así propio se levanta un altar ³¹⁸.

A continuación desarrolla la idea sobre el misterio que ya hemos señalado, con clara influencia de Maeterlinck ³¹⁹, pero a pesar de su razonamiento y de su canto en favor de la poesía y el misterio, Martínez Sierra cierra su reflexión con la melancolía y las lágrimas que provocan en él la triste historia de Don Quijote y Cervantes. Aunque haya espacio para la ensoñación, la ilusión y la fantasía, no olvidemos que su comentario se titula “La tristeza del Quijote”, del mismo modo que la obra de Francés se denomina *La leyenda rota*. No parece albergar sitio para una vida basada en la ficción, sino que parece quedarse en la derrotista aceptación de un mundo que no se corresponde con las ilusiones puestas en él.

La leyenda rota es el particular homenaje que José Francés hace al texto cervantino en una época en la que el símbolo literario más importante de nuestras letras contó con una fecunda revitalización y en la que las interpretaciones se sucedieron, aportando nuevas perspectivas y lecturas a la obra de Cervantes tal y como acabamos de analizar.

5.4. Género y estilo literarios

Concluimos el apartado con una breve reflexión sobre la cuestión genérica del texto y sus características estilísticas, que merecen ser destacadas por la dificultad de una precisión exacta en el primer caso, y por la relación estrecha que guarda con uno de los puntos de interés de la generación de fin de siglo en el segundo.

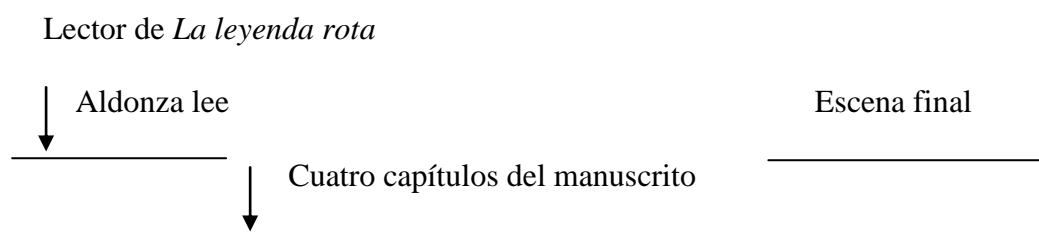
A pesar de que *La leyenda rota* se rotule como “drama” y que forme parte de una obra mayor, *Guignol*, explícitamente titulada *Teatro para leer*, la obra es por su estructura y su composición más texto narrativo que dramático. La acción teatral se limita a la breve introducción de la obra, cuando Aldonza y su primo entran en la casa, encuentran el manuscrito e inician la lectura, y a la conclusión, una vez terminada la narración, que es donde se produce la revelación final. Aunque pudiera defenderse su condición de texto híbrido (narrativo y teatral), es evidente que el grueso de la obra está ocupado por los cuatro capítulos que cuentan la aventura de Don Alonso, y que contienen además la parte más sustancial de *La leyenda rota*. La escena inicial es un simple marco que introduce a los dos personajes, los contextualiza y sirve para, a través del recurso cervantino del manuscrito hallado (nuevo guiño a *Don Quijote*), introducirnos en la ficción novelesca escrita por Miguel el poeta.

Mayor importancia tiene la escena final, donde en efecto Don Alonso confiesa su amor y Aldonza descubre que su primo no es el Don Alonso descrito en el texto que

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 117.

³¹⁹ Ver *supra*, pp. 95-96.

acaban de leer, destrozando así su recién nacida ilusión. En este caso sí podemos hablar de una escena plenamente dramática (en el sentido genérico del término) donde se produce un conflicto entre los dos personajes que constituye además el cierre de la pieza. Pero el nudo de la acción no ha sido “dramatizado” en el texto, sino que se ha limitado a la lectura de la novela, que es el motor de los sentimientos que se manifiestan en la escena final. Es decir, en una obra teatral al uso, los acontecimientos desencadenan el conflicto, que evoluciona con la acción de los personajes. En *La leyenda rota*, la lectura de los cuatro capítulos del manuscrito provoca un estado anímico en los dos lectores que no se manifiesta explícitamente a través del texto dramático, sino que nosotros, lectores de la pieza, debemos suponerlos en los dos personajes que a su vez están leyendo.



El manuscrito intercalado en realidad está puesto en boca de Aldonza, que empieza a leer el nombre del primer capítulo y en ese punto se detiene la lectura para ofrecer al lector de *La leyenda rota* el texto del manuscrito directamente, evitando así la presencia del intermediario-narrador. De esa manera se evita un procedimiento anti-dramático como es la narración (defecto que ya se apuntó como uno de los fallos de la técnica dramática benaventina). En lugar de escuchar a Aldonza leer los cuatro capítulos, podemos directamente enfrentarnos al contenido de las cuartillas. Se establece así una clara distinción en los procedimientos de un género y otro; tal y como justifica Bobes Naves:

El drama planteará conflictos, los analizará y desenlazará por medio de la palabra dialogada; la novela, y la épica en general, deja que sea el narrador quien, desde un punto de vista personal, alcance el desenlace³²⁰.

Si el diálogo es consustancial al género dramático en su definición más convencional, no se puede afirmar que *La leyenda rota* pertenezca plenamente al género, pues el conflicto no se genera y enriquece a través de él, sino que es el manuscrito el que provoca el desenlace. En este sentido, la pieza es la menos teatral de las contenidas en *Guignol* y la que más se ajusta a la etiqueta de “teatro para leer” pues se trata de un texto irrepresentable si nos atenemos a su forma. Sólo se podría salvar la distancia entre texto y representación si en una hipotética puesta en escena el personaje de Aldonza leyera en voz alta ante el público el contenido de los cuatro capítulos, procedimiento monótono, anticlimático y tal y como hemos señalado antes, antidramático pues cede el protagonismo a la narración sobre la acción. En cualquier caso, la propia constatación de su condición de “teatro para leer” no deja de resultar paradójica si aceptamos que el texto no es en esencia “teatral” sino híbrido, con un claro predominio del género narrativo³²¹.

³²⁰ BOBES NAVES, María del Carmen, *op. cit.*, p. 258.

³²¹ Tampoco es nuestra intención detenernos en cuestiones profundas de teoría literaria, pero dejamos abierta la interrogación sobre si *La leyenda rota* no será en realidad, desde el punto de vista genérico, una

El otro aspecto que nos parecía pertinente destacar es el estilo literario de la pieza. El modelo cervantino es una influencia directa del texto y en ocasiones (como hemos podido constatar en los retratos de Don Quijote y de Don Alonso) se utiliza el mismo léxico o variaciones sobre un mismo término (complexión recia / contextura recia, por ejemplo), siendo *Don Quijote* la fuente directa. Podría entenderse que, del mismo modo que Don Quijote opta por un estilo arcaizante en su expresión (la *f*- inicial, *-edes* por *-éis* en las desinencias verbales, el léxico arcaico, etc.) también Francés decide utilizar en su texto usos propios del Siglo de Oro (la color) y un vocabulario caído en desuso o poco común (dejativo, inultos, silenciario, humildosas, pesantez...). En muchos casos se trata de cultismos o palabras de uso poético, con una clara intención de estilo, pero también hay un afán por recuperar palabras que está en consonancia con la inclinación mostrada por la generación del 98 por el léxico olvidado.

Azorín también habló de ello al señalar las principales características que reconocía en su generación, y tras enumerar el gusto por el paisaje, la recuperación de los poetas primitivos, el sentimiento romántico o la admiración por Larra, concluye que:

[La generación del 98] se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad³²².

Esta preocupación por “las viejas palabras” es común a *Azorín* y a Unamuno, que buscan recuperar vocablos antiguos del acervo castellano y de varias variedades dialectales; en relación con su gusto por el paisaje y por el individuo, por el ser humano que sumado a otros constituye el “todos” del que formamos parte³²³, está también el interés por su realidad, su mundo y su oficio. La intrahistoria unamuniana también participa de esta curiosidad, y al tiempo que se observan los paisajes de España, sus usos y costumbres, se tiende a conocer el vocabulario asociado a estos. *Azorín* presta mucho atención al léxico de los oficios antiguos, y eso se aprecia igualmente en *La leyenda rota*.

Es frecuente la aparición del mundo rural como telón de fondo de la narración, bien en forma de labriegos que acuden a presentar sus respetos a Don Alonso cuando está convaleciente como por el encuentro casual con otros, como es el caso de Juan Peño. En otros casos, la descripción de las rutinas diarias se completa con referencias a los campesinos que vuelven de trabajar en el campo, o a las canciones de vendimia que cantan al llegar a casa³²⁴. De esa manera, esta presencia del mundo campesino se deja sentir a través de su léxico, que enriquece las descripciones (collera, esquilas, arrieros, sarmentera, cortinales, gañán, collerones...) y le da un sabor añejo que también se reconoce en los textos azorinianos.

narración breve dialogada en la que se intercala una narración convencional, especialmente si tenemos en cuenta que Francés escribió algunas novelas dialogadas, como es el caso de *La estatua de carne* (1915), con la que presenta un claro parecido.

³²² AZORÍN, “La generación del 98”, *ABC*, Madrid, 18-II-1913.

³²³ En un pasaje de *La ruta de Don Quijote* reflexiona *Azorín* sobre esta cuestión; frente a la España oficial (el Gobierno, los ministros, los diputados) está la España real, compuesta por personas individuales que unidas constituyen la colectividad de la que formamos parte. Ver *op. cit.*, p. 83.

³²⁴ FRANCÉS, José, *op. cit.*, pp. 65-66, 71-74, 77-80.

6. Una tarde fresquita de mayo... Sueño

6.1. Argumento y estructura

La pieza más breve de *Guignol* tiene por escenario el jardín de un convento. Antes de que comience la acción, se escucha un coro de niñas cantar “a telón corrido”³²⁵ la siguiente canción:

Una tarde
fresquita de mayo,
cogí mi caballo
me fui a pasear.
Por la senda
donde mi morena,
airosa y graciosa,
solía pasear.
Yo la dije:
Niña candorosa,
acepta esta rosa,
toma este clavel.
Yo la dije:
Tú eres una rosa
del rico vergel³²⁶.

“Antes de que terminen los dos últimos versos, el telón se levanta lentamente, y aparece el jardín de un convento”³²⁷. Con esta indicación, se da paso a la descripción del espacio: cipreses, arcos que dan paso al claustro, varios bancos ocupados por monjas que hacen labores o leen, un muro blanco al fondo, arbustos con pequeñas flores blancas.

La *dramatis personae* recoge la intervención en la obra de cinco personajes individualizados: Sor María de la Purificación, Sor San José, Sor Luisa, Sor Presa y Juan. Junto a ellos aparecen recogidos, de forma colectiva, Monjas y Voces de niñas.

Sor María de la Purificación lee un grueso libro y detiene la lectura para contemplar el jardín. Las hermanas San José, Petra y Luisa conversan sobre la llegada de la primavera. En ese momento vuelve a escucharse el coro de niñas, al otro lado del muro, que entonan la canción popular:

Yo me quería casar
con un muchacho barbero,
y mis padres me querían
monjita en un monasterio.
Una tarde de verano
me llevaron de paseo.
Al dar la vuelta a la esquina

³²⁵ FRANCÉS, José, *op.cit.*, 93.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 93.

³²⁷ *Ibíd.*, p. 93.

encontré un convento abierto.
Monjas de negro vestidas,
como si fuera un entierro,
me cogieron de la mano
y me llevaron adentro.
Me quitaron los pendientes,
los anillos de mis dedos,
mi mantillita de raso,
mi jubón de terciopelo;
sentáronme en una silla
y me cortaron el pelo³²⁸.

Sor Luisa se queja de la canción, que cantan las niñas todos los años, y afirma que deberían prohibirla. Se hace el silencio por un segundo, y Sor María de la Purificación se duerme y el libro se le cae de las manos; Sor Luisa y Sor San José hablan en voz baja, y Sor Petra también cae dormida. El resto de las monjas, leen o bordan.

En este punto comienza el sueño al que hace referencia el subtítulo de la obra, aunque no aparezca ninguna referencia textual que nos lo indique³²⁹. Aparece Juan por uno de los arcos del claustro. Es un joven “alto y gallardo. Calza polainas de cuero, espuelas y agita en la mano un látigo”³³⁰. Rápidamente se acerca a Sor María de la Purificación, le coge la mano y la besa, llamándola por su verdadero nombre, Inocencia.

Ella lo ha echado mucho de menos, lleva tiempo esperándolo. Juan, tras el largo invierno, ha sentido el encanto de la tarde fresquita de mayo y se ha montado en su caballo para venir a verla. También Sor María de la Purificación ha sentido algo renacer esa tarde y se sienten dichosos.

Fuera del sueño, Sor San José y Sor Luisa observan a Sor María de la Purificación dormir, y comentan que le viene bien, pues se pasa las noches “llorando o leyendo”³³¹. Se intercalan así los dos planos de la pieza: el real, donde se encuentran las monjas y Sor María de la Purificación dormida, y el soñado, donde esta última habla con Juan.

Sor María de la Purificación cuenta a Juan que ha tenido una terrible pesadilla. En ella, sus padres habían vencido y la habían llevado al convento. Allí le habían cortado su pelo largo y le habían quitado sus anillos, y se había visto encerrada en unos claustros fríos, acompañado de mujeres frías que nunca se reían. Juan la consuela; todo ha sido un mal sueño que no merece ser recordado. Él ha venido por ella para llevarla lejos. Ha recorrido el mundo como escudero de un caballero andante. Por medio de un discurso típico de amor cortés le explica que el caballero al que servía era el Recuerdo de su amada; pero ya ha acabado su peregrinar, pues ahora está allí para marcharse con ella. La joven cree recordar esas mismas palabras, como si todo lo que oye fuera

³²⁸ *Ibíd.*, p. 95.

³²⁹ Sabemos que toda la escena entre Sor María de la Purificación y Juan es un sueño porque más adelante las demás monjas la contemplan dormir y comentan que se está echando un buen sueño. Hasta entonces el lector tiene la duda de si la escena está ocurriendo en la realidad del convento o si es una ilusión.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 96.

³³¹ *Ibíd.*, p. 98.

repetición de una vida pasada. Juan le explica que es cierto, que “no vivimos vida propia; es vida refleja la nuestra”³³². Sor María teme que su madre se presente de improviso; él la tranquiliza y le cuenta que tiene preparada su casa para ella, con muebles a su gusto, su retrato y una doncella para atenderla. Sor María responde deben tener paciencia y esperar, pero Juan le dice que no puede esperar y que tienen que partir.

Fuera del sueño, las niñas gritan al jugar más allá del muro, y las monjas temen que despierten a Sor María, pero su sueño es profundo. Mientras, Juan y Sor María han terminado su discusión; él se levanta y le dice a la joven que se marcha solo. Las niñas comienzan a cantar de nuevo:

Si pasa mi madre
y le digo adiós,
dice la abadesa:
Que vaya con Dios.
Si bajo a la reja
y hablo con mi amor,
la abadesa dice:
Eso no señor³³³.

Tras haber dudado, Sor María le pide a Juan que la lleve con él, pero ya es tarde: ha pasado el encanto de la tarde fresquita de mayo. Tal vez en el futuro vuelva a repetirse la emoción, pero no volverá a ser igual. Juan dulcemente le dice a su amada que sueñe, y entonces desaparece. Las niñas siguen cantando:

Adiós a mis padres,
adiós a mi amor,
adiós para siempre,
para siempre adiós³³⁴.

En el sueño, Sor María corre por el claustro buscando a Juan y acaba desplomándose en un banco, entre lágrimas. Se duerme en su ensoñación para despertar en la realidad, cuando las monjas la zarandean para que rece el Ángelus con ellas. Sor Petra le recrimina el largo sueño que se ha echado, y Sor María de la Concepción responde con un incrédulo “¿Sueño?”³³⁵ mientras todas las hermanas comienzan a recitar las primeras frases de la oración.

6.2. El mundo conventual. Antecedentes

El mundo conventual ha sido siempre un tema muy atractivo para la literatura española desde la Edad Media; como Mercedes Comellas explica al analizar el origen de este interés, desde las aventuras celestinescas de la vieja Trotaconventos que acudía a las clausuras en busca de jóvenes incautas, hasta las comedias del Siglo de Oro donde

³³² *Ibíd.*, p. 101.

³³³ *Ibíd.*, p. 103.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 104.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 105.

los locutorios servían de lugar de encuentro, los conventos han sido escenario habitual en nuestra literatura, lugar idóneo para la plática amorosa, la seducción y la tentación³³⁶; con la llegada de la Ilustración, el signo de esta tendencia se agudiza con la moda de la literatura galante y erótica, aunque será especialmente en la literatura europea donde se manifieste este género, siendo Francia y Alemania los países donde más éxito obtenga esta corriente.

A finales del XVIII, la novela gótica inglesa tomará el convento como escenario ideal para situar historias truculentas, con siniestros claustros y sangrientos sucesos. La causa de esta inclinación parece ser la curiosidad que despiertan en la burguesía protestante los rituales católicos y los misterios de la vida conventual, unido al exotismo que España y su leyenda negra sugiere entre los europeos; la propagación del género transformará en tópica esta visión de España más allá de los Pirineos³³⁷. En nuestra literatura, Mercedes Comellas estudia la importancia que estos lugares cerrados (conventos, monasterios, abadías, mazmorras) van a adquirir durante el Romanticismo, símbolo de la escisión íntima del “yo” romántico:

La oposición entre convento y mundo exterior se consagrará como uno de los resortes artísticos más fecundos de la literatura romántica, quedando el primero como símbolo de las fuerzas más oscuras del hombre, del espacio misterioso y terrible de la trascendencia³³⁸.

También esta oposición tiene gran importancia en *Una mañana fresquita de mayo*, aunque su signo sea bien distinto, como veremos más adelante. No debemos ignorar que en el Romanticismo, tal y como expone Mercedes Comellas, el amor en estos escenarios surge como oposición entre dos grupos de personajes; por un lado, personajes activos por lo general masculinos asociados con elementos diabólicos, y por otro, personajes pasivos que se identifican con las mujeres que por lo general representan las fuerzas del bien (*El trovador*, *Traidor*, *inconfeso y mártir*, *El señor de Bembibre* o *Don Juan Tenorio* por citar algunos ejemplos clásicos se ajustan a este esquema). Esta lectura no se puede identificar en la pieza de José Francés, mucho más moderna desde el punto de vista temático.

La literatura realista ofrece en cambio una visión diferente de estos escenarios; los primeros cambios se aprecian en la literatura de corte costumbrista, que se limita a reflejar la vida de los conventos de forma tópica a través de personajes estereotipados que muestran una visión dulce y bondadosa de la existencia de las monjas; la novela *Sor Lucila* de José Ortega Munilla sería un buen ejemplo de ello. Desde estos presupuestos anecdóticos surgen una serie de características que serán comunes a las novelas realistas y naturalistas que traten el tema, tal y como señala Victoria Howell: el uso irónico de los nombres religiosos, trivialización de los conflictos internos de los conventos y la insistencia en los problemas derivados de las vocaciones forzadas³³⁹. En cualquier caso, la visión que la literatura realista ofrece de las monjas y de la vida conventual es en

³³⁶ Mercedes COMELLAS AGUIRREZÁBAL ofrece una breve síntesis histórica hasta el siglo XIX en la introducción de su artículo “Novias de Dios y cautivas del claustro: El convento como espacio del amor humano en la literatura romántica española”, en ALONSO GALLO, Laura; GÓMEZ CONSECO, Luis; ZAMBRANO, Pablo (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 169-187.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 172-173.

³³⁸ *Ibid.*, p. 174.

³³⁹ Victoria HOWELL, *Monjas pintadas. La imagen de la monja en la novela modernista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2005.

general superficial y tópica, y poco representativa si se tiene en cuenta el peso que los sacerdotes y demás representantes masculinos del estamento religioso tienen en la narrativa de la época, tal y como recoge Soledad Miranda García en su estudio del clero en la literatura del realismo³⁴⁰. Su presencia no es representativa si se tiene en cuenta la realidad de la época, y su ausencia en detrimento de modelos masculinos se puede explicar por el valor simbólico que muchos autores otorgan al orden religioso dentro de su narración, más allá de una representación fiable del contexto sociocultural existente. En cualquier caso, este desequilibrio no significa que no existan representaciones de la monja en este período, sino que no son todo lo abundante que se esperaría.

Benito Pérez Galdós, máximo exponente de nuestro realismo, dedica en su amplia galería de personajes femeninos algunos ejemplos a las monjas y su vida conventual, siendo las más interesantes la protagonista femenina de *Ángel Guerra*, Leré, y el personaje que da título a su drama *Electra*³⁴¹. En general, la perspectiva que el canario ofrece de la vida de las religiosas está en consonancia con las ideas comunes a la mayoría de los escritores realistas: la vida religiosa se opone a la inclinación natural de las personas, y aunque puede reportar grandes beneficios espirituales al individuo, también es causa de numerosos conflictos y sufrimientos cuando no es resultado de una vocación sincera y libre.

No olvidemos tampoco que tras el Sexenio Revolucionario, que había limitado el poder de los religiosos en España y su número, la Restauración había supuesto una vuelta a una política más favorable a las órdenes religiosas, con el consiguiente aumento de su presencia y poder dentro del país. La situación de descontento desde el punto de vista político y reformista provocó que las últimas décadas del XIX fueran testigo de una corriente de anticlericalismo alentada por los sectores liberales y reformadores que veían en la Iglesia un impedimento para la modernización de España, que debía iniciarse, según su punto de vista, con la secularización del país³⁴². Esta tendencia alcanza su punto culminante a comienzos de 1901, fecha en la que confluyen tres acontecimientos; en primer lugar, el estado de ánimo provocado por el discurso de Canalejas en el Congreso el 14 de diciembre de 1900, donde pronunció su famoso “¡Hay que dar batalla al clericalismo!”; en segundo lugar, el polémico “caso Ubao”, que polarizó a la opinión pública: una joven heredera menor de edad, alentada por los ejercicios espirituales de un sacerdote jesuita, ingresó en un convento sin el consentimiento de su madre viuda; cuando la madre reclamó a su hija ante los tribunales, alegando su minoría de edad, los jueces le dieron la razón a la joven acogiéndose a un decreto recién aprobado que permitía a los menores ingresar en órdenes religiosas sin el consentimiento de sus progenitores. El tercer acontecimiento fue el estreno de la *Electra* de Galdós el 30 de enero, que se convirtió en símbolo del anticlericalismo y obtuvo un éxito clamoroso en Madrid. La obra galdosiana guarda cierta relación con el caso Ubao, y la crítica sostiene que coincidiendo con el proceso en los tribunales, Galdós aprovechó toda la información disponible en los medios para realizar algunas modificaciones en su obra, que aún estaba escribiendo, para acercarla al

³⁴⁰ MIRANDA GARCÍA, Soledad, *Pluma y altar en el XIX: de Galdós al cura Santa Cruz*, Madrid, Pegaso, 1983, p. 171.

³⁴¹ Sobre la protagonista de esta obra nos detendremos más adelante. Ver p. 120.

³⁴² Véase REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, “La recuperación eclesiástica y el rechazo anticlerical” en GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.), *España entre dos siglos (1875-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pp. 213-234.

polémico caso³⁴³. Sabido es el impacto que el estreno causó entre los jóvenes escritores (Maeztu, Baroja, *Azorín*, Manuel Bueno, Valle-Inclán) y cómo todos tomaron partido por Galdós frente a la reacción conservadora contraria al drama, y aunque una vez desaparecidas las circunstancias sociales que propiciaron su éxito, se demostró que la calidad de la obra no era tan indiscutible como sus defensores sostenían, lo cierto es que en los primeros años del siglo XX *Electra* y su estreno constituía una referencia mítica entre los intelectuales más anticlericales³⁴⁴.

No es por tanto extraño que en las novelas publicadas esos primeros años del siglo por los escritores jóvenes, la visión del mundo conventual no sea muy alentadora. Victoria Howell, en su ensayo *Monjas pintadas. La imagen de la monja en la novela modernista*, centra su estudio en *Camino de perfección* (1902) de Baroja, *La voluntad* (1902) de *Azorín*, las *Sonatas* (1902-1905) de Valle-Inclán y el relato *El Anticristo* (1912) de Pérez de Ayala³⁴⁵. Tras el pormenorizado análisis, concluye que en todas estas novelas la visión de las monjas y de la vida religiosa refleja el clima de crisis cultural y de búsqueda metafísica que caracteriza a gran parte de los escritores de la época:

En *Camino de perfección*, el mundo de las religiosas es extraño y hermético; las miradas de las monjas reflejan o bien un rechazo total del mundo exterior, o un trágico anhelo de libertad. Para *Azorín*, la vida religiosa puede compartir hasta cierto punto la “recia fe” de las gentes sencillas, pero al final conduce a la represión de la voluntad y la muerte. En las *Sonatas* de Valle-Inclán la vida del convento es misteriosa y ornamental, y las monjas son objeto del deseo, cuya opción vital no invita al respeto, sino a la conquista. Y finalmente, en el cuento de Pérez de Ayala, la vida religiosa es una opción sólo para mujeres ignorantes y fracasadas, totalmente contraria a los impulsos naturales de la vida. Podemos decir, en resumen, que en las novelas modernistas que hemos estudiado las mujeres (o niñas) que se consagran a la vida religiosa, ya sea por circunstancias o por convicción, deben ser, en el caso de Baroja, Valle-Inclán y Pérez de Ayala, rescatadas de tan terrible equivocación por el indomable impulso de los protagonistas masculinos, o en el caso de *Azorín*, permitidas a seguir su camino silencioso hacia la muerte en cuerpo y alma³⁴⁶.

Se insiste pues en la idea de que la vocación religiosa es un error y que si la monja no es rescatada, está condenada a perecer a consecuencia de su encierro, lectura que subyace no sólo en estas novelas sino en muchos textos que se publican por aquellas fechas. Dos textos contemporáneos a *Una tarde fresquita de mayo* ofrecen una lectura similar, y nos parecen pertinentes por su relación directa con José Francés: en el primer caso se trata del relato *La monja maestra* de Gregorio Martínez Sierra, publicado

³⁴³ Para profundizar en esta cuestión, véase Luis F. DÍAZ LARIOS, “Introducción” en PÉREZ GALDÓS, Benito, *La de San Quintín. Electra*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 73-75.

³⁴⁴ La bibliografía sobre *Electra*, su estreno y posterior repercusión es amplia; puede consultarse SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos, “Galdós, precursor de los intelectuales. El impacto histórico del estreno de *Electra* (1901-1914)”, en ARENCIBIA SANTANA, Carmen Yolanda; BAHAMONDE MAGRO, Ángel, (eds.), *Galdós en su tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Parlamento de Canarias, 2006, pp. 111-134 y AGUIRRE, José Luis, “El teatro de Galdós y el estreno de *Electra*”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* nº 64, 1988, pp. 233-249; también puede consultarse HIDALGO FERNÁNDEZ, Fernando, *El estreno de Electra, de Pérez Galdós, en Sevilla: un estudio socio-literario*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1985 y el catálogo de la exposición *Electra de Pérez Galdós: cien años de un estreno*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2001.

³⁴⁵ HOWELL, Victoria, *op. cit.*, pp. 47-89.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

en la revista *Helios* en 1903³⁴⁷, y en segundo lugar, un cuento del propio Francés titulado *Alma errante* que fue seleccionado por *Blanco y Negro* en su concurso de cuentos fantásticos y publicado en 1904³⁴⁸.

El relato de Martínez Sierra se desarrolla en un internado femenino para futuras religiosas dirigido por una congregación de monjas. La narración comienza en una clase donde una alumna lee en voz alta la vida de una santa mientras las demás niñas realizan labores bajo la supervisión de Sor María Jesús. De repente, una niña que se ha quedado dormida cae al suelo armando un gran alboroto, entre las risas de las demás. La niña llora y la monja la manda fuera de la clase con una compañera para que se refresque la cara.

En el exterior se escucha un trueno lejano y las niñas se asustan. La monja las tranquiliza y para infundirles paz, rezan al tiempo que la tormenta se acerca y se abate sobre el jardín. Sor María Jesús es presa de una misteriosa angustia. Termina el rezo y llega la hora del descanso. Las niñas salen en filas ordenadas de la clase, pero una niña, Carmela, rompe el orden para besar la mano de monja y volver a su sitio. La clase se queda vacía y Sor María Jesús permanece en ella en silencio, meditando.

Las monjas acuden entonces a la capilla para rezar; al terminar, Sor María Jesús, la monja maestra, las instruye en temas fervorosos. Luego, el padre Manuel entra en el confesionario y las monjas acuden por turno. La monja maestra es la última en acercarse, y cuenta al sacerdote de nuevo la angustia que la asalta, llegando incluso a confesar que piensa en la muerte como única solución a su sufrimiento. El fondo de su angustia se encuentra en sus dudas; su fe flaquea, y no sabe si sigue creyendo en Dios. El padre la recrimina con cierto paternalismo, tratándola de “monjita sabia”, recomendándole que no piense tanto y se limite a enseñar labores a sus niñas y a hablarles de la Pasión y Muerte de Cristo. Las niñas son el único consuelo de la monja, que sale absuelta de la capilla pero sin mucha tranquilidad.

En el exterior, la tormenta ha concedido una pausa a la tarde pero se dispone a atacar de nuevo; la monja camina por el jardín entre el torbellino que precede a la lluvia. Sor María Jesús llega a la pequeña plazuela que corona el jardín donde hay un pequeño Calvario. Estalla la tormenta y ella se deja mecer por el viento y el agua.

En ese momento, Carmela, la preferida de la monja, llega hasta el Calvario; la ha visto pasar y acude a su lado. La niña llora desconsolada; la monja la abraza e intenta calmarla, creyendo que es la tormenta lo que la asusta. Pero la niña se confiesa: siente remordimientos porque es mala, porque no quiere oír misa, porque no puede creer. La monja reconoce en la niña su propio sufrimiento, y la confidencia se entiende como una nefasta premonición del trágico destino de las dos, destinadas a ser monjas sin tener fe.

El cuento de Francés presenta ciertas similitudes con el de Martínez Sierra. También se desarrolla en un convento dedicado a la educación de niñas, futuras novicias. La narración se inicia también con una escena coral, donde una monja, Sor Patrocinio, está rodeada por un grupo de niñas que rezan. Un pequeño incidente provoca el llanto de una de las niñas, y la monja la consuela mientras siguen con el rezo.

³⁴⁷ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *La monja maestra*, *Helios*, n° 2, 1903, pp.153-164.

³⁴⁸ FRANCÉS, José, *Alma errante*, *Blanco y Negro*, 12-III-1904, pp. 2-4.

Por medio de una analepsis, sabemos que Sor Patrocinio ingresó en el convento por insistencia de su familia, que temían los peligros del mundo moderno; no fue la suya una vocación sincera sino impuesta por sus progenitores. Por ese motivo, una noche, siendo aún novicia, sintió un misterioso enervamiento y un ruiseñor se asomó a la reja de su ventana. El pájaro era su alma, que se marchaba para conocer países lejanos, prometiendo volver para contarle sus viajes.

Hechos los votos, y tras varios años en el convento, el ruiseñor vuelve un día y comienza entonces a relatar sus andanzas: ha visitado un castillo en Asturias en medio de una fiesta; ha sobrevolado la calle de Alcalá en Madrid durante la Feria de San Isidro; una noche de nieve ha presenciado la llegada al teatro Español de elegantes espectadores en landós; ha escuchado los cuentos que una anciana ha contado a sus nietos en una pequeña casa costera... Al escuchar estas historias, Sor Patrocinio siente una infinita tristeza, y comienza a consumirse. La monja muere rodeada de melancolía y entonces el ruiseñor se marcha, acompañado únicamente de su canto doloroso y desengañado.

En ambos relatos nos encontramos con dos monjas sin vocación que no son felices con la vida monacal; la muerte es el final trágico de las dos (en *Alma Errante* de forma explícita, mientras que en el cuento de Martínez Sierra se muestra de forma metafórica, la muerte de una vida sin sentido, en la frase final: “La sangre, mezclada con el agua del cielo, empurpura el blancor de las tocas”); el sufrimiento de Sor María Jesús es la falta de fe; el de Sor Patrocinio, el vacío vital y la pérdida del mundo que le ha supuesto el enclaustramiento. Las niñas sirven de fondo en las dos narraciones, en las que el convento es descrito con aire melancólico y detalle preciosista. Parte de esta influencia se rastrea en *Una tarde fresquita de mayo...* a pesar de las diferencias que señalaremos a continuación.

No se puede por tanto ignorar la relación temática; por un lado, por las claras concomitancias entre los dos cuentos, lo que nos lleva a afirmar que José Francés conocía perfectamente el relato de su mentor, y porque Sor María de la Purificación y Sor Patrocinio son las únicas monjas sobre las que José Francés escribe, ya que no vuelve al tema conventual en ninguna otra obra de su producción posterior. Aunque los dos modelos femeninos tengan sentidos diferentes, no puede dejar de señalarse que los separan pocos años y que la sensibilidad modernista está presente en los dos textos.

6.3. La monja y el amor. La mujer idealizada

Junto a la corriente misógina que ve a la mujer como pecadora y causante de los males que azotan al hombre³⁴⁹, existe la vertiente opuesta que conforma la dualidad Eva – María: frente a la mujer pecadora, la mujer virtuosa en olor de santidad. Lily Litvak resume brevemente este otro modelo de mujer finisecular:

El fin de siglo adoptó una figura de mujer como símbolo de inocencia y pureza, como ideal de amor espiritual y místico. El lejano modelo era Beatriz, que guía a su

³⁴⁹ Véase lo señalado anteriormente al hablar de *La Fuente del Mal*, *supra*, pp. 53-57.

amado, de la mano, a través de las sombras, hacia una, más trascendente, realidad. [...] Apareció la evocación de esa mujer de rostro pálido, delgada, ectoplásmica, blanca, desprovista de realidad. [...] Estaba al margen de la vida. Una tristeza la nimbaba, y era blanca y pálida, con una palidez que denotaba que era más alma que carne. A menudo se la situaba frente a un balcón o una terraza. [...] Inspiraba un amor sublime ³⁵⁰.

La referencia al balcón o la terraza remite a un espacio cerrado, limitado, en el que se encuentra este tipo de dama. No es difícil extender el escenario al mundo conventual, donde tan importantes son las oposiciones entre dentro-fuera y donde se puede considerar que estas mujeres, puras y bellas, inmateriales, están más protegidas, acentuándose así su condición de seres inalcanzables.

Por otro lado, aunque en muchos casos el modelo de esta mujer sea la dama renacentista y se revivan muchos de sus tópicos (el color de la piel, el cuello, las manos) su condición idealizada no impide que sea motivo de deseo. Si algo caracteriza al modernismo es su acusado sensualismo, y la poesía de Rubén Darío, Villaespesa y Manuel Machado son exponente de ello. El erotismo no discrimina además entre lo pagano y lo divino, y se pueden llegar a encontrar poemas como el “Retrato” de una monja que hace Darío en *Cantos de vida y esperanza*:

En la forma cordial de la boca, la fresa
solemniza su púrpura; y en el sutil dibujo
del óvalo del rostro de la blanca abadesa
la pura frente es ángel y el ojo negro es brujo.

Al marfil monacal de esa faz misteriosa
brotó una luz de un resplandor interno,
que enciende en sus mejillas una celeste rosa
en que su pincelada fatal puso el infierno.

¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María!
La mágica mirada y el continente regio,
¿no hicieron en un alma pecaminosa un día
brotar el encendido clavel del sacrilegio?

Y parece que el hondo mirar cosas dijera,
especiosas y unguadas de miel y de veneno.
(Sor María murió condenada a la hoguera:
dos abejas volaron de las rosas del seno) ³⁵¹.

Esta mezcla de lo religioso y lo erótico, como Rafael Ferreres puntualiza, que hoy en día puede causar extrañeza debió resultar mucho más sorprendente para el lector finisecular, y en esto varios modernistas siguieron el magisterio de Darío, siendo Valle-Inclán y sus *Sonatas* el ejemplo más tangible. La tendencia alcanza hasta los poetas del grupo del 27, donde Lorca tratará el tema en el romance “La monja gitana”³⁵².

Aunque la Sor María de la Purificación de *Una tarde fresquita de mayo...* no participe de esta imagen erótica, sí comparte el referente de mujer idealizada del que

³⁵⁰ LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, pp. 63-64.

³⁵¹ DARÍO, Rubén, *op.cit.*, p. 392.

³⁵² FERRERES, Rafael “La mujer y la melancolía en los modernistas”, en LITVAK, Lily (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1991, (2ª edición), pp.176-177.

parte el tópico de la monja enamorada del fin de siglo. Al presentarse el personaje, se la muestra sola: “sentada en uno de los bancos, lee un libro grueso, libro de místicas divagaciones”³⁵³. Eso marca una primera separación con respecto al resto de las monjas, que están sentadas haciendo labor, otras pasean por el jardín o simplemente conversan entre ellas. Sor María aparece así un poco distante, alejada de sus hermanas de congregación que tratan de temas triviales; la lectura es además signo de elevación intelectual, máxime al tratarse de un libro de “místicas divagaciones”, lo que acentúa la espiritualidad del personaje. Físicamente sabemos que su pelo era rubio y largo antes de entrar en el convento (“de oro, [...] de sol sobre espigas maduras, me lo cortaron”³⁵⁴) y sus ojos, “tristes y azules”³⁵⁵. Las breves pinceladas reafirman el tópico de la mujer idealizada de fin de siglo, cuyo modelo podemos reconocer en la imaginaria prerrafaelista.

En un pequeño aparte que interrumpe la escena del sueño de Sor María de la Purificación, las otras monjas comentan que la hermana se ha quedado dormida en el banco, y Sor Luisa apunta elocuente:

SOR LUISA (*volviendo la cabeza para mirarla*)

¡Sí que está echando un buen sueño! Claro: ¡se pasa la noche llorando o leyendo! Ayer, desde mi celda...³⁵⁶

La monja no cuenta la anécdota, pues de nuevo la acción vuelve a la escena del sueño y la conversación de las monjas se funde de manera muy acertada. José Francés consigue con ello un sugerente efecto en la escena; no sabemos qué pudo escuchar Sor Luisa desde su celda, pero ha quedado claro que la existencia de Sor María en el convento es triste y apagada, y que su dolor no la deja dormir por las noches, motivo por el cual se entrega a la lectura como vía de escape. La monja busca en esos libros místicos una respuesta a las ansias amorosas que la agitan, aunque procure ocultar sus sentimientos al resto de la comunidad. Hay así una clara separación entre Sor María y el resto de las monjas, que contemplan su sueño desde el exterior, ignorando su verdadero sentido; para ellas, Sor María es una mujer distante, un poco fría, que sufre en silencio por causas que desconocen. Dentro del encierro del convento, existe un segundo encierro, el sueño de Sor María al que nadie tiene acceso y que da la clave para entender sus lágrimas nocturnas y su palidez.

El nombre de la monja tiene un claro valor simbólico; cuando Juan aparece en su sueño, se dirige a ella con su antiguo nombre: Inocencia. La denominación hace referencia a la aceptación sumisa e inocente que la joven presentó cuando sus padres la obligaron a ingresar en el convento, alejándola para siempre de su amado. Su nombre religioso, María de la Purificación, remite al proceso en el que la mujer se halla inmersa para conseguir sublimar su pasión amorosa en misticismo, proceso de purificación que no parece resuelto.

Ésa es la gran diferencia entre Sor María de la Purificación y Sor María Jesús de *La monja maestra* y Sor Patrocinio de *Alma errante*, las dos monjas que consideramos

³⁵³ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

referente de la protagonista de la pieza; en estos dos relatos, el conflicto se produce entre la vida claustral y la vocación religiosa: en Sor María Jesús, por su falta de fe, y en Sor Patrocinio, por la renuncia a la vida que supone para ella vivir en el convento. En ambos casos se trata de un problema interno en el que no interviene ningún agente exterior; la pérdida de la fe es una lucha entre el corazón y la mente, a la manera unamuniana, y el sacrificio de la vida seglar es también una decisión personal que puede llegar a provocar arrepentimientos cuando se confronta con la verdadera vida en comunidad. Podría decirse que Sor María de la Purificación completa el cuadro con la tercera posibilidad, en la que interviene un elemento ajeno al ámbito conventual: el enamorado de la monja.

De ese modo, los tres casos podrían considerarse una ejemplificación de los tres motivos principales de sufrimiento en la vida de una monja. De un alcance metafísico mayor en el primer caso (la monja sin fe de *La monja maestra*), Sor María de la Purificación es la versión más mundana de las tres y la única en la que no planea al final la sombra de la muerte, sino otra mucho más propia del modernismo: la melancolía. El reconocimiento final del carácter engañoso del sueño sume a la monja en un estado de tristeza al percatarse de su equivocación. Todo ha sido un sueño y Juan no ha venido a buscarla. El comienzo del *Ángelus* en boca de las monjas que cierra la obra añade una nota de ironía: “*Angelus, Domini nuntiavit, Mariae. Et concepit de Spiritu Sancto*”³⁵⁷, afirmación que debe provocar melancólicas resonancias en una mujer que nunca podrá concebir.

Melancolía es una de las palabras claves del modernismo y uno de los sentimientos que lo definen: desde los pasajes otoñales y crepusculares de Juan Ramón, pasando por la abulia de *Azorín*, o la melancólica tristeza de Machado, la melancolía era la manifestación de una nueva sensibilidad, que ya Pardo Bazán había definido como “la enfermedad del fin de siglo”. Ana Suárez Miramón se detiene a analizar las fuentes de esta tendencia, uno de los motivos claves de la época, que bebe del romanticismo y de la crisis existencial que se vivió a finales del siglo XIX: desde el irracionalismo de Kierkegaard (“el gran melancólico” en palabras de Unamuno) hasta el *spleen* baudelairiano o el pesimismo de Nietzsche, varias son las fuentes filosóficas que influyen en este sentir general que caracteriza al fin de siglo³⁵⁸. Ese tono también se aprecia en los dos relatos anteriores, donde se leen referencias explícitas a la melancolía (“Al compás de la ingenua oración, vase abonanzando el rostro de la monja; su inquietud se trueca en resignada melancolía”³⁵⁹, “las recreaciones de los internados son melancólicas”³⁶⁰), o se sugiere por medio de la descripción o el estado de ánimo de la protagonista (“Allá en el fondo del jardín, rodeando la fuente de piedra que lloraba su hilo brillante de agua, estaban las colegialas bajo la confusión que el reposo y el silencio ejercían sobre sus alas”³⁶¹, o “Sintió la monja que su alma toda cobijábase en el cerebro deshaciéndose en ideas... Miró la tristeza infinita del jardín negro donde la fuente plateaba, y lloró, lloró...”³⁶²). La paz y el silencio del convento es un espacio propicio para la reflexión y la melancolía, especialmente si tenemos en cuenta las luchas internas

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 105.

³⁵⁸ Véase para más información SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *El modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Arcadia de la Letras, 2006, pp. 191-194.

³⁵⁹ MARTÍNEZ SIERRA, *op. cit.*, p. 156.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 161.

³⁶¹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 2.

³⁶² *Ibíd.*, p. 4.

de las monjas protagonistas, por ello no es extraño que en las dos narraciones se repita esta visión lánguida y la delectación un tanto enfermiza con que se describe su estado de ánimo y el paisaje que lo acompaña. A pesar de la sobriedad de las acotaciones de *Una tarde fresquita de mayo...* se pueden reconocer en la pieza un tono similar: “Durante la canción [del coro de niñas] parece pasar por sobre las monjas un viento manso y suave de tristeza. Se inclinan las blancas tocas y alguna mano lleva el pañuelo a unos ojos húmedos”³⁶³.

La melancolía es por tanto el sentimiento que gravita en el alma femenina a lo largo de *Una tarde fresquita de mayo...*, y no sólo por el súbito descubrimiento que Sor María hace al despertar. El ambiente conventual participa de ese estado anímico, creando un espacio propicio a la tristeza y la reflexión en torno a “la convexidad de la fuente”³⁶⁴ que sirve de centro a la escena.

6.4. Dramaturgia de *Una tarde fresquita de mayo...*

Una tarde fresquita de mayo... es la única de las piezas que componen *Guignol* con claras indicaciones al espacio escénico. El texto explícitamente hace referencia al telón, que está abajo al comenzar la obra y mientras se escucha el coro de niñas por primera vez, tal y como hemos señalado. No será hasta que la intervención cantada concluya cuando se alce el telón y se deje ver la escena. Igualmente, las indicaciones de la primera acotación remiten “a la derecha y a la izquierda”, “en el fondo”, “en el centro” y “a primer término”³⁶⁵, estableciendo así unas coordenadas espaciales bien delimitadas que coinciden con las de un escenario al uso.

Además, desde el punto de vista teatral, la división de planos que se establece entre el jardín real donde las monjas hablan y Sor María duerme, y el sueño donde la monja y Juan se encuentran, permite elaborar un estimulante juego escénico que constituye uno de los grandes aciertos de la pieza. Evidentemente, esta dualidad entre sueño-realidad puede ser escenificada de forma viable, a diferencia de los dos planos vistos en *La leyenda rota* (la escena entre Don Alonso y Doña Aldonza frente a la lectura del manuscrito) o los que encontramos en *Ofrenda de vida*, que analizaremos en el capítulo siguiente. Es decir, el procedimiento teatral empleado para presentar los dos mundos de la historia tiene un carácter escénico claro, y no se limita a ser un artificio que no podría superar la barrera de la lectura.

A pesar de su brevedad y del uso limitado de elementos, esta pieza consigue transmitir una imagen poderosa con un alto grado de sugerencia; a ello contribuye no sólo la distinción de los planos escénicos que hemos señalado sino también el lenguaje que corresponde a cada uno de ellos. Las conversaciones entre las monjas son convencionales y tratan sobre el tiempo, las niñas que juegan más allá del muro del convento, Sor María que duerme... En cambio, el diálogo que se establece entre Juan y Sor María es de un destacado carácter lírico y juega con el simbolismo de un lenguaje

³⁶³ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 95.

³⁶⁴ *Ibíd.*, p. 93.

³⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 93-94.

preciosista. La monja compara su alma con unas flores “que creí secas y marchitas para siempre, como si corrieran por ella aguas con rumor y transparencia de cristales”³⁶⁶. Se describe el renacer del amor entre los dos por medio de una elipsis que remite al famoso poema de Bécquer: “En la torre han vuelto a anidar las golondrinas”³⁶⁷, sin que sea necesario añadir nada más para que se interprete el significado de la afirmación. Juan narra su peregrinar por el mundo, viaje simbólico que lo ha llevado “bajo el cielo de Londres”, “en tierras de sol”, “en tierras yermas”³⁶⁸ con la única compañía de su Recuerdo (aparece en mayúscula en el texto), caballero andante al que él servía como escudero, tópico del amor galante que convierte el cortejo en un viaje iniciático del que la amada es el final del trayecto, vencidas las dificultades del camino. Incluso los pasajes más normales de la conversación (por ejemplo, cuando Juan describe su casa, que está preparada para recibirla a ella) se utiliza un lenguaje antirrealista, poético, que marca el tono de todo el diálogo: “Hay un cuarto con ropas blancas, con muebles azules, con flores, con pájaros, y un cuadro que es tu retrato, y un piano que espera tu mano, y una doncella que sabe tu nombre”³⁶⁹. La enumeración de elementos, completamente arbitraria, consigue dar una imagen evocadora de la casa que trasciende de la anécdota: la flor, el pájaro, el piano, el cuadro y el color azul confluyen en una red de relaciones que remite al imaginario modernista, como también lo sugieren “el perfume de unas flores ya secas”³⁷⁰ o la risa de Inocencia, “sonora y alegre como romeras en fiesta que rondaran cantando por una montaña florida”³⁷¹. Cuando Juan habla de los peligros que acechan a su amor se vale de una comparación vegetal que luego se amplía con una metáfora: “el odio de los demás es como hiedra y plantas malditas en la piedra de nuestro amor... Nos envuelven lentamente, seguramente, y pueden trepar reptiles, y pueden mordernos y pueden deshacernos”³⁷².

Por medio del lenguaje, José Francés consigue limitar de forma muy eficiente el ámbito de los dos espacios escénicos de la pieza; un diálogo prosaico define el tono de la realidad donde las monjas descansan en el jardín, mientras que el diálogo poético, arrebatado en algunos momentos, de los dos antiguos amantes sirve para acentuar el carácter onírico de su encuentro.

No debemos olvidar que la obra se presenta precisamente con el subtítulo de *Sueño*, como si la definición se pudiera identificar con un subgénero dramático (algo que sí ocurre en el caso de *Paso de comedia, Drama y Tragedia* que acompaña a las otras obras de *Guignol*). Aunque no exista el “sueño” como tipología textual, la utilización del término no es caprichosa; no sólo por el sueño que sustenta el encuentro entre Juan y Sor María, sino también por el *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra y todos los referentes en torno a este concepto que ya hemos estudiado al hablar del teatro simbolista de la época³⁷³. El sueño, como acertadamente apunta Ana Suárez Miramón, es otro de los motivos modernistas, pues constituye otra manera de superar la angustia existencial y permite “crear una nueva realidad mediante la evasión hacia un espacio y tiempo inexistente o muy lejano y distante”³⁷⁴. También Ricardo Gullón, al hablar del

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 97.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 97.

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 100.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 101.

³⁷⁰ *Ibíd.*, p. 101.

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 100.

³⁷² *Ibíd.*, p. 102.

³⁷³ Ver *supra*, pp. 39-42.

³⁷⁴ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *op.cit.*, pp. 194-195.

modernismo y las relaciones entre Martínez Sierra y Juan Ramón Jiménez, cita a Cansinos Assens y su certera descripción del poeta andaluz: “enfermo de ensueños y melancolía”³⁷⁵, uniendo así los dos motivos que claramente destacan en *Una tarde fresquita de mayo*...

El sueño es además un concepto con varios significados a lo largo de la obra; el sueño permite el diálogo imposible entre Juan y Sor María, y a lo largo de su conversación, la joven habla de un “sueño largo, muy largo y más triste” que ha tenido en el que le cortaban el pelo, le quitaban todo adorno y joya e ingresaba en el convento³⁷⁶. Ese “sueño largo” es verdaderamente la manifestación de su vida real, con lo cual se establece una estructura especular de sueño dentro del sueño, donde no se sabe qué es realidad y qué ficción, y que hace pensar en el clásico calderoniano. Juan, más adelante, vuelve a insistir en esa idea: “no vivimos vida propia; es vida refleja la nuestra. Lo que juzgamos presentimiento es hecho real y efectivo. [...] Somos espejos de nosotros mismos”³⁷⁷. Cuando Sor María se decida por la huida con Juan, tras haberle dicho en primer lugar que no podía irse con él, el enamorado le responde que la magia de la tarde fresquita de mayo se ha disipado, y que ya no es posible; tal vez en el futuro pueda repetirse la ocasión, aunque entonces no será igual: “No será este momento de nuestras almas, sino nuestras almas que se miran en un espejo y lo ven reflejado... Espera... Sueña...”³⁷⁸. Nuevamente la referencia al espejo donde se reflejan nuestras vidas y una invitación al sueño que coincide con el momento en que Sor María despierta. Simbólicamente, la vida conventual a la que la joven se ha entregado es un “sueño”, en contraposición a la “vida”, representada por la existencia que podría haber llevado de haberse atrevido a huir con Juan: sueño como manifestación de una vida gris de sumisión y aceptación que en nada se parece a una vida plena de pasión y elecciones.

Pero hay otra referencia al sueño en la obra; en el único momento en que el diálogo entre las monjas despega de la trivialidad, el sueño está presente:

SOR PETRA

Sí. Ya empieza la primavera. Parece que estas cosas de todos los días, que estas piedras tan grises, tan viejas, se remozan y me saben a nuevas.

SOR LUISA

Tal vez tengáis razón, Sor Luisa [*sic*]; pero yo creo que nada varía, que todo eso son sueños vuestros.

SOR SAN JOSÉ

¡Dichosas, hermanas, las que pueden soñar!³⁷⁹

En el momento en que el lirismo aparece en el diálogo, se interpreta como “sueños vuestros”, restándole así valor a las ideas de Sor Petra. Pero el sueño es en realidad una bendición, una vía de escape que permite evadirse de los muros del

³⁷⁵ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971, (2ª edición), p. 238.

³⁷⁶ FRANCÉS, José, *op. cit.*, pp. 98-99.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 94.

convento y del encierro en el que se hallan presas: nuevo significado del sueño en una obra donde el concepto está cargado de connotaciones.

Otro elemento que juega un papel importante desde el punto de vista estructural es el acertado uso del coro de niñas que se escucha en varias ocasiones a lo largo de la pieza. Desde su aparición a telón cerrado, al inicio de la obra, el coro sirve para comentar lo que ocurre en escena, para adelantar el drama y acentuar el carácter lírico de *Una tarde fresquita de mayo...* También las niñas estaban presentes en los dos relatos comentados, pero en la pieza teatral ocupan el espacio exterior, delimitando claramente el ámbito conventual, donde sólo están las monjas, y el mundo, donde las niñas juegan y cantan, acentuándose así el aislamiento de las religiosas.

En su primera intervención, el coro de niñas relata una escena de galanteo entre un jinete y su morena, a la que ofrece una flor. La canción remite al encuentro entre Sor María y Juan, que efectivamente viene a caballo en busca de su enamorada. Por medio de tópicos de la poesía popular (la rosa, el clavel) se introduce el tema de la pieza: el amor entre la monja y su antiguo amante. Actúa así el coro a modo de prólogo que adelanta el argumento de la obra, que se va a desarrollar a continuación.

La segunda canción de las niñas, poco después de levantarse el telón y antes de que comience el sueño, cuenta el drama de las monjas que ven cómo le son arrebatadas sus ilusiones y deseos: sus ansias por casarse desaparecen al ser encerradas en el convento; les cortan el pelo, las visten con una túnica y les quitan cualquier adorno. La acotación añade una nota muy elocuente sobre la localización del coro de niñas: “las niñas que están detrás de la tapia, acaso en el campo, quizás en otro jardín de libertad”³⁸⁰. Las monjas, que escuchan la canción, se sienten identificadas y molestas porque les recuerdan cómo fue su ingreso. En el sueño, Sor María de la Purificación le cuenta a Juan que ha tenido un “mal sueño” que sigue la línea argumental de la canción de las niñas, enumerando las vejaciones a las que fue sometida al ingresar en el convento. Así, esta segunda intervención del coro sirve para introducir un clima emocional al que responden las monjas que escuchan la canción y también para adelantar una triste historia que volverá a ser repetida por la protagonista, del mismo modo que cualquier novicia sufre el proceso idéntico al abandonar el mundo y entrar en la vida religiosa.

La siguiente intervención coincide con el momento en que Sor María rechaza la invitación de Juan; él se ha quedado callado y ella le pregunta si se ha incomodado. Él, “con infinita amargura”³⁸¹ responde que no, y le avisa de que se marcha. En ese momento, las niñas vuelven a cantar: si la madre de una monja pasa por la puerta del convento y la religiosa la saluda, la abadesa da su bendición; si en cambio es su enamorado quien viene a la reja, la abadesa se opone. La canción es un comentario al diálogo que acaba de producirse entre Juan y Sor María. La monja no puede escaparse con él porque el peso de la moral se lo impide; sabe que causaría un escándalo y que no sería bien visto. La abadesa simboliza la religión, y Sor María es consciente de que no cuenta con el beneplácito de la congregación. Debe negarse a las pretensiones de Juan, por mucho que lo desee. De hecho, tras sus dudas iniciales, opta por marcharse con él, pero ya es tarde. Interviene entonces el coro por última vez: la inocente canción de despedida de las niñas se convierte en una nefasta renuncia del mundo, pues Sor María

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 95.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 103.

reconoce que la oportunidad ha pasado y que sólo le queda encerrarse entre los muros del convento para el resto de su vida.

Por medio de un recurso muy sencillo (un coro de niñas) se consigue así comentar, subrayar y acentuar los sentimientos que agitan el corazón de las monjas sin necesidad de una extensa paráfrasis que explique sus preocupaciones y temores. Consideramos que Francés hace un uso muy acertado de ello, jugando además con su ausencia escénica para oponer la libertad de las niñas a la prisión de las monjas.

La pieza, construida a partir de elementos muy sencillos (el jardín de un convento, un muro, un coro infantil, un grupo de monjas, un sueño) consigue en su parquedad transmitir una gran cantidad de sentimientos valiéndose además de la ambigüedad del elemento central de la obra, el sueño de la protagonista alrededor del cual se articula la acción. Una única duda se plantea al terminar la reflexión sobre el sueño de Sor María; la insistencia que Juan muestra con la idea del reflejo y su final exhortación al sueño, hace sospechar si efectivamente la ensoñación de la monja ha sido sólo un sueño o si se trata de algo más. ¿Habría podido escapar verdaderamente del convento de no haber perdido la oportunidad que su enamorado le ofrece? La brusca vuelta a la realidad de la monja no responde a la pregunta de si ella lo ha interpretado como un sueño o como una oportunidad perdida. Su pregunta sobresaltada (“¿Sueño?”³⁸²) puede interpretarse de varias maneras, dejando abierta la interpretación del carácter imaginario del diálogo anterior. En esto podemos quizás reconocer un precedente que Francés debía conocer: la escena de la Sombra de Eleuteria del acto V de *Electra*, que tanta polémica suscitó en su momento. Electra, encerrada en el convento, se encuentra con la sombra de su madre difunta, que le cuenta la verdad y a modo de *Deus ex machina*, soluciona el conflicto planteado, precipitando la aceptación de su hija. La aparición del espectro fue muy controvertida, pues en el marco de una obra de carácter realista, la utilización del recurso del espectro puede resultar un tanto forzada. Sin embargo, la crítica actual no lo considera tan inadecuado; en su análisis de la obra, Díaz Larios justifica la coherencia de la escena dentro del desarrollo de la acción, sin justificar su carácter real o ficticio³⁸³. Más allá de si se trata de una ensoñación del personaje, fruto de la tensión emocional que está padeciendo, o de si el espectro realmente se aparece, Díaz Larios considera que “la ambigüedad entre imaginación y realidad sensible es intencionada para provocar el efecto consiguiente en el público”³⁸⁴.

Se podría llegar a la misma conclusión en el caso del sueño de Sor María en *Una tarde fresquita de mayo...*; más allá de su carácter real, es interesante por el efecto que causa en el lector, por el choque entre los dos mundos, la presentación de dos niveles que se oponen a lo largo de la pieza y el juego que se establece entre el sueño y la realidad, a modo de espejos invertidos donde el sueño es la verdadera vida y la realidad un sueño gris y vacío. Todos estos elementos hacen de la obra una de las más atractivas del volumen a pesar de su brevedad y aparente sencillez.

³⁸² *Ibid.*, p. 105.

³⁸³ DÍAZ LARIOS, Luis F., *op. cit.*, pp. 86-88.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 88.

7. Ofrendas de vida. Drama en cuatro estancias

7.1. Argumento y estructura

La última pieza que compone *Guignol* se divide en cuatro estancias de extensión variable. La primera funciona a modo de prólogo, y se abre con la descripción de un crepúsculo en el campo, donde los carros vuelven después de la larga jornada de trabajo. El cromatismo domina en la escena (“el sol [...] testando la belleza de su oro”, “los rojos refajos”, “el cielo serenamente azul”, “tibiamente esmaltado de verde”)³⁸⁵ sobre la que se dibujan los campesinos entregados a las labores del campo.

Sólo dos personajes intervienen en la escena: un mozo, que se cubre con la mano para ver mejor un coche que pasa y pregunta en voz alta si efectivamente lo es, y la moza que le responde afirmativamente. Son dos jóvenes asturianos, como atestigua el uso del *ye* como forma de tercera persona del singular del verbo ser. También las voces de los campesinos recogidas en las acotaciones anteriores confirman el escenario; la acción se desarrolla en Asturias, tierra con la que Francés tenía una relación muy estrecha, y que servirá de escenario para posteriores dramas, como es el caso de *La doble vida*³⁸⁶.

El coche sigue su camino hasta un caserón viejo, donde desciende Luis Alvar Pérez. Se trata de un joven enfermizo y pálido. La descripción que se hace del personaje y su blancura lo define a la perfección:

Su cara bella y triste es blanca. Blanca: con la blancura trágica de los huesos calcinados, con la blancura sentimental de los lirios, con la blancura augusta de los mármoles helenos³⁸⁷.

Dos mujeres salen del caserón y lo ayudan a entrar; una de ellas es su madre, que lo recibe con un expresivo “Hijo mío”. Su interjección no se recoge como parte del diálogo teatral, sino que se intercala en la acotación y es señalado con un simple guión, como si nos halláramos ante un texto narrativo. La intervención del narrador, que surge en este punto, insiste en esta misma idea; por medio de una exclamación (“¡Ah, vosotros, Esquilo y Sófocles!”³⁸⁸) el narrador se dirige a los dramaturgos griegos para buscar similitudes entre el tono de la exclamación recién pronunciada por la madre y el de las madres de sus tragedias. Se está anticipando así el tono trágico de la historia.

La segunda estancia concentra la acción de la obra y ocupa más de la mitad de su extensión total. Luis Alvar está en su habitación, mirando por la ventana al orvallo caer sobre el campo. En un rincón reposan unas muletas, símbolo de su enfermedad. Entra en ese momento su hermana Justina, cuya vitalidad y energía contrasta con la melancolía y palidez de Luis. Ha venido a hacerle compañía y a ver cómo se encuentra. Él responde que mejor, aunque no sabe si es verdad o resultado del deseo de que así sea. Su hermana intenta animarlo, y hojea los libros que hay sobre la mesa: libros de H.G.

³⁸⁵ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 109.

³⁸⁶ FRANCÉS, José, *La doble vida*, Madrid, R.Velasco, 1910.

³⁸⁷ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 110.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 111.

Wells y D'Annunzio. La chica se extraña de que todos los libros sean solo de estos dos autores. Su hermano le explica que la lectura se hace para tener ilusiones y recuerdos, y Justina responde que también el presente es hermoso; enseguida se arrepiente de sus palabras, pero Luis no se altera. Él añade que gracias a D'Annunzio evoca sensaciones pasadas que ya no volverán (refiriéndose al tiempo en que aún no estaba enfermo), y gracias a Wells conoce mundos futuros al que él no llegará. Justina empieza a llorar y Luis la consuela. Juntos repasan los títulos de los libros de D'Annunzio, los nombres de sus protagonistas, los escenarios donde se desarrollan sus historias, destacando la sensualidad, la vivacidad y el colorido de los textos. Luego hacen lo mismo con los libros de H.G.Wells, donde se pasa a un universo de máquinas, motores e inventos.

La hermana escucha embobada la elocuente charla de su hermano, y en un momento de intimidad, le pregunta el nombre de su enfermedad. La dolencia que aqueja a Luis es mielitis, una inflamación de la médula. La chica, inocente, pregunta si es una enfermedad “de mujeres malas”³⁸⁹. Ante la pregunta, Luis se altera: explica atropelladamente a su hermana que en las entrañas de la mujer anidan la vida y la muerte juntas y que sobre los amantes pesa una maldición. Él entregó su alma a su amada y por ello su cuerpo se resiente ahora, pues le dio toda su esencia de vida. Justina cree entender el significado de lo que su hermano le cuenta, y se asusta; le pregunta si ella lo quería, y Luis responde que muchísimo, hasta el extremo de hacer cualquier cosa por él. La luz del exterior deslumbra a la chica, que cae desvanecida. Su hermano intenta en vano levantarse para ayudarla, y llama a su madre para que acuda.

La tercera estancia se desarrolla al anochecer, en un pinar cercano al mar. Justina y su novio Antonio hablan tranquilamente. El novio de la joven también es un chico enfermizo, como explica la acotación:

Antonio es un mozo enclenque y canijo. Fue planta que llevaron cuando temprana a invernadero madrileño y que devolvieron al pueblo marchita³⁹⁰.

Justina está un poco ausente, perdida en sus pensamientos. Antonio, por medio de una referencia al comentario del *Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León que explica la inclinación de los amantes a besarse, intenta besar a su novia, pero ella se niega, un poco molesta. Le expone que no deben besarse ni abrazarse y ni siquiera casarse. El joven reacciona con vehemencia, sin comprender los motivos de su rechazo. Justina ve entonces en el rostro de su novio la expresión moribunda de su hermano Luis, y reconoce en voz alta el parecido entre ambos. Pero rápidamente Antonio niega ese parecido, pues Luis ha sido feliz y ha tenido la oportunidad de hacer el sacrificio de su vida, mientras que a él en cambio lo rechazan. Justina desaparece y Antonio se levanta y corre en su busca, al tiempo que empieza a llover.

La última estancia es una breve escena que funciona como epílogo de la pieza. Es de noche; los mozos y las mozas vuelven de la romería. Una de las chicas reprende a su novio:

Les homes no sabís querer. Ahí tienes la señorita Justina, que matóse por...³⁹¹

³⁸⁹ *Ibíd.*, p. 121.

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 126.

³⁹¹ *Ibíd.*, p. 128.

Se hace silencio porque el grupo pasa por delante del caserón de los Alvar Sánchez. Todas las luces están apagadas, salvo la de la habitación de Luis. Todos miran la casa sobrecogidos. Un mozo expresa el sentir general:

¡Pobrínes! La fiya muerta y el fiyu... (*señalando a la ventana*) Ascucha, ¿será verdad, como dicen, que matáronle las mujeres?³⁹²

Concluye así la obra, sin más indicaciones escénicas ni acotaciones. Conocemos así el desenlace de la historia; Justina se ha suicidado pensando que su sacrificio puede salvar a Antonio, pues ha creído plenamente en las palabras de su hermano. Luis, lisiado, sobrevive cargando con su enfermedad. Entre los mozos (la conciencia del pueblo) circula la sospecha de que en realidad su enfermedad es producto de malas mujeres y que le costará la vida.

7.2. La influencia del decadentismo dannunziano

La referencia a D'Annunzio es explícita en el texto: se trata de uno de los dos autores de cabecera del personaje de Luis, junto con H.G. Wells. No es extraño que el escritor aparezca en la pieza pues conoció un éxito considerable en la Europa finisecular, convirtiéndose en símbolo del decadentismo por novelas como *El placer* o *El fuego*. También en España fue conocido como atestiguan las abundantes ediciones de sus novelas a principios de siglo³⁹³. Rosario Scrimieri, en su estudio introductorio a *El placer*, sostiene que la influencia de D'Annunzio en España fue limitada pues “el modernismo, entendido como forma hispánica del decadentismo, fue un fenómeno más bien extraño a la psicología española, hecho que ayudaría a explicar el general distanciamiento y reticencia de los autores españoles frente a nuestro autor”³⁹⁴. La afirmación demuestra el desconocimiento de la compleja identidad cultural española finisecular, que no puede limitarse a una única tendencia estética e ideológica; si bien es cierto que autores como Unamuno despreciaron al vate italiano, las abundantes ediciones de sus obras, así como las constantes referencias en las revistas de la época muestran el interés por la producción del italiano³⁹⁵. Además, sí existieron autores emparentados con la estética decadentista de D'Annunzio, como es el caso de Antonio de Hoyos y Vinent³⁹⁶ o el Valle-Inclán de las *Sonatas*, donde la crítica ha encontrado influencias del italiano³⁹⁷.

³⁹² *Ibíd.*, p. 128.

³⁹³ La casa Maucci barcelonesa editó las principales novelas de D'Annunzio a principios de siglo, tanto las que componen la trilogía *Las novelas de la rosa* (*El placer*, *El inocente* y *El triunfo de la muerte*), como los ciclos inconclusos *Las novelas del lirio* (*Las vírgenes de las rocas*) y *Las novelas de la granada* (*El fuego*). Conocieron varias ediciones en la primera década del siglo, lo que demuestra el interés del público español por las obras del escritor.

³⁹⁴ SCRIMIERY, Rosario, “Introducción”, en D'ANNUNZIO, Gabriele, *El placer*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 56.

³⁹⁵ Sirva como ejemplo la prestigiosa revista *La Lectura*, donde Manuel Bueno reseña el estreno de *Francesca de Rimini* (enero de 1902), Ángel Guerra escribe sobre *Los líricos italianos actuales*, dedicando gran parte de su estudio a D'Annunzio (diciembre de 1905) o la sección de “Crónica”, que anticipa el próximo estreno en Italia de *Più che l'amore*, la nueva tragedia del autor (mayo de 1906).

³⁹⁶ Para profundizar en este autor y sus relaciones con el decadentismo, véase SANZ RAMÍREZ, José Antonio, *Antonio de Hoyos y Vinent: genealogía y elogio de una pasión*, Madrid, Universidad

Por otra parte, D'Annunzio también tuvo un papel importante en la revitalización del teatro europeo de finales de siglo, pues tras su inicio como poeta y novelista, se dedicó asimismo al arte escénico. Sus años más fructíferos coinciden con los primeros del siglo: *Sueño de una mañana de primavera* (1897), *Sueño de un ocaño de otoño* (1897), *Gloria* (1899), *La ciudad muerta* (1899), *La Gioconda* (1899), *Francesca de Rimini* (1902), *Etiopía en llamas* (1904), *La hija de Iorio* (1904), *La llama bajo el grano* (1905), *Más que el amor* (1906), *La nave* (1908) y *Fedra* (1909). Parte de ese interés se debió a la relación que por entonces mantuvo con la gran actriz Leonora Duse, para la que escribió los grandes personajes femeninos de sus obras.

Las ideas teatrales de D'Annunzio pueden leerse en su novela *El fuego* (1900), una de sus obras más autobiográficas, en la que el poeta se oculta tras la identidad de Stelio Effrena y la Duse, tras la de la actriz Foscarina. La novela se desarrolla en Venecia, bajo la sombra de Wagner, que sirve para plantear las ideas estéticas de D'Annunzio relativas al arte escénico. Partiendo del planteamiento de la "obra total" del compositor, el poeta reflexiona sobre el carácter germánico del alemán, al que le falta la raíz mediterránea por mucho que se pretenda justificar el origen griego del drama wagneriano. Justifica así la necesidad de crear un nuevo arte latino donde coexistan danza, música, pintura y poesía, y en el que la palabra sea el centro, oponiéndose al ideal del alemán, donde la música ocupa ese lugar³⁹⁸. Esas ideas de D'Annunzio buscarán concretarse en la realidad con la construcción de un gran teatro italiano basado en el ejemplo de Bayreuth, destino del peregrinaje de los wagnerianos de toda Europa; el vate italiano soñará con la construcción de ese teatro que serviría para mantener vivo ese arte escénico de origen mediterráneo. El poeta no verá cumplido su sueño, pues la obra (un teatro griego con capacidad para mil quinientas personas), comenzada en 1934 en los terrenos de su residencia *Il Vittoriale*, no se verá concluida hasta 1953, quince años después de su muerte³⁹⁹.

El teatro dannunziano nace como parte de la experiencia novelística, como dramatización de una estructura narrativa; es la puesta en escena de una situación trágica, como señala Barberi Squarotti⁴⁰⁰. Pero además se enriquece de la experiencia teatral de Eleonora Duse, de quien D'Annunzio aprende y estudia los movimientos corporales, la voz, los elementos fonéticos del discurso, el ritmo físico y la manera de transmitir a los espectadores el mensaje, en muchos casos por medio de elementos paratextuales⁴⁰¹. D'Annunzio relee a los clásicos y estudia la estructura de sus obras para componer sus propios trabajos. Esa vuelta a la tradición griega es el origen de sus temas, relacionados con la violencia, la trasgresión y el sacrificio humano que toma de

Complutense de Madrid, 2010 y ALFONSO GARCÍA, M^a del Carmen, *Antonio de Hoyos y Vinent. Una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998. También es recomendable el artículo de COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes, "El novecentismo como encrucijada: Antonio de Hoyos y Vinent", *Philologia hispalensis*, nº15, 2001, pp. 43-80.

³⁹⁷ La bibliografía en torno a las influencias del teatro europeo en Valle-Inclán es muy extensa; selecciono aquí el ensayo BUGLIANI, Americo, *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1976.

³⁹⁸ D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il fuoco*, en *I grandi romanzi*, Roma, Newton Compton Editori, 2011, pp.868-883.

³⁹⁹ RE, Lucia, "Gabriele D'Annunzio's Theater of Memory: Il Vittoriale degli Italiani", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 3, 1987, p. 14.

⁴⁰⁰ BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Turín, Genesi Editrice, 1992, p. 243.

⁴⁰¹ RE, Lucia, *op. cit.* p. 16.

la tragedia clásica; ubica sus obras en contextos históricos o míticos donde las referencias a los mitos grecolatinos son continuos; excavaciones arqueológicas, la Venecia idealizada del siglo XVIII, un Abruzzo rural fuera del tiempo y el espacio o la Italia del Trecento, por citar algunos ejemplos⁴⁰². A pesar de la dificultad que hoy en día se encuentra para representar estas obras, su influencia en los autores finiseculares es notable; Serge Salaün atestigua la presencia de compañías teatrales italianas que de gira por España presentaron algunas de sus tragedias, también se tradujeron las más representativas y se llevaron a escena algunas, como *La hija de Iorio* protagonizada por Margarita Xirgu. Sin embargo, las representaciones fueron “escasas y problemáticas”, bien porque las versiones estaban mal traducidas, por la falta de interés del público mayoritario o por las dificultades del idioma en el caso de los montajes italianos⁴⁰³. Salaün defiende en cambio el gran impacto que tuvo D’Annunzio en los escritores modernistas, e incluso sugiere que las famosas acotaciones teatrales valleinclanescas beben de los textos de D’Annunzio, donde ciertamente las didascalias se extienden en largos pasajes descriptivos de gran valor plástico⁴⁰⁴.

Esta misma característica puede señalarse en *Guignol*, especialmente en *La Fuente del Mal*, *La leyenda rota* y *Ofrenda de vida*, donde las acotaciones poseen un valor que va más allá de lo meramente indicativo: no sólo informan sobre movimientos de los personajes o el escenario, sino que en ellas el narrador se deja llevar por un estilo poético en largos pasajes impresionistas. Ya hemos señalado este rasgo en las dos primeras obras que acabamos de citar; más adelante volveremos sobre ello al analizar *Ofrenda de vida*, pero no sería arriesgado suponer que D’Annunzio fuera el referente en el que José Francés se inspiró para sus acotaciones líricas.

Centrándonos en el aspecto temático, la relación de *Ofrenda de vida* con la obra de D’Annunzio se puede rastrear en su producción dramática donde el sacrificio aparece en varias de sus obras: en *La ciudad muerta*, Lorenzo mata a su hermana Bianca Maria para no sucumbir a las tentaciones incestuosas; el amante de la Demente muere en el lecho con ella, ungiéndola con su sangre y provocando así su locura en *Sueño de una mañana de primavera*; la Dogaresa contrata a una maga para que con sus artes oscuras maldiga y mate a Pantea, la nueva amante de su amado, pero él es sacrificado también junto a Pantea en el incendio del barco en *Sueño de un atardecer de otoño*; y en *La hija de Iorio*, el sacrificio final de Mila salva a su amante Lázaro de morir en la hoguera. Pero es en una de sus novelas, *El triunfo de la muerte*, donde mejor se identifica la relación con la pieza teatral de José Francés.

El triunfo de la muerte, obra que cierra la trilogía novelística *Las novelas de la rosa* guarda un gran parentesco temático con *Ofrenda de vida*. En esta última, como su título indica, se profundiza en el sacrificio que ambos hermanos realizan. Luis ha entregado la vida por su amada, quedando él enfermo; Justina se suicida para así conseguir que su prometido Antonio recupere la salud. En la novela de D’Annunzio se lleva al extremo el culto a la muerte y al poder seductor que esta ejerce sobre el protagonista. Además, su protagonista, Giorgio Aurispa, es el primer nombre que figura

⁴⁰² Escenarios respectivos de *La ciudad muerta*, *Sueño de un ocaso de otoño*, *La hija de Iorio* y *Francesca de Rimini*.

⁴⁰³ SALAÜN, Serge, “El teatro extranjero en España” en HUERTA CALVO, Javier (ed.), *op. cit.*, p. 2587.

⁴⁰⁴ Para profundizar en este asunto, véase BUGLIANI, Americo, *op. cit.*

en la lista de personajes dannunzianos que Luis lee a su hermana en la segunda estancia de *Ofrenda de vida*.

La novela se abre con una escena callejera en Roma; Giorgio pasea con su amante Ippolita y presencian un suicidio. Se trata de un acto premonitorio que anuncia el trágico final de la novela de una manera simbólica. Giorgio es un personaje atormentado, introverso, que se entrega a continuas reflexiones y cuestiona todo cuanto le sucede y siente; se siente enfermo y cree que el amor de Ippolita podrá salvarlo:

¿Si Ippolita quisiese curarme, podría? Quizás en parte, al menos. ¿Por qué ella no había de venir conmigo a un lugar solitario, no para una semana, sino para mucho tiempo? En la intimidad es adorable, llena de exquisitos cuidados y delicadas gracias. Más de una vez me ha parecido una hermana, una hermana amante, “*gravis dum suavis*”, la creación de mi sueño. Tal vez pudiera curarme con su presencia asidua, o al menos podría aligerar mi vida. [...]

Él añadió en voz baja, reclinando la cabeza en el pecho de ella:

-Tú conoces mi mal.

Ella pareció haber adivinado el pensamiento del amante. Preguntó casi en secreto, casi estrechando con la voz, muy queda, el círculo donde juntos respiraban y palpitaban:

-¿Cómo te podré curar?⁴⁰⁵.

Esto constituye el primer referente para *Ofrenda de vida*, donde se insiste en el poder curativo del amor y del sacrificio realizado por la persona amada, si bien en la pieza de Francés se presenta con cierto sesgo metafísico que no aparece en la novela del italiano.

En la segunda parte de la novela, Giorgio recibe una carta de su madre y debe acudir a la casa familiar en Guardiagrele. La vuelta al hogar sirve para contrastar su vida con la de su familia, que vive entre penurias económicas por culpa de la vida derrochadora del padre, que apuesta todo cuanto posee y tiene una amante y un hijo que habitan en una quinta familiar. La escandalosa situación humilla a la madre y avergüenza a la hermana de Giorgio, casada con un noble empobrecido y madre de un niño enfermo abocado a la muerte. Giorgio es ajeno a estos problemas económicos pues heredó una gran fortuna de su tío Demetrio, elegante caballero, exquisito y culto, que se suicidó. Giorgio se debate entre las súplicas de su madre para que intervenga, el desprecio de su hermano, su falta de voluntad y la sospecha de que a pesar del odio que siente hacia su padre, él es igual que su progenitor. Finalmente, el joven acaba abandonando la ciudad tras sentirse tentado a poner fin a su vida con la misma pistola que utilizó su tío, modelo vital del joven que prefigura su final.

Para escapar de sus responsabilidades y de su mala conciencia, Giorgio se refugia en Cerdeña, donde se reúne con Ippolita; allí los amantes viven el espejismo de una Arcadia en la cuarta parte de la novela, “*Vida Nueva*”, que intenta contrarrestar la nefasta tendencia de Giorgio a reflexionar sobre la muerte por medio de un escenario idílico, una naturaleza exuberante, un pueblo sano lleno de tradiciones y la presencia tranquilizadora de la amante. En esto puede establecerse un nuevo paralelismo con *Ofrenda de vida*, donde Asturias se convierte en el refugio al que se retira el enfermo

⁴⁰⁵ D'ANNUNZIO, Gabriele, *El triunfo de la muerte*, Barcelona, Casa Maucci, 1900, pp. 70-71.

Luis con la esperanza de recuperarse; también Antonio, el prometido de Justina, se presenta como “planta que llevaron cuando temprana a invernadero madrileño y que devolvieron al pueblo marchita”⁴⁰⁶, como hemos visto anteriormente. La ciudad será así el espacio de la enfermedad y la perversión mientras que en el pueblo reside la salud de la naturaleza, la sencillez de la vida tranquila.

Pero el sueño se desvanece cuando Giorgio intenta buscar el consuelo en la religión; cree que la fe podría ayudarle a superar su mal, y animado por Ippolita, acuden a una romería que cuenta con un gran fervor popular. Allí, la multitud de enfermos, penitentes y desesperados les provoca un rechazo frontal. Giorgio se siente completamente ajeno a ese pueblo que con frenesí y fanatismo se entrega al culto de la imagen; acosados por los mendigos y tullidos, los dos amantes huyen de la peregrinación.

Se precipita así la destrucción final; Giorgio desconfía de su amante, en la que cree encontrar parte de la causa de su mal. De no haber sido por su tentadora presencia, se habría suicidado. Rechaza la atracción que siente por ella y la hace responsable de su lujuriosa dependencia. El ejemplo de *Tristán e Isolda* le sirve de modelo; se identifica de manera enfermiza con los dos amantes y fantasea con una muerte de amor, una muerte liberadora a la que los dos deben entregarse. Ippolita se deja llevar por el juego de su amante, ignorante de las verdaderas intenciones de Giorgio. La noche que se cumple el aniversario de la muerte de su tío Demetrio, Giorgio lleva engañada a su amante a un acantilado donde apareció muerto un niño unos días antes, y a modo de reflejo del suicidio que abrió la novela, la obliga a precipitarse al vacío junto a él, poniendo fin a sus vidas.

Pese a que la resolución de la obra no guarda relación con *Ofrenda de vida* (el sacrificio de Ippolita no es voluntario, sino más bien un verdadero asesinato), el tono general que aparece a lo largo de la novela y la idea de curación a través de la persona amada sí se corresponde con el que aparece en la pieza teatral de Francés. Las similitudes no se limitan solo a la cuestión temática, sino que el estilo de D’Annunzio tiene su reflejo en *Ofrenda de vida*.

Formalmente, una de las características del decadentismo dannunziano es la poética de las correspondencias: la contemplación de la realidad se hace a través de la comparación con la obra de arte. Este elemento distintivo se puede encontrar también en *Ofrenda de vida*, y podemos reconocer el precedente en obras del italiano. En la novela *El placer* los personajes son descritos estableciendo relaciones con obras conocidas: así, la boca de Elena le recuerda a Andrea “la Medusa de Leonardo”⁴⁰⁷; el rostro del caballero japonés Sakumi “parecía salido de una página clásica del gran dibujante humorista Hokusai”⁴⁰⁸; Elena tiene “el cuerpo de la Dánae de Correggio”⁴⁰⁹; Madame Chrysoloras era “semejante a una sacerdotisa de Alma Tatema”⁴¹⁰. Los ejemplos son muy abundantes y apuntan en la mayoría de los casos a autores renacentistas y barrocos, así como a los miembros de escuela prerrafaelista.

⁴⁰⁶ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁰⁷ D’ANNUNZIO, Gabriele, *El placer*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 132.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 162.

En la pieza teatral encontramos un procedimiento semejante, que además se concentra en las acotaciones. Cuando Justina aparece por primera vez al entrar en el cuarto de su hermano Luis, es presentada de la siguiente manera:

Es una moza alta y garrida. Si hubiera nacido de padres plebeyos evocaría una figura de Rubens; así, de padres nobles y campesinos, tiene hermandad con las mujeres de Tiziano⁴¹¹.

Los símiles son muy acertados, pues la pintura barroca de Rubens (exuberante y colorista), contrasta con el estilo renacentista (equilibrado, elegante y mesurado) de Tiziano. (Ver Fig. 6, 7, 8 y 9).

La primera impresión que se transmite de Justina está mediatizada por el referente pictórico. Una vez presentada la correspondencia artística, entonces se describe a la joven:

Su pelo es del color de las espigas maduras. Sus ojos tienen la profunda y trágica azulosidad de los mares cántabros. Sus carnes son blancas, sembradas de pelos rubios, como leche recién ordeñada. Sus labios, rojos como las amapolas silvestres y la sangre de los corderos votivos. Viste traje escarlata como el naciente sol.

Espigas maduras, mares cántabros, leche espumosa, amapolas, sangre de sacrificios, sol naciente. La naturaleza envía lo más poderoso, lo más vital de su hermosura a este cuarto místico⁴¹².

La descripción es tan artificiosa como las comparaciones anteriores; se vale además de la correlación diseminativo-recolectiva, tan habitual en la poesía del Siglo de Oro pero que resulta inesperada en una acotación teatral. Además, la referencia a algunos elementos de la comparación (los corderos votivos) adelanta el sacrificio final de la joven.

Por otra parte, la descripción del personaje no es estática, sino que en la siguiente estancia se presenta de manera diferente, recurriendo a nuevos referentes pictóricos para reflejar el cambio en Justina:

A Justina ya no puedo compararla con las mujeres tizianescas. Hay ahora en ella más idealismo, más tristeza, menos de mujer sensual. Y veríame apurado para hallar en la escuela flamenca una mujer paralelo [*sic*] a ella tal como está hoy, en este crepúsculo bajo los pinos⁴¹³.

Aunque el narrador no cite a ningún pintor en concreto, la referencia a la escuela flamenca podría hacer pensar en algunos retratos de Vermeer, Christus o Pourbus el Joven, que se ajustan a esa descripción femenina llena de idealismo y cierta tristeza (Ver Fig. 10, 11 y 12).

Pero las referencias artísticas no se limitan a las acotaciones; también el personaje de Luis habla a su hermana de un mundo de lujo, joyas y tapices que define como “la Italia de Leonardo”, en referencia a la Italia del *Quinquecento*, uno de cuyos

⁴¹¹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 113.

⁴¹² *Ibid.*, p. 113.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 125.

exponentes es da Vinci⁴¹⁴. Más interesante resulta, en la misma escena, el símil que emplea Luis para explicar la diferencia que existe entre sus dos escritores de cabecera, D'Annunzio y H.G. Wells: “Es un cambio brusco, a lo Rembrand [*sic*]”⁴¹⁵, utilizando el contraste del claroscuro que existe en la pintura del holandés para destacar la oposición entre los dos autores referidos⁴¹⁶. No debe extrañar estos elementos por dos motivos: en primer lugar, porque el personaje de Luis parece en parte moldeado sobre Andrea Sperelli (el protagonista de *El placer*) y su visión artística del mundo, de ahí las continuas referencias al arte y a sus autores. Y por otro lado, tampoco podemos olvidar que Francés está comenzando por esos años el camino que luego se convertirá en el fundamental de su vida: la crítica artística, que constituirá su labor principal y el motivo de su reconocimiento posterior.

7.3. Presencia de Martínez Sierra y Maeterlinck

También la influencia de estos dos autores se descubre en *Ofrenda de vida*. Francés conocía perfectamente el *Teatro de ensueño* de Martínez Sierra, del que toma la peculiar división de la pieza en estancias: *Por el sendero florido*, la primera de las obras que componen *Teatro de ensueño*, se divide igualmente en cuatro estancias, denominación poco habitual en el teatro y que remite a la poesía. Según la definición del *Diccionario de la Real Academia*, la estancia es una estrofa formada por más de seis versos endecasílabos y heptasílabos que riman en consonante al arbitrio del poeta, y cuya estructura se repite a lo largo del poema. Esta definición nada tiene que ver con el tema de la obra, pero si consideramos el contenido de las dos piezas (*Ofrenda de vida* y *Por el sendero florido*), tal vez convendría considerar la cuarta definición de “estancia” contenida en el *Diccionario de la Real Academia* (22ª ed): “Cada uno de los días que está el enfermo en el hospital”⁴¹⁷. Esta definición es más acorde con el tema de las dos piezas, pues en ambas se cuenta la enfermedad y muerte de un personaje. En *Por el sendero florido* un grupo de gitanos viajan en un carromato con una mujer moribunda, y llegan a un pueblo de Castilla para encontrar la hostilidad de los lugareños. La mujer muere y los vecinos no quieren enterrarla en el pueblo por temor a una epidemia. Al final, los zíngaros parten con la difunta y la entierran en el campo, lejos de la oposición de los campesinos del pueblo. En ambas piezas la presencia de la enfermedad y la muerte es una constante, el hilo conductor que sirve de marco a la historia.

Existe una última interpretación del término “estancia”. Pavis explica que en el teatro clásico francés del siglo XVII:

...las estancias son versos que se presentan en estrofas regulares construidas según el mismo modelo de rima y de ritmo, pronunciadas por el mismo personaje, casi siempre solo en el escenario. Cada estrofa [...] marca una etapa en la reflexión del personaje que la pronuncia. [...] El trabajo formal muy elaborado de las estancias las convierte en un verdadero ejercicio de estilo que requiere una gran precisión semántica,

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁴¹⁶ Francés volverá a utilizar este acertado recurso en un texto posterior: “Son incapaces de ver el otro aspecto, la parte oscura del rembranesco contraste”; FRANCÉS, José, “Goya y Zuloaga”, en *El Año Artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 143.

⁴¹⁷ Consulta en línea en <<http://www.rae.es/>> realizada el 12-V-2015.

prosódica y consonántica. [...] Su originalidad reside en su condición de poema en el poema y en la acentuación de su carácter poético. En cualquier caso, no puede subestimarse su función dramática: la de una reflexión poética del héroe que fabrica las estancias y cuyas acciones y decisiones están determinadas por la maquinaria retórica del texto poético⁴¹⁸.

Aunque nos encontremos alejados del modelo teatral francés del XVII, podríamos extrapolar esta definición de estancia a *Ofrenda de vida*, si la aceptamos en un sentido amplio. Las cuatro estancias que componen la obra corresponden a cuatro momentos en la evolución del personaje de Luis y su enfermedad. En algunos casos, la “reflexión poética” está en boca del narrador, que ejerce un papel fundamental en el desarrollo del drama, especialmente en la primera y la última estancias⁴¹⁹. Así cada una de las cuatro partes conformaría una escena introspectiva de marcado carácter poético que nos adentra en el misterio del sacrificio de vida que realizan los dos hermanos.

Además de la relación señalada con *Por el sendero florido*, la filiación de *Ofrenda de vida* es mayor con la última de las obras que integran *Teatro de ensueño*, la titulada *Cuento de labios en flor*. En ella, en un ambiente pastoril idealizado, dos hermanas están enamoradas del mismo hombre, un artista. Debido a las tensiones que sus sentimientos generan, las dos hermanas deciden suicidarse para conseguir así que la otra sea feliz, ignorando el sacrificio ajeno. Al final, el artista se queda solo.

La presencia idílica de la naturaleza en *Cuento de labios en flor* recuerda a la mostrada por Francés en *Ofrenda de vida*. Junto al cromatismo que ya hemos apuntado, destaca el carácter marcadamente sensitivo de las descripciones:

Por los caminos orillados de pinos y de castaños, donde hay perfumes de madreSelva y de camelia, pasan los carros⁴²⁰.

Deja atrás la blanca carretera; se hunde en la frondosidad de los castañares; pasa por la rojez de las eras; bordea el río caudaloso donde los chiquillos tripudos y morenos juegan a vestirse de encajes con la espuma⁴²¹.

Olor de resina; olor de algas puestas a secar en la playa cercana. Hedor de leña quemada y de peces tostados que trae el viento desde una próxima fogata de pescadores. Anochece⁴²².

Un camino estrecho y aromoso. Las negras paredes de zarzamora y de helecho están sembradas de gusanos de luz. [...] La gaita se queja. Las mozas cantan coplas y ríen. Suenan los panderos. Culebrean en el cielo azul los ¡xuxús! enamorados de los cohetes⁴²³.

Colores, aromas y luces que desde las didascalias sirven para caracterizar el ambiente y el tono de cada estancia, en las que domina la energía y el movimiento de la naturaleza, donde está muy activa la presencia de la vida. Pero frente al cromatismo y la

⁴¹⁸ PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 182.

⁴¹⁹ Volveremos sobre este aspecto más adelante. Ver p. 135.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴²² *Ibid.*, p. 124.

⁴²³ *Ibid.*, p. 128.

realidad desbordante del campo, contrasta la frialdad y el ambiente mortuorio de la habitación de Luis, descrita al comienzo de la segunda estancia:

Las paredes son blancas, encaladas. La cama es blanca, blanca la colcha y blanca es la mesa, sostén de la blanca etágere [sic] llena de libros. En un rincón se alza un blanco altarcito con sabanillas de encaje, con rizadas velas, con azucenas y lirios, con una Purísima que sonríe entre el cielo y la nieve de su manto.

Fronteras al altar, manchando la ecuanimidad mística, se apoyan crueles y negras las muletas⁴²⁴.

La descripción de la habitación se corresponde con la caracterización del personaje, que se presenta pálido, con las manos blancas, “manos de mármol rayado por la hiedra azul de las venas”⁴²⁵. En la primera estancia, al bajar del coche, se había descrito al joven resaltando su blancura enfermiza, y esa claridad, símbolo de muerte, se refleja en su habitación. La insistencia en el blanco y las referencias a las paredes encaladas y al pequeño altar con las flores, los cirios y la Virgen, hace pensar en un mausoleo, en la cripta donde reposa Luis, muerto viviente desde el momento que ha perdido la “esencia toda de su vida”⁴²⁶ que ha entregado a su amada. Frente a esta blancura, las muletas negras, único contraste que recuerda la enfermedad del joven.

Desde el punto de vista teatral, el planteamiento simbólico de la escena es muy significativo y sería fácilmente comprensible para la audiencia. Por otro lado, se trata de la estancia más importante de la obra, la más extensa y la que concentra el conflicto principal; es de igual modo la que presenta mayor simplicidad a la hora de una posible representación junto con la tercera, con la que comparte el carácter teatral, algo de lo que carecen las estancias que abren y cierran la pieza, de un sentido más descriptivo y narrativo. Aunque ya hemos justificado la condición de “teatro para leer”, no dejamos de insistir en esta cuestión para delimitar si realmente se trata de teatro o de una narración presentada en forma dramática.

Siguiendo con el análisis de las posibles influencias del *Teatro de ensueño*, la crítica señaló en su momento la relación temática que la pieza de Martínez Sierra tenía con *Aglavaine et Sélysette* (1896) de Maeterlinck, que había sido presentada en España en 1904 por la compañía de Georgette Leblanc, esposa del dramaturgo belga⁴²⁷. En esta tragedia, Méléandre y su esposa Sélysette reciben en su castillo a Aglavaine, viuda del hermano de Méléandre. La joven viuda se siente atraída por su cuñado, al mismo tiempo que siente un amor incondicional por Sélysette, quien también la quiere como si fuera una hermana y no concibe la vida sin ella. Dada la imposibilidad de encontrar una salida a la situación, Sélysette acaba tirándose desde la torre donde Aglavaine se ha recluso para no causar molestias en el matrimonio, dejando así libre a su marido para que pueda casarse con su cuñada.

Vemos en los argumentos del drama de Maeterlinck y de la pieza de Martínez Sierra cierta relación con *Ofrenda de vida*, donde el tema del sacrificio también aparece, con la salvedad de que en la obra de Francés el suicidio de Justina y la enfermedad de

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁴²⁷ SALAÜN, Serge, “Introducción” en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Teatro de ensueño*, ed. cit., p. 95.

Luis se justifican como una manera de salvar a la persona amada, mientras que en estas dos obras el sacrificio se realiza para permitir que las oponentes puedan disfrutar del amor del hombre. Se trata por tanto de maneras de sacrificarse muy distintas, aunque el amor esté en la raíz de ambas. En cualquier caso, el referente maeterlinckiano se puede justificar si atendemos a la definición que Serge Salaún hace:

En Maeterlinck, el amor entre seres de excepción es un destino fatal que conduce a la muerte. El clima de misticismo que lo rodea todo, amor, vida y muerte, pertenece también a la manera maeterlinckiana⁴²⁸.

Esos mismos elementos podemos señalar en *Ofrenda de vida*, especialmente en la tercera estancia, donde además se introduce la lectura de Fray Luis de León y su versión del *Cantar de los Cantares*. Justina rechaza los besos de su novio en un afán de alcanzar la pureza necesaria para el sacrificio que ya tiene en mente.

La idea de sacrificio en Maeterlinck es habitual en sus dramas: en *La princesse Maleine* (1889) el príncipe Hjalmar, para no sacrificar a su amada, mata a la reina Anne y a continuación se suicida; en *La mort de Tintagiles* (1894) el protagonista acaba muriendo a manos de la Reina; en *Alladine et Palomides* (1896) los dos amantes no renuncian a su amor y por ese motivo son encerrados en la gruta donde mueren. En la mayoría de los casos, es un sacrificio motivado por el amor; es la defensa de la persona amada o la firme decisión a no renunciar al amor lo que provoca la catástrofe. Podría trasladarse esta concepción del sacrificio a *Ofrenda de vida*, aunque en esta exista un componente metafísico asociado a la idea de entregar la energía vital para con ella salvar a la persona amada, tal y como explica Luis a su hermana en la segunda estancia.

Además de esta concepción del amor como sacrificio abocado a la muerte, encontramos otro elemento en *Ofrenda de vida* que podríamos considerar heredado de Maeterlinck: el uso de la elipsis en el drama y la utilización de personajes secundarios para narrar los hechos acaecidos en el ínterin. En *Pelléas et Mélisande* (1896), por ejemplo, el primer acto se abre con un grupo de sirvientas que introducen la acción y vuelven a aparecer al comienzo del quinto y último acto para informarnos de que la hija de Mélisande ha nacido y que ella se está muriendo. *Ariane et Barbe-Bleue* (1901) se inicia con la voz del pueblo, un coro inconexo de voces que sirve para saber que la nueva esposa de Barbe-Bleue ha llegado al castillo, que se trata de la sexta mujer y que el pueblo cree que morirá como las anteriores; de esa manera se conocen los antecedentes de la historia.

En *Ofrenda de vida* se utiliza un procedimiento similar; las dos estancias que sirven de marco a las que hemos señalado como dramáticas en el sentido teatral del término, es decir, la primera y la última, funcionan para introducir el espacio y los personajes y para concluir la acción y darle un final, respectivamente.

Así, el lacónico diálogo de la primera estancia (donde el mozo pregunta si aquello que se ve es un coche y la moza le responde riendo que sí), nos permite constatar el choque entre ese mundo natural idílico, aún sin contaminar, donde sus habitantes viven en paz y sanos, y el mundo urbano, simbolizado por ese coche del que desciende Luis, pálido y enfermizo, aquejado de una enfermedad incurable. El choque también se establece a través del idioma: el asturiano es la lengua del campo, la lengua

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 95.

pura, mientras que los personajes que vuelven de Madrid, como es el caso de Antonio, “una planta marchita”. Se insiste en esta idea de que es la ciudad y sus costumbres la que ha provocado la enfermedad de los dos jóvenes, Luis y Antonio.

En el caso de la estancia final, el diálogo de los mozos que vuelven de la romería, de nuevo muy breve, permite saber que Justina ha muerto tras poner en práctica el plan que le ha inspirado su hermano; también se sabe que Luis sigue en el caserón, a rastras con su dolencia, y que su ventana es la única encendida en la casa: quizás la culpa por la muerte de su hermana le impide conciliar el sueño. Y de nuevo, la sospecha, la duda de los mozos sobre si son verdad las habladurías del pueblo, y que al señorito “matáronle las mueres”. La pieza concluye sin que se responda a esa pregunta.

Otro elemento que no debe pasar desapercibido es la presencia consciente del narrador en las acotaciones; ya señalamos en la primera estancia la referencia a los autores griegos (“¡Ah, vosotros, Esquilo y Sófocles! Si oísteis tal grito, seguro que os recordaría el soñado para las madres de vuestras tragedias”⁴²⁹) por medio de la cual se resaltaba el componente trágico de la historia. También en la tercera estancia aparece de forma explícita al describir el cambio operado en Justina: “A Justina ya no puedo compararla con las mujeres tizianescas”⁴³⁰. En la cuarta estancia llega incluso al extremo de hacer callar a los mozos que al volver del campo pasan por delante de la casa de los Alvar Pérez: “¡Chist! ¡Chist! Cesa la gaita”⁴³¹. De esta manera, el narrador se convierte en un elemento más de la pieza, pues interviene y media en la acción.

Un antecedente claro de este uso de la acotación lo encontramos en la primera de las piezas de *Teatro de ensueño*. Martínez Sierra se vale de las acotaciones en *Por el sendero florido* para dar rienda a su lirismo⁴³², extendiendo los límites de lo que habitualmente se entiende por didascalía. Valga la siguiente muestra, perteneciente al comienzo de la tercera estancia; por la tarde, los hombres vuelven del campo, y las mujeres los reciben. Les hacen saber que han llegado unos húngaros en carramato, y que una de sus mujeres, enferma de peste, acaba de morir, y que pretenden enterrarla en las tierras del pueblo, a lo que ellos se oponen. En ese momento comienza una larga acotación:

¡Ay las agudas lenguas de mujer trocadas pregón de maleficio, ellas que fueron hechas para implorar piedad! ¡Ay, las almas de hombre, los corazones fuertes, los amasados con hierro y sangre para que fuesen ayudadores en todo sufrimiento, trocadas en medrosos, rendidos al contagio del pavor mujeril! ¡La peste! Moriremos de peste... ¿Y para qué nacisteis, malaventurados, sino para morir? Muertos estáis en vida, puesto que no sabéis compadecer. Pueblo, rebaño, hato medroso, hecho por miedo fiera, ovejas-lobos crueles y cobardes... Como el agua son las multitudes; como el agua necia que nunca sabe ni quién la mueve ni por dónde va; como el agua ciega que se despeña haciendo ruido aunque vaya a la muerte; como el agua loca que huye de la paz; como el agua cruel que no sabe de misericordia, que llega en nubes sobre el campo agostado, y pasa del campo sin dejar su limosna porque el viento la empuja, que bulle en el cauce, y cantando, cantando, deja muerta de sed a la mata sedienta, porque la empuja el diablo... Como el agua necia, como el agua ciega, como el agua loca, como el agua cruel, eres cruel y loca y ciega y necia, multitud; como ella ruges y como ella cantas, como ellas

⁴²⁹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 111.

⁴³⁰ *Ibíd.*, p. 125.

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 128.

⁴³² Recordemos además que esta pieza es la que se divide en estancias, al igual que la que analizamos.

vas, como ella te conmueves y matas como ella, porque no sabes, y crees a toda voz que habla, y el diablo te empuja⁴³³.

Es interesante observar que muchas de las observaciones que hemos realizado acerca de las acotaciones en *Ofrenda de vida* puedan también reconocerse en este ejemplo citado: aparecen las exclamaciones, el uso de la primera persona del plural (aunque en este caso se esté intentando reproducir una hipotética conversación entre el pueblo y el narrador, que actúa a la manera de conciencia), y la utilización de la correlación diseminativo-recolectiva, que además se afila por medio de la simplificación progresiva de los elementos en tres tandas sucesivas. Esta acotación es claramente poética, y como Salaün certeramente apunta, se puede además reconocer en ella heptasílabos y endecasílabos que dan un ritmo poético indudable⁴³⁴. Dado que Francés conocía *Teatro de ensueño* y que en los años que escribió *Guignol* la amistad de Martínez Sierra y su magisterio fueron fundamentales, no debe extrañarnos que utilice los novedosos procedimientos que se pueden reconocer en aquel. De hecho, podemos reconocer en varios pasajes de la pieza la misma utilización de las acotaciones, aunque es indudable que la calidad poética de estas es superior en Martínez Sierra que en Francés.

Sin detenernos en desentrañar si fue D'Annunzio el origen de este uso de la acotación (como ya hemos apuntado que algunos críticos defienden, así como la filiación de Valle-Inclán con este uso de las didascalias), es indiscutible que a finales de siglo se ha producido un cambio radical en el papel que el texto dramático secundario desempeña, adquiriendo mayor entidad literaria de la que hasta entonces había tenido, y es una característica que se puede apreciar en todo el teatro simbolista finisecular.

⁴³³ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *op. cit.*, pp. 159-160.

⁴³⁴ SALAÜN, Serge, *op. cit.*, p. 160, nota 2.

8. La recepción crítica de *Guignol*. Conclusiones

8.1. Recepción de *Guignol*

La publicación de *Guignol* fue ampliamente reseñada por la prensa de la época, como atestiguan diversos artículos publicados en la revista *La España Moderna*⁴³⁵ o en el periódico *La Correspondencia de España*⁴³⁶. Nos centraremos en aquellos artículos que consideramos más destacados por su contenido crítico o por su relación con el autor.

La primera reseña aparece en la revista *La Lectura*, donde José Francés colaboraba habitualmente y en la que ya vimos que anunció la publicación de *Guignol* en su número de mayo⁴³⁷. Reproducimos los fragmentos del texto más pertinentes:

Porque este nuevo libro de Francés tiene la gracia inefable de reconciliarnos con la vida. Y, como en todas, hay en esta reconciliación una llamarada de alborozo y un dejo de tristeza... A los libros buenos, como a las mujeres perversas, no se les puede negar esa condición de teñir a la vida con un adjetivo hermoso. [...]

En *Guignol* ha tenido el alto ingenio de Francés una rara flexibilidad. En esta obra, [...] el símbolo, esencia de la vida, triunfa. Pero en *Guignol* vibra sucesivamente la música varía de su salterio. La Humanidad, toda la Humanidad, pasa por este libro, con el clamoreo polifónico de las muchedumbres. El alma luce sus cien trajes. El alma ensaya sus cien gestos. Hay rebeldías y resignaciones; hay insolencias de sol y piedades de sombra. En *Guignol*, como en una plazoleta, mueren todos los caminos; en *Guignol*, como en un suspiro, acaban todas las inquietudes. Es un libro hermoso porque, al final, entristece un poco, y porque, como antes dije, invita a la glosa larga.

Guignol, fiel trasunto de la vida, como ella, se abre en abanico. Por eso, tiene una tragedia: *La fuente del mal*; tiene un paso de comedia; *Cuando las hojas caen...*; tiene dos dramas: *La leyenda rota* y *Ofrendas de vida*; y tiene, ¿cómo no?, un sueño, un sueño dulce y humilde, color de violeta: *Una tarde fresquita de Mayo...*

Y, aunque Francés anuncie ladinamente que se trata de un “teatro para leer”, no hagáis caso. Es algo más. No importa el título embustero con que un autor disimula su opulencia emocional. Toda lectura presupone una exploración, como toda obra, en arte, no pasa de ser el umbral de la obra misma. Dentro está la idea inmóvil, recatada aún tras el símbolo que tiembla.

La prosa de *Guignol* es varia también. Sirve de cauce a la melancolía, que es, en definitiva, el adiós con que saludamos a los libros buenos.

[...] Yo compararía a veces esta prosa de Francés –fácil, espontánea, hecha sin esa obsesión del artífice [...]– con una rara túnica llena de joyas, opulencia, recargada, cebo de la luz y martirio esplendoroso de la retina. Tal acontece con la prosa de *El alma viajera*.

Sin embargo, en *Guignol*, el estilo sigue una lenta trayectoria. Así, en *La fuente del Mal*, la palabra se ensombrece, se hace viento fatídico, y tiene el revoloteo quebrado y oscuro de un murciélago extraviado en un crepúsculo.

⁴³⁵ Madrid, nº 230, 1908, pp.169-170.

⁴³⁶ 25-XI-1907, p. 3.

⁴³⁷ Ver *supra*, pp. 37-38.

Así, en *Cuando las hojas caen...*, las palabras caen sobre este paso de comedia con lentitud de hojas en avenida de Otoño. Hay allí, en aquella silenciosa compañía de vencidos, el susurro lamentoso y quedo de las almas y de los cuerpos [...].

Así, en *La leyenda rota*, la sequedad austera de la Mancha suscita frases pardas, comidas por el sol implacable, y a la prosa le falta, como a Don Alonso, aquel jugo de idealismo, aquella romántica veta de agua que Miguel, el sobrino, creyó que corría por al alma de este Don Quijote mixtificado de hoy.

Y así, en *Una tarde fresquita de Mayo...*, no hay palabras apenas; todo es silencio lírico, aire oloroso de primavera, música de nenas que cantan cerca de un convento; sonatina triste de un alma reclusa que sueña, acaso, por una sola, solemne vez...

Y así, en *Ofrendas de vida*, hay una rencorosa reyerta de palabras, y unas dicen pompas de campo en estío y otras dicen acabamientos carnales, y unas subrayan agonías y otras contrastan triunfos. [...]

El alma viajera Francés quedó sancionado como novelista de sagaz visión, y en *Guignol* desnuda su alma de poeta. Es un visionario, un rebelde y un sensitivo. No tiene una sola cuerda: es multiforme, lleno de mil matices. Aquí, en esta calma chicha de nuestra juventud actual, donde tantos grillos se deshacen runruneando una musiquita eternamente igual⁴³⁸.

Firma la crítica Emiliano Ramírez Ángel⁴³⁹. Más allá de la reseña positiva, perspectiva lógica teniendo en cuenta que José Francés era colaborador habitual de *La Lectura*, y de la prosa un tanto huera que se alarga en parrafadas preciosistas que nada tienen que ver con la obra analizada, hay dos aspectos señalados en el artículo que nos parecen esenciales como lectura conjunta de *Guignol*: por un lado, la melancolía que destilan todas las piezas (sobre lo que ya volveremos más adelante) y los diferentes estilos literarios que Francés consigue imprimir a cada una de las obras (algo que ya hemos subrayado al analizarlas de forma individualizada, especialmente en *La Fuente del Mal* y *La leyenda rota*).

Ramírez Ángel se extiende en un largo panegírico dirigido a la figura de Francés, elogiando su reciente novela corta *El alma viajera*⁴⁴⁰ con la que encuentra un punto de coincidencia también fundamental a la hora de abordar el análisis de *Guignol*: su carácter simbolista, corriente a la que se adscribe sin duda su *Teatro para leer*. Del mismo modo que la protagonista de la novela *El alma viajera*, Paloma, funciona como símbolo de la insatisfacción vital, las distintas obras que constituyen *Guignol* deben también contemplarse desde una perspectiva simbólica. Aunque el crítico no entre a considerar su sentido y simplemente exponga una rápida panorámica de las cinco piezas, sabe señalar esta cualidad que constituye una de los pilares fundamentales a la hora de comprenderla en su justa medida.

Distinto signo tiene la crítica aparecida el 4 de noviembre de 1907 en las páginas de *El Imparcial* firmada por Eduardo Gómez de Baquero⁴⁴¹:

⁴³⁸ *La Lectura*, nº 81, 1907, pp. 153-156.

⁴³⁹ Emiliano Ramírez Ángel (1873 – 1928) novelista toledano que ejerció también como periodista y fue redactor jefe de la revista *Blanco y Negro*.

⁴⁴⁰ Publicada en *El cuento semanal*, nº 10, 1907.

⁴⁴¹ Eduardo Gómez de Baquero (1866–1928) fue uno de los periodistas y críticos más importantes de su época; con el pseudónimo de *Andrenio* escribió en los periódicos y revistas más influyentes a lo largo de cincuenta años. Curiosamente, reunió parte de sus escritos críticos bajo el título de *Guignol* (1928).

Creo que el teatro no es para leer, sino para representarse. La obra dramática no queda completa hasta que adquiere el relieve plástico de la escena, encarnándose en personajes vivientes. Ni tampoco, si es verdaderamente dramática, habrá sido escrita pensando en la impresión individual, lenta y solitaria de la lectura, sino en la impresión colectiva, rápida y pública del espectáculo.

Se escribe de un modo para el lector y de otro para la escena.

Pero, a pesar de todo esto, hay un teatro para leer, un género mixto o híbrido, nacido de aquel matrimonio entre la novela y el teatro, a que aludió en uno de sus prólogos el ilustre D. Benito⁴⁴². En todo lo compuesto suele predominar alguno de los elementos, y en esta clase de obras predomina casi siempre lo novelesco. Por lo general, el teatro para leer no es teatro, sino novela dialogada, novela limpia de descripciones, de intervención del autor, de comentarios de la acción, novela reducida al músculo del diálogo, y al movimiento dramático. Al decir novela, entiéndase también cuento o fantasía novelesca, pues empleo la palabra en sentido genérico. Esta clase de lecturas se amolda a la rapidez de la vida moderna que, teniendo ante sí multitud de hechos que se renuevan continuamente, no puede detenerse mucho en cada uno ni gusta de divagar pausadamente, como en las épocas en que el tiempo estaba vacío y le venía ancho a la vida porque pasaban muy pocas cosas, y los hombres sólo se enteraban de lo que caía dentro de su horizonte más inmediato.

El “Teatro para leer” del Sr. Francés no desmiente lo que acabo de decir. Las cinco composiciones que contiene pertenecen a ese género mixto dramático-novelesco. Aunque algunos lleven los títulos de Tragedia, Drama, Paso de Comedia, no hay que tomarlo en el sentido de la técnica dramática, sino en un sentido psicológico muy amplio, en el sentido de que ofrecen algo de la emoción trágica, de la del drama moderno o de la comedia. [...]

Hoy, las aguas de estas mismas fuentes pasan siempre por el alambique de la literatura. El primer objeto de muchas de las obras literarias que se publican es la literatura, las ficciones, los modos de sentir, los conceptos de vida que han elaborado y lanzado a la circulación los literatos más famosos, que aún son actuales. La generación presente está corrompida por la literatura. Entre ella y su visión de la vida, y su práctica del arte se interponen muchos libros, muchas lecturas, con frecuencia desordenadas e incompletas. Una gran parte de la literatura actual es una literatura filtrada a través de los libros, pensada sobre ellos y que está lejos de la vida.

Así ha nacido ese arte de ensueño, vago, vaporoso, culto, erudito, que siente muchas cosas y ve muchos objetos, pero que las siente sin fuerza y los ve con más curiosidad que emoción. Arte frágil, delicado, discreto, que remueve poco las almas y que a lo más deja en ellas un fermento de melancolía.

Prefiero a este arte de libros y de ensueño el arte de carne, que sabe crear y que se inspira directamente en la realidad. Blasco Ibáñez, con todos sus defectos, [...] dejará tras de sí una obra que durará. [...]

A este peso de las letras pasadas, del precedente estético que ahoga, comprime y empequeñece muchas espontaneidades, hay que agregar otro factor para comprender esta literatura de ensueño, esta literatura pálida, exangüe, que se pasea por la floresta de las ficciones literarias. Es el desgano de la vida. Creemos cada día en menos cosas y queremos con más flojedad las que aún nos parecen apetecibles. [...] Muchos de los libros modernos dejan el espíritu rendido como después de una pesadilla.

⁴⁴² Se refiere al prólogo de *Casandra*, donde Galdós habla de los “obreros jóvenes que tengan aliento, entusiasmo y larga vida por delante [que] levantarán la casa matrimonial de la Novela y el Teatro”.

Algo de esto hay en el libro del Sr. Francés, que aparte de eso, tiene cualidades muy estimables de estilo, de imaginación y de delicadeza estética⁴⁴³.

Como podemos ver, la crítica de *Andrenio* a *Guignol* apenas se detiene en el texto de Francés, que utiliza como una mera excusa para hablar de otras cosas; en primer lugar, la condición de “teatro para leer” le sirve para establecer la premisa de partida: el teatro nace para ser representado, y los textos híbridos no dejan de ser variaciones del género narrativo con mayor o menor acierto, pero que no deberían ser calificados de teatrales. Su opinión sobre este tipo de teatro es claramente negativa.

A continuación, nos informa de que la adscripción genérica de las piezas que componen *Guignol* no debe ser entendida *stricto sensu*, pues “no hay que tomarlo en el sentido de la técnica dramática, sino en un sentido psicológico muy amplio”; esta apreciación es muy acertada, especialmente en el caso de *Cuando las hojas caen...* (*Paso de comedia*) o *La leyenda rota* (*Drama de una tarde*). Tal y como *Andrenio* reconoce en ellas, se debe entender como un reflejo, pues “ofrecen algo de la emoción trágica, de la del drama moderno o de la comedia” sin constituir un ejemplo genérico puro.

Sin embargo, lo más llamativo en el artículo es el ataque contra “la generación presente [...] corrompida por la literatura”, cuya literatura se caracteriza por tener a la propia literatura como objeto y por el desgano de la vida que subyace en ella. En ello se lee un ataque frontal a la estética modernista más preciosista, así como a su componente decadente. Resulta pertinente constatar que *Andrenio* fue defensor del modernismo en sus comienzos; en 1902 afirma que “entre [los jóvenes innovadores] hay literatos muy apreciables, y que, en general, la escuela o tendencia a que pertenecen tiene aspiraciones estéticas que merecen otra consideración que las burlas del ridículo”⁴⁴⁴. Pero su apreciación había cambiado a medida que avanzaban los años; ese mismo año, en un artículo a la muerte del poeta anti-modernista Emilio Ferrari escribe lo siguiente sobre la poesía nueva:

El caso es que para algunos no hay otra poesía posible que una poesía gris, nebulosa, de ensueño, en que ideas y sentimientos aparezcan vagamente esbozados, poesía desengañada y escéptica, que desprecie los grandes símbolos y se complazca en lo menudo, en lo frívolo, en la Marioneta, en Colombina, en Pierrot; poesía de un sentimentalismo enfermizo unas veces, otras de una “pose” de crueldad pretenciosa y refinada a estilo del Renacimiento, poesía anárquica, sin ideales conductores, entregada a la mudanza de los estados del alma⁴⁴⁵.

Algunas de sus afirmaciones se parecen a las recogidas en la reseña de *Guignol*: la poesía modernista es “gris, nebulosa, de ensueño”, como la literatura que escribe la generación de Francés es un “arte de ensueño, vago, vaporoso, culto, erudito”. Podríamos preguntarnos entonces si el artículo de *Andrenio* analiza la aportación teatral de nuestro autor, de la que afirma tras despedazarla que “aparte de eso, tiene cualidades muy estimables de estilo, de imaginación y de delicadeza estética”, o si se vale del espacio privilegiado que le otorga la revista *La España Moderna* para criticar un movimiento cultural del que cada vez se siente más alejado. Como él mismo reconoce,

⁴⁴³ *El Imparcial*, 4-XI-1907, p. 3.

⁴⁴⁴ Recogido en DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, pp. 56-57.

⁴⁴⁵ GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, “En memoria de Emilio Ferrari”, *La España Moderna*, nº 228, 1907, pp. 151-152.

“no podría yo, sin extender demasiado esta reseña, dar noticia especial de cada uno de ellos [los textos que componen *Guignol*]”, con lo cual la reseña se limita a orbitar alrededor de una serie de lugares comunes relativos al modernismo y a la sensibilidad común a muchos jóvenes contemporáneos de Francés.

La última de las críticas aparecida en la prensa que nos interesa destacar es la realizada por el mentor de Francés, Gregorio Martínez Sierra, que incluyó su visión impresionista de *Guignol* en el último número publicado de *Renacimiento*, en diciembre de 1907:

José Francés es tan amigo mío que a duras penas me reconozco el derecho, en conciencia moral, de elogiar su obra; sin embargo, la conciencia literaria me advierte que así lo debo hacer. [...]

José Francés – más joven de años que de voluntad – no sé bien si es un inquieto o un saboreador: desde luego es buen amigo de todas las tentaciones y tiene el don de complacerse en los más diversos sabores, tanto en vida como en literatura. Baste decir – y perdón por el personalismo – que le gusta mi prosa extraordinariamente y se muere por la de Blasco Ibáñez. [...]

De lo cual resulta, para la obra literaria, una sabrosa y juvenil desorientación: que no es defecto, sino sencillamente “tumulto”. Lo esencial en el escritor, cuando aún no ha cumplido los treinta años, es que exista “la fuerza”; el camino aún importa poco. [...]

Divague, divague, siempre que sea en bellezas, y otórguese a sí mismo el placer, que nunca volverá, de representar en su *Guignol* indistintamente tragedias de vida y cuentos de sueño; después de todo, ¿dónde está la frontera entre el vivir y el soñar? o, como tan bellamente dice la sabiduría del pueblo: “¿Quién le pone puertas al campo?”

Cierto, amigo: en la más fresquita de las tardes de Mayo puede brotar la fuente del mal, y hasta cuando las hojas caen, puede florecer el corazón y hacer con entusiasmo ofrenda de vida. Tiene usted razón en haber barajado en su libro todas estas evocadoras palabras, hermosas con tan contradictoria hermosura: porque esta es la verdad: vivir es sencillamente contradecirse, y por plena que sea su armonía, siempre destroza algo; así va la corriente pareja con la orilla, tan mansamente, tan acariciadora, y sin embargo, la va mordiendo; verdad es que la orilla se venga enturbiando el agua⁴⁴⁶.

Al igual que en las dos reseñas anteriores, hay poca concreción en el artículo de Martínez Sierra, como atestigua la larga introducción en la que se debate entre el deber a la objetividad y el deber a su amigo Francés. Pero entre su expresivo lirismo y los lugares comunes, sabe intercalar certeras afirmaciones dirigidas a su pupilo. Por ejemplo, su reflexión sobre el carácter ecléctico de sus gustos literarios (disfruta con la prosa de Blasco Ibáñez y con la suya propia) es una crítica directa a su inclinación por el naturalismo, corriente de la que Martínez Sierra ya le había recomendado que se apartara, como vimos anteriormente⁴⁴⁷. Sin embargo, consciente del medio en que se encuentra (el artículo se publica en una revista pública, no es una carta privada) Martínez Sierra señala como virtud algo que en realidad considera un defecto, “esa facultad ecléctica” de Francés, aunque no deja de insinuar que a veces puede provocar problemas “si a temporadas no le arruinase en demasía músculo y médula”. Martínez

⁴⁴⁶ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, “Guignol, por José Francés”, *Renacimiento*, n° 10, 1907, pp. 750-751.

⁴⁴⁷ Ver *supra*, p. 42-43.

Sierra concluye la introducción con un inocente “Y todo esto con toda sinceridad” que no oculta su verdadero sentido.

Dos son las cualidades que Martínez Sierra destaca en *Guignol*: por un lado, su sensualidad, por ser un texto creado para ser percibido por todos los sentidos, y por otro, su divagación, consecuencia de la fuerza y la desorientación juvenil de Francés. Pese a que Martínez Sierra lo presenta como una característica asociada a la búsqueda de un camino propio, consideramos que su crítica esconde cierta reserva sobre la calidad de *Guignol*; cierto que sus cinco piezas son independientes, con un tono, un estilo y un género dramático específico, pero comparten un espíritu común y no constituyen un “tumulto”, como declara rotundamente Martínez Sierra; la misma variedad presentaban su *Teatro de ensueño* o el *Teatro fantástico* de Benavente, y ello no convertía la obra en un conjunto desordenado y caótico. Su sutil crítica parece ir más bien dirigida a esa indefinición estética (el gusto de Francés por tendencias distintas) que a la calidad intrínseca del *Teatro para leer*.

Por último, nos interesa reproducir un fragmento de la obra crítica *Los contemporáneos* de Andrés González-Blanco, publicada al año siguiente. En este volumen, González-Blanco repasa la obra de los principales autores contemporáneos de la literatura hispana, tanto peninsular como americana; en su segunda serie dedica un capítulo a José Francés, cuyo *Guignol* cierra el análisis:

Guignol es la última obra de Francés, la que acredita y refrenda su personalidad de narrador exquisito y de prosista. Compónese este libro [...] de cinco cuadros de la vida real, más bien líricos que dramáticos, aunque todos tienen cierto elemento trágico, y hasta algunos de ellos (tal *La fuente del mal* y *La leyenda rota*) su alcance didáctico, aunque encubierto por el velo del Arte [...].

La fuente del mal es un cuadro simbólico de alta enseñanza [...]. La conclusión no puede ser más desoladora. Un agnosticismo absoluto pesa sobre la mente del artista... Gravita sobre todos nosotros un mundo desconocido: ¡*Quod nihil scitur*, como dijo nuestro Francisco Sánchez, en una de las frases más amargas que han pronunciado los hombres! Nada sabemos. La Esfinge es Gioconda que sonríe enigmática; y es también cofre arcano que guarda secretos, cofre cuya llave está encerrada en sitio que nadie conoce; velo que no se descorre; *Sancta Sanctorum* impenetrable... Esta conclusión – idéntica a la de todos los pensadores modernos, desde Spencer hasta Maeterlinck – es la que nos da hecha esta página sobre la que el Misterio se cierne con sus alas oscuras de pájaro agorero...

[...] este cuadro simbólico, [...] de un simbolismo sano y natural, que ofrece el pensamiento claro aunque envuelto en la gasa de la forma, como sol radiante, pero oculto tras el cortinaje de la niebla... Precisamente el simbolismo, como doctrina estética, tiene su base en esta idea – fundamento filosófico del trabajo literario de Francés: que la Verdad se hurta a nuestras miradas, que la Causa suprema es misteriosa siempre, que no podemos sustraernos al Influjo de lo Incognoscible, que el Arte es el creador de las cosas visibles e invisibles...

Cuando las hojas caen es un paso de comedia, galante como un minueto, frívolo, alado, neo-helénico, todo francés del siglo XVIII, mostrando a la vista el pincel iluminado del tísico Watteau y siempre en un embarque hacia una Citea soñada... [...] Y mientras la orquesta preludia *La Mañana* de Grieg, estas gentes lloran... Lloran con gestos elegantes, pero lloran al fin, como humanos que son... La vida es triste: se sueña leyendo esta pieza que tiene cierto sabor *benaventino*. Mucha ironía cubriendo mucho llanto...

La leyenda rota reproduce el viejo tema del hidalgo manchego bajo una forma original y extraña. Es el trabajo más trascendental del libro, aunque no pocos espíritus gusten más de las frivolidades y scherzos de *Cuando las hojas caen...* o del sugestivo tono simbólico de *La fuente del mal*. [...] Don Alonso es un aventurero al uso moderno que, en vez de calzar espuela, y arremeter con lanza a quien el azar pusiera por medio, bebe cerveza, anda en automóvil y se sabe de memoria a Mallarmé. Su sueño no es como el de su egregio antepasado, acorrer viudas, desagruar doncellas, amparar huérfanos y deshacer toda suerte de entuertos, sino ir a Madrid, luchar en el terreno político o en el literario, vencer, conquistar a la Corte. [...] Es un drama hondo, desgarrador, sin quejidos, sin gritos, sin imprecaciones, un drama silencioso bajo el cielo azul, [...] un drama en una tarde como lo subtitula el autor...

Una tarde fresquita de Mayo... tiene el sabor agridulce y picante de los cantares del pueblo, de las tonadas de corro, que cantan las niñas españolas en las viejas plazuelas provincianas, como este gentil romance de añejo regusto que el narrador exhuma [...].

Al ritmo tristón y cansado de este viejo romance infantil parece que se está meciendo toda la pieza, envuelta en un ambiente borroso de neblina... [...] Es toda la doctrina del momento poético, que Tensión tan artísticamente expuso y tan bravamente defendió en Inglaterra, aplicándolo a la poesía, y con la cual creó una nueva especie de lirismo; un lirismo multiforme, atómico, vibrante de emoción de un minuto.

Ofrendas de vida es el cuadro más intensamente dramático de toda la obra. [...] Es patético, de un *pathos* trágico [...].

José Francés nos ha dado en su libro ofrendas de belleza y de vida bien delicadas y jugosas... Agradecámoselas en nombre del Arte Eterno. Porque su arte, con ser decadente y de hoy, como hijo que canta al compás de su tiempo, en su prosa de cláusulas que se entrelazan y se encadenan, de palabras dobles, de sustantivos graciosamente acoplados entre sí, de neologismos audaces, de giros torturados, se adapta, no obstante, al ritmo universal y eterno, ritmo infinito a cuyo compás fluye la Vida creadora...⁴⁴⁸

González-Blanco sabe penetrar en los entresijos de *Guignol*, y su lectura ha sido atenta y profunda (algo que parece ser no hicieron algunos de los críticos anteriormente citados, que en ocasiones reflejan una comprensión errónea de algunos pasajes de las piezas debido a una ojeada rápida y superficial del texto). Se detiene en cada una de ellas y explica su argumento y contenido, y nos deleita con interpretaciones y apuntes muy certeros. Ya en las primeras líneas define el conjunto como textos “más bien líricos que dramáticos”, destacando así el carácter poético que encierra *Guignol*, lo que en cierto modo lo aleja de una concepción dramática en el sentido escénico del término.

Al hablar de *La Fuente del Mal*, afirma con rotundidad que el simbolismo es “el fundamento filosófico del trabajo literario de Francés” y comprende el papel que desempeña la Esfinge en la obra: “la Verdad se hurta a nuestras miradas, [...] la Causa suprema es misteriosa siempre”, penetrando así en parte de su misterio, con el que también relaciona, obviamente, a Maeterlinck. Reconoce del mismo modo la influencia benaventina en *Cuando las hojas caen...* y su inspiración en el siglo XVIII, así como su “frivolidad”. Para González-Blanco *La leyenda rota* es la obra más trascendental de *Guignol*. Alega para ello su tono: se trata de “un drama hondo, desgarrador, sin quejidos, sin gritos, sin imprecaciones, un drama silencioso”, pero no por ello menos profundo. Está alejado de los excesos y grandilocuencias del teatro postromántico pero lleno de una gran emoción contenida. Al mismo tiempo, el discurso renovador que

⁴⁴⁸ GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés, *Los contemporáneos. Segunda serie*. París, Hermanos Garnier, 1908, pp. 231-237.

subyace en el drama debía ser del agrado para el crítico, amigo personal de Francés, como ya hemos comentado⁴⁴⁹, y perteneciente a la misma generación con afanes reformistas. De *Una tarde fresquita de mayo...* destaca su tono “tristón”, su lirismo y su “ambiente borroso de neblina” propio de los sueños. La última pieza, *Ofrenda de vida*, constituye finalmente “el cuadro más intensamente dramático de toda la obra”. Cierra su reseña resaltando la belleza y el arte “decadente y de hoy” de Francés cuyo estilo moderno elogia por su gran creatividad. A pesar de la magnanimidad que impone al texto la fuerte amistad existente entre González-Blanco y Francés, muchas de las ideas apuntadas por el crítico y escritor sustentan una interpretación muy acorde con la nuestra sobre *Guignol*, su significación y la pertenencia a su época.

8.2. *Guignol*, teatro simbolista

Como Piedad Villalba apunta con bastante acierto, los primeros años de José Francés son de búsqueda y experimentación: “todavía no tiene un criterio claramente formado de sus preferencias. Aborda diversidad de géneros, pudieran ser todavía tanteos. Parece tener interés y curiosidad por todo⁴⁵⁰. Esto explica la diversidad de géneros que explora en sus primeros años (novela larga, novela corta, poesía, teatro, crítica...) que le dan ese carácter tumultuoso del que hablaba Martínez Sierra. Aún no tiene claro su camino y experimenta diversas opciones estéticas, trata y admira a escritores muy distintos y bebe de tendencias opuestas. A pesar de que podamos encontrar una impronta naturalista en sus novelas, por influencia de Blasco Ibáñez⁴⁵¹, también es cierto que *Guignol*, pese a su diversidad, corresponde plenamente a la estela simbolista y es una obra hija del modernismo. Iremos desgranando las razones que encontramos para justificar esta afirmación.

La condición de “teatro para leer” es una de las características más interesantes de *Guignol*, como hemos apuntado desde el principio de nuestro análisis. Según la definición de Pavis, este tipo de teatro es:

[Un] texto dramático que, al menos en su concepción original, no está destinado a ser representado, sino a ser leído. La razón más a menudo invocada para este tipo de obra es la excesiva dificultad de su escenificación (extensión del texto, número de personajes, cambios de decorado frecuentes, dificultad poética y filosófica de los monólogos, etc.). [...] El género florece sobre todo en el siglo XIX: el *Espectáculo en un sillón* de Musset (1832); algunas obras de Shelley: *Los Cenci* (1819), *Prometeo liberado* (1820); de Byron: *Manfred* (1871). Numerosos dramas románticos son demasiado imponentes para ser llevados al escenario (Tieck, Hugo, Musset, Grabbe). En nuestros días, el drama a menudo es denominado “poético”, y es adaptado y puesto en escena⁴⁵².

Guignol cumple con la definición del género, aunque las dificultades para su escenificación no vengan de la extensión o del número de personajes (si se consideran

⁴⁴⁹ Ver *supra*, p. 21.

⁴⁵⁰ VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵¹ Sus dos primeras novelas, *Abraso mortal* y *Dos ceguerras*, pertenecen a la estirpe naturalista más truculenta, como González-Blanco justifica en el capítulo dedicado a Francés de su *Los contemporáneos*, *op.cit.*, pp. 219-227.

⁴⁵² PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 458.

sus cinco piezas de forma aislada, pues un montaje de la obra al completo excede los límites de una representación al uso) sino de los escenarios complejos (*La Fuente del Mal*, *La leyenda rota* y *Ofrenda de vida* ofrecen grandes dificultades en ese aspecto), así como de ese carácter poético que da gran peso a las acotaciones y el texto dramático secundario, difícilmente transmisible a la escenografía. Es pertinente subrayar la idea de que nace “en su concepción original” para ser leído, porque ya hemos visto que la pieza *Cuando las hojas caen...* fue llevada a las tablas, aunque no fuera la idea inicial.

Ya comentamos que en el cambio de siglo se estableció como lugar común considerar que el teatro simbolista era un teatro irrepresentable, nacido para ser leído más que para ser escenificado⁴⁵³. Paralelamente a esta tendencia, muchos autores renovadores debían recurrir a las ediciones impresas de sus textos dramáticos si querían dar a conocer sus obras ante la dificultad de representarlas; esas ediciones eran en su mayoría resultado de una cuidada labor editorial, uno de cuyos primeros representantes fue Martínez Sierra, que propugnaba la idea del libro-objeto y contaba con colaboradores de excepción⁴⁵⁴.

Rubio Jiménez ahonda en el tema de las ediciones ilustradas del teatro modernista⁴⁵⁵, y sostiene la tesis de que la edición de textos en cuidadas ediciones, con ilustraciones y fotografías, pudo constituir el germen del cambio de sensibilidad que permitió pasar de una escenografía basada en el realismo a otra mucho más libre, inspirada en la pintura, que abrió paso a técnicas más simbolistas:

Se tendió más, con todo, a sostener que se debía crear nuevos espectáculos en los que el decorado no tenía que informar sino sugerir mediante el uso de colores simbólicos, simplificando lo representado como estaba ocurriendo en la pintura. Ya no se trataba de reproducir lo real sino de señalar un ambiente por el juego de colores y líneas, que sugestionaban al espectador, orientando su imaginación y preparándolo a escuchar el drama⁴⁵⁶.

Es significativo por tanto que ese “teatro para leer”, a pesar de su condición de partida, pueda influir en un mundo teatral cuyo entramado rígido y apegado a fórmulas convencionales es el que dificulta su puesta en escena. Rubio Jiménez explica que este cambio por parte de un sector de la industria teatral desde unas premisas naturalistas a otras más impresionistas que se inicia en Europa tiene en España una manifestación de excepción: El *Teatro de Arte* de Martínez Sierra, iniciativa de la que hablaremos en capítulos posteriores⁴⁵⁷. Aunque *Guignol* no sea una obra ilustrada, sí constituye un ejemplo de edición cuidada, como atestiguan la tipografía, la calidad del papel o la portada, y podemos concluir que también formó parte de esa corriente de cambio: un “teatro para leer” que pudo influenciar para que muchos textos dejaran de serlo.

González-Blanco subraya el carácter decadentista de Francés como una de sus características definitorias, como hemos leído en el apartado anterior. El decadentismo había determinado que el arte era la actividad más sublime del hombre, y la imaginación y la fantasía se erigieron como maestras de su faceta espiritual. El hedonismo artístico

⁴⁵³ Ver *supra*, pp. 38-41.

⁴⁵⁴ Ver *supra*, pp. 37-38.

⁴⁵⁵ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena”, *Revista de Literatura*, nº 53, 1991, pp. 103-150.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 107.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, p. 109.

que aparece en muchas manifestaciones del decadentismo estaba en consonancia con la conciencia de crisis de la civilización occidental; se oponía al positivismo y mantenía una postura antirrealista. El pesimismo, la angustia existencial, el paganismo y la religiosidad fueron algunas de sus manifestaciones. Brunetière habla de una tendencia que ha superado el positivismo y que sigue una inclinación a la belleza que se manifiesta en dos actitudes; por un lado, una manifestación ética, que se dirige a la mejora social, y por otro, una estética, orientada al refinamiento artístico⁴⁵⁸.

Ambas tendencias se pueden encontrar en *Guignol*, aunque es evidente que la segunda domina en las cinco piezas que la componen. Junto a cuestiones como la vida conventual obligada por las familias que aparece en *Una tarde fresquita de mayo...* o los sueños reformistas de Alonso Quijano en *La leyenda rota*, que mueren tras su accidente de coche, es la postura esteticista la que sobresale en la obra. Especialmente la primera y la última (*La Fuente del Mal* y *Ofrenda de vida*) son las que más pueden inscribirse en la corriente decadentista; en la primera, por su preferencia por un mundo exótico alejado en el tiempo que, además, ha sido presa de la devastación. Ruinas, templos destrozados, ritos olvidados y divinidades misteriosas son el telón de fondo sobre el que los cinco personajes se yerguen y solicitan a la Esfinge una manifestación propicia. La propia Esfinge constituye uno de los iconos del arte decadentista y finisecular, imagen de un erotismo enfermizo y símbolo del misterio del conocimiento. La pieza además sirve de pórtico de entrada a *Guignol*, y esa posición inicial no es gratuita: estamos penetrando en el mundo de la creación artística, en el mundo de la imaginación, la fantasía y el secreto, opuesto por completo al escenario realista y pragmático del siglo XIX de cuyo agotamiento ha surgido la crisis del *fin de siècle*. *La Fuente del Mal* concluye de forma abierta, sin ofrecer soluciones ni respuestas sino todo lo contrario: la sonrisa enigmática de la Esfinge es la última visión que recibimos, un irónico fin que desde el comienzo de *Guignol* nos está indicando que no vamos a recibir ninguna contestación.

Por su parte, *Ofrenda de vida*, pieza que cierra *Guignol*, también es una clara manifestación de decadentismo; no sólo por las referencias explícitas a D'Annunzio, uno de sus máximos representantes, sino también por una serie de elementos que remiten al movimiento: la relación amorosa entre Luis y su amada, origen de su mal, la enfermedad del protagonista, su encierro en el entorno cerrado de la habitación, símbolo de su interioridad que se convierte en una suerte de torre de marfil donde sobrevive al amparo de la literatura, la oposición entre la naturaleza del entorno rural donde se desarrolla la acción (la vida) y la existencia en la ciudad, origen de la enfermedad de Luis (la muerte). Esta idea se repite igualmente en el personaje de Antonio, el novio de Justina, de quien se nos dice que “fue planta que llevaron cuando temprana a invernadero madrileño y que devolvieron al pueblo marchita”⁴⁵⁹. También en *La leyenda rota* el sobrino de Don Alonso y Doña Aldonza, Miguel, autor del manuscrito, ha muerto a consecuencia de la vida en la capital: “Madrid no pudo sembrar cizaña en su alma, pero dobló su cuerpo”⁴⁶⁰. La ciudad se manifiesta así como un lugar de perdición y muerte, idea decadentista cuyo sustento ideológico se encuentra en Taine. Rosa de Diego nos habla de ello:

⁴⁵⁸ Véase las páginas que dedica al decadentismo SUÁREZ MIRAMÓN, Ana en *op. cit.*, pp. 101-106.

⁴⁵⁹ FRANCÉS, José, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

Taine aporta su punto de vista historiador y sociológico para este mal de siglo, y señala que la causa de este pesimismo generalizado se encuentra en que el hombre es *demasiado* inteligente, en que ha trabajado *demasiado* y ha progresado *demasiado*. Se ha producido por una parte una ruptura con el orden de la naturaleza, y por otra una especie de hipertrofia de alguno de los componentes de la psicología del género humano. Es el aburrimiento de la propia vida. Por ello compara el París moderno con las viejas ciudades decadentes como Roma o Alejandría, ciudades fascinantes porque ilustran el declive y constituyen un espejo en el que puede contemplarse el espíritu finisecular. De hecho, son numerosas las descripciones urbanas entre los escritores de esta época y siempre contienen un tono decadente e implican la destrucción y la desintegración del yo⁴⁶¹.

La ciudad es así una representación de la dispersión del hombre, y simbólicamente, la enfermedad y la muerte que hacen presa de algunos de los personajes de *Guignol* son el efecto nocivo que la civilización, la modernidad de la gran ciudad, ejercen sobre el ser humano. Contra este mal solo existe una posible salida: la vida retirada en los paisajes castellanos, como ocurre en *La leyenda rota*, o la vuelta a las tierras asturianas, adonde se retira Luis en *Ofrenda de vida* para sobreponerse inútilmente a su mal.

La provincia se concibe así como la nueva Arcadia. Recuérdese que esta es una de las características del modernismo hispano, como atestiguan Gullón y Litvak⁴⁶², y que la tendencia es común a gran número de autores finiseculares (*Azorín*, Baroja, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez), que, frente a la industrialización de su época, oponen una imagen idílica del campo y de los paisajes españoles. Lozano Marco justifica que esta tendencia hispana tiene una explicación: gran parte de los escritores de la época provienen de las provincias y acuden a Madrid por ser el centro cultural. Pero su origen “permanece en ellos y es material para sus creaciones”⁴⁶³. La provincia constituye el ámbito del sentimiento, y esto afecta a los artistas que de allí proceden. José Francés, que no olvida su ascendencia norteña, también muestra una visión benévola de los campos donde se mueven los personajes de *La leyenda rota* y *Ofrenda de vida*, mostrando además las prácticas y tipos populares (los cantos de siega, las labores del campo, el habla asturiana, los labriegos...) con una pátina de idealismo y veneración en consonancia con ese sentimiento de rechazo a la modernización deshumanizada. Incluso en *La Fuente del Mal* la ciudad es espacio de infortunio y desgracia aunque se encuentre en ruinas. El escenario donde se desarrolla la invocación a la Esfinge es un espacio de muerte, tumba para los cuatro personajes que han decidido permanecer allí, mientras el resto del pueblo ha seguido su deambular por el desierto.

Pero la oposición al mundo de la ciudad moderna tiene otra posible manifestación: la creación de un universo alternativo donde poder habitar, lejos de ese entorno que se considera hostil:

⁴⁶¹ DIEGO, Rosa de, “Perversidades”, en DIEGO, Rosa de; VÁZQUEZ, Lydia (ed.), *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 136-137.

⁴⁶² GULLÓN, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 103, y LITVAK, Lily, *Transformación y literatura en España. (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, p. 25.

⁴⁶³ LOZANO MARCO, Miguel Ángel, “Peculiaridades del simbolismo en España”, en LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.), *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, p. 14.

De ahí la obsesión por el aislamiento, por la intimidad y por los interiores en la literatura. El hastío de la norma social y moral provoca la construcción de un mundo artificial. [...] El simulacro supera la realidad por su negación⁴⁶⁴.

El aislamiento interior es la torre de marfil de los artistas parnasianos, y la literatura finisecular también se puebla de interiores artificiales donde poder manifestarse. En *Ofrenda de vida* contemplamos la habitación de Luis, reducto donde sobrevive atrincherado tras H.G. Wells y Gabrielle d'Annunzio, pero también Don Alonso en *La leyenda rota* se escondía en su gabinete entre revistas y publicaciones que le llegaban de toda Europa, libros de Nietzsche, Tolstói, Mallarmé o Zola y los objetos que compartían su encierro voluntario. También *Una tarde fresquita de mayo...* se desarrolla en la intimidad de un convento, donde Sor María libera sus deseos más ocultos desde el doble encierro en que se halla: la orden religiosa que la aparta del mundo y el sueño que le permite esconderse de sus hermanas. Enrique XIV y Liana, los dos protagonistas de *Cuando las hojas caen...* se encuentran en un casino de la Costa Azul, monumento a la artificiosidad y al escapismo, un edificio creado para soñar y creer en los milagros de un súbito enriquecimiento, con todo lo que ello conlleva. Son todos ejemplos de espacios artificiales donde los personajes buscan pasar desapercibidos, esconderse del exterior o fingir lo que no son, en un intento por salvarse.

Otro elemento definitorio del gusto del *fin de siècle* es la tendencia al esteticismo; en *Ofrenda de vida* hablamos de la poética de las correspondencias, la contemplación de la realidad a través de la comparación con la obra de arte⁴⁶⁵. Aunque este procedimiento, típico del decadentismo, no se aprecia en el resto de las piezas, la verdad es que las referencias literarias, pictóricas y artísticas son muy abundantes: desde el antecedente de *Don Quijote* como inspiración en *La leyenda rota*, la abundante biblioteca de Don Alonso, las citas musicales que pueblan *Cuando las hojas caen...*, conformando un entramado de referencias finiseculares (el diálogo interno que se establece con Wagner y *Parsifal*), la presencia implícita de toda una galería de esfinges representativas del arte simbolista en *La Fuente del Mal*, la influencia detectable de lecturas que pudieron inspirar a José Francés (Martínez Sierra, Benavente, *Azorín*, Unamuno, Galdós, D'Annunzio, Maeterlinck...), todos estos ejemplos responden a esa tendencia a utilizar el arte como objeto de la creación que los intelectuales y escritores más conservadores consideraban un defecto de la nueva generación de autores⁴⁶⁶.

Existen además en las piezas que componen *Guignol* otra serie de elementos comunes que ya hemos ido señalando a lo largo de la exposición del trabajo que funcionan como nexos temáticos; uno de ellos es el sueño y su variación (el ensueño), palabra clave en el teatro simbolista. Al hablar del contexto en que surge *Guignol* explicamos la procedencia del término “teatro de ensueño” y su relación con Maeterlinck y su renovación estética⁴⁶⁷. En las cinco obras adquiere un peso considerable el concepto, bien desde el propio subtítulo de la obra (*Una tarde fresquita de mayo...* “Sueño”), o en la adjetivación que acompaña a los pasajes narrativo-descriptivos. El sueño real se adueña de Sor María, que cree alcanzar el deseo de recuperar el amor perdido, como también aparece en las ilusiones imposibles de Don

⁴⁶⁴ DIEGO, Rosa de, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁶⁵ Ver *supra*, pp. 128-129.

⁴⁶⁶ Como hemos visto que señalaba *Andrenio*, ver pp. 137-139.

⁴⁶⁷ Ver *supra*, pp. 38-41 y 49-52.

Alonso, en sus pretensiones reformistas que no llegan a realizarse. El ensueño también aparece entre Doña Aldonza y su primo cuando cree reconocer a la persona amada tras el personaje literario que el sobrino difunto ha construido. La ensoñación también se apodera del monarca destronado y su antigua amante en *Cuando las hojas caen...*, que creen por un momento en la posibilidad de un reencuentro que dé sentido a sus vidas acabadas. El tono de ensueño, o de “teatro estático” domina toda la primera pieza (*La Fuente del Mal*) y planea sobre las estancias de *Ofrenda de vida*, especialmente en la primera y en la última, breves instantáneas impresionistas que a grandes rasgos, en la penumbra del paisaje asturiano, nos adentran en el secreto de una familia maldita por una enfermedad y un sacrificio. El sueño es otro modo de evasión (como nos recuerda Sánchez Miramón), tanto en el tiempo como en el espacio, y es otro de los temas principales del modernismo y la literatura finisecular⁴⁶⁸.

El otro gran componente de *Guignol* es la melancolía que destilan cada una de sus piezas. Ya explicamos que “melancolía” es otra de las palabras esenciales del modernismo y uno de los sentimientos que lo definen⁴⁶⁹ y está presente en cada una de las obras que integran *Guignol*. Está en los sentimientos y las situaciones (*Cuando las hojas caen...* y *Una tarde fresquita de mayo...* son las que de forma más clara lo atestiguan), pero también en los anhelos imposibles de Don Alonso (tanto en sus inclinaciones reformistas como en su amor secreto, que irónicamente no es correspondido por la falta de identificación entre el Don Alonso real y el literario) y en los paisajes, tanto en las ruinas desoladas de *La Fuente del Mal* como en los nebulosos campos de *Ofrenda de vida* o las extensas llanuras castellanas de *La leyenda rota*. Pese a la etiqueta discutible de “Paso de comedia”, en *Cuando las hojas caen...*, es la tristeza el tono predominante en las cinco piezas. El “mal del siglo”, el pesimismo, la melancolía, son comunes en los escritores jóvenes en torno a 1900, como expone Suárez Miramón⁴⁷⁰, y este sentimiento se refleja en sus composiciones literarias.

Al definir el contenido, extensión y tono de las cinco piezas que conforman *Guignol* explicamos que cada una de ellas presentaba un estilo propio y unas soluciones estéticas relacionadas con su tema⁴⁷¹, y a lo largo del estudio hemos asistido a la justificación de cada uno de estos puntos. El lenguaje de *La Fuente del Mal*, solemne y ritual, no tiene nada que ver con el liviano de *Cuando las hojas caen...* o el emotivo de *Una tarde fresquita de mayo...* Unas piezas son más breves, otras están articuladas en estancias o partes de desigual extensión, pero más allá de las divergencias señaladas, se puede apreciar en *Guignol* una impronta común, como hemos ido resaltando en este apartado. La obra es representativa del momento en el que nace, imbuida en una serie de corrientes estéticas que definen el cambio de siglo. Elementos decadentistas, exóticos, esteticistas, regeneracionistas, literarios, costumbristas, y por encima de todo, simbólicos, dan a la obra su sentido como “teatro para leer” que sueña con dejar de serlo⁴⁷².

⁴⁶⁸ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *op. cit.*, pp. 194-195.

⁴⁶⁹ Ver *supra*, pp. 116-117.

⁴⁷⁰ SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁷¹ Ver *supra*, p. 46.

⁴⁷² No olvidemos que, como nos recuerda José-Carlos MAINER, las contradicciones son características del fin de siglo español, donde un mismo artista puede presentar tendencias contrapuestas; véase “La crisis de fin de siglo a la luz del *emotivismo*: sobre *Alma contemporánea* (1899) de Llanas Aguilaniedo”, en CARDWELL, Richard Andrew; McGUIRK, Bernard (ed.), *¿Qué es el Modernismo? Nuevas encuestas, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 147-164.

Como coda final, hacemos nuestra la afirmación de Huerta Calvo y Peral Vega al definir el *Teatro fantástico* benaventino como “teatro modernista (simbolista)”⁴⁷³ y adoptamos la misma etiqueta para *Guignol*, pues consideramos que define el contenido plural de la pieza, que se mueve entre diversas tendencias. *Guignol* pertenece a la misma estirpe teatral que inauguró el texto de Benavente y se erige como la obra más representativa del teatro de José Francés y una creación de gran valor literario que debía ser reivindicada.

* * *

Ya hemos explicado que la primera parte de esta tesis se presentó como Trabajo de Investigación del autor en diciembre de 2012. Fue durante las semanas previas a su defensa que tuvimos conocimiento de la edición de *Guignol* realizada por el profesor Emilio Peral Vega para Ediciones del Orto, lo que suponía la primera edición moderna de *Guignol*, acompañada de un estudio introductorio.

Peral Vega, tras una breve reseña biográfica, se centra en el carácter de “teatro para leer” de la obra. Señala, al igual que hemos hecho nosotros, la influencia del simbolismo europeo, personalizado en Maeterlinck y D’Annunzio, así como la estela del primer Benavente y de Gregorio Martínez Sierra, esta última decisiva en la orientación literaria de Francés. Igualmente adscribe la obra a la larga nómina de piezas pertenecientes al teatro de ensueño, de la que forman parte *La dama negra* de Pérez de Ayala, *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* de Valle-Inclán o *Misterio* de Antonio Zozaya, destacando la melancolía y la tristeza como sentimientos generales en este tipo de obras.

La sección más interesante de la introducción es la tercera, “Boceto de un teatro simbolista: escribir con pinceladas”, donde Peral Vega establece la comparación entre *Guignol* y el *Retablo* valleinclanesco en cuanto a su estructura episódica y a su sentido pictórico, elemento que tiene gran importancia en la estructura de *Guignol*. Está con ello además reconociendo la futura labor como crítico de arte del escritor, y su relación con artistas y pintores que lo llevarán a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Como muestra de la importancia de la pintura en la obra, Peral Vega reconoce las influencias que pueden rastrearse en la obra, añadiendo una importante colección de autores hispánicos finiseculares, como Modesto Urgell, Eliseo Meifrén o Anglada-Camarassa⁴⁷⁴. También reconoce como posible inspiración para *La leyenda rota* las ilustraciones de Ricardo Marín publicadas en *La República de las Letras*, algunas de las cuales acompañaron la edición de *La tristeza del Quijote* de Martínez Sierra, obra de la que hemos hablado anteriormente como influencia directa en Francés. En el caso de *Una tarde fresquita de mayo*, la obra de Ramón Casas y de Julio Romero de Torres centrada en el mundo conventual se fija como referente, mientras que en *Ofrendas de*

⁴⁷³ HUERTA CALVO, Javier; PERAL VEGA, Emilio, “Introducción”, en BENAVENTE, Jacinto, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁴ Véase, en relación a este último, FONTBONA, Francesc (et al.), *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*, Málaga, Museo Carmen Thyssen Málaga, 2014, catálogo de la exposición realizada en el museo malagueño.

vida, lo son Eugenio Hermoso y Darío de Regoyos, en la vertiente costumbrista, y Ferdinand Holder y Rusiñol en cuanto a la enfermedad como tema pictórico.

Con todo ello Peral Vega está resaltando el esteticismo y la importancia del arte en la concepción de *Guignol* donde la teoría de las correspondencias adquiere un valor indiscutible. Coincide en ello con nuestras conclusiones, así como en la relación de la obra con las ediciones teatrales modernistas donde la ilustración adquiere un papel relevante⁴⁷⁵, a pesar de que el libro carezca de ellas, ausencia que Peral Vega lamenta porque nos podrían haber hecho imaginar una “improbable representación” de las cinco piezas⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Véase RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena”, ed. cit., pp. 103-152. También el último capítulo de su libro *Ideología y teatro en España. 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982 trata del “teatro para leer”.

⁴⁷⁶ PERAL VEGA, Emilio, “Introducción”, en FRANCÉS, José, *Guignol. Teatro para leer*, Madrid, Ediciones del Orto, 2011, p. 15.

Capítulo III. Vida de Tomás Borrás (1891-1976)

1. Infancia y adolescencia (1891-1906)

Tomás Borrás y Bermejo nace en Madrid el 10 de febrero de 1891. Su familia, de clase media acomodada, es de origen tortosino; tal y como él mismo afirma, “tortosins, ni catalans, ni valensians”⁴⁷⁷ estableciendo una distinción clara. Su padre había nacido en San Carlos de la Rápita, el destacado puerto tarraconense; su madre, en cambio, era de Segovia.

El padre se dedicaba a la construcción. Tomás Borrás explica que su progenitor contaba con un título obtenido en Barcelona, desaparecido ya a mediados del siglo XX, que constituía una mezcla de “arquitecto entreverado de artesano, superior al aparejador de ahora”⁴⁷⁸. Al parecer, su trabajo estaba directamente relacionado con la restauración y rehabilitación de edificios y la mayor parte de su trabajo, realizado en Madrid, consistía en la afirmación y reparación de monumentos, para lo que los arquitectos oficiales buscaban su colaboración. También participó en la restauración del monasterio de Las Huelgas de Burgos, donde estuvo acompañado por su hijo durante unos meses. La familia materna, oriunda del barrio segoviano del mercado, era “familia de labradores”⁴⁷⁹. Debemos suponer que no se trataba de poderosos latifundistas pues unos años después se produce la quiebra familiar, difícil de explicar en el caso de grandes terratenientes. Se trataba de una clase media que empezaba a medrar y que veía halagüeñas posibilidades para el futuro de sus hijos.

Tomás Borrás vive en la calle Hortaleza, en pleno barrio del Barquillo. Era por aquel entonces un barrio popular que había sido reflejado en los sainetes de Ramón de la Cruz. A los seis años de edad, se traslada con su familia a la calle de Toledo, cerca del arco de Cuchilleros, zona castiza del centro de la villa. Como él mismo explica:

Son sus barrios durante dieciocho años, en pleno Galdós. Conoce, “de situ”, a los personajes de don Benito, pues su área de vida transcurre entre estos límites: Plaza de Santa Cruz y Atocha en su primer tramo, Palacio Real, el final de la calle de Toledo, el Rastro y el cuartel de San Francisco y la iglesia, y el Viaducto con la Cuesta de la Vega y las Vistillas. Dieciocho años bien madrileños. Conoce a fondo la vida de esos barrios, bajos y de las musas, mesocráticos y reales, el cogollo, entonces, del Madrid auténtico y “suyo”⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ En la introducción a *La pared de tela de araña*, novela de Borrás contenida en el volumen VI de la colección *Las mejores novelas contemporáneas* seleccionada y prologada por Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, el catedrático escribe una amplia introducción biográfica y bibliográfica donde aparecen citas del propio Borrás. La mayor parte de este capítulo se ha redactado basándonos en la información contenida en dicha introducción. Véase, ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Las mejores novelas contemporáneas*, Volumen VI (1920-1924), Barcelona, Planeta, 1960, pp. 1263-1315.

⁴⁷⁸ Citado en ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *op. cit.*, p. 1265.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 1265.

⁴⁸⁰ ENTRAMBASAGUAS incluye en la introducción una semblanza biográfica redactada por el propio Tomás Borrás, aunque el autor se refiere a sí mismo en tercera persona. Ver *op. cit.*, pp. 1265-66.

En estas breves pinceladas se aprecia la caracterización social que Borrás hace de la zona, habitada por madrileños de clase media dedicados en su mayoría al comercio.

Con el cambio de vivienda comienza su educación en un colegio de párvulos cercano a la casa, del que es devuelto porque el niño ya sabe leer a pesar de su corta edad: su pasión por la lectura se había iniciado pronto. Con diez años ingresa en el bachillerato, que cursa en el instituto de San Isidro a lo largo de seis años⁴⁸¹. Borrás dedica la mayor parte de su tiempo a leer y a escribir y no acude apenas a clase; pasa las horas encerrado en la biblioteca de Filosofía y Letras, leyendo mientras sus compañeros estudian. Su padre y su profesor particular creen que los escritos del joven autor son copiados, hasta que lo encierran en una habitación y le piden que escriba sobre un tema determinado. Tras someterlo a esa prueba por tres veces, el padre se convence de que su hijo tiene madera de escritor y envía uno de sus cuentos para su publicación al diario *El Labriego* cuyo propietario era amigo de la familia⁴⁸². A la edad de catorce años Tomás Borrás empieza a enviar poemas, cuentos y colaboraciones a diversos medios y poco a poco van viendo la luz en *Libertad*, *Blanco y Negro*, *El Correo Español*, *El Fusil* y *El Diario Español*. En *Blanco y Negro* llega a quedar finalista en un concurso de cuentos con *Mabel*, una tópica historia circense sobre un triángulo amoroso entre dos trapezistas y una domadora de caballos⁴⁸³. El propio Borrás habla de aquel concurso al ser preguntado por su primer sueldo:

Mi primera peseta la gané, siendo niño, con la literatura. El *Blanco y Negro* abrió un concurso de cuentos. Envié uno, le [sic] premiaron y me dieron cincuenta pesetas. Entre ellas iba la primera que he ganado, indudablemente. Ante la imposibilidad de saber cuál era, para guardarla, me las gasté todas. ¿En qué? No puedo acordarme. De lo único que estoy seguro es que las emplearía en alguna de esas cosas que oigo llamar superfluas y que para mí siempre han sido las únicas cosas indispensables⁴⁸⁴.

A pesar de su dedicación a la literatura, cuando llegaba la época de exámenes se encerraba y conseguía aprobar el curso. Borrás cuenta una curiosa anécdota sobre su etapa en el bachillerato; era catedrático de literatura el profesor Francisco Navarro y Ledesma, que había publicado recientemente *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*⁴⁸⁵. El joven estudiante admiraba al profesor y llevaba su libro debajo del brazo a todos sitios. En el examen final, Navarro y Ledesma le preguntó a Borrás por qué no había ido a clase nunca, y como única respuesta, el adolescente le entregó una selección de sus artículos y cuentos, lo que le valió una matrícula de honor.

⁴⁸¹ Este instituto es uno de los más emblemáticos de Madrid y el centro educativo más antiguo de la capital. Numerosas figuras ilustres han pasado por sus aulas, como Pío Baroja, Francisco Ayala, Eduardo Dato, Jacinto Benavente o los hermanos Machado.

⁴⁸² *El Labriego. Decano de la prensa manchega* se publicó semanalmente en Ciudad Real desde 1879 hasta 1923, y fue un periódico reformista de gran importancia en la localidad.

⁴⁸³ *Blanco y Negro*, 29-VI-1910, pp.1-3.

⁴⁸⁴ GÓMEZ HIDALGO, Francisco (prólogo y encuesta), *¿Cómo y cuándo ganó usted su primera peseta? Respuestas de las más populares figuras españolas contemporáneas*, Madrid, Librería Renacimiento, 1922.

⁴⁸⁵ NAVARRO Y LEDESMA, Francisco, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imprenta Alemana, 1905. El libro se había publicado previamente en forma de artículos en *Los Lunes de El Imparcial*.

También de aquellos años son sus primeros contactos con el cine. Su padre fue propietario de un cine en el Retiro, uno de los primeros de Madrid, cuando la única competencia eran el Novedades y el Petit Palais. Se trataba de una simple barraca de una planta donde las butacas eran tablones de madera. El joven Borrás disfrutaba del ambiente del espectáculo, y se sacaba unas monedas cobrándole una comisión a los vendedores de frutos secos y barquillos; pero con lo que más disfrutaba era narrando el argumento de las películas a los espectadores:

Era el explicador de las películas, creador de un estilo dinámico. Los demás narradores contaban el film desde una plataforma colocada frente al público, él desdeñaba la atalaya y paseaba entre los bancos explicando los azares de los protagonistas; gran simulador, ponía caras y cambiaba las entonaciones según el calor de la secuencia [...]. Ponía tanta emoción que le aplaudían o abucheaban en función de quien fuera ganando, el bueno o el malo⁴⁸⁶.

En este ambiente se percibe ya el germen de su interés por el género teatral y más aún, por la pantomima que tendrá tanta importancia dentro de su producción dramática.

2. Crisis de juventud, estudios universitarios y quiebra familiar (1907-1911)

En el instituto San Isidro tiene Borrás como compañeros a los hijos de Antonio Zozaya, importante escritor y periodista de izquierdas que colaboraba con los periódicos *El Liberal* y *La Libertad*. El aprendiz de escritor entabla amistad con los hermanos y conoce así al padre, que intercede para que le publiquen algunos poemas en *El Liberal*. El intelectual había puesto en marcha la colección *Biblioteca Económica Filosófica*, selección de las obras fundamentales del pensamiento occidental a un precio asequible que tuvo cierta popularidad a comienzos de siglo. Considerando la importancia de la formación intelectual de los jóvenes, Zozaya regala la colección completa a Borrás, quien con dieciséis años se enfrenta a la lectura concienzuda y sistemática de Platón, Descartes, Schopenhauer, Fichte, Epicteto, Hegel o Spinoza. El esfuerzo intelectual que supone esta tarea le provoca un colapso mental. El médico recomienda su traslado al campo y el abandono absoluto del estudio y la lectura. Su padre, que había trabajado en la construcción de unos hoteles en la sierra de Guadarrama, envía a su hijo a la zona, donde permanece por dos años en un “absoluto estado salvaje”:

Monta caballos en pelo, ariscos y feroces, pesca con cesto metiéndose en los ríos de agua helada, va en caravanas de cabreros, vaqueros de toros y vagabundos hacia La Granja y Segovia. Ni lee una línea, ni escribe una línea⁴⁸⁷.

Únicamente abandona este estado de libertad suprema para acudir a los exámenes a Madrid. El médico le permite que permanezca en la capital treinta días, tiempo suficiente para que el joven prepare sus exámenes y los apruebe. La condescendiente actitud de sus profesores, preocupados por su situación, también ayuda: la inclinación de Navarro y Ledesma por el muchacho contagia a los demás

⁴⁸⁶ MARTÍN OTÍN, José Antonio, “Estudio biográfico”, en BORRÁS, Tomás, *Cuentos gnómicos*, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. XXX-XXXI.

⁴⁸⁷ ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 1267.

docentes y explica que a pesar de lo irregular de su caso vaya aprobando en las sucesivas convocatorias hasta terminar el bachillerato. Mechthild Albert ve en este contraste entre el esfuerzo intelectual provocado por las lecturas filosóficas y la posterior estancia en medio de la naturaleza, libre de ataduras de cualquier tipo, un anticipo de la “exagerada estructura antitética que caracterizará la obra de este autor”⁴⁸⁸.

Se plantea entonces las dudas sobre su futuro universitario; su padre quiere que sea abogado, título que le abrirá las puertas de la política, pues pretende que el joven Tomás llegue a ser diputado. El chico, espoleado por Zozaya y los directores de los periódicos y revistas de la época (que a pesar de los dos años de silencio, vuelven a aceptar sus textos) sueña con llegar a ser periodista. Pero su familia lo considera un trabajo poco estable y que no conduce a la grandeza que esperan de él. A pesar de la falta de vocación, se matricula de Derecho en la Universidad Central de Madrid.

Los primeros cursos son de gran interés para Borrás por tratarse de asignaturas introductorias que no poseen una relación directa con las leyes: Historia de España, Lógica o Literatura. El joven adopta las mismas técnicas de estudio que acostumbró en el bachillerato: no acude a clase, pasa muchas horas leyendo en las bibliotecas universitarias y recorre los barrios de Madrid para conocer de primera mano la vida estudiantil y literaria de la época. Su primer contacto con el teatro se produce por entonces. Había conocido durante su estancia en la sierra al doctor Gereda, responsable del primer sanatorio para tratar la tuberculosis en España. El cuñado del médico escribía obras de género chico y libros de humor, y le pidió a Borrás que preparara algunos textos por si podían ser estrenados en el Teatro Novedades. El joven escritor preparó algunas piezas que fueron del agrado del dramaturgo y de los componentes de la compañía y de este modo se inició el contacto de Borrás con el mundo teatral.

Seguía colaborando con los periódicos y revistas de Madrid y también en las publicaciones de provincias, donde conseguía ver publicados sus artículos y sus cuentos. Se trataba siempre de trabajos no remunerados pero que servían para darlo a conocer en el mundo literario y periodístico de principios de siglo. Su amistad con Luis Gabaldón le permitió publicar en los semanarios que dirigía Torcuato Luca de Tena, que constituían uno de las tribunas más prestigiosas de la época (las revistas *Blanco y Negro* o *El Teatro*, por poner dos ejemplos)⁴⁸⁹. Precisamente en esta última publica Borrás uno de los primeros testimonios de su labor teatral, el diálogo *El “gallinero”*, pequeña viñeta cómica que intenta reflejar el bullicio de la zona superior de los teatros mostrando una galería de tipos populares⁴⁹⁰.

Tras dos años de vida de estudiante bohemio, dos acontecimientos cambian completamente el panorama de Borrás. En primer lugar, su tercer curso en la universidad, donde todas las asignaturas se centran ya en el derecho y que sirve para hacer patente el absoluto desinterés del joven escritor, que ni siquiera compra los libros de texto para seguir el curso. En segundo lugar, un acontecimiento mucho más grave:

⁴⁸⁸ ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul*, ed. cit., p. 72.

⁴⁸⁹ Luis Gabaldón y Blanco (1869-1939) fue un escritor satírico y redactor de gran importancia en el Madrid finisecular y en las primeras décadas del siglo XX; conocido especialmente por sus parodias dramáticas, también colaboró con varias publicaciones cómicas y ejerció de crítico teatral para *ABC*.

⁴⁹⁰ *El teatro. Revista de espectáculos*, Madrid, 13-III-1910, pp. 11-12

unas inversiones poco adecuadas del padre de Borrás lleva a la familia a la bancarrota, provocando que abandone los estudios universitarios para empezar a trabajar. Tomás Borrás no volverá nunca a la universidad.

Para ayudar a mantener a su familia, ejercerá de albañil, de camarero, de pescadero, fabricará ladrillos y trabajará en un almacén de yeso, incluso será maestro en una escuela de párvulos que monta el padre en una esquina de la Plaza de la Cebada. Colabora con su padre en múltiples negocios que el cabeza de familia propone para salir de la delicada situación en la que se encuentran, pero no tienen demasiada suerte. Son desahuciados del colegio por falta de pago el día de Nochebuena y pasan la noche custodiando los muebles en la calle. Estos años de carestía y dificultad son fundamentales en su aprendizaje, habiendo conocido la holgura de la etapa anterior. Mechthild Albert mantiene que este hecho explica en parte el giro reaccionario que Borrás experimentará en política pocos años después, resultado de la experiencia traumática del descenso social⁴⁹¹.

3. Estabilización y primeras publicaciones (1911- 1914)

Tomás Borrás consigue un puesto de escribiente en la notaría de don Manuel de Bofarull; dado que oficialmente era estudiante de Derecho (aunque hubiese tenido que abandonar la carrera para trabajar) aparte de su labor como copista, ayudaba también al hijo del notario, que ejercía como abogado. A pesar de la oportunidad que se le ofrecía (aprender el oficio desde dentro y conocer mejor las Leyes en el ejercicio directo, lo que le facilitaría el estudio), decidió abandonar el trabajo al presentarse cierta mejoría en la situación económica familiar; este hecho coincidió además con su suspenso en Derecho Canónico, dado que ni se había presentado al examen aunque seguía matriculado. De esta manera se cerró la posibilidad de seguir con sus estudios de Derecho y ejercer la notaría algún día, así como los sueños paternos de integrarse en la vida política del país.

No fue esta la única propuesta que el joven Borrás rechazó. Por mediación de un tío fue admitido en el Banco Hispano Americano, donde se le auguraba un futuro brillante con grandes ascensos y una situación económica holgada. Las promesas de un mañana mejor no complacían al joven idealista, que evitaba cualquier actividad que pudiera ser marcada como útil, práctica o segura. Se negaba a seguir la senda de los convencionalismos y las buenas razones: él prefería la libertad y la literatura.

La Mañana, revista fundada por Manuel Bueno, contaba con cierto prestigio en el Madrid de principios de siglo. Su fundador abandonó su puesto al frente de la publicación, siendo sucedido por el naturalista y geógrafo Emilio Huguet i Serratacó en 1911. Tomás Borrás acudió a la redacción para solicitar un puesto de meritorio y fue admitido de inmediato por el nuevo director: iba a trabajar sin cobrar por ello y eso suponía un sueldo menos que pagar. La revista contaba con cierta libertad a la hora de llenar sus páginas: como no contrataban a colaboradores, los redactores disponían de mucho espacio libre para dar salida a sus escritos. Borrás aprendió en este medio, bajo la supervisión del redactor-jefe Arturo Álvarez, los entresijos del oficio. Muy pronto

⁴⁹¹ ALBERT, Mechthild, *op. cit.*, p. 72.

copaba páginas de *La Mañana* con cuentos, artículos y entrevistas. Aunque no cobraba por sus artículos, su situación le permitió en cambio hacerse un nombre en el mundo del periodismo, y fue esa fama la que le abrió el acceso a colaboraciones en otras revistas y periódicos, estas sí remuneradas. Así, en *España Nueva* estaba al frente de una sección titulada “Pim, pam, pum” en la que se alternaba con Juan Guixé y otros periodistas, por la que cobraba cinco pesetas, y también colaboraba con *Nuevo Mundo*, *Por Esos Mundos* y *Gran Mundo*. Gracias a los ingresos que recibía de estas publicaciones podía mantenerse.

Ese año publica su primer libro, *Las rosas de la fontana*, colección de poesías que habían aparecido en las páginas de *El Liberal* por mediación de Antonio Zozaya⁴⁹². El libro está dedicado a Francisco Navarro y Ledesma, el profesor que tanto lo había inspirado en sus años de bachiller. El volumen es una colección de madrigales, baladas y romances que ensalza la figura de una mujer idealizada a través de imágenes medievales y tópicos galantes, en la línea de la literatura escapista finisecular. Algunas críticas, como la firmada por Emilio Carrere, destacan la calidad del poeta⁴⁹³. Entrambasaguas relaciona la obra con el modernismo, aunque también halla en ella atisbos del romanticismo con influencia de poetas franceses y alemanes, apreciándose la estela de Rubén Darío en composiciones como *Romance viejo de España* o *Antigua canción de primavera*, donde el crítico descubre ecos de *Prosas Profanas*⁴⁹⁴.

Borrás se había especializado por aquel entonces en la sección política de varios periódicos (*La Mañana*, *El Sol*...) y también en la llamada “crónica parlamentaria”, una sección ideada por *Azorín* que consistía en la transcripción, en forma de crónica firmada, de la sesión. Por ese motivo Borrás pasaba mucho tiempo en el Congreso; allí conoció a Salvador Cánovas Cervantes, que le propuso un puesto de redactor-jefe al frente de un periódico que estaba poniendo en marcha, *La Tribuna*. Borrás aceptó la propuesta sin dudar.

Rafael Cansinos Assens, en *La novela de un literato*, recoge el ambiente que se respiraba en el nuevo medio:

A la redacción del recién inaugurado periódico *La Tribuna* pertenecen Avecilla, Tomás Borrás, Pérez Lugín, una escritora, Margarita Nelken, y... Ramón, que también quiere asociarse a esa ventana del periodismo...

Avecilla está radiante... Me lleva allí y me hace notar cómo, por iniciativa suya, el local está dividido en dos sectores, uno titulado Grecia, presidido por una Victoria de Samotracia en escayola, y el otro Beocia, destinado a los viles gacetilleros.

-¡Qué le parece a usted! Aún hay clases...⁴⁹⁵

De hecho, Gómez de la Serna formaba parte de la plantilla de *La Tribuna* gracias a la insistencia de Borrás, pues el director Cánovas Cervantes había mostrado ciertas

⁴⁹² BORRÁS, Tomás, *Las rosas de la fontana*, Madrid, Editorial Marineda, 1911.

⁴⁹³ Aparecida en la sección “Retablillo literario” de *Madrid Cómico*, 28-IV-1912, p.4.

⁴⁹⁴ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *op. cit.*, p. 1287.

⁴⁹⁵ CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato. Vol. I. (1882-1913)*, Madrid, Alianza, 2009, p. 501.

reticencias con respecto al joven escritor. A pesar de las protestas de algunos lectores del diario por el carácter subversivo de muchas de los escritos de Gómez de la Serna, el genial Ramón siguió publicando en *La Tribuna* sus cuartillas, donde vieron la luz las primeras greguerías. Nunca olvidó el escritor la intermediación de Borrás en aquella ocasión, amistad que se mantendrá incluso en el exilio argentino de Ramón⁴⁹⁶.

La experiencia en *La Tribuna* absorbió a Borrás por completo; confeccionaba, a medias con el periodista y crítico Luis Gil Fiol, la estructura y las noticias del periódico, se encargaba de la crítica teatral, que lo hacía muy conocido, escribía artículos de todo tipo (crónicas, entrevistas, semblanzas) y llevaba una sección diaria, “Día tras día”. El trabajo desbordado en *La Tribuna* fue la causa principal de que Borrás no volviera a publicar un libro en casi diez años más allá de las colaboraciones teatrales, aunque la experiencia fue fundamental para su formación como escritor.

Borrás también estuvo detrás de la campaña a favor de la candidatura de Jacinto Benavente a la Real Academia, propuesta que por aquel entonces contaba con una larga lista de oponentes y críticos. Desde las páginas de *La Tribuna* coordinó la propaganda y difusión del autor hasta el punto de ser reconocido en las páginas de *ABC* como el principal abanderado del dramaturgo madrileño, consiguiendo su nombramiento en 1912⁴⁹⁷. En 1924 volverá a hacer lo mismo con *Azorín*, que también consiguió acceder a la Real Academia Española.

Al tiempo que iniciaba su andadura al frente de *La Tribuna*, entró también como soldado raso en el Ejército, en el Regimiento de Infantería de León, sin dejar por ello el periodismo. En aquella época se había instaurado el servicio militar obligatorio, que Borrás cumplió durante el año 1913. La publicación en el periódico de un extenso reportaje de dos páginas donde se narraba su primer día armado causó una gran polémica, especialmente entre la jerarquía del Ejército, que no vio con buenos ojos la noticia, pues el despliegue informativo podía hacer sospechar de algún trato de favor; de ahí que el joven Tomás fuera tratado con una estricta rigidez a lo largo de aquel año como recluta. Terminado el servicio militar, Borrás no abandona el entorno bélico, pues cuando estalla en 1914 la Primera Guerra Mundial, se solicita permiso al Ministerio de Guerra para enviar a Borrás como reportero de *La Tribuna* al frente austro-ruso. Con la autorización correspondiente, el escritor viaja por Italia y Austria, enviando artículos que son publicados en el periódico en los que recoge la situación en Galitzia, los resultados de la “ofensiva Brusilov” y los principales ataques en la zona hasta mediados del otoño. Pero Borrás no recibía dinero del periódico y durante seis meses pasó serias dificultades al tener que mantenerse en un país extranjero en época de guerra sin contar con recursos de ningún tipo. Además, la vigilancia que se ejercía sobre todos los extranjeros residentes en el país ante su posible condición de espías hacía aún más difícil la situación. No contó con apoyo alguno por parte de los diplomáticos españoles en la zona, y finalmente tuvo que ser Ramiro de Maeztu, que trabajaba como corresponsal de guerra en Italia para diversos medios españoles, quien lo repatriara desde Génova a su costa.

⁴⁹⁶ Como afirma MARTÍN OTÍN, la correspondencia entre ambos, nunca editada, y que se encuentra en poder de los herederos de Borrás, es una muestra de la profunda amistad existente entre ambos escritores. Véase *op. cit.*, p. XXXV.

⁴⁹⁷ En realidad, Benavente fue declarado electo en 1912 pero nunca tomó posesión de su cargo; su plaza fue declarada vacante en 1947 y el dramaturgo fue nombrado académico de honor.

4. *El Sol*, primeras obras teatrales y conflicto de Marruecos (1914-1921)

Borrás estaba bastante molesto por el trato que había recibido por parte de *La Tribuna*, que lo había abandonado a su suerte en medio de una guerra, así que cuando Manuel Aznar le pidió que se uniera a la plantilla de *El Sol*, que él dirigía, no dudó en cambiar de periódico.

Siguió dedicándose a las crónicas parlamentarias en una sección titulada “Impresiones de la sesión”, donde recogía de manera muy subjetiva lo ocurrido aquel día en el Congreso. A medida que Borrás se afianza en el periódico, la libertad con que plasma la realidad de las sesiones se hace mayor, llegando a utilizar continuas referencias y comparaciones literarias para explicar el comportamiento de los políticos (por ejemplo Voltaire, Daudet o *Macbeth*, obra de la que llega a extraer una elocuente cita que abre un artículo)⁴⁹⁸. Uno de los extremos más llamativos de su originalidad es la *boutade* de presentar los presupuestos del Estado, que tardaron en aprobarse, a través de un caligrama:

La escuela creacionista intenta fundir la expresión literaria con la expresión gráfica. Esta imagen “La luna es un espejo”, después de Apollinaire se imprime formando una circunferencia con la tipografía. Haciendo creacionismo humorístico, he aquí el retrato del señor Presupuesto:

⁴⁹⁸ En *El Sol* de 23-I-1920, 6-II-1920 y 22-IV-1920 respectivamente.

Como a primera vista se observa, el señor Presupuesto es un hombre escuálido y casi acéfalo, con un extenso solar para el aparato digestivo y con un espadón infinito⁴⁹⁹.

Se aprecia que Borrás ya había entrado en contacto con las vanguardias; de hecho, ya formaba parte del llamado grupo del café de Pombo, a la sombra de Ramón, desde los últimos tiempos en *La Tribuna*:

Ramón, el futurista Ramón, ha fundado una tertulia literaria en la antigua botillería de Pombo, que se conserva como en los tiempos de su inauguración, allá bajo el reinado de Isabel II.

El joven escritor ha conseguido que el dueño del café le acote los sábados, para él y sus amigos, una parte del café, un saloncito contiguo a la cocina, con mesas a uno y otro lado y en el testero principal una plataforma con otra mesa a la cual se sienta él con sus predilectos. Estos son un joven poeta, que está empleado no sé dónde y se llama Manuel Abril, el escultor Bartolozzi, Ricardo Baeza, Goy de Silva, dos hermanos pintores, los Zubiaurre, sordomudos e invertidos, y un joven pequeñito, moreno y bien plantado como un Radamés que se llama Tomás Borrás y hace crítica de teatros en *La Tribuna*⁵⁰⁰.

También Ramón describe a Borrás en su ecléctica obra *Pombo*, especie de cuaderno de bitácora del café y sus tertulias:

A veces va Tomás Borrás que parece el digno galán joven de los dramas, el galán que en los cuentos mata al dragón. Su figura de joven elegante del directorio entra presumidamente en la reunión.

Lleno de nobleza, de ideales, de admiraciones, de proyectos, se sienta bien entre nosotros. Está un poco maleado por ser crítico de teatros y llevar esa vida, en la que todos agasajan, y en la que las damitas ablandan un poco el carácter. Sin embargo, se sacude de eso con rebeldía su juventud tan joven y tan noble. Es simpático que llegue y que esté un rato con nosotros. Aquí se es de otra manera, de un modo más *esquinado* y silencioso. Él ama este camino, pero le escriben demasiadas cartas y le tienden demasiados lazos los otros⁵⁰¹.

Su condición de crítico teatral no es ajena a su posterior inclinación por el género. Borrás asiste a muchas representaciones en su papel de periodista, participa de la tertulia de Ramón y conoce los novedosos ensayos teatrales que el escritor había publicado en *Prometeo*. Poseía además cierta habilidad para la escritura dramática, como ya había demostrado en los tanteos que había dado a conocer a la compañía del Teatro Novedades; todo ello lo lleva a firmar sus primeras colaboraciones teatrales. Algunos amigos le encomendaron los textos de las partes cantadas de algunas obras líricas, y fue así como en 1915 se estrena *Una mujer indecisa*, opereta en un acto y dos cuadros de Manuel Merino con música de Rafael Millán. La obra se estrena en el Teatro de la Zarzuela, siendo los actores principales Luisa Vela y Emilio Sagi Barba. La obra tuvo muy buena acogida, al igual que la siguiente colaboración con Manuel Merino, una nueva opereta de Rafael Millán titulada *Las alegres chicas de Berlín*, presentada en el Teatro de la Zarzuela al año siguiente⁵⁰².

⁴⁹⁹ *El Sol*, 10-IV-1920.

⁵⁰⁰ CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato. Vol. II. (1914-1921)*. Madrid, Alianza, 2009, p. 7.

⁵⁰¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Pombo*, Madrid, Visor, 1999, pp. 103-104.

⁵⁰² Para más información sobre las operetas de Rafael Millán, véase el artículo de BENÍTEZ SANTOS, José Antonio, "Rafael Millán Picazo", *Almoraima*, n° 36, 2008, pp. 475-486.

Ese mismo año se estrena la primera pieza dramática original de Borrás, en la que no colabora con ningún otro dramaturgo: se trata de la pantomima *El sapo enamorado*, con música de Pablo Luna. Había sido un encargo de Gregorio Martínez Sierra, que le había pedido una pantomima para su recién iniciado proyecto Teatro del Arte al frente del Teatro Eslava, que buscaba recuperar y prestigiar este tipo de espectáculos, iniciativa de la que también formaría parte la representación de su obra *El corregidor y la molinera*, con música de Manuel de Falla. Ramón considera que la influencia de Pombo, su tertulia y su ambiente intelectual fueron fundamentales en la elaboración de la obra:

Las pantomimas de Pombo son nuevas todas las noches. Cuando llega el número de la pantomima todos nos quedamos callados. La pantomima ha comenzado; es cuando nuestros rostros dan más a esta vida y se aprovechan más de estar en esta vida. [...]

Algún amigo fiel, en su noche más trascendental, viene aquí a escribir su obra de salvación. Aquí Tomás Borrás escribió *Un sapo enamorado* [sic] y vio la pantomima pura en el puro escenario de pantomimas, que es Pombo⁵⁰³.

Por aquel entonces se produce una tragedia en su familia. Su hermano Luis, empleado en un banco y también con inclinaciones literarias, sufre un aparatoso accidente el 29 de abril de 1917 al chocar su coche con el sidecar en el que viajaba el torero Pacomio Peribáñez y la mujer de éste, la actriz Araceli Sánchez Tovar. El diestro quedó inutilizado para torear, la actriz sufrió varias fracturas y Luis Borrás se clavó el manillar del vehículo en el pecho. A consecuencia de las heridas desarrolló una tuberculosis cuyo tratamiento aconsejaba trasladarlo a un clima de montaña. Tomás Borrás se vio obligado a auxiliar a su familia, que tuvo que cambiar de residencia para cuidar del enfermo; los Borrás se trasladaron a la sierra de Guadarrama mientras Tomás aceptaba múltiples trabajos para poder mantenerlos. Su hermano no podía trabajar y su padre estaba viejo y enfermo, así que trabajó como traductor para la colección Biblioteca Estrella de Gregorio Martínez Sierra, al mismo tiempo que colaboraba con distintas agencias y ejercía de secretario de la empresa del Real, del Marqués de Villanueva y Geltrú, de Rodés y de Salvatella⁵⁰⁴. Borrás diversifica aún más su labor pública, no sólo como periodista y escritor sino también trabajando para diversos diputados; a pesar de que le ofrecen en varias ocasiones la oportunidad de acceder a puestos en la administración, el escritor los rechaza.

Pero estos momentos duros en el plano personal son compensados en parte por el dulce triunfo de *El sapo enamorado*. El éxito de la obra y el interés creciente de Borrás por el género lírico lo llevan a colaborar con Conrado del Campo y su alumno Ángel Barrios, para los que escribe el libreto de *El avapiés*, ópera en tres actos que se estrena en el Teatro Real en 1919 con gran éxito. Se celebró una cena homenaje en el café Pombo para festejar el estreno:

⁵⁰³ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *op. cit.*, pp. 184-185.

⁵⁰⁴ Salvador Samá y Sarriera (1885-1948), II Marqués de Villanueva y Geldrú, fue diputado en el Congreso por la Lliga Regionalista; Felipe Rodés Baldrich (1878-1957) fue Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1917 y 1918 y diputado por Solidaridad Catalana; Joaquín Salvatella (1881-1932), también ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en dos períodos (1918-1919 y 1923-1924) y diputado del Partido Liberal en varias ocasiones.

Banquete a Tomás Borrás. Por antonomasia digo banquete a Tomás Borrás, pero estuvieron incluidos en él Conrado del Campo y Ángel Barrios. Los tres habían estrenado con éxito la ópera *Avapiés* en el teatro Real. La musa lírica y musical era la musa de mantilla que se sienta a tomar refresco la tarde del Corpus en el café Pombo, y por eso el libro había sido dedicado en su dedicatoria impresa a los caballeros de Pombo.

Era la hora juvenil de un triunfo en el que se destacaba Tomás Borrás emprendedor, con aire de torero osado y ciego, de torero valiente sobre el que revolaban las esperanzas de todos los críticos.

Fue un banquete solemne que atestó el café de Pombo, tanto que hubo que limitar los comensales, y aun así se llenó de periodistas e intelectuales que fueron a tomar café. Los brindis tuvieron que ser dichos más en voz alta que en otras ocasiones, y Tomás Borrás hizo un discurso que tuvo que ser repetido en todas las capillas por duplicadores necesarios en aquella ocasión⁵⁰⁵.

Borrás vuelve a colaborar con ambos músicos en la zarzuela *El hombre más guapo del mundo*, estrenada en 1920, cuyo libreto publica dos años después. Se le augura un prometedor futuro en el medio escénico de la época.

Pero esta presencia en auge se interrumpe momentáneamente. Se produce un paréntesis en la actividad dramática de Borrás por motivos de trabajo: *El Sol* lo envía a Marruecos para que ejerza como corresponsal en el conflicto abierto con las tribus rifeñas. Hasta 1921 Borrás permanece en Melilla, enviando sus artículos que cubren el conflicto del llamado desastre de Annual. Su experiencia en Marruecos le servirá para elaborar su primera novela, que publicará tres años después: *La pared de tela de araña*.

Un triste acontecimiento pone fin a esta etapa en la vida de Borrás: la muerte de su hermano Luis el 28 de julio de 1921. La prensa se hace eco del suceso:

Luis Borrás, el distinguido escritor, el cronista brillante, ha dejado de existir anteayer, víctima de una larga y cruel enfermedad, agudizada repentinamente en estos últimos días⁵⁰⁶.

5. El Teatro Apolo. Consagración como escritor y matrimonio (1922-1931)

Se produce entonces un hecho capital para el posterior desarrollo de la carrera teatral de Borrás; uno de los hermanos Velasco, Eulogio, a quien había conocido en una tertulia, le encarga el libreto de una revista con la que pensaban inaugurar el teatro Apolo. Un par de años antes, *ABC* había recogido la noticia del cambio de dirección en el teatro:

Es preciso también dar un gran avance en la formación de las compañías y en la presentación de las obras. Algo se va haciendo de poco tiempo a esta parte. Sin ir más lejos, el teatro de Apolo va a tener, al cabo, una Empresa rumbosa. Los hermanos

⁵⁰⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Visor, 1999, pp. 519-520.

⁵⁰⁶ *La Voz*, 30-VII-1921, p. 2.

Velasco, empresarios de los más audaces y afortunados de América, han comprado la finca, y van a transformar la sala del teatro, convirtiéndola en la más lujosa y moderna de España. Ya era hora, porque cuanto hemos hablado de autores y cómicos podríamos decirlo también de los empresarios⁵⁰⁷.

Se pretendía convertirlo en el teatro de referencia en la capital, y no sólo por el buen gusto y elegancia de sus montajes, sino también por la remodelación llevada a cabo en el edificio. El teatro fue modernizado, y como espectáculo inaugural se contó con la revista *Arco Iris*, con libreto de Borrás y música de los maestros Juan Aulí Padró y Julián Benlloch, que subió a los escenarios el 27 de septiembre de 1922. Según la prensa de la época, el estreno fue un acontecimiento en Madrid y obtuvo un éxito extraordinario⁵⁰⁸. Esta colaboración con los hermanos Velasco lo convirtió en “autor de la casa”, y en los años siguientes Borrás estrena hasta siete revistas en el escenario del Apolo, además de zarzuelas, adaptaciones y traducciones de otros autores. El teatro Apolo consiguió un puesto tan preponderante en la villa “hasta el punto de que en él se dieron funciones reales de gala que correspondían al Real”, en palabras del propio Borrás⁵⁰⁹.

Su fama como autor de revistas permite que se amplíe su trabajo a otras formas de teatro lírico; recupera con la vuelta a la capital la colaboración con otros dramaturgos para los que escribe algunos cantables, como es el caso de *Ave, César*, zarzuela en un acto de Joaquín González Pastor con música de Vicente Lleó, estrenada en 1923, o *Morena y sevillana*, zarzuela de Antonio Paso con música de Pablo Luna que llega a las tablas al año siguiente. Una de las obras más reseñables de este período es el libreto de la ópera de cámara *Fantochines*, con música de Conrado del Campo, que se estrena en 1923 en el Teatro de la Comedia, que también obtuvo cierta repercusión e inició una carrera internacional, siendo traducida al francés y estrenada en Bélgica.

En 1924 publica Borrás la novela inspirada en su experiencia marroquí, *La pared de tela de araña*, que cuenta la historia de amor maldita entre dos árabes con la guerra española de fondo. El escritor supo reflejar convincentemente una visión de Marruecos a partir de su experiencia personal, aderezada con abundantes notas exóticas, que le supuso la consagración como narrador. La novela apareció en primer lugar en las páginas de *Nuevo Mundo* con ilustraciones de Bartolozzi⁵¹⁰. Hasta entonces, había publicado infinidad de cuentos en revistas y periódicos, algunas novelas cortas y un volumen que contenía varias de ellas titulado *Noveletas*, aparecido ese mismo año; pero fue esa novela la que le dio el reconocimiento de la crítica⁵¹¹. Esto supuso una mayor dedicación al género narrativo, como atestigua la colección de novelas cortas y relatos contenidos en *Sueños con los ojos abiertos* y la multiplicación de colaboraciones en periódicos y en las revistas dedicadas a la narrativa que proliferaban aquellos años,

⁵⁰⁷ MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón, “Vida Nacional. La música española”, *Blanco y Negro*, 15-VIII-1920, p. 27.

⁵⁰⁸ En la prensa del día siguiente al estreno se recogen artículos en portada o en las primeras páginas alabando el montaje de la revista, los medios excepcionales invertidos por el empresario y el gran nivel artístico de todos sus participantes (*El Herald de Madrid*, *El Imparcial*, *El Sol*, *La Acción*, *La Correspondencia de España*, *La Época* o *La Voz*, por citar algunos ejemplos).

⁵⁰⁹ En ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 1274.

⁵¹⁰ Se publicó semanalmente entre el 2 de mayo y el 21 de noviembre de 1924.

⁵¹¹ Sirvan como ejemplo BORRÁS, Tomás, *La doncella de la risa y el llanto*, *La Novela Semanal*, nº 18, Madrid, 1921; *La mujer de sal*, *La Novela Semanal*, nº 25, Madrid, 1922; *Noveletas*, Madrid, Marinada, 1924.

como testimonian *Noche de Alfama* (1926) o *La dama desconocida* (1928), ambas publicadas en la serie *La Novela Mundial*⁵¹².

Este cultivo exacerbado de la novela y de las formas narrativas breves (el propio Borrás reconoce la autoría de más de 700 textos), es justificado por el autor en una entrevista concedida a Salvador Jiménez alegando el origen periodístico de muchos de ellos:

El lóbulo de los cuentos se me desarrolló porque me daban dibujos en el periódico para que los escribiera. Te daban un dibujo con un tren, una chica con un ramo de flores. Y sobre eso tenías que hacer un cuento. Puede que eso, que no era sino hacer la cabeza para un sombrero, fuera lo que estimulara mi imaginación⁵¹³.

A pesar de la extensa obra narrativa del escritor, la fama le llega como autor dramático durante la dictadura de Primo de Rivera, de quien, según Mechthild Albert, “puede ser considerado representante literario”⁵¹⁴. Lo cierto es que las piezas que Borrás escribe para el teatro en esos años coincide con el auge del género lírico. Primo de Rivera era un gran aficionado a la revista, a la zarzuela y a la opereta, y la inclinación del régimen por un teatro de evasión impulsó considerablemente este tipo de representaciones que vivieron un momento de esplendor en la década de los veinte⁵¹⁵. De las treinta piezas que escribió Borrás para el género (ya fuera en solitario o en colaboración con otros autores), dieciocho se estrenan durante estos años, momento de máxima importancia del autor dentro del panorama de su época.

Durante estos años Borrás intima con la cupletista Aurora Purificación Mañanós Jauffret, conocida como *La Goya*. Esta artista era un caso único dentro del panorama de las varietés, pues se trataba de una mujer que procedía de una familia bilbaína adinerada, algo poco habitual en este tipo de espectáculos. Se había educado con las monjas del Sagrado Corazón de Madrid y su formación incluía solfeo, canto y piano. Su familia se había trasladado a México donde su padrastra, Miguel Zabarte, un famoso pelotari, había desarrollado su carrera profesional. En el país americano la joven Aurora conoció a María Conesa, artista del Paralelo barcelonés que había emigrado a América en 1905 y que fue su primera maestra. De vuelta a España, Aurora seguirá sus estudios con el barítono Ignacio Tabuyo, completando su formación con francés, italiano e inglés, además de diseñar su propio vestuario.

La joven conoció a Álvaro Retana, que desde su sección “Reglones de una excéntrica” en *El Heraldo de Madrid* determinaba el destino de muchas aspirantes a cantantes y actrices. La futura artista escribió varias cartas al periodista, algunas de las cuales se reprodujeron en el periódico. La intervención del crítico fue fundamental para su debut en el Trianon Palace, el teatro más prestigioso de la capital dedicado a las variedades, donde se dio a conocer el 16 de junio de 1911. Fue el propio Retana el autor

⁵¹² BORRÁS, Tomás, *Sueños con los ojos abiertos*, Madrid, Pueyo, 1929; *Noche de Alfama*, *La Novela Mundial*, nº 8, Madrid, 1926; *La dama desconocida*, *La Novela Mundial*, nº 115, Madrid, 1928.

⁵¹³ JIMÉNEZ, Salvador, *Espanoles de hoy*, Madrid, Editorial Nacional, 1966, p. 56.

⁵¹⁴ ALBERT, Mechthild, *op. cit.*, p. 74.

⁵¹⁵ Así lo atestigua CASARES RODICIO, Emilio, en “El teatro musical en España (1800-1936)”, en HUELTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, p. 2078.

de la guaracha mexicana *Ven y ven* con la que se estrenó en los escenarios, una de las piezas más populares del género⁵¹⁶.

La Goya (nombre artístico sugerido también por Retana, coincidiendo con el renovado interés que se generó a principios de siglo por el pintor aragonés con la exhumación y traslado de sus restos a Madrid) aportó una elegancia y un estilo del que carecían los espectáculos de variedades de entonces. Las cantantes solían vestir trajes con mucha pedrería y lentejuelas y completaban su atuendo con el clásico mantón de Manila. *La Goya*, que se autodenominaba “transformista típica”, impuso un atuendo acorde con el tema que se interpretaba, que servía para caracterizarse según la canción. Esta novedad no tardó en ser imitada por todas las cupletistas de la época, aunque el buen gusto y las acertadas elecciones de vestuario de *La Goya* no fueron nunca superados. La cantante cuidó mucho la elección de los teatros donde cantaba, manteniendo siempre un nivel alto pues no necesitaba actuar para vivir. Esto le permitió conducir de forme inteligente su carrera y le granjeó en pocos años un puesto fundamental junto a otros nombres del medio como Pastora Imperio o *La Chelito*.

La fama de la artista se vio incrementada por su noviazgo con el torero sevillano Ricardo Torres Reina *Bombita*, considerado uno de los matadores más importantes de la primera década del siglo XX. La relación de la pareja fue ampliamente recogida por la prensa del momento, con continuos anuncios de boda, crisis y reconciliaciones hasta la definitiva ruptura de la pareja en 1913⁵¹⁷.

Es a mediados de los veinte cuando se anuncia el compromiso de Borrás con la cantante. El romance se había ido intuyendo en la prensa por numerosas referencias a la pareja. *La Goya* había actuado en Lisboa en 1923 y el periodista había estado presente por las mismas fechas en la capital portuguesa; en el homenaje a Santiago Rusiñol organizado en Baleares en septiembre de ese mismo año forman parte de la presidencia del acto Tomás Borrás y *La Goya*. Al año siguiente, Borrás y Pablo Luna presentan *Rosa de fuego* en Lisboa y ahora es *La Goya* la que casualmente se encuentra al mismo tiempo en la ciudad⁵¹⁸. No conocemos la fecha exacta del enlace pero la prensa los presenta ya como marido y mujer en 1925. Según Martín Otín, se trató de una boda apresurada y sin apenas invitados porque *La Goya* hizo creer a Borrás que estaba embarazada, ardid que utilizó para acelerar el compromiso⁵¹⁹. Dos años después, Aurora abandona definitivamente los escenarios, a excepción de alguna gala benéfica en la que interviene de manera esporádica. Su matrimonio explica en parte este retiro, aunque también es cierto que los gustos musicales habían sufrido un cambio en esos años con la aparición de nuevas formas musicales y en un momento en el que se vive una época dorada de la zarzuela.

⁵¹⁶ Álvaro Retana fue una figura peculiar en el panorama literario del primer tercio del siglo XX; escritor, periodista, ilustrador, modisto, músico y autor de cuplés, su abierta condición de homosexual y sus tendencias de izquierda la valieron el encarcelamiento tras la Guerra Civil. Para más información, véase VILLENA, Luis Antonio de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oculta: vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

⁵¹⁷ Véase por ejemplo el suplemento *La hoja de parra* nº 15 y 17 de 1911, *La Época* del 20-VIII-1911, o *Mundo Gráfico* del 3-IX-1913

⁵¹⁸ Véase *La Época*, 16-VIII-1923, *Baleares. Revista Quincenal Ilustrada*, nº 189, 1923, *La Correspondencia de España*, 2-VI-1924.

⁵¹⁹ MARTÍN OTÍN, *op. cit.*, p. XLVI.

Estos son los mejores años de la vida de Borrás, que puede vivir con cierto lujo y tranquilidad, convertido en uno de los escritores afines al régimen que aplaude sus obras y le otorga un papel preponderante en la vida cultural del Madrid en los felices años veinte. Como es lógico, su *statu quo* se ve amenazado con la caída de la “Dictablanda” de Berenguer y el advenimiento de la II República.

6. La República y la Guerra Civil (1931-1939)

Si bien es cierto que Borrás sigue publicando durante los años de la II República con considerable éxito (*Tam Tam* es recibida con entusiasmo en 1931, el mismo año que se emite por radio la interesante telecomedia *Todos los ruidos de aquel día*; sigue adaptando obras teatrales, recoge una colección de cuentos en *Casi verdad, casi mentira* en 1935), su postura ideológica es de franca oposición al nuevo orden establecido. Tal y como él mismo reconoce en la nota autobiográfica, con la peculiar tercera persona para referirse a sí mismo:

Borrás había contribuido a la campaña maurista, había defendido a Miguel Primo de Rivera en *La Nación*, era un convencido de la inutilidad, más aún, del perjuicio del sistema parlamentario y de partidos – estuvo metido dentro del sistema y de sus secretos casi un cuarto de siglo – y la esterilidad de tanta verborrea y tanta zancadilla oscura le asqueaban. Combatió también contra la ofensiva de la República, actuando en las elecciones y en los centros monárquicos. No fue difícil hacerle dejar sus comodidades⁵²⁰.

El escritor tenía un conocimiento directo del mundo parlamentario, donde había trabajado con sus crónicas diarias durante varios años, y ciertamente se había tratado de un espacio estéril durante los años de la Restauración en los que el turno había dado una apariencia democrática a un sistema que en realidad no lo era. No debemos tampoco ignorar que estas breves pinceladas sobre su vida son redactadas en 1960, y que su opinión sobre los partidos políticos recogidos en el texto están en consonancia con la postura oficial del régimen franquista. Borrás defendió desde las páginas de *La Nación* (uno de cuyos propietarios era José Antonio Primo de Rivera) la labor desarrollada por el militar durante los años de Dictadura, que había sido el garante de una posición social reconocida que el autor veía peligrar con la naciente República.

No es de extrañar por ello que acuda a la llamada de Juan Ignacio Luca de Tena, quien reclama su presencia en la redacción de *ABC*, pues “la República, fracasada, arrastraba a España al caos y era preciso que cuantos pudieran estar en la brecha defendiendo a la patria se empleasen en ello”⁵²¹.

El escritor, junto a José Cuartero y a Luca de Tena, defendió su postura ideológica desde *ABC*, aunque es necesario aceptar con cierta cautela las categóricas

⁵²⁰ Citado en ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *op. cit.*, p. 1275.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 1275.

afirmaciones que recoge en su nota biográfica al referirse a aquel período, actitud en parte explicable por ser el tono triunfalista habitual de la Dictadura. Sirva como ejemplo estas líneas donde se destaca el carácter de cruzada del periódico, muy en la línea del estilo bélico empleado para referirse a los años previos a la guerra:

[Borrás] un día apareció en la redacción de *ABC*. Su misión, disparar contra lo malo de la República... que era todo. Y procurar sostener a las gentes en tensión y esfuerzo para evitar el hundimiento total de España en la deshonra, el bolchevismo, el crimen y el caos, y la desmembración. [...]

No había que caer en la trampa de la suspensión, mortal para las campañas patrióticas, privados los lectores innúmeros de informes y razonamientos. Atacar... y evitar el aniquilamiento de *ABC*: una situación dramática.

Más dramática, porque *ABC* era la pesadilla del conglomerado que, aunque se llamaba República, era en verdad separatismo, anarquía, ateísmo, bolchevismo⁵²².

Borrás describe con tintes épicos esos años, destacando las dificultades que a diario vivían en la redacción, las amenazas que recibían de forma continua y los peligros que les acechaban al abandonar el edificio de *ABC* cada noche, pues “jóvenes socialistas unificados y de los faístas o ceneístas se presentaban a disparar sus pistolas contra los coches que conducían a los redactores”. Más allá de la imaginación empleada para destacar así su papel, sí es verdad que Borrás jugó un papel importante en los movimientos falangistas surgidos a partir de 1934. Su descontento con la actuación de la CEDA, la fuerza aglutinante de la derecha en el Congreso, que no actuaba con la contundencia necesaria para detener la “revolución roja”, lo decidió a afiliarse a Falange, la única fuerza (junto a *Tradicionalistas*, de signo conservador, y *Renovación Española*, de carácter monárquico) en la que podía confiar para la “derrota de la Antiespaña”.

El 14 de marzo de 1936 se produjo el encarcelamiento de José Antonio Primo de Rivera, así como de toda la cúpula de Falange y del SEU. Habían sido acusados de ser los instigadores del atentado contra el catedrático y diputado socialista Luis Jiménez de Asúa, que costó la vida de su escolta y que había provocado grandes desórdenes en Madrid. También se decretó en la misma fecha la suspensión de funciones propias de FE de las JONS y la clausura de todas sus sedes. La actividad de Falange estaba desde ese momento fuera de la ley⁵²³. Las actividades políticas de Borrás pasan en ese momento a la clandestinidad.

Su esposa Aurora también participó activamente en aquella época; las mujeres podían entrar en la Cárcel Modelo sin ser registradas, lo que las convirtió en las perfectas emisarias entre José Antonio y el exterior; la antigua cupletista acudió en varias ocasiones a transmitirle mensajes al dirigente encarcelado. Además, las condiciones que disfrutaban los presos de la sección política (donde se encontraban la mayoría de ellos) permitía una gran libertad en lo tocante a visitas y contacto con el exterior⁵²⁴. Borrás dramatiza un tanto esta misión al recordarla:

Su esposa, asimismo, con enorme valor moral y personal, era falangista afiliada y cumplía servicios de mayor peligro. Los dos se jugaron a la desesperada todos sus

⁵²² *Ibid.*, p. 1275.

⁵²³ Para más detalle, véase GIL PECHARROMÁN, Julio, *José Antonio Primo de Rivera*, Madrid, Temas de Hoy, 1996, pp. 398-408.

⁵²⁴ *Ibid.*, pp. 406-408.

bienes, el porvenir, la paz y la vida – sin exageración – en la contienda secreta. Iban, unos tras otros, los falangistas a la cárcel, adonde acudía *La Goya* a servir de enlace, constante y diaria visita a la Modelo, a llevar noticias a José Antonio, y para trasladar sus órdenes, hasta que fue enviado a Alicante, para aislarlo⁵²⁵.

La casa de los Borrás se encontraba encima del piso donde se editaba la revista *Cruz y Raya* de José Bergamín, que entonces se identificaba con los intelectuales de izquierda (o en palabras de Borrás, “uno de los nidos de la Revolución Roja”). Este hecho explicó que el movimiento en el piso del matrimonio pasara un poco desapercibido con el trasiego que la revista generaba. Gracias a esta coincidencia se utilizó la vivienda como centro de reunión y propaganda sin levantar sospechas. Allí se editaron octavillas, los *Puntos programáticos* de Falange y su himno, que luego se imprimieron en la imprenta de Huertas, situada en la calle del Nuncio. Pero sin lugar a dudas, los documentos más destacados que vieron la luz en la vivienda fueron los famosos “documentos secretos”.

De entre todos los argumentos empleados para justificar el levantamiento militar, se adujo la existencia de una serie de “documentos secretos” que demostraban que, en vísperas de la sublevación militar de 1936, el partido comunista de España planeaba una rebelión, ayudado por los socialistas y los anarquistas, así como de múltiples elementos extranjeros, para apoderarse del gobierno, que estaba en manos del Frente Popular. Borrás habla con orgullo de la interceptación de dichos documentos:

Y fue su éxito extraordinario cuando lograron apoderarse de tres de las instrucciones que estudiadas y redactadas por el comité de rusos y españoles instalado en el Ministerio de la Guerra, minuciosa organización y planificación del golpe de Estado que se daría el primero de agosto para implantar... ¡desde el Poder!... la República Socialista Soviética. Todos los libros que tratan de los inicios de la Cruzada, se refieren a esas hojitas, y algunos las copian. Salieron de la casa de Borrás y circularon por toda España⁵²⁶.

El hispanista Southworth fue uno de los primeros en estudiar con detenimiento el origen de estos documentos, su procedencia y su veracidad como parte de su estudio clásico *El mito de la cruzada de Franco*⁵²⁷, que provocó en la España franquista la creación de una “Sección de Estudios sobre la guerra de España”, ordenada por el entonces Ministro de Información Manuel Fraga para así contrarrestar el impacto que la publicación de Southworth había tenido en Europa. Uno de los adalides de esta campaña franquista fue el historiador Ricardo de la Cierva, quien en su *Historia de la Guerra Civil española*, respuesta al ensayo de Southworth, afirmó que esos documentos eran falsos (tal y como había demostrado el americano) y que el autor de los tres “documentos secretos” fue Tomás Borrás⁵²⁸.

Southworth volverá al tema en un ensayo posterior, *El lavado de cerebro de Francisco Franco. Conspiración y Guerra Civil*, donde analiza con detenimiento el origen de esos textos, su difusión, y la importancia que tuvieron en el estallido de la

⁵²⁵ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *op. cit.*, p. 1277.

⁵²⁶ *Ibid.*, pp. 1277-1278.

⁵²⁷ SOUTHWORTH, Herbert Rutledge, *El mito de la cruzada de Franco*. París, Editorial Ruedo Ibérico, 1963.

⁵²⁸ CIERVA, Ricardo de la, *Historia de la Guerra Civil española*, Madrid, San Martín, 1969, pp. 708-709.

guerra⁵²⁹. Sin llegar a aceptar por completo la autoría de Borrás, el historiador admite que bien podría ser el escritor español el artífice de los documentos, escritos desde ese centro de información que fue su piso familiar. A pesar de ciertas inconsistencias políticas que detecta en ellos (algo difícilmente atribuible a alguien como Borrás, que tan al tanto estaba de la situación de España en los años de la República), reconoce que la hipótesis de Ricardo de la Cierva es plausible, en parte porque el silencio de Borrás sobre el asunto apoya esta teoría. El escritor nunca se pronunciará sobre ello y no dejó a su muerte ningún testimonio que aclara su relación en la gestación de esos tres textos, pero no sería extraño que hubieran salido de su pluma⁵³⁰.

Tras el estallido de la Guerra Civil, Tomás y su mujer deciden abandonar Madrid después de varios meses de privaciones en la capital y parten a Marsella desde Valencia entre mil contratiempos, incluyendo una enfermedad grave que afectó a *La Goya*. La mediación del señor Müller, cónsul de Checoslovaquia en Valencia, facilitó su salida del país, poniéndose como condición que el matrimonio se dirigiera a la república centroeuropea y no volviera al territorio nacional; quedó el cónsul retenido en Valencia como garante de su palabra, por lo que Borrás y su mujer no tuvieron más remedio que cumplir lo prometido y marcharon a Praga. Permanecieron en la capital checa hasta que supieron que el cónsul había abandonado Valencia y que ya no volvería a España, así que viajaron de vuelta al país, llegando a San Sebastián, que estaba ya en poder de los sublevados, en julio de 1937.

A su llegada al País Vasco, el Cuartel General encarga a Borrás la publicación de un semanario para entretener a los soldados, que en sus primeros números se había llamado *La Trinchera* (bajo la dirección de Rogelio Pérez Olivares), pero que a partir del tercero se denominará *La Ametralladora* (título tomado de una revista italiana de contenido similar) y que dirigirán conjuntamente el escritor y el por entonces humorista y dibujante Miguel Mihura. La revista será un antecedente de la famosa *La Codorniz* y comparte con ella el humor que ésta popularizará unos años más tarde, basado en la idea de comicidad “pura”, de raíz absurda. Muchos de los futuros colaboradores de la revista madrileña (Edgar Neville, *Tono*, Álvaro de Laiglesia...) participan ya en este proyecto. La publicación obtuvo un gran éxito, pero muy pronto las diferencias entre Borrás (que llevaba la parte propagandística) y Mihura (responsable de la dirección artística), provocó la dimisión del escritor⁵³¹.

Tomás Borrás es nombrado Jefe de Prensa y Propaganda de Guipúzcoa, y crea, junto a su mujer, la Central Nacional Sindicalista de Madrid (germen del Sindicato Vertical) en un local vacío de San Sebastián, a donde acuden a sindicarse los falangistas madrileños que se habían refugiado en la ciudad. A los pocos meses, el Ministro de Interior del Gobierno provisional de Franco, Serrano Súñer, le ordena que se haga cargo del diario *F.E.* de Sevilla; esta tarea supondrá un motivo de orgullo para el escritor, que busca la colaboración de antiguos vanguardistas para escribir en el periódico:

⁵²⁹ SOUTHWORTH, Herbert Rutledge, *El lavado de cerebro de Francisco Franco. Conspiración y guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2000.

⁵³⁰ SOUTHWORTH, Herbert Rutledge, *op. cit.*, pp. 181-183, 304.

⁵³¹ José-Carlos MAINER habla brevemente de la andadura de la revista en su clásico *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971, pp. 44-45, aunque resultan más esclarecedoras las aportaciones de LLERA RUIZ, José Antonio, “Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura”, en *Anales de Literatura Española*, nº 19, 2007, pp. 115-136, donde se explica la tensa relación entre los dos directores de la primera.

En Sevilla [Borrás] suspendió las reseñas taurinas del periódico y llevó a su colaboración a los poetas que llamaban “raros”. Entre ellos, Adriano del Valle, Laffón, Romero Murube, Lloset Marañón, etc., y a dibujantes como Escassi y Pepe Caballero, considerados como “extraños”. La prueba victoriosa – el aumento de venta y anuncios del periódico – demostró que la atención a ciertas aficiones del pueblo pueden sustituirse con materiales espirituales y de calidad con sólo proponérselo los que rigen la opinión: que los periódicos, en fin, guían, si quieren, las tendencias de la gente⁵³².

En octubre de 1938 es enviado a Marruecos a las órdenes del general Beigbeder junto a Gregorio Corrochano, Francisco Lucientes y Alfredo Marquerie y Vela para poner en marcha el diario *España*, que se editará en Tánger hasta 1967. El periódico constituirá hasta su cierre un referente no sólo en el norte de África sino también en el sur de la península por el rigor de su línea editorial, a pesar de ser una publicación afín al régimen. Con el fin de la guerra, Borrás pone término a su segunda experiencia marroquí y vuelve a Madrid.

7. El Sindicato Nacional del Espectáculo, vuelta al teatro y a la literatura (1940-1949)

La vuelta a la capital supone el encuentro con un paisaje desolado; no sólo Madrid está en ruinas, faltan suministros y es difícil encontrar víveres. La casa de los Borrás había sido tomada durante los años de asedio y el matrimonio ha perdido todo cuanto dejaron al marcharse. La hermana del escritor, que había permanecido en la ciudad esos años, está enferma del corazón, y fallece al poco. Tomás Borrás y *La Goya* deben empezar de nuevo. Ese mismo año publica una de sus novelas más famosas, *Checas de Madrid*, visión propagandística y exaltada del bando vencedor que tanto furor causó en los primeros años de la posguerra, y la colección de cuentos *Unos, otros y fantasmas*, en los que predomina el humor⁵³³.

El escritor recibe entonces la orden de la Delegación Nacional de Sindicatos para que se ocupe personalmente de la reglamentación y ordenación de uno de los Sindicatos Verticales, el que atañe a teatro, cine, deportes, música y radio: el Sindicato Nacional del Espectáculo. Borrás lo dirige durante dos años, sin recibir remuneración alguna por ello. Sobrevive gracias a algunos “créditos faciales”⁵³⁴ y a su trabajo como articulista de prensa. Escribe algunos artículos sobre teoría teatral, de entre los que destaca “¿Cómo debe ser el teatro falangista?”, donde sostiene que el teatro falangista debe ser un “teatro de protagonista” que exprese el alma nacional y no las

⁵³² ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *op. cit.*, p. 1284.

⁵³³ BORRÁS, Tomás, *Checas de Madrid: epopeya de los caídos*, Madrid, Escelicer, 1940; *Unos, otros y fantasmas*, Burgos, Aldecoa, 1940. La novela se publicó unos meses antes en *La Novela del Sábado*, nº 16, Madrid, 1939.

⁵³⁴ Con este término se denominaba a los créditos personales que se concedían en función del aspecto del solicitante y de la confianza que infundía en el empleado del banco; en muchos casos el buen nombre de la persona que lo pedía era aval suficiente para concederlo.

artificiosidades del teatro individualista-burgués, al estilo de Beanvante⁵³⁵. También participa en la nacionalización del Teatro Español, que pasa a depender de la Subsecretaría de Educación Popular (y a partir de 1951, del recién creado Ministerio de Información y Turismo)⁵³⁶. Pero la situación se hace insostenible para el escritor, que ve cómo sus deudas aumentan y la delicada salud de su mujer se agrava por la situación precaria en la que viven. Solicita en varias ocasiones abandonar el cargo para dedicarse a otras actividades. Finalmente en 1943 es sustituido por Francisco Casares, abandonando para siempre la política activa y recuperando su papel de creador.

Son años de adaptaciones teatrales: *Reinar después de morir*, *El alcalde de Zamalea*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (estrenadas en Barcelona), y de traducciones de obras como *Enrique IV*, de Pirandello (estrenada en 1940), *Suspense en amor*, de Ferenc Molnar (1941), *Un mundo loco*, de Sacha Guitry (1943) o *Kismet*, de Edward Knoblock (1946). En muchos casos son obras que traduce de prisa, sin mucho cuidado, simplemente para recibir un sueldo por ello.

Pero junto a esta labor de encargo, también estrena piezas propias y escribe alguna nueva. El 24 de enero de 1940 se estrena en el Teatro Cervantes de Sevilla *Fíguro*, drama en verso y cuatro actos que relata la vida de Mariano José de Larra. Se trataba en realidad del libreto escrito para una ópera con música de Conrado del Campo de 1932 que nunca se había estrenado. Según las críticas del estreno, a pesar de la calidad de la obra, adolecía de cierto “vigor dramático” en las escenas sustanciales de la pieza⁵³⁷. También estrena en Madrid, en el Teatro Fuencarral *Don César el aventurero*, drama en tres actos de corte histórico de complicada trama. Nunca subió a las tablas *La esclava del Sacramento*, biografía dramática de Santa María Micaela escrita por aquellos años, que en palabras de Entrambasaguas “para vergüenza de Madrid aún no se ha representado en ninguno de sus teatros, ni aun en los considerados *oficiales* donde aparece tanta mediocridad habitualmente”⁵³⁸. El crítico se había encargado de editarla como número 1 de la colección Teatro de los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* del CSIC⁵³⁹. Esta será la última obra teatral original de Borrás (más allá de la colaboración en la revista *Mis dos maridos* de 1949); el autor se decantará por la narrativa y el ensayo a partir de este momento. Ello no implica que no se preocupara por la recopilación y publicación de todas sus piezas teatrales anteriores, como atestigua la aparición en 1942 del primer volumen de su *Teatro*, que contiene *El sapo enamorado*, *La Anunciación*, *Fíguro* y *Fantochines*, selección de algunas de sus obras más logradas⁵⁴⁰. Sin embargo, no llegará a completar la serie como tenía intención: el segundo volumen nunca verá la luz y algunas de sus obras estrenadas en los escenarios jamás se publicarán, como ocurre con *Don César el aventurero*.

Su relación con el teatro seguirá vigente durante toda la década y gran parte de la siguiente, pero cada vez más centrada en la traducción y adaptación de textos. Pero en

⁵³⁵ BORRÁS, Tomás, “¿Cómo debe ser el teatro falangista?”, *Revista Nacional de Educación*, nº35, 1943, pp. 71-84. Citado por GARCÍA RUIZ, Víctor; TORRES NEBRERA, Gregorio (dir) *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. I. 1940-1945, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 33.

⁵³⁶ Para conocer los avatares y dificultades del Teatro Español en los primeros años de la posguerra, remitimos a GARCÍA RUIZ, Víctor; TORRES NEBRERA, Gregorio, *op. cit.*, pp. 76-87.

⁵³⁷ “Cervantes: *Fíguro*”, en *ABC*, Sevilla, 25-I-1940, p. 12.

⁵³⁸ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *op. cit.*, p. 1291.

⁵³⁹ BORRÁS, José, *La esclava del sacramento. Biografía dramática en ocho capítulos*, Madrid, CSIC, 1943.

⁵⁴⁰ BORRÁS, Tomás, *Teatro I*, Madrid, Escelicer, 1942.

los primeros años 40 aún tiene vitalidad para actividades más absorbentes; después de su experiencia al frente del Teatro Español se hace cargo del Teatro Lara durante tres años, período en el que estrenan obras como *María, la viuda* de Marquina, drama religioso que fue una de las obras más vistas de la temporada 43-44. Su alejamiento definitivo del teatro vino en otoño de 1943; el 19 de noviembre, coincidiendo con las veladas fúnebres en recuerdo de José Antonio Primo de Rivera, pretende estrenar *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Lara, pero se le deniega el permiso. Lo intenta de nuevo con *Doña Rosita la Soltera*, que recibe el mismo rechazo de las autoridades. Este conflicto marca el adiós definitivo de Borrás a su labor al frente del Teatro Lara.

Pero si un género domina la producción literaria de Borrás en este período, éste es sin duda el narrativo, del que ofrece abundantes y variados ejemplos. En 1941 publica la colección de cuentos de humor, con predominio de la caricatura, *Diez risas y mil sonrisas; Cuentos con cielo*, que aparece dos años después, trata con distintos acercamientos y tonos el tema de la Divinidad. En años sucesivos presenta *Azul contra gris* (de contenido variado), *Buenhumorismo* (que responde a su título), *La cajita de asombros* (donde destaca lo imaginativo y sorprendente) y *Cuentacuentos* (conjunto misceláneo de narraciones de distinta dimensión)⁵⁴¹. Resulta destacable la existencia de una sección de “cuentos gnómicos” en gran parte de estas colecciones, sección que se repetirá en los volúmenes de relatos posteriores. En ellos ofrece una sentencia moral, una enseñanza fácilmente identificable, aunque la variedad de estilos y tonos narrativos reconocible en la sección sean múltiples.

Pero son las novelas las obras más importantes de Borrás en este período; por un lado, la exitosa *Checas de Madrid*, que abre la década y es objeto de sucesivas reediciones debido al interés que provoca, y la novela de 1948 *La sangre de las almas*, inmenso fresco que relaciona el contexto español y europeo a través de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. En ambos casos es la historia reciente y el conflicto nacional el trasunto del discurso narrativo⁵⁴². Junto a estas dos obras de marcado dramatismo, sorprende la “novela para niños” *Polichinelita*, primera incursión de Borrás en la literatura infantil a través de una historia poética de gran imaginación⁵⁴³.

Junto a este imparable cauce narrativo, Borrás sigue colaborando en prensa (*ABC* especialmente, las revistas *El Español* y *África*) así como en Radio Nacional. Recupera así la posición privilegiada que había tenido en la Dictadura de Primo de Rivera. Son los años de una segunda edad dorada, enturbiada únicamente por la enfermedad de su mujer.

8. Muerte de *La Goya*, reconocimiento oficial y acercamiento al ensayo (1950-1969)

La enfermedad que Aurora Mañanés venía arrastrando desde que el matrimonio dejó Madrid durante la guerra se había ido agravando con los años; a pesar de los cuidados de su marido y de la atención continua, la antigua cupletista fallece en su casa

⁵⁴¹ BORRÁS, Tomás, *Diez risas y mil sonrisas*, Madrid, Escelicer, 1941; *Cuentos con cielo*, Madrid, Aguilar, 1943; *Azul contra gris*, Madrid, Prensa Gráfica, 1944; *Buenhumorismo*, Madrid, Ares, 1945; *La cajita de asombros*, Madrid, Ediciones Artísticas, 1946; *Cuentacuentos*, Madrid, Gráfica Otice, 1948.

⁵⁴² BORRÁS, Tomás, *La sangre de las almas*, Madrid, Radar, 1948.

⁵⁴³ BORRÁS, Tomás, *Polichinelita*. Novela para niños, Madrid, Boris Bureba, 1945.

de Madrid el 5 de junio de 1950. Esto supone un duro golpe para Tomás Borrás, que había creído en una posible recuperación dado que estaban más tranquilos y que su situación económica volvía a ser holgada tras devolver todos los créditos bancarios.

Los primeros años de viudez coinciden con los primeros reconocimientos oficiales a su labor literaria y política; un año antes, Falange lo había condecorado, haciéndole Comendador de la Orden de Cisneros. Esta Orden se concedía a ciudadanos españoles o extranjeros en premio a sus relevantes servicios prestados a España; había sido creada por Franco en 1944 a instancias de Arrese y Magra, Ministro Secretario General del Movimiento. Se trataba por tanto de un premio a la fidelidad de Borrás y a su papel en esos primeros años de posguerra. A este primer reconocimiento seguirán otros donde se mezclan sus méritos literarios con su incondicional adhesión al Régimen, aunque también corresponden a un progresivo olvido de un autor que ideológicamente presentaba ciertas divergencias con las ideas oficiales de la Dictadura, en especial relativas a la religión, que nunca fue un tema defendido por Borrás en un contexto donde tanta importancia tenía.

En 1954 fue nombrado periodista de honor y fue presidente del Instituto de Estudios Madrileños; recibe en 1963 la Encomienda de la Orden de África, distinción creada durante la II República que se recupera a partir de 1950 y que tiene por objeto premiar los méritos civiles en el ejercicio de actividades beneficiosas para el continente africano. Parte del mérito se debe a las opiniones de Borrás sobre las colonias recogidas en su ensayo *La España Completa*, del que hablaremos más adelante. En 1966 recibe el Premio Nacional de Literatura *Miguel de Cervantes* por *Historias de coral y de jade*, además de ser nombrado Cronista Oficial de la Villa de Madrid el 25 de febrero del mismo año; este cargo, de carácter vitalicio, es puramente honorífico y se considera un honor entre los madrileños. Al año siguiente recibe el Premio Nacional de Periodismo *Francisco Franco*.

Son los años de los homenajes, los aplausos y de su paulatino abandono de la creación literaria; aunque Borrás seguirá publicando colecciones de cuentos (cinco colecciones hasta 1960) y novelas (dos en el mismo período), en los años siguientes ya sólo escribirá cuentos, reduciendo además su número (cuatro series entre 1960 y 1969). Poco a poco, su vigor incansable comienza a dar signos de cansancio. El infarto de corazón que sufre en 1953 lo explica en parte, pues lleva aparejado un cambio radical de costumbres y ritmo de vida. También la ausencia de su mujer influyó en este lento adiós a la literatura en pos de otras formas de escritura.

En 1950 ve la luz *Antología de los borrarases*, ingeniosa colección de cuentos dividida en varias secciones. Cada una de ellas va precedida de una breve reseña biográfica del autor, y a continuación se reproducen algunos textos de su autoría. Todos los autores se llaman Borrás de apellido, pero proceden de distintos países: Tomás Borrás, español; sir Thomas Worrha's, inglés; Tomambha Borhamana, hindú; el señor Thomaz Boraz, portugués; T.B., argentino; Tomenemet Borashotep, egipcio; Tomasso Borassi, italiano; Vórac Tamas, húngaro, y Tom Whor Ras-Leigh, estadounidense. Cada fingido escritor es una caricatura humorística de un tipo de literatura, y el escritor se vale de estos heterónimos para dar rienda suelta a una hilarante colección de cuentos de muy variada temática y estilo. *Algo de la espina y algo de la flor*, aparecida cuatro años después, es una colección que oscila entre lo cómico y lo dramático, haciendo referencia al título: "La espina y la flor se prenden a la vida. Como ella misma son, a un tiempo,

dolor y amor, ensueño y realidad”. Su siguiente volumen, *Pase usted, fantasía* (1956), es una colección de “relatos” (tal y como lo subtítulo el autor), compuesto de cuentos, historietas, novelas brevísimas y ensayos en los que domina el humor y la agudeza. *Yo, tú, ella*, aparecida dos años más tarde, engloba también algunas novelas cortas que habían aparecido anteriormente, como *Sainete triste* o *Su peor es nada*. La colección que cierra la década es *Circo secreto*, que continúa las líneas estilísticas y temáticas marcadas en las anteriores obras⁵⁴⁴.

Una de las novelas aparecidas entonces forma parte de la colección *La Novela del sábado*; se trata de *Sainete triste* (1954), narración breve que será recogida en un volumen colectivo junto con otras cuatro novelas cortas de distintos autores contemporáneos dos años más tarde⁵⁴⁵. La obra, de ambiente madrileño, destaca por su cuidada técnica narrativa. La única novela extensa que publica entonces es *Luna de enero y el amor primero* (1953), de ambiente regionalista que refleja el habla dialectal salmantina, que el autor trata de recoger con veracidad. La historia, de contenido erótico, se articula en tres partes de siete horas de duración cada una, en algunos casos coincidentes cronológicamente, lo que permite mostrar una visión caleidoscópica de los sucesos narrados⁵⁴⁶.

En la década siguiente, la producción literaria es mucho más reducida, y limitada a cuatro colecciones de cuentos: *Rueda de colores* (1962), *Trébol, diamante, corazón y pica* (1964) *Historias de coral y de jade* (1966) y *Agua salada en agua dulce* (1969)⁵⁴⁷. No suponen ninguna evolución en su estilo y se limitan a repetir temas y motivos que Borrás había empleado en décadas anteriores. Sin embargo, no se debe ignorar la aportación que sus cuentos suponen a la literatura española. La creación cuentística del autor, que como hemos apuntado con anterioridad es una extensión enorme, constituye una obra de gran valía y hace del autor “uno de los mejores cuentistas de la literatura actual” en palabras de Eugenio García de Nora⁵⁴⁸, y así se pensaba entonces, como demuestran muchos testimonios de la época:

Esto se lo he oído yo muchas veces al primer cuentista de posguerra que es Ignacio Aldecoa: los innumerables cuentos de Tomás Borrás constituyen un arte que nunca se ha dado en España tan rico, tan vario, tan fulgurante e ingenioso, tan inclasificable en tendencias y escuelas, porque a todas y a ninguna pertenecen. Si se quiere realismo, realismo al estilo de la picaresca; si se quiere deshumanizado amor, “suspense” policial, fantasía, aventura, didascalía o moral —el clásico fondo alegórico siempre por dentro—, acúdase a los cuentos de Tomás Borrás. Cuentos de trama organizada, llegando a veces a la novela corta o larga, y cuentos “adrede”, caprichosos,

⁵⁴⁴ BORRÁS, Tomás, *Antología de los borrases*, Madrid, Editora Nacional, 1950; *Algo de la espina, algo de la flor*, Madrid, El Grifón, 1954; *Pase usted, fantasía*, Madrid, Samarán, 1956; *Yo, tú, ella*, Madrid, Samarán, 1958; *Circo secreto*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1959.

⁵⁴⁵ BORRÁS, Tomás, *Sainete triste*, en *La Novela del Sábado* n° 51, 1954; publicada junto con ACQUARONI, José Luis, *El cuchillo de la madrugada*; BENAVENTE, Jacinto, *Para que el gato sea limpio*; TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Farruquiño*; SERRANO, Eugenia, *Antonio*, Madrid, Cid, 1956.

⁵⁴⁶ BORRÁS, Tomás, *Luna de enero y el amor primero*, Madrid, Colenda, 1953.

⁵⁴⁷ BORRÁS, Tomás, *Rueda de colores*, Madrid, Ed. Victoriano Suárez, 1962; *Trébol, diamante, corazón y pica*, Madrid, Alonso, 1964; *Historias de coral y de jade*, Madrid, Editora Nacional, 1966; *Agua salada en agua dulce*, Madrid, A. Vasallo de Numbert, 1969.

⁵⁴⁸ GARCÍA DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea. Tomo II. (1927-1939)*, ed. cit., p. 378.

futuristas, como el creacionismo poético de Gerardo Diego, con sus “cuentos gnómicos”⁵⁴⁹.

Tal y como hemos comentado anteriormente, el lento abandono de la ficción que comienza a detectarse en torno a los años 60 coincide con una creciente predilección por el ensayo y las obras de corte histórico. Las primeras muestras de esta tendencia aparecen en la década de los 50. *La España Completa* es un conjunto de ensayos que propugnan la unidad hispanomarroquí, entendida como una realidad geográfica delimitada por la península y el norte de África, teoría no exenta de originalidad. Esta obra influyó decisivamente en la concesión de la Orden de África, a lo que se unía los servicios prestados al Régimen en aquellas tierras.

A este volumen sigue unos años después una recopilación de sus artículos periodísticos centrados en el tema de la conjura contra la nación española, impulsora de la leyenda negra del país, que titula *Contra la Antiespaña*. Tres años más tarde completa su visión de la realidad española con *Política internacional (1939-1957)* sobre las relaciones de España con el mundo en ese lapso de tiempo⁵⁵⁰.

Junto a estos textos de contenido político e histórico publica otros ensayos de contenido muy distinto: *La marina mercante*, centrado en este aspecto de la Marina Española; la biografía del músico Conrado del Campo, con quien había trabajado en varias obras líricas, y un volumen dedicado a Quevedo⁵⁵¹. También le interesa la bibliografía, y en colaboración con Sainz de Robles, redacta el *Diccionario de Sabiduría. Frases y conceptos*, extensa colección de ideas y de frases de los más grandes autores españoles⁵⁵².

Por entonces comienza a manifestarse otro tema que será constante en sus publicaciones siguientes: Madrid, su historia, sus costumbres y sucesos del pasado. Desde una perspectiva más reciente (*El Madrid de José Antonio*), a una más divulgativa (*Quién es Madrid y dónde se encuentra*) o bien ofreciendo un enfoque centrado en temas arquitectónicos (*Madrid gentil, torres mil*), la inclinación de Borrás por el pasado y la identidad de su ciudad lo llevará a escribir más de una decena de obras⁵⁵³. En ese período era presidente del Instituto de Estudios Madrileños y desde 1966, cronista oficial de la Villa, lo que explica esa dedicación a temas afines al cargo, hábito que no abandonará hasta su muerte.

⁵⁴⁹ SANTOS, Dámaso, *Generaciones juntas*, Madrid, Bullón, 1962, p. 49.

⁵⁵⁰ BORRÁS, Tomás, *La España Completa*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1950; *Contra la Antiespaña*, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1954; *Política internacional (1939-1957)*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1957.

⁵⁵¹ BORRÁS, Tomás, *La marina mercante*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1953; *Conrado del Campo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954; *Quevedo*, Plasencia, Sánchez Rodrigo, 1960.

⁵⁵² BORRÁS, Tomás; SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario de Sabidurías. Frases y conceptos*, Madrid, Aguilar, 1953.

⁵⁵³ BORRÁS, Tomás, *El Madrid de José Antonio*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1953; *Quién es Madrid y dónde se encuentra*, Madrid, Excm. Diputación Provincial de Madrid, 1956; *Madrid gentil, torres mil*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1958; *El Madrid de cuatro siglos. 1561 – 1961*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961; *Madrid teñido de rojo*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1962; *En Madrid patria de todos*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1964.

8. Últimos años (1970-1976)

Borrás ha abandonado por completo la ficción en su etapa final. Su filiación con el Instituto de Estudios Madrileños ocupa gran parte de su tiempo y entrega a la imprenta ensayos de contenido artístico (*Monasterio de las Huelgas y Palacio de la Isla de Burgos*, y *Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*), biografías (*Ramiro Ledesma Ramos*) y sus últimas obras de tema madrileño (*Jacaranda de Madrid*)⁵⁵⁴.

Aún tiene tiempo de seleccionar algunos de sus textos narrativos más representativos para un volumen de *Obras selectas* que contiene las novelas *La pared de la tela de araña*, *La mujer de sal*, *Luna de enero y el amor primero*, la novela corta *Noche de Alfama* y varios cuentos. Su estilo está ya muy alejado de los experimentos narrativos de Benet, Martín Santos y Goytisolo que aparecen por esos años. Albert llega aún más lejos al afirmar que era ya entonces un escritor totalmente olvidado, incluso para el Régimen que lo había apoyado y condecorado⁵⁵⁵.

El 27 de agosto de 1976 fallece el escritor debido a una insuficiencia cardiaca, dolencia que sufría desde hacía más de veinte años. La prensa se hace eco del suceso y son múltiples los panegíricos, como el que aparece en *ABC*, su casa por más de cuarenta años:

Curtido en todas las facetas del periodismo, Tomás Borrás, maestro riguroso del estilo literario, había publicado novelas, relatos y cuentos desde 1914. Estrenó más de 75 obras teatrales, como *El sapo enamorado*, *El Avapiés*, *La Anunciación*, *Noche de Alfama*, etc. Ha escrito más 10.000 artículos, 600 cuentos coleccionados en 16 volúmenes, ocho novelas largas, más de media docena de libros sobre la vida y la historia de Madrid, ensayos políticos, los libros de poesía *Las rosas de la fontana* y *Palmas flamencas*: publicaciones sobre la pantomima y el ballet, y ha traducido obras de teatro y novelas extranjeras. [...] Gran conversador, había vivido la intimidad de innumerables artistas, escritores y políticos. [...] Su ilusión constante, ilusión creadora, fue el periodismo y la literatura, sus “cuentos gnómicos”, su prosa vigorosa y el recuerdo de aquella promoción de El cuento semanal que acaso le supliera el cumplimiento de su deseo: “Me hubiera gustado escribir en la época del Romanticismo, cuando se inventó coronar a los escritores”⁵⁵⁶.

La ciudad de Madrid reconoció la labor del escritor poniendo su nombre a la calle donde había vivido la mayor parte de su vida y que aún lo mantiene, en el barrio de Delicias.

⁵⁵⁴ BORRÁS, Tomás, *Monasterio de las Huelgas y Palacio de la Isla de Burgos, y Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1971; *Ramiro Ledesma Ramos*, Madrid, Editora Nacional, 1971; *Jacaranda de Madrid*, Madrid, Vasallo de Mumbert, 1974.

⁵⁵⁵ ALBERT, Mechthild, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁵⁶ *ABC*, 28-VIII-1976, p. 64.

Capítulo IV. La pantomima

1. Estado de la cuestión en torno a 1908

La compañía italiana que actúa en la Zarzuela ha tenido el buen gusto de representar la famosa pantomima *Historia de un Pierrot*, popular en muchos países, y que en el nuestro no ha logrado tampoco ahora el favor del público.

Es verdaderamente lamentable que así ocurra: la música de *Historia de un Pierrot* es lindísima y muy digna de ser oída, y el libro discreto dentro de su sencillez; pero en Madrid la pantomima no es género que cuaje, nuestro público necesita para no aburrirse en el teatro manjares más fuertemente salpimentados, y ese no me parece, diga lo quiera Ernest Charles, un signo de superioridad sino de todo lo contrario: de debilidad de atención, que es inferioridad evidente. En otros países, y en Francia singularmente, donde existen acerca de ella libros interesantes como el de Raul de Najac, la pantomima es un género importante que no desdeñan eminentes literatos: los hermanos Margueritte, Bresier, el mismo Najac, Catulle Mendès y otros autores, han escrito pantomimas: aquí en ese género no hemos pasado de las mojigangas cómico-taurinas, que resucitan anualmente en la becerrada de los zapateros, y si Benavente, por ejemplo, ha escrito el libreto de *La blancura de Pierrot*, esa obra bellísima duerme en las hojas del *Teatro fantástico*, sin que ningún empresario se haya atrevido a llevarla a escena, donde resultaría infinitamente más hermosa.

Para implantar aquí la pantomima sería necesario devolver al público la sencillez, cualidad indispensable para el arte, y que, poco a poco, nos han ido robando a todos los melodramas comprimidos y las demás lindezas *eiusdem furfuris*⁵⁵⁷ del género chico, y esa ni es tarea para un día ni, menos aún, es tarea para hecha por empresarios que tengan necesidad de defender su negocio.

Por eso, sin duda, los de la Zarzuela, no han dado más representaciones de *Historia de un Pierrot*, y eso hemos ido perdiendo los que gustamos de tal espectáculo⁵⁵⁸.

El fragmento de este artículo de *Alejandro Miquis* publicado en 1908 ofrece un testimonio directo de la apreciación que la pantomima generaba en el público madrileño de finales de la primera década del siglo. El crítico teatral, que tanto había defendido la renovación de los escenarios españoles desde las páginas de *Nuevo Mundo* y *El Diario Universal*, muestra el total e inexplicable desinterés por el género, tanto por parte del público como de los empresarios. Defiende la calidad de la obra, que se sustenta en un atributo cada día más ausente del teatro: la sencillez, “cualidad indispensable para el arte”, frente al exceso y el abigarramiento de un teatro más pensado para impresionar y aturdir. El padre del *Teatro de Arte*⁵⁵⁹ desarrolló una ingente labor para dar a conocer técnicas teatrales renovadoras, nuevas tendencias dramáticas y modas imperantes en París, la capital cultural de occidente. Su interés no se limita a difundir autores o corrientes innovadores; también se preocupa por el trabajo y la técnica actoral, anclados en prácticas decimonónicas y demasiado apegados a la figura de una estrella

⁵⁵⁷ Expresión latina que significa “de la misma harina”, “del mismo tipo” (literalmente, “mismo salvado”). Se usa con carácter despectivo.

⁵⁵⁸ MIQUIS, Alejandro, “La pantomima. La garra de Holmes. Teatro de Arte”, *Nuevo Mundo*, nº 755, 1908, p. 6.

⁵⁵⁹ Ver *supra* la sección dedicada al estreno de *Cuando las hojas caen...* de José Francés y al *Teatro de Arte* (1908-1909), pp. 76-78.

carismática, otro de los grandes fallos de las compañías nacionales. Sin ir más lejos, dos años más tarde traduce y prologa la edición española de la famosa obra *La mímica* del francés Édouard Cuyer, buscando dar difusión a este componente esencial de la formación de los intérpretes. En las páginas que abren el volumen, *Miquis* justifica la necesidad de una obra así al alcance de todos los actores:

El progreso evolutivo del actor podría medirse por la evolución progresiva de la mímica, y en el arte escénico actual el gesto tiene la inmensa importancia que por fuerza había de darle la complejidad de la vida representada en el teatro.

“Decir” las obras no es hacer arte escénico o es, cuando más, hacerle [*sic*] a medias. El gesto vale tanto o más que la prosodia, y el actor más completo es el que mejor sabe dar a su fisonomía predominante y a su figura toda, las inflexiones que los sentimientos y las pasiones, representadas por los personajes, determinarían en los individuos representados.

Esto es axiomático; pero, aun siéndolo, no determina en los actores, en nuestros compatriotas por lo menos, la afición a los estudios de anatomía artística, que habría de serles tan provechosa. [...]

Los actores, en general, siguen procediendo por inspiración cuando la tienen, o simiescamente cuando carecen de ella, y de eso resulta que, en la mayoría de los casos, el gesto no concuerda con la frase, y la expresión de los estados psíquicos es, en mayor o menor grado, según los casos, discordante, como en los individuos que no gozan del pleno uso de su razón. [...]

Y no se crea que el efecto útil de ella es únicamente la mejor representación de las emociones: los psicólogos han demostrado que, así como la emoción determina el gesto, el gesto puede determinar la emoción, y siendo así, el actor que mejor sepa servir la frase con el gesto, será el que esté en mejores condiciones para sentir la emoción que ha de expresar y, por tanto, para ser más sincero en su arte: más artista⁵⁶⁰.

Miquis subraya con acierto que el estudio de estas técnicas será fundamental en la formación del actor. No existía una escuela organizada y una técnica que proveyera al actor de los recursos necesarios para su aprendizaje, pues todo se basaba en el “talento”, cualidad un tanto abstracta que nada tenía que ver con el esfuerzo, el estudio y el ejercicio. La pantomima y la mímica serán por tanto uno de los elementos de renovación necesarios en la escena de comienzos de siglo, buscando caminos alternativos a los transitados durante el siglo anterior por un teatro agotado en muchos aspectos.

La presencia de la pantomima y del arte mímico en España viene lógicamente precedida por el peso y la apreciación que adquiere en Francia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX; allí viajan los escritores y dramaturgos para conocer de primera mano las modas imperantes en la capital europea. La meca cultural se convierte en el destino ansiado por todo literato con ganas de triunfar. De París llegan libros, artículos de periodistas que viven en la ciudad, anécdotas sobre el bullicioso mundo teatral y de allí vuelven muchos escritores que han aprendido y asimilado esas nuevas formas que pondrán en práctica en nuestras tablas. La experiencia de muchos autores nacionales quedará reflejada en sus crónicas periodísticas o en sus creaciones artísticas, como es el caso de Manuel Machado, que vive en la capital parisina entre 1899 y 1900, volviendo por unos meses en 1902, o, una década más tarde, Ramón Gómez de la Serna, que dejará constancia del hechizo parisino en los artículos publicados en *Prometeo* entre

⁵⁶⁰MIQUIS, Alejandro, “Prólogo” en CUYER, Édouard, *La mímica*, Madrid, Daniel Jorro, 1910, pp. V-VII.

1909 y 1911, donde también da a conocer una serie de importantes pantomimas y danzas de las que hablaremos más adelante.

Un año antes de la aparición del artículo de *Miquis* sobre el estreno de *Historia de un Pierrot*, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo había publicado una colección de crónicas tituladas *El teatro en París* en *Los Lunes de El Imparcial*, el suplemento cultural del periódico madrileño, centradas en el tema. El escritor llevaba viviendo en París desde 1892 y formaba parte de la activa vida cultural de la ciudad. Había conocido personalmente a grandes figuras como Verlaine, Wilde, Leconte de Lisle o Zola, y desde 1898 era cónsul de su país en la capital francesa. Su contacto constante con España y con los españoles que viajaban a París (fue amigo íntimo de Manuel Machado desde la estancia del sevillano) explica su colaboración interrumpida con la prensa nacional, centrándose en temas artísticos, culturales y literarios. El teatro formaba parte del contenido de sus crónicas, como atestigua la sección titulada *El teatro en París*; en 1907, coincidiendo con el cierre de los teatros por la temporada veraniega, el escritor aprovechó esos meses para analizar de forma pormenorizada la pantomima, su importancia en el teatro francés de la época y su evolución desde mediados del siglo XIX. Parte de esas crónicas serán el germen de su libro *El teatro de Pierrot*, publicado en París en 1909⁵⁶¹. La influencia que sus artículos ejercieron en el público español está atestiguada por Rubio Jiménez, que ve en ellas un precedente de la renovación de la pantomima en nuestros escenarios. Especial interés tuvieron dos crónicas tituladas “Un profesor de gestos” y “La Gramática del gesto”, que Rubio Jiménez reproduce en su trabajo sobre la renovación teatral de 1900⁵⁶². En el primero de ellos, Gómez Carrillo mantiene una conversación con el mimo Trimouille, quien le explica la necesidad de potenciar un lenguaje mímico único, conocido por todos:

-¿No existe – preguntóme – una gramática del dibujo, una gramática de la lengua escrita, una gramática del color?

-Sí que existen – contestéle.

-Pues entonces, bien puedo asegurar que hay también una gramática del gesto... ¿no es cierto? [...] Yo me he entretenido más de una vez en interrogar a los que se creen infalibles como artistas acerca del estricto significado de ciertos ademanes. De veinte cómicos consultados, lo único que he sacado en claro son veinte movimientos diferentes. Aun en lo más mínimo, aun en lo que es casi un abecedario de sordo-mudos, la anarquía resulta completa. Por lo mismo el Conservatorio del Gesto podría servir de mucho a los que quieren rivalizar con Severin. Aprender a gesticular es como aprender a escribir. ¡Si esos cómicos que se creen la encarnación moderna de Pierrot supieran expresarse! [...] ¿Quiere usted que le dé una idea de nuestros cursos? ¿Quiere usted que establezca aquí una cátedra por un momento?... Lo que deseo es hacerle ver a usted la significación estricta de los gestos más necesarios... Nada de matices... Los matices es lo que el genio de cada artista pone... Esto es como escribir, como el pintar, como el cantar... En la escuela no se aprende a tener talento ni a producir belleza, pero sí a hacer las cosas correctamente...⁵⁶³

⁵⁶¹ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *El teatro de Pierrot*, París, Garnier, 1909.

⁵⁶² RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (edición y estudio preliminar), *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998, pp. 288-295.

⁵⁶³ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, “Un profesor de gestos”, *Los Lunes de El Imparcial*, 19-VIII-1907, p. 3.

Las ideas contenidas en este artículo se desarrollan en el publicado la semana siguiente, titulado con intención “La Gramática del gesto” para destacar la importancia de la propuesta:

-¿Ha leído usted el “Tratado sobre las ocho partes del Discurso”, de Magno Aurelio Cassiodoro? En ese libro, al tratar de los ademanes artísticos, el gran erudito dice que “el actor, por el solo movimiento de las manos, explica a los ojos el poema”. Y luego agrega: “Es necesario servirse de los gestos como de un vocabulario y hacer con ellos sensibles hasta los más tenues matices del discurso, expresando sin hablar todo lo que la palabra puede decir”. Estas líneas, que Diderot citaba a menudo, son las primeras que un mimo debe aprender de memoria para convencerse, aun antes de estudiar su arte, de que la mímica no es, como algunos lo piensan, un lenguaje rudimentario y vago, sino un idioma completo, preciso y armonioso, con el cual pueden interpretarse los más intensos movimientos del alma y las ideas más sutiles y los hechos más complicados⁵⁶⁴.

Expone a continuación Trimouille las condiciones físicas que debe reunir el mimo, condiciones muy precisas que le permiten desarrollar un trabajo arduo y sacrificado al que no todos están dispuestos; de hecho, una gran mayoría prefiere limitarse a estudiar las nueve lecciones básicas de la mímica, que hacen referencia a distintos grupos de realidades a los que pueden remitir los gestos del mimo (los pronombres personales, los personajes habituales de las pantomimas, los elementos de atrezo, los sentimientos básicos, etc). Pero Trimouille no considera que dominar esas nueve lecciones suponga dominar la técnica del mimo, pues esas nueve lecciones equivaldrían a “para pedir pan, por ejemplo, tendríamos que decir: “yo querer pan” y para decir te amo: “yo amo usted””. El verdadero arte mímico se trata por tanto de algo mucho más sutil y sofisticado:

En nuestra época, sobre todo, una gramática muy rigurosa y muy vasta es necesaria. A medida que un arte se refina, a medida que el campo de las sensaciones que han de expresarse se amplifica y se quintaesencia, la relojería de la forma tiene que complicarse dificultándose. ¿Y qué es la gramática sino el tratado de la relojería verbal? Para el Pierrot moderno, ya no simple molinero que corre tras Colombina y que persigue a Arlequín, ya no tipo especial, sino ser complejo y humano, un idioma muy completo tiene que existir, y ese idioma ha menester de una gramática estricta y escrupulosa⁵⁶⁵.

Vemos por tanto como el arte mímico ha evolucionado considerablemente desde una posición subordinada, donde era considerado un arte menor de fácil aprendizaje y poca sutileza, para convertirse en una técnica depurada, capaz de expresar los sentimientos más profundos por medio del gesto. No era de extrañar que incluso se lo considerara una técnica necesaria para los actores teatrales por la ayuda que podían dar a la interpretación en el marco de las representaciones convencionales, como *Miquis* había sostenido en el prólogo aludido.

Este cambio de apreciación viene lógicamente de Francia, donde la pantomima estaba plenamente aclimatada, frente a las reticencias españolas que no terminan de aceptar el cambio de perspectiva. París será de nuevo el espejo en el que contemplarse en busca de novedades y cambios en la concepción del teatro, que se recogen en

⁵⁶⁴ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, “La Gramática del gesto”, *Los Lunes de El Imparcial*, 26-VIII-1907, pp. 3-4.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

publicaciones y periódicos sin que el público mayoritario las reconozca. Por ello es necesario remontarse al origen de la pantomima y a su evolución en el país vecino para comprender por qué cambia la manera de entender el arte mímico en Francia y se intenta exportar a nuestros escenarios.

2. La pantomima: origen y desarrollo⁵⁶⁶

La palabra pantomima proviene del latín *pantominus*. Este término designaba tanto al actor de la pantomima, que se expresaba a través de gestos, como al género especular, típicamente romano, que consistía en un ballet mitológico de tono trágico, representado por un solo actor que era acompañado por una orquesta y un coro. El vocablo provenía a su vez del griego παντόμιμος, “que lo imita todo”.

Pantomima, en el sentido actual, surge en Francia a lo largo del siglo XIX, por lo que es necesario rastrear el sentido del término para comprender su origen. Aparece en francés por primera vez durante el Renacimiento (1560) en traducciones del latín y con su significado original al que nos hemos referido anteriormente; por ese motivo será un cultismo reducido al ámbito literario. No será hasta el siglo XVII que el término empiece a utilizarse para designar a los actores italianos instalados en el Pont-Neuf parisino, que actuaban con mucha gesticulación y pocas palabras. En el siglo siguiente *pantomime* se generaliza y servirá tanto para designar al actor (aunque será progresivamente desplazado en esta acepción por *mime*) como al arte de representar por medio de gestos los sentimientos y también al tipo de obra que se representa siguiendo esta técnica.

En algunos casos, la voz *mimique* se utiliza como sinónimo de *pantomime*, y no será hasta finales del XIX que ambos términos acaben separándose para designar *mimique* (o *art mimique*) la actuación física del actor y también la del bailarín y el acróbata, mientras que *pantomime* se empleará, con preferencia, para referirse a la pieza muda.

La segunda mitad siglo XIX asiste a una revalorización de la *pantomime* como la manifestación más acertada de la *commedia dell'arte* italiana. Los simbolistas franceses defendieron que la *commedia* era la forma más perfecta del arte escénico, que permitía recuperar un modo de actuación que había ido perdiéndose a lo largo del siglo. Los protagonistas de la *commedia* se convertirán en objeto poético, especialmente Pierrot, símbolo del poeta enfrentado a la sociedad burguesa. La dualidad del personaje (la realidad y el ideal que se enfrentan en el sufrido bufón) sirve a los poetas para expresar su propia lucha interna. Así se reflejará en la obra de Verlaine, Théophile Gautier o Baudelaire.

⁵⁶⁶ Para la elaboración de este apartado ha sido fundamental la consulta de Ariane MARTINEZ, *La pantomime, théâtre en mineur: 1880-1945*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 y PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1936*, Barcelona, Anthropos, 2008. Igualmente recomendable es LECOQ, Jacques, (dir), *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

El trabajo del mimo Jean-Gaspard Deburau tuvo mucho que ver con este cambio de apreciación. Sus actuaciones en el Théâtre des Funambules recibieron el elogio de los críticos y del público en masa y devolvieron a la pantomima un brillo que había perdido hacía mucho. Los simbolistas veían además en el triunfo de este tipo de representación una salida al teatro burgués, al que consideraban agotado y atrapado en sus fórmulas mediocres de las que no conseguía salir. El significado de Pierrot se amplía con las sucesivas pantomimas que el gran Deburau representa sobre las tablas. Profundizando en el personaje y abandonando los esquemas prefijados que había establecido la tradición, el mimo crea un carácter cambiante:

Gestó un Pierrot a veces bueno y generoso hasta la despreocupación, a veces ladrón, mentiroso, e incluso avaro. Otras veces cobarde, cuando no temerario; casi siempre pobre, y en el caso de que se enriqueciera, con la tendencia a gastar y comerse rápidamente su fortuna⁵⁶⁷.

La *pantomime* sufre una modificación en la segunda mitad del siglo al unirse a otras manifestaciones artísticas: *ballet-pantomime*, *mimodrame*, *pantomime dialoguée*, *pantomime-féerie*, *pantomime équestre*. Como señala Charles Bérard en 1889:

Por su alianza con otras artes en las que ella se convierte en la auxiliar y a las que es subordinada, [la mímica] extiende su dominio más allá de sus propios límites. Por ello su importancia, lejos de disminuir, no hace sino acrecentarse⁵⁶⁸.

La *pantomime* ve así mejorada su posición social dentro de la rígida jerarquía de los géneros artísticos. Bénard considera que el *ballet-pantomime* es el punto culminante del arte mímico y Vapereau lo recibe como “el triunfo de la pantomima seria”. El cambio temático que había sufrido el ballet a lo largo de ese siglo está también en el origen de la unión; había pasado a constituir una narración, un desarrollo argumental que contaba una historia a través del baile. Por medio de este matrimonio artístico, la pantomima entra en la Ópera de París, un escenario muy distinto al de los locales ubicados en el Boulevard du Crime. El fin de siglo asiste a la identificación en algunos casos de ballet y pantomima, debido en parte al influjo de la bailarina Loïe Fuller y más tarde, de Isadora Duncan. Mallarmé también hablará de esta relación, afirmando que ambos deben ir juntos:

[Deben] unirse, pero no confundirse; no tiene sentido de golpe y por tratamiento común que haya que juntar dos actividades celosas de su silencio respectivo, la mímica y la danza, de repente hostiles si se fuerza el acercamiento⁵⁶⁹.

El bailarín “se expresa por medio de los pasos”; el mimo, por los gestos. El primero trabaja sobre todo las piernas; el segundo, los brazos y el rostro. Se trata pues, a pesar de la unión entre ambas, de dos disciplinas diferenciadas.

Pero no será el ballet el único arte con el que se asocie la *pantomime*. La prohibición vigente desde el siglo XVIII sobre la utilización de la palabra en escena (y

⁵⁶⁷ Maurice SAND, citado en PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras*, ed. cit., p.18.

⁵⁶⁸ BÉNARD, Charles, *La Mimique dans le système des Beaux-Arts*, París, Alcan éditeurs, 1889, p. 12. La traducción es nuestra.

⁵⁶⁹ MALLARMÉ, Stéphane, *Crayonné au théâtre*, en *Pages...* Bruselas, E. Deman, 1891, p. 119. La traducción es nuestra.

que se seguía aplicando en el Théâtre des Funambules) se autoriza en cambio en el Cirque Olympique en 1826, permitiendo el nacimiento de un “género bastardo”; estos espectáculos, que no tendrán nunca una denominación fija, se presentarán bajo rótulos tan dispares como *mimodrames*, *pantomimes à grand spectacle*, *grandes pantomimes*, *hippodrames* o *pantomimes historiques*. La presencia de caballos y grandes decorados y la utilización de vistosos vestuarios y multitudinarios movimientos escénicos serán la nota predominante en estos montajes, marcando una tendencia que el propio Gautier destacará: “el tiempo de los espectáculos puramente visuales ha llegado”. De nuevo, la palabra queda subordinada a los demás componentes de la representación, siguiendo esa línea de oposición al teatro burgués, basado únicamente en aquella.

En los últimos años del siglo se produce la irrupción de la pantomima inglesa en los escenarios franceses, que tendrá un peso considerable en la evolución del género. La huella de las tradiciones mímicas italianas, francesas e inglesas había dejado su impronta en la nueva pantomima; la primera de ellas privilegia el juego de manos y el dominio de las volteretas y saltos, heredera del juego gestual y enérgico de los actores italianos. La pantomima francesa había permitido elevar la figura de Pierrot a protagonista absoluto, situación que no se había dado en la italiana; el peso del personaje se aprecia en la denominación de *pantomime blanche* con la que también se conoce al género, debido a la cara enharinada que presentaba Deburau en su caracterización. En el caso de la tradición gala, la característica primordial es el gesto, más teatral que acrobático, así como la gran expresividad de la fisonomía. La pantomima inglesa, en cambio, no constituyó en su origen un espectáculo sin palabras. Se basaba en el uso de la tramoya y el carácter desenfrenado de las acciones representadas en escena. Baudelaire había admirado las “monstruosas farsas” de los mimos ingleses, deplorando el escaso éxito en los escenarios parisinos de su tiempo, pues el público encontraba desagradable el carácter deshilvanado de sus intrigas y la brutalidad de sus acciones⁵⁷⁰.

Pero esta apreciación negativa del público en 1857 cambia con el llamado “vértigo de la hipérbole” que hace presa de los escenarios en las décadas finales del XIX; el primer síntoma del cambio de sensibilidad es el aplauso que recibe el mimo americano Paul Martinetti, cuya obra *Robert Macaire* es recibida como “divertida, terriblemente divertida. Es siempre lo trágico en lo bufo, la risa en el estertor de la muerte”, según palabras de Jules Vallès⁵⁷¹. En 1878 se presenta en el Folies-Bergère una serie de pantomimas de los hermanos Hanlon-Lees, seis jóvenes de Manchester especializados en el género y que eran los mimos más famosos del país británico. La influencia de estas obras será decisiva en el nuevo rumbo del género, en el que introducen elementos grotescos y macabros (caídas, golpes, decapitaciones, heridas), aunando de forma definitiva los dos elementos propios de la pantomima inglesa: el horror y la risa⁵⁷². Entre los asistentes a aquellas representaciones se encontraban Paul Margueritte, Jean Richepin, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans y Émile Zola, escritores que en la década siguiente jugarán un rol decisivo en la renovación de la pantomima como introductores de un nuevo tipo de Pierrot, más oscuro y siniestro, cuya

⁵⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Sobre la esencia de la risa*, en *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 1248.

⁵⁷¹ Citado por MARTINEZ, Ariane, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷² Merece la pena destacar cómo esta identificación estará también en la esencia misma de *Ubú rey*, que se estrenará veinte años más tarde.

nota más llamativa es el cambio del blanco preceptivo de su indumentaria por el negro que se utiliza para resaltar el componente maléfico del personaje ⁵⁷³.

Debemos comprender que exista una doble perspectiva sobre la pantomima a finales del siglo XIX; por un lado, los defensores de un teatro tradicional, burgués, un tanto periclitado, verán en el arte mímico un espectáculo de segunda categoría al que le falta lo esencial, la palabra, elemento que anima las representaciones convencionales del drama decimonónico y con el que no puede competir. Por otro lado, los simbolistas y los renovadores de la escena no ven la pantomima como un teatro amputado de la palabra ni como el pariente pobre del teatro, sino todo lo contrario; es la esencia misma de lo dramático, pues traduce los pensamientos en gestos y constituye un arte que enlaza con lo esencial y primitivo, que se relaciona con la raíz original del teatro. De nuevo el simbolismo recupera la importancia del silencio y destaca la existencia de otros elementos fundamentales como son el gesto y la expresión.

3. La paradoja de la dramaturgia pantomímica

Según Isabelle Baugé⁵⁷⁴, en el tiempo de Deburau, la pantomima conoce dos modos de creación diferentes: antes de 1835 los mimos elaboraban sus esquemas interpretativos a partir de la improvisación y los juegos escénicos sin haber recurrido a una escritura previa, pero muy pronto tuvieron que ser transcritos de manera somera para pasar el aval de la censura, aunque nunca fuesen publicados dichas transcripciones. Más tarde, la costumbre cambia: algunos mimos redactan sus intrigas antes de que suban a escena para proponerlas a algunos teatros, que podían así saber de antemano el contenido de la pantomima y decidir su contratación o no. De ese modo ocurría en el Théâtre des Funambules. Aunque se tratara de textos de escritores célebres, como Nodier o Gautier, estos bosquejos rara vez eran publicados.

En los años 80 del siglo XIX, gracias al desarrollo de la edición y al éxito alcanzado por los libretos operísticos, la aparición de pantomimas escritas se multiplica, marcando el reconocimiento literario de un género que hasta entonces había tenido poca consideración como tal. Los famosos hermanos Hanlon-Lees contaron con Richard Lesclide para transcribir sus obras, del mismo modo que los hermanos Larcher hicieron lo mismo con el repertorio de Paul Legrand; también se publicaron por aquel entonces las pantomimas de Deburau. En todos estos casos, se tratara o no de obras que vieron los escenarios, la publicación se acompañaba de una literalización de la pantomima, y tal y como apunta con perspicacia Ariane Martínez, ahí reside la gran paradoja de la pantomima de fin de siglo: un género que había hecho de la ausencia de palabra su señal de identidad, debe recurrir a esta para dejar constancia de sus grandes obras, que de otra forma se perderían en el olvido. De igual modo, la literatura más renovadora se siente

⁵⁷³ Las primeras muestras son las obras de HENNIQUE, Léon; HUYSMANS, Joris-Karl, *Pierrot sceptique* (1881); MARGUERITTE, Paul, *Pierrot, assassin de sa femme* (1882); RICHEPIN, Jean, *Pierrot assassin* (1883). ZOLA, por su parte, defenderá el viraje detectado en el género en el capítulo “La pantomime” de su ensayo *Le Naturalisme au théâtre*, París, G. Charpentier, 1881.

⁵⁷⁴ BAUGÉ, Isabelle, *Pantomime, littérature, et arts visuels: crise de la représentation (1820-1880)*, París, Université Paris 3, 1995, pp. 198-200.

atraída por el gesto silencioso de la pantomima, en la que ven una alternativa a los modelos teatrales desgastados, y por ese interés le concede categoría literaria al género gracias a la escritura.

Jean Richepin mostraba sus dudas sobre la capacidad de la literatura para evocar la sutileza de la expresión mímica, considerándolo un reto imposible de alcanzar, y así lo recoge en su conferencia “La Gloria del gesto”:

¿Una pantomima puede y debe ser escrita? Todos los reflejos danzantes que pasan por esas oleadas rápidas que son los ojos y la fisonomía, qué placa estática de palabras es capaz de fijarlos? [...]

Ay, la incontestable y triunfante superioridad de la pantomima sobre la escritura se manifiesta en primer lugar en que la más simple de las pantomimas es traicionada por el más opulento de los estilos.

¡Confiesa por anticipado que estás vencida, pobre acumuladora de sustantivos aunque sean raros, triste ilustradora de epítetos aunque sean nuevos, reconoce que harías mejor en callarte y cállate!

Como sin embargo, mientras yo constato mi impotencia en traducirla, Pierrot continúa la mímica de su conferencia, es necesario que resuma más o menos lo que expresa. Vamos pues, aunque humilde y miserablemente, con la conciencia y la vergüenza de no saber ofrecer más que el grosero cañamazo sobre el que él borda la vida⁵⁷⁵.

También Gómez Carrillo reflexiona sobre esta cuestión en un capítulo de su libro *El teatro de Pierrot*, compuesto en gran parte por los artículos publicados en *Los Lunes de El Imparcial*. En Ese capítulo, titulado *La retórica de Pierrot*, y que no formaba parte de la serie original, incide en esta misma paradoja:

¿Cómo saber cuándo una obra esta hecha para ser mimada más bien que para ser hablada?...

En otro tiempo, la retórica de la pantomima era de una sencillez inflexible. El poeta que pretendía hacer hablar a Pierrot su lenguaje de gestos y de ademanes, no tenía necesidad sino de ir indicando, sin miedo de repeticiones y sin temor de pesadeces de estilo, la acción de cada escena. Los gestos mismos eran cosas que no preocupaban para nada al autor. La psicología de los personajes, tampoco. Considerando al mimo como a un niño, le refería metódicamente la aventura que le interesaba, y luego le ordenaba que la interpretara según su leal saber y entender. Las pantomimas de Deburau y las de Legrand, que pueden ser consideradas cual modelos clásicos del género, están escritas de ese modo.

A continuación acompaña su exposición con un ejemplo, transcribiendo la pantomima de Deburau *Ma mère l'oise*, de estilo claro y sucinto. Terminada la pantomima, Gómez Carrillo analiza su estilo:

Más sencillez, más simplicidad, mejor dicho, no hay modo de imaginarla. La obra parece escrita por una buena comadre de aldea para divertir a un niño. Y, sin embargo, es una de las obras maestras que Jules Janin cita en su *Théâtre à Quatre Sous*. Pero hay que tener en cuenta que el autor que la escribió sabía que el mimo al cual estaba destinada era un artista admirable a quien solo podía indicársele el asunto, dejando a su libre arbitrio todos los detalles de interpretación.

⁵⁷⁵ RICHEPIN, Jean, “La Gloire du geste”, en *Théâtre Chimérique*, París, Charpentier et Fasquelle, 1896, pp. 362-363. La traducción es nuestra.

Cuando los últimos románticos se enamoraron de Colombina y quisieron sacarla de su escenario plebeyo para llevarla a las más elegantes tablas parisienses, lo primero que hicieron fue cambiar la retórica del arte funambulesco. Aquello de las anotaciones sumarias, estaba bien para el teatro de la Feria, no para las “bombonnières” del bulevar. Otras faldas, requerían otro lenguaje. Y puestos a exagerar en esto como en todo, los Gautier, los Banville, los Mendès escribieron sus pantomimas en verso. Vais a decirme que es absurdo el sistema, puesto que en la pantomima nadie recita sino con los gestos. Es cierto que es absurdo... Pero es real.

[...] Para esto – exclama un amigo mío, entusiasta de lo paradójico – hay una razón muy clara, y es que las cosas armoniosas no pueden expresarse en prosa. El poeta sabe que sus estrofas no van a ser recitadas con los labios; mas ello poco importa, puesto que van a serlo con los gestos. Y los gestos que interpretan las líneas cantantes de un poema, son siempre, por esencia, mucho más rítmicos que los que repiten párrafos ásperos de una prosa. La escrupulosidad es una fórmula respetable. ¿No sabemos que el pintor David pintaba primero a sus mujeres desnudas y luego las ponía un traje? Pues lo mismo les pasa a los que escriben pantomimas en verso: primero hacen la obra en su divina desnudez de poema y luego le ponen el manto de los gestos...⁵⁷⁶

Gómez Carrillo defiende así que la pantomima, cuando pasa a la forma escrita, debe vestirse de una cierta forma poética que esté en consonancia con el contenido de la obra; ve la pantomima como género poético en la medida que se compone de gestos y elementos inefables difícilmente transmitibles por escrito, pero a los que se puede acercar el autor que los recoge valiéndose de la metáfora, de las figuras retóricas, de la belleza que acompaña al verso. La pantomima escrita pasaría así a ser una transcripción del verdadero sentido del espectáculo mudo, de ahí que se valga de todos los recursos a su disposición para intentar reflejar el ambiente y el embrujo de la pieza.

Por el mismo motivo, Gómez Carrillo considera oportuna la existencia de textos impresos que contengan pantomimas dialogadas, pues esos diálogos son el guión que los mimos tendrán a su disposición para, a través de su arte, dar a entender al público la conversación mantenida entre sus personajes: deben “interpretarlo con el movimiento expresivo del rostro” (siguiendo en esto la tradición pantomímica francesa). Sin embargo, esta situación de indefinición (cualquier texto que contenga un diálogo puede servir para que los mimos interpreten una pantomima) crea también ciertas dudas sobre los límites del género: ¿dónde acaba la pantomima y empieza la comedia? ¿Es preferible conservar la retórica tradicional de la pantomima, basada en una simple enumeración de acciones y movimientos que serán interpretados por el mimo? En tal caso, no cabe la posibilidad de diálogo y la condición de la pantomima como tal no podrá ser puesta en duda. ¿O es mejor una prosa “coloreada, matizada, expresiva y escrupulosa” que se valga del diálogo, el verso o cualquier otro elemento a su alcance para transmitir lo más certeramente posible las indicaciones a los intérpretes? Gómez Carrillo se decanta por esta última opción; ante la imposibilidad de conocer el talento de todos los mimos que podrían interpretar el papel, es preferible legarle “un lenguaje mudo de una elocuencia impecable”⁵⁷⁷.

Como apunta de nuevo Ariane Martínez, no existe ningún criterio formal que permita en el fin de siglo identificar con certeza una pantomima por su simple lectura. El subtítulo de “pantomima” que acompaña al título de esos textos es el único punto en común entre ellos, dominados por una diversidad apabullante: desde piezas centradas en

⁵⁷⁶ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *El teatro de Pierrot*, ed. cit., pp. 146-150.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 157.

las didascalias a otras donde se alterna el discurso directo e indirecto; piezas discursivas, otras dialogadas o monologadas que siguen el modelo del drama hablado, o aquellas que optan por el hibridismo de mezclar todas esas tendencias⁵⁷⁸.

Aunque se pueda reconocer, como hemos destacado anteriormente, que el enriquecimiento literario del estilo de la pantomima puede responder a intenciones expresivas que buscan facilitar su comprensión e interpretación, no debemos tampoco ignorar en ello un intento de legitimación. La pantomima pasa de las tablas del teatro, que hasta ese momento ha sido su único escenario, al medio impreso, y es lógico que adopte como modelo el género teatral. La pantomima se tiene que poder leer como cualquier otra pieza de teatro. Por medio de la palabra, la pantomima pasa a formar parte del ámbito dramático al que pretende pertenecer desde ese momento; pero también se reconoce en el naciente género escrito la influencia de la novela por la utilización del discurso indirecto y el discurso indirecto libre. La influencia de los dos géneros mayoritarios (teatro y novela) responde así a una tendencia igualitaria que está en el fondo de esa búsqueda de legitimación que hemos sugerido.

Jean de Palacio demuestra que en el fin de siglo la pantomima “duda perpetuamente entre el modelo a la italiana, que describe sin hacer hablar, y la comedia a la francesa, que pone las palabras en la boca”. Busca así encontrar una poética de lo indecible y del silencio, por medio de la cual pueda separar lo más posible gesto y palabra. Pero en algunos momentos recurre a “colocar palabras” en boca de los personajes porque son intraducibles en mímica. Aquí se puede ver una respuesta irónica del escritor al mimo: el movimiento escénico no se puede transcribir, el gesto no se puede escribir, del mismo modo que ciertas palabras no se pueden “mimar”. Concluye Jean de Palacio que es en esa distancia entre el texto y la escena donde reside la fragilidad y el reto de este subgénero teatral⁵⁷⁹.

En ello se detecta además otra de las paradojas de la pantomima: el tema de la autoría. Esa actitud irónica del escritor es al mismo tiempo una toma de postura ante el estatus del género. La pantomima adquiere categoría literaria en ese fin de siglo, después del complejo proceso que hemos descrito iniciado con los simbolistas franceses. Un género minoritario, considerado popular y hasta vulgar, llega a la Ópera de París y es defendido por los escritores jóvenes: esto supone un cambio de actitud y una revalorización considerable. Pero al mismo tiempo, es un género basado en la ausencia de palabra, contradicción indudable si lo analizamos desde el punto de vista literario que representan esos escritores: ¿cómo convertirse en adalid de una causa contraria a la esencia de su labor? La respuesta es evidente: convirtiéndola en palabra. Los escritores (ya no los mimos) se encargarán a partir de ese momento de crear las pantomimas, que nacen para ser publicadas y leídas en primer lugar debido al éxito del género, y que solo en un segundo momento subirán a escena. Además, muchas de esas pantomimas finiseculares nunca serán escenificadas y se limitarán a una existencia como texto escrito. Dado que no son los actores y mimos los que se encarguen de crear la pantomima, tiene sentido que los autores-literatos tengan una clara voluntad de estilo porque la pantomima que escriben es producto de su subjetividad. Así que junto a esa intención aglutinante por captar lo inefable de la pantomima debemos también reconocer que la utilización de todos los recursos expresivos a su disposición responde a

⁵⁷⁸ MARTINEZ, Ariane, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁵⁷⁹ PALACIO, Jean de, *Pierrot fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990, pp. 97-98.

un sentido mucho más personal, donde los escritores están expresando sus preocupaciones y obsesiones. Ello podría explicar en parte esa “respuesta irónica del escritor” de la que hablaba Jean de Palacio, pues el poeta se considera superior al género, máxime cuando de no ser por su labor, la pantomima no permanecería en el tiempo a través de la escritura.

La relación del escritor con la pantomima puede responder a motivaciones incluso más íntimas. Como Barthes reflexiona, “no se puede escribir sin callarse; escribir, en cierto modo, se hace 'callado como un muerto', se dirige al hombre al que se niega *la última réplica*; escribir es ofrecer desde ese momento esa última réplica al otro”⁵⁸⁰. En ese sentido, algunos escritores ven la pantomima como una metáfora de su práctica escritural donde el silencio es la condición necesaria, más allá de entenderla como espectáculo o actuación escénica, de ahí la proliferación de piezas que no buscan subir a las tablas sino que se limitan a recoger la expresión del autor y que son un fin en sí mismas.

No olvidemos tampoco que esa revalorización de la pantomima va unida a la transformación de sus personajes en símbolos que se prodigan hasta la extenuación en la poesía y la literatura del último tercio del XIX, convirtiéndose ellos mismos en elementos indiscutibles de la imaginaria finisecular: Arlequín, Colombina y por encima de todos ellos, Pierrot. Más allá de la pantomima, estos personajes habían adquirido una dimensión indiscutible; ya hemos señalado que Pierrot se convierte en símbolo del propio poeta, transformado en un ser solitario, inadaptado, consciente de su singularidad, ambiguo y esnob como un dandi de la época. Rafael Alarcón Sierra rastrea las fuentes del mito en la poesía de la época y encuentra estos personajes en Verlaine: “Pantomime” y “Colombine” en *Fêtes galantes* (1869), “Pierrot” en *Jadis et naguère* (1884) y “Pierrot gamin” en *Parallèlement* (1889); en el famoso *Pierrot Lunaire* (1884) de Albert Giraud al que pondrá música Schönberg y en varias composiciones de *Modernités* (1885) de Jean Lorrain; en *Les Complaintes* (1885) de Jules Laforgue, *La mort de Pierrot* (1889) de Maurice Guillemont y *Les Pierrots* (1889) de Achille Melandri; en *Farandole de Pierrots* (1890) de Émile Vitta y en *Poésies nouvelles* (1892) de Catulle Mendès, por citar algunos de los ejemplos más destacados⁵⁸¹.

Junto a Pierrot, Colombina se convierte en una nueva *femme fatale*, semejante a Salomé, Lilith o Herodías, en esa perspectiva misógina tan querida al fin de siglo que transforma a la mujer en un ser de perversión y pecado; Pierrot será la víctima de Colombina, dominado por los impulsos y caprichos de la mujer, que lo controla y subyuga. También Gómez Carrillo reflexiona sobre el significado del símbolo:

Te llamas Colombina. De tu abuela Añés heredaste el orgullo, y tu madre
Casandra te legó la sutileza. Pierrot te adora porque es la humanidad. [...]

Algunos dicen que eres muy perversa. Es cierto.

Algunos otros dicen que eres muy buena. También es cierto.

Lo eres todo. Eres el pecado y el perdón, la piedad y la ironía, el vicio y la pasión. En ciertas ocasiones la ternura te obliga a besar la cabeza de un caballo de ómnibus y al día siguiente ninguna fibra de tu ser se conmueve cuando Pierrot, loco de deseo, te acaricia.

⁵⁸⁰ BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 11.

⁵⁸¹ ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos), Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999, pp. 332-345.

Más femenina que tus hermanas del Sur y del Norte, y más artista que todas las demás hijas de Eva, pareces la tentación universal⁵⁸².

Así, frente a esta Colombina representación de la “tentación universal” se coloca Pierrot, “el símbolo más elocuente de la humanidad”, en palabras del mismo autor. No es de extrañar por tanto que estos personajes se conviertan en iconos no sólo literarios sino también pictóricos, recogidos en multitud de cuadros, carteles y dibujos, como atestigua la larga tradición que iniciada en Watteau en el siglo XVIII llega hasta el siglo XX de la mano de artistas como Beardsley, James Ensor, Juan Gris, Paul Klee o Picasso⁵⁸³. La pantomima y sus personajes se habían convertido ya en un lugar común en las artes de principios de siglo y esa influencia también se hará notar en el ámbito hispánico aunque se manifieste más en pintura y poesía que en el ámbito que los vio nacer.

4. La pantomima: antecedentes de Borrás

De todas las representaciones del Pierrot finisecular, dos serán las que más éxito e imitaciones despertarán en el ámbito hispánico. La primera, la festiva y carnavalesca visión de Banville; la segunda, la melancólica y burlesca de Verlaine. Rubén Darío estará más cerca de la visión alegre y desenfadada del primero, como se aprecia en poemas como “Del campo”, “Canción de carnaval” y “Faisán” contenidas en *Prosas profanas*. Manuel Machado, el gran poeta de Pierrot en España, muestra una sensibilidad más próxima a Verlaine y su universo (paisajes nocturnos, soledad, presencia de la luna cómplice), y así lo han señalado varios críticos⁵⁸⁴. Un ejemplo clásico de Banville sería su poema “Pierrot” contenido en la colección “Les caprices” de *Les Cariatides* (1842), donde se aprecia el aire festivo y alegre del personaje:

Le bon Pierrot, que la foule contemple, Ayant fini les nocces d'Arlequin, Suit en songeant le boulevard du Temple. Une fillette au souple casaquin En vain l'agace avec son œil coquin;	5	Et cependant mystérieuse et lisse Faisant de lui sa plus chère délice, La blanche Lune aux cornes de taureau Jette un regard de son œil en coulisse À son ami Jean Gaspard Deburau ⁵⁸⁵ .	10
---	---	---	----

En cambio, en la poesía de Verlaine, el personaje adquiere tintes melancólicos que lo alejan del modelo de Banville. Sirva como muestra el poema “Colombine” contenido en *Fêtes galantes* (1886):

⁵⁸² GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier, 1900, p.200.

⁵⁸³ Existe un estudio de la época de ABRIL, Manuel, “Arte Moderno. Pierrot y Colombina”, recogido en la revista *Por esos mundos*, nº XIV, 1913, pp. 447-464.

⁵⁸⁴ Así lo manifiesta BROTHERSTON, Jody G. “La frivolidad de Machado está más cerca de Verlaine y la cita que hizo Darío de Banville sugiere una fuente anterior”, en *Manuel Machado: a revaluation*, Londres, Cambridge, 1968, p. 104.

⁵⁸⁵ BANVILLE, Théodore de, *Les Cariatides. Roses de Noël*, Paris, Lemerre, 1889, p. 248.

Léandre le sot, Pierrot qui d'un saut De puce Franchit le buisson, Cassandre sous son Capuce,	5	Dont les yeux pervers Comme les yeux verts Des chattes Gardent ses appas Et disent : " À bas Les pattes ! "	20
Arlequin aussi, Cet aigrefin si Fantasque Aux costumes fous, Ses yeux luisant sous Son masque,	10	- Eux ils vont toujours ! - Fatidique cours Des astres, Oh ! dis-moi vers quels Mornes ou cruels Désastres	25 30
- Do, mi, sol, mi, fa, - Tout ce monde va, Rit, chante Et danse devant Une belle enfant Méchant	15	L'implacable enfant, Preste et relevant Ses jupes, La rose au chapeau, Conduit son troupeau De dupes ? ⁵⁸⁶	35

Más allá de la larga tradición poética que se puede rastrear en la literatura hispánica (el *Lunario sentimental* de Lugones, “Sueño de Carnaval” y “Pantomima” de Gregorio Martínez Sierra, “Ensueño de Pierrot” de Ángel Retana, “La Canción de Pierrot” de Felipe Sassone o “El amigo Pierrot”, “Carnaval” y “Pantomima” de Emilio Carrere), nos interesa la vertiente dramática asociada a la pantomima como género teatral por ser la que más relación guarda con Tomás Borrás⁵⁸⁷. Existen menos testimonios en este campo, pues ya hemos apuntado que el tema tuvo una mayor repercusión como asunto poético que teatral. Aún así, existieron testimonios de interés. Como es lógico, el gran defensor de la pantomima, Gómez Carrillo, no se limitó a mostrar las virtudes del género a través de artículos periodísticos y ensayos, sino que también colaboró escribiendo pantomimas originales, como es el caso de *Pierrot celoso. Pantomima en tres cuadros* que publicó en 1899 y que más tarde recogería en su novela *Bohemia sentimental*⁵⁸⁸. Además, en varias de sus novelas (centradas en el mundo literario y artístico parisino que vivió) aparecen las artes escénicas y sus personajes como elementos importantes de la acción, como es el caso de la anteriormente citada, donde dos personajes enfrentados, Luis y Luciano, representan dos posturas antitéticas de la creación: el primero, símbolo del artista que defiende su obra por encima de convencionalismos y exigencias del público, sostiene que el ideal teatral es la pantomima. El segundo es ejemplo del artista que se vende a los empresarios para escribir una obra adaptada a los gustos vulgares, alejados de la innovación⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes*, Paris, Vanier, 1891, p. 47.

⁵⁸⁷ Para una profundización en la larga estirpe poética de Pierrot y la pantomima, véase ALARCÓN SIERRA, Rafael, *op. cit.*, pp. 340-345. Para una visión mucho más amplia, centrada también en el ámbito teatral, véase PERAL VEGA, *La vuelta de Pierrot: poética moderna para una máscara antigua*, ed. cit.

⁵⁸⁸ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Pierrot celoso. Pantomima en tres cuadros*, en *El Album de Madrid. Semanario Ilustrado*, nº 13, 1899, pp. 14-17; *Bohemia sentimental*, Barcelona, Sopena, 1900.

⁵⁸⁹ En *Maravillas*. Novela funambulesca, Madrid, Administración, 1899, será el mundo del circo el que despierte la imaginación del escritor. Bajo el nombre de *Pobre clown* la volverá a editar junto a *Bohemia sentimental*, *Del amor, del dolor y del vicio* bajo el título general de *Tres novelas inmorales...*, Madrid, Mundo Latino, 1920.

Manuel Machado, el gran representante de Pierrot en España⁵⁹⁰, que incluso se valía de una figura del personaje como ex-libris, también nos dejará una curiosa pantomima dialogada que se publicó en la *Revista Ibérica* de Villaespesa⁵⁹¹, titulada *Solos*. En ella, en una noche de nevada, dentro de la calidez de una habitación, Pierrot intenta convencer a Colombina de que lo ame; ella lo rechaza varias veces hasta que reconoce la falsa máscara que usa Pierrot, que se oculta tras una imagen de niño y de inocencia que es ficticia. Pierrot descubre su verdadera naturaleza, menos ideal y trágica de lo que intenta aparentar, y Colombina lo acaba aceptando como amante.

A pesar del interés de estas piezas y de otras similares que en su mayoría se dieron a conocer a través de la prensa de la época⁵⁹², nos parece más oportuno detenernos en aquellos autores que escribieron pantomimas encuadradas en el género teatral (llegaran o no a ser representadas) y que tuvieron una influencia indudable en nuestro autor. Dos son los antecedentes más directos de las pantomimas de Borrás: Jacinto Benavente y Ramón Gómez de la Serna. El dramaturgo madrileño, en su primera obra publicada (*Teatro fantástico*, 1892, y de la que ya hemos tratado anteriormente⁵⁹³), incluyó una pieza que toma como modelo la pantomima y sus personajes, *Cuento de primavera*; y en la segunda edición del volumen (1905), amplía la nómina de piezas que la componen, enriqueciéndola con una *Comedia italiana*, protagonizada por Colombina y Arlequín, y una pantomima en toda regla: *La blancura de Pierrot*. El segundo autor influyó en Borrás de una manera más clara, debido a la estrecha amistad que los unió en los años de la tertulia de Pombo, como ya hemos visto⁵⁹⁴. Borrás conoció de primera mano las pantomimas y danzas de Gómez de la Serna, publicadas en *Prometeo* en 1911 e incluso Ramón se reconoce como el antecedente inmediato de *El sapo enamorado*. Junto a estas dos influencias, es necesario también señalar la importancia de Gregorio Martínez Sierra, cuyo *Teatro de Arte* está en el origen de la primera pantomima de Borrás, como veremos más adelante.

Benavente ocupa una posición precursora indudable en el teatro de principios de siglo. Ya hemos hablado de la importancia que su *Teatro fantástico* tuvo en el teatro simbolista del primer Gregorio Martínez Sierra (ejemplificado en sus *Diálogos fantásticos* y su *Teatro de ensueño*) y en José Francés y su *Guignol*; además de esta línea simbolista, que procede de Maeterlinck, también se puede encontrar en su obra la otra vertiente de la que estamos hablando: la pantomima, el teatro mudo donde el silencio que preconizaba el autor belga alcanza su máxima expresión. Varios críticos han comentado que Benavente transitó en sus primeros años unos rumbos expresivos y estéticos que nada tienen que ver con el teatro que desarrollará en la década siguiente y que acabará convirtiéndose en una manifestación más del teatro burgués de principios de siglo⁵⁹⁵. Es en estas primeras obras (que nacen directamente para ser leídas) donde mejor se aprecia el carácter innovador que impregna el teatro benaventino, carácter que

⁵⁹⁰ Manuel Machado mostró un evidente e indiscutible interés por el personaje, más allá de las modas de la época, pues a lo largo de más de cuatro décadas intentará hacer de Pierrot un doble a su medida.

⁵⁹¹ *Revista Ibérica*, nº 3, 1902, pp. 67-70; posteriormente la recogerá en *El Amor y la Muerte (capítulos de novela)*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913.

⁵⁹² Caso de ORTIZ DE PINEDO, José, *La dama encubierta. Farsa carnavalesca, Por esos mundos*, nº 194, 1911, pp. 275-282, o RIVAS CHERIF, Cipriano, *El viaje de Pierrot a la Luna. Anécdota funambulesca, Summa. Revista Selecta Ilustrada*, nº 11, Madrid, 1916, pp. 20-24.

⁵⁹³ Ver *supra* pp. 40-42.

⁵⁹⁴ Ver capítulo anterior dedicado a la vida de Borrás, pp. 9-12.

⁵⁹⁵ Ver la "Introducción" de HUERTA CALVO, Javier y PERAL VEGA, Emilio, a BENAVENTE, Jacinto, *Teatro fantástico*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 14-17.

se irá diluyendo a medida que el autor se integre en el mundo teatral y llegue a convertirse en el principal representante del teatro español entre 1900 y 1920.

La juventud de Benavente estuvo marcada por la muerte de su padre en 1885 cuando el futuro escritor tenía diecinueve años⁵⁹⁶; la férrea voluntad paterna le había obligado a iniciar estudios de ingeniería que había abandonado para centrarse en el Derecho, carrera que tampoco le agradaba pero que al menos carecía de la frialdad de las ciencias. Al fallecer su progenitor tuvo acceso inmediato a la herencia paterna, lo que le permitió abandonar definitivamente la universidad y dedicarse por completo a la literatura y a viajar por Europa; el joven también sentirá la llamada de París, y sus estancias en Francia le permiten conocer de primera mano el mundo bullente del teatro parisino del que recibirá una importante influencia reconocible en esos primeros tanteos dramáticos que son las piezas que componen *Teatro fantástico*⁵⁹⁷. De las tres obras que señalamos como antecedentes de las pantomimas, la primera desde el punto de vista cronológico es *Cuento de primavera*. La pieza es una obra de enredo que se desarrolla en un palacio, y revisa algunos de los tópicos de la *commedia dell'arte* que tanta importancia habían tenido en el teatro francés del XIX; junto a Arlequín y a Colombina, Pierrot aparece metamorfoseado en Ganimedes, pero conserva todos los atributos clásicos del personaje: melancolía, constante búsqueda de un amor inalcanzable, importancia de la poesía. Se opone en este sentido a Arlequín, mucho más pragmático, vividor y apegado a los placeres mundanos. El hecho de que Pierrot se manifieste a través de la figura de Ganimedes (representación clásica de la homosexualidad) permite además que se produzcan numerosos equívocos y juegos escénicos pues en realidad el personaje oculta a una mujer vestida de hombre, siguiendo una tradición del teatro isabelino que da una gran vivacidad a la acción de la pieza, tradición que también juega un papel importante en nuestro teatro clásico.

En medio de la obra se inserta una pantomima, correspondiente a las escenas VII y VIII. El Rey debe recibir en audiencia a una lista interminable de personas y está muy cansado para hacerlo. Arlequín se ofrece a sustituirlo, valiéndose para ello de sus dotes como actor. El Rey se retira y Arlequín adopta su identidad. Colombina llega a la sala del trono y se asusta al encontrarse frente a frente con el Rey; Arlequín decide reírse de ella y empieza a acariciarla, turbándola por la situación. Entonces descubre que bajo las barbas postizas se oculta Arlequín y se marcha, dispuesta a vengarse. Arlequín continúa con la audiencia y tras varias visitas, recibe una carta que le advierte de que se prepara una conjura contra él; Arlequín piensa en un primer momento descubrir quién es en realidad, pero se contiene. Cuando los conjurados se abalanzan sobre él se quita el disfraz y sale corriendo, ante las risas generales de todos los presentes: todo ha sido una broma de Colombina, que lo ha orquestado con ayuda de los sirvientes de palacio.

Como analizan Peral Vega y Huerta Calvo en su cuidada edición de la obra, el pasaje se nutre de varios tópicos tradicionales en las pantomimas: el burlador burlado, y en primera instancia, la inversión de papeles entre el rey y el bufón, también de estirpe clásica⁵⁹⁸. La pantomima sigue los parámetros estilísticos de los modelos más

⁵⁹⁶ Véase MONTERO ALONSO, José, *Jacinto Benavente: su vida y su teatro*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1967, pp. 10-20.

⁵⁹⁷ El dramaturgo cuenta con detalle esos años de exploración y diletantismo en sus memorias, que abarcan desde 1866 hasta 1902; véase BENAVENTE, Jacinto, *Recuerdos y olvidos: memorias (1866-1902)*, Madrid, Aguilar, 1962.

⁵⁹⁸ BENAVENTE, *op. cit.*, pp. 47-52, 150-151.

convencionales: Benavente se limita a recoger los movimientos escénicos y las reacciones de los personajes, alejándose del estilo más descriptivo y literario que señalamos característico de la pantomima más moderna; véase un ejemplo:

ARLEQUÍN, disfrazado de Rey, sale con paso majestuoso. Llega COLOMBINA, que se aparta confusa y vergonzosa, creyéndole Rey. ARLEQUÍN apenas puede contener la risa y, acercándose a ella, la detiene por un brazo, acariciándola muy complacido⁵⁹⁹.

Vemos que no se trata del estilo poético y evocador que sí se dio en otras pantomimas literarias de la época (en francés, principalmente) en consonancia con ese estilo literario del que había hablado Gómez Carrillo como el más acertado para captar la magia del género⁶⁰⁰. Benavente se limita a indicar los movimientos escénicos con breves apuntes sobre la manera de actuar, siguiendo en esto el modelo de las pantomimas clásicas de mediados del XIX.

El autor no vuelve a repetir el uso de la pantomima en ninguna de las obras que componen *Teatro fantástico*; habrá que esperar a la segunda edición (1905) para que Benavente introduzca cambios notables en cuanto a la nómina de piezas que constituyen el volumen. En primer lugar, *Comedia italiana*, pieza breve protagonizada por Colombina y Arlequín, figuras de la *commedia dell'arte*. El argumento es muy sencillo; la joven espera la llegada de su amado para ir a la fiesta del señor Polichinela con motivo del carnaval, pero decide gastarle una broma: cuando Arlequín se presenta vestido de Pierrot le hace creer que ha decidido ingresar en un convento y abandonarlo para siempre. Él intenta convencerla de que no lo haga, valiéndose de toda la fuerza de su pasión. Ella reconoce finalmente el engaño: la máscara de su fingida conversión se corresponde al disfraz de Pierrot que Arlequín viste⁶⁰¹. Los temas de la *commedia italiana* afloran en la conclusión: amor pagano opuesto a las convenciones sociales, escenario de carnaval, rechazo a los ricos pretendientes viejos.

Pero es *La blancura de Pierrot*, otra de las obras nuevas que comprende la edición de 1905, la que más nos interesa. No sólo por introducir de nuevo personajes de la *commedia dell'arte* sino porque es una verdadera pantomima. Pierrot es un joven aprendiz que trabaja desde niño en el molino del viejo señor Matías, avaro que ha decidido vender el molino para dedicarse a la usura. Pierrot está enamorado de Colombina, pero ella no le corresponde pues espera algo mejor de la vida; sin embargo, no le importaría conformarse con él si al menos fuera dueño del molino. Cerca de allí vive una anciana pedigüeña que atesora grandes cantidades de dinero. Pierrot sólo ve una salida a su situación: pinta su cara blanca con tizne y entra en casa de la usurera; consigue así un saco de dinero tras matar a la mujer. El crimen pone fin a su sueño, pues Pierrot quedará a solas con su conciencia y el asesinato cometido.

Más allá de las claras referencias a la tradición popular (el molino como espacio del encuentro amoroso), a los tópicos del género (los ancianos presentados como

⁵⁹⁹ *Ibíd.*, p. 150.

⁶⁰⁰ Sirva como ejemplo de un estilo más “literario” este fragmento de la escena sexta de la pantomima *Pierrot sceptique* de Léon HENNIQUE y Joris-Karl HUYSMANS: “Ella se estremece. Lentamente sus ojos se animan, su pecho vibra. Una sonrisa le pone luz en los dientes. Ella estira con voluptuosidad los brazos, elevando así una sombra sobre su rostro y a su celeste quietud sucede un pasmo deformador, una torpeza extenuada de niña”. París, Librairie Ancienne et moderne, 1881, p. 18. La traducción es nuestra.

⁶⁰¹ BENAVENTE, Jacinto, *op. cit.*, pp. 101-106.

personajes avaros y negativos), la obra se inserta en la estela de las pantomimas de “Pierrot maldito”, que viste de negro en lugar del blanco preceptivo simbolizando así el cambio de su comportamiento, cambio que experimenta en el último tercio del siglo XIX⁶⁰². *La blancura de Pierrot*, como determina Peral Vega, pertenece así a la familia de *Pierrot sceptique*, *Pierrot, assassin de sa femme* y *Colombine pardonée*, estirpe de pantomimas en las que se oscurece el personaje⁶⁰³.

Más allá de la compleja red simbólica que se establece en la pantomima por las sucesivas máscaras que encarna Pierrot (primero su blanca cara enharinada, luego el negro del hollín, el rojo de la sangre que mancha su rostro y finalmente, el blanco de la nieve que lo cubre), nos interesa el estilo que adopta Benavente, alejado por completo de la simplicidad de la pantomima que aparecía en *Cuento de primavera*. Sirva como muestra el siguiente fragmento que cierra la pantomima:

La nieve cubría su cara y sus manos con nueva blancura, borrada la negrura del tizón, borrada la sangre roja del crimen. Pero el calor más tenue fundiría la máscara protectora, y el mísero Pierrot, desde entonces, vive en la frialdad de una eterna noche, sin calor en el cuerpo ni en el alma, sin contemplar las campiñas rientes, soleadas con hervor de flores y follajes; sin un rayo de sol ni una llamarada de hogar que conforte su cuerpo aterido; sin un sorbo de vino generoso que, reflejos de granate o de topacio, disipe con destellos de oro o de rosa las nieblas agrisadas del pensamiento triste; sin los abrazos de la amistad; sin los besos de amor... ¡Triste Pierrot, de fría blancura, como perdón sin amor y sin misericordia!⁶⁰⁴

Se aprecia un claro cambio de estilo a la hora de abordar el género; se abandona la sencillez directa y escueta de la pantomima contenida en *Cuento de primavera* por un estilo más en consonancia con esa línea destacada en la pantomima finisecular. También Borrás optará por un estilo más literario, como veremos más adelante, en *El sapo enamorado*.

Benavente volverá a los personajes de la *commedia dell'arte* en su obra más conocida, *Los intereses creados* (1907) y en su segunda parte, *La ciudad alegre y confiada* (1916), y en algunos artículos periodísticos, pero no tendrán la importancia de estas obras de juventud en cuanto a su relación con la pantomima.

El segundo autor que ejerce una influencia decisiva en Tomás Borrás es Ramón Gómez de la Serna. El gran Ramón, figura fundamental de las vanguardias españolas, también tuvo una relación directa con la pantomima. Recordemos la labor fundamental que la revista *Prometeo*, dirigida por Javier Gómez de la Serna, padre de Ramón, realizó en la renovación del teatro de la época en los años que duró la publicación⁶⁰⁵. La revista había nacido con intención aperturista en todos los ámbitos y con un espíritu cosmopolita muy marcado. Como explican muy oportunamente Muñoz-Alonso López y

⁶⁰² Ver *supra* p. 183-184.

⁶⁰³ PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, ed. cit, pp. 21-24 y 52-54. Los autores de las piezas son, respectivamente, los citados Joris-Karl HUYSMANS y Léon HENNIQUE de *Pierrot sceptique* (1881) y Paul MARGUERITTE de las dos restantes (1882, 1897).

⁶⁰⁴ BENAVENTE, Jacinto, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁶⁰⁵ *Prometeo* se edita entre 1908 y 1912, estando dirigida en una primera etapa por Javier Gómez de la Serna; poco a poco, Ramón irá haciéndose con el control de la revista y generando sus contenidos, hasta que aparezca como director a partir del nº 11, quedando su padre relegado a un segundo plano.

Rubio Jiménez, los escritores y colaboradores de *Prometeo* no eran ajenos a los intentos de cambio que se estaban gestando en los escenarios españoles, y conocían la dicotomía existente entre el teatro comercial y el teatro artístico, junto al que se alineaban⁶⁰⁶. Una de las grandes iniciativas lanzadas en este sentido, el *Teatro de Arte* de Miquis, contará con el apoyo incondicional de la revista, desde la que se publicaron abundantes apoyos a la iniciativa. Recordemos que el manifiesto, publicado en mayo de 1908 en *El Imparcial*, supuso la puesta en marcha de un proyecto que aglutinó a escritores dramáticos, jóvenes promesas, críticos teatrales, actores y artistas plásticos. El primer fruto del *Teatro de Arte* fue la puesta en escena de una serie de obras ajenas a esa tendencia de teatro comercial: *El escultor de su alma*, de Ganivet, *Teresa* de Clarín, *Cuando las hojas caen...* de José Francés, *El peregrino de amor* de Brada (seudónimo de la escritora francesa Henrietta Consuela Sansom), *Trata de blancas* de Bernard Shaw y *Sor Filomena* de los hermanos Goncourt⁶⁰⁷. La implicación directa del propio Ramón en el proyecto a partir de su segunda etapa vendrá además justificada por la posibilidad de estrenar uno de sus dramas, *La Utopía*, en la segunda campaña del *Teatro de Arte*⁶⁰⁸.

Para mediados de 1909, momento en que se acentúa la presencia del *Teatro de Arte* y sus planes en las páginas de *Prometeo*, Ramón ha publicado ya varios dramas en la revista (*La Utopía*, *Beatriz*, *El drama del palacio deshabitado*)⁶⁰⁹ y abundantes artículos donde ahonda en la nueva sensibilidad, incluyendo “El concepto de la nueva literatura” y “Movimiento intelectual. El futurismo”⁶¹⁰. En los meses siguientes se produce una verdadera avalancha de textos teatrales de Ramón en las páginas de la revista, incluyéndose también una serie de pantomimas y danzas que nos interesa reseñar. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos mostrados por la nueva Junta Directiva de la que formaba parte el propio Ramón, el *Teatro del Arte* no llegará a estrenar ninguna de sus obras por diversos motivos, y acaba desapareciendo en 1911 tras distintos cambios de localización y varias crisis motivadas por la ausencia de un teatro propio, la precariedad con que trabajaban y la constatación de que una compañía fuera de los circuitos comerciales estaba condenada al fracaso. Entre otras causas, el fin de la iniciativa se precipitó al ser nombrado *Alejandro Miquis* director artístico del Teatro Español a cuya compañía ya se había incorporado algunos de los actores que trabajaban en el *Teatro del Arte*⁶¹¹.

Ramón Gómez de la Serna acepta con resignación lo que para él supone un fracaso (no ha conseguido estrenar su drama *La Utopía*, que se llegó a ensayar y cuya presentación había sido anunciada en la revista *Prometeo* a lo largo de casi un año), y se entrega de lleno a un nuevo proyecto, *El Teatro de los Niños*, puesto en marcha por Jacinto Benavente en 1909. No nos detendremos en esta segunda aventura teatral en la

⁶⁰⁶ MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Introducción” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Teatro muerto (Antología)*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 14-16.

⁶⁰⁷ Para más información, ver *supra* la sección dedicada al estreno de *Cuando las hojas caen...* en el capítulo dedicado a José Francés, pp. 76-78.

⁶⁰⁸ Véase MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 20-27

⁶⁰⁹ En los nº 8, 10 y 12 respectivamente.

⁶¹⁰ *Prometeo*, nº 6, 1909.

⁶¹¹ Para profundizar en el asunto, remitimos de nuevo a las páginas de MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 22-27, y al capítulo de RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El «Teatro de Arte» (1908-1911): Un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias”, en *Teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

que participa Gómez de la Serna, convenientemente documentada⁶¹², aunque sí nos interesa destacar que de nuevo es Benavente quien se encuentra detrás de ella, del que ya hemos hablado con anterioridad, lo que refuerza la idea de que las nuevas vías de exploración teatrales son transitadas por un número reducido de autores e intelectuales que están presentes en todos los intentos que se dan en esta primera década del siglo XX, que surgen de la escuela modernista en su mayoría, como testimonia Huerta Calvo (Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Santiago Rusiñol, Marquina, Valle-Inclán...).

Volviendo a la creación dramática de Ramón, decíamos que es autor de una serie de pantomimas y danzas que se publican en *Prometeo* entre 1910 y 1911: *La bailarina*, *Accesos de silencio* (compuesta por *Revelación*, *Las rosas rojas*, *El nuevo amor* y *Los dos espejos*), *Las danzas de pasión*, *El garrotín*, *La danza de los apaches*, *La danza oriental*, *Los otros bailes* y *Fiesta de dolores*⁶¹³. Posteriormente el autor recogería todas las piezas en *Tapices* (1913), quedando excluidas *La bailarina* y *Fiesta de dolores*⁶¹⁴. El origen de estos textos hay que buscarlos en su experiencia parisina; Ramón había viajado por segunda vez a la capital francesa en 1909 como parte de una estrategia paterna para alejarlo de Carmen de Burgos, con la que había iniciado una relación sentimental que no era del agrado de su progenitor. Su estancia en París, de la que ya había vuelto impresionado tras su primer viaje en 1903, siendo aún adolescente, lo pone en contacto con el mundo de la bohemia y sus artistas. Conoce la noche, sus teatros y cafés, y queda sumamente impresionado por los espectáculos de Colette Willy y *La Polaire*. Colette (1873-1954) fue una escritora e intérprete que jugó un papel esencial en la vida cultural del París finisecular no solo por su labor como novelista sino también por la provocación constante que suponía su vida para la mentalidad burguesa de la época; su influencia literaria continuará hasta bien entrado el siglo. *La Polaire* fue el nombre artístico de Émilie Marie Bauchaud (1874-1939), cantante y actriz de origen argelino que gozó de una gran fama en los escenarios franceses entre 1890 y 1920, donde actuó como cantante y actriz de cine mudo, carrera que abandonó tras la Primera Guerra Mundial para centrarse en el teatro.

En la primera década del siglo XX la pantomima había además inaugurado una variedad novedosa del espectáculo, antecedente del moderno *strip-tease*, cuyo protagonista era el desnudo femenino. Se trataba de obras de argumento muy sencillo y sin apenas acción. La primera obra del género, *Le Couché d'Yvette*, se estrenó el 31 de marzo de 1894 en Le Concert Lisbonne. La protagonista de la pantomima se iba desnudando lentamente, camino del lecho, mientras recordaba a su marido ausente, al que escribía una carta al final de la pieza. En ellas, la dramatización del gesto erótico suplantaba la construcción dramática de la acción, pues el ritmo lento con el que la actriz se iba despojando de sus ropajes mantenía al público en vilo sin necesidad de ningún golpe de efecto. El éxito de la obra generó una multitud de imitaciones que se multiplicaron especialmente en los café-cantantes y teatros de music-halls, de menor categoría que aquellos donde se representaban las grandes pantomimas. Con el paso de los años, las obras se sofisticaron temáticamente y la presentación erótica se tiñó de

⁶¹² Véase HUERTA CALVO, Javier, “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”, *Don Galán, revista de investigación teatral*, nº 2, 2012, pp. 1-9.

⁶¹³ Se publican respectivamente en *Prometeo*, nº 24 (*La bailarina*), 1910; nº 30 (*Accesos de silencio*; *Las Danzas de pasión*; *El garrotín*), 1911; nº 32 (*La danza oriental*; *Los otros bailes*), 1911 y nº 33 (*Fiesta de dolores*), 1911.

⁶¹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Tapices*, Madrid, Imprenta Aurora, 1913; *Fiesta de dolores* volverá a publicarse en el volumen *Ex-votos*, Madrid, Imprenta Aurora, 1912; *La bailarina* solo se publicará en la revista.

cierta perversión. Así, en 1907 Colette sería la protagonista de *La chair*, mimodrama de Georges Wague y Léon Lambert que presentaba el desnudo femenino como consecuencia del forcejeo de su protagonista con un contrabandista. Aunque el personaje protagonizado por Colette conseguía librarse de su opresor sin ser violentada, es evidente que esta presentación del cuerpo desnudo no tiene nada que ver con el lento desnudarse de las primeras obras del género. En las pantomimas de finales de la década, el erotismo va unido a la violencia, una característica que las acerca al decadentismo finisecular⁶¹⁵.

Pero más allá de su papel de actriz, Colette también creó sus propias pantomimas que influyeron en la escritura de Gómez de la Serna. En el “Prólogo” a su primera pantomima publicada en *Prometeo, La bailarina*, se encuentra una referencia a Colette y a su talento artístico, que le sirve a Gómez de la Serna para reflexionar sobre lo que significa la magia de la pantomima:

La bailarina consigue ser definitiva porque según dice en *La Vagabonde* Colette Willy esa gran bailarina y esa gran pantomímica, que se inclina en sus libros, sobre uno, ya no sobre la punta de un pie como las bailarinas ingenuas, sino más reflexivamente, sentada en un diván del Foyer - «...en la escena es donde me siento más sola y más defendida de mis semejantes».

Y por esto, porque está sola y arrancada, sobre una escena, es por lo que las bailarinas han podido ser el ideal. Porque se dan en su baile como si nada las pudiera turbar, ni tocar, ni poseer⁶¹⁶.

Esta idea de la indefensión de la actriz en la escena guarda relación con la reflexión que Ariane Martínez hace al tratar el desnudo femenino que se introduce como un elemento de la pantomima. Según esta autora, en los mimodramas y pantomimas donde interviene el desnudo lo hace siempre como pura exterioridad; es decir, la mujer se convierte en un ser huidizo e impenetrable, que inspira fascinación e incluso terror. Se muestra con distanciamiento, pues nunca aparece en escena el hombre que puede por derecho gozar de ese desnudo, sea marido o amante. El cuerpo femenino se transforma así en una realidad creada para ser expuesta, observada, desde la posición inalcanzable del patio de butacas, desde donde los hombres contemplan el escenario⁶¹⁷. Es comprensible por tanto que ese espacio de exposición sea también el de la liberación, pues en él la bailarina se sabe segura, lejos de la presencia masculina.

Analizando el contenido de la pantomima, habría que resaltar su condición mixta; se titula *La bailarina*, y aunque de manera consciente Ramón la subtitula “Pantomima en un acto y dos cuadros”, contiene también baile, pues el primer cuadro recoge la actuación en escena de la protagonista⁶¹⁸. Es una obra juvenil donde se aprecian los tanteos del autor con el género, como han señalado Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, caracterizada por la verbosidad incontrolable del Ramón de aquellos años y por parecer más la descripción que un espectador hace de la pantomima que

⁶¹⁵ Véase MARTINEZ, Ariane. *op. cit.*, pp. 60-62.

⁶¹⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *La bailarina*, en *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 484.

⁶¹⁷ MARTINEZ, Ariane, *op. cit.*, pp. 61-62.

⁶¹⁸ En esta ocasión no nos detendremos en repasar el argumento de cada una de las pantomimas ramonianas porque ello extendería en demasía este apartado; remitimos a la excelente “Introducción” de Agustín MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ y Jesús RUBIO JIMÉNEZ donde analizan pormenorizadamente la acción teatral y su sentido, *op. cit.*, pp. 119-134.

contempla, en la que se intercalan los pensamientos y sugerencias que despierta en él, que la escritura misma de una pantomima⁶¹⁹.

Colette vuelve a aparecer en el imaginario de Ramón, convirtiéndose en una especie de mito para él, tal y como se desprende de la lectura de *Revelación*, el texto que abre *Accesos del silencio* y sirve de prólogo a las tres pantomimas que componen el conjunto; describe con minuciosidad el ambiente sórdido del teatro (los cafés-cantantes de segunda categoría situados en los arrabales), donde se suceden espectáculos vulgares y soeces hasta que Colette sube al escenario: “Y aparecía ella. La misma Colette Willy”⁶²⁰.

De manera pormenorizada se recoge la evolución de la mujer en escena, que interpreta su pantomima ante la mirada impresionada del escritor; se transcriben sus cambios, su metamorfosis sobre el escenario en una actuación de gran plasticidad y simbolismo que acaba provocando un estado de éxtasis en Gómez de la Serna ante lo que ha visto:

Esto fue lo que vi y de lo que no puedo vanagloriarme. De ahí su grandeza. Porque solo es grande lo que no crea la vanagloria, por significativo, por arduo y por perenne en sí mismo, enseñándonos de un modo supremo nuestra perennidad...[...]

Quizá aquella muchedumbre de arrabal no sintió claro la imposibilidad, pero la vio, porque las pupilas de todos estuvieron un momento oscuras y sin imagen, exasperadas, cerradas, hasta donde les consintió su retractilidad porque habían tropezado como empotrándose en ello, en lo oscuro y lo intransferible que había en el espectáculo. [...]

De aquella noche, por el contrario, en vez de una melancolía me han quedado como una revelación de su plasticidad, tres pantomimas inéditas, estas tres pantomimas⁶²¹.

Las tres pantomimas que constituyen *Accesos de silencio* (*Las rosas rojas*, *El nuevo amor*, *Los dos espejos*) suponen una evolución en la técnica dramática de Gómez de la Serna, que sensualiza la realidad, especialmente los seres animales y vegetales, además de introducir menos pasajes de reflexión y una descripción más subjetiva de las sensaciones que provocan los elementos de la pantomima, lo que otorga a las obras un carácter más irreal y ensoñador. De nuevo vemos en ellas la fusión de pantomima y danza -se intercalan en dos de ellas una “danza del miedo” (en *Las rosas rojas*) y una “danza del amor” (en *El nuevo amor*)- que insisten en el carácter híbrido que la pantomima tiene para el autor. La crítica ha visto en este conjunto un ejemplo de “pantomimas simbolistas” porque “trascienden lo anecdótico para remitir a temas más generales como la incomunicación” y se valen de lugares comunes finiseculares (el erotismo de la monja, la rosa como símbolo del sexo, la idea del espejo como reflejo del “yo” y su inconsciencia) para resaltar la importancia de la sexualidad y el erotismo en la escritura ramoniana⁶²².

La danza, como ya hemos señalado, forma parte de la concepción pantomímica de Gómez de la Serna, como se desprende no solo de las pantomimas ya analizadas sino también de la última que compone la serie, *Fiesta de Dolores* (que se explicaba como

⁶¹⁹ MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁶²⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, *Revelación*, en *Teatro muerto*, *ed. cit.*, p. 506.

⁶²¹ *Ibid.*, 508-510.

⁶²² MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *op. cit.*, p. 128.

“drama pantomímico y bailable escrito para ilustrar con su representación la conferencia que sobre «La danza» pronunció su autor en el Palacio de Cristal durante una exposición de arte decorativo”⁶²³. La dedicatoria de la obra (a *Tristán*, seudónimo con el que firmaba Ramón muchas de sus publicaciones en *Prometeo*), relaciona la pantomima con *Las rosas rojas* y *El garrotín*, una de las danzas publicadas también en la revista. De nuevo es difícil delimitar la frontera entre danza y pantomima, pues en el caso de la segunda el baile juega un papel fundamental en su desarrollo argumental, un elemento más que junto al gesto y el movimiento explican la evolución dramática de la pieza. Vemos que la danza además representa en muchos de estos casos una función ritual, casi mística, en la que la bailarina (siempre femenina) entra en un estado cercano al trance, de elevación espiritual y encantamiento, que desaparece al finalizar el baile.

La fascinación por la danza también surgió de la experiencia parisina, como comentamos anteriormente. La contemplación de *La Polaire* en acción impresionó vivamente la imaginación del joven Ramón, como recuerda en su descripción de una danza de los apaches, que le trae a la memoria la primera vez que vio ese baile⁶²⁴:

Aquella noche *La Polaire* era más sugestiva que una mujer de sedas y de perfumes *royales*, con su traje callejero y miserable y su fuerte perfume a menta *cortada*.[...] Su cara larga, aguda como trabajada en madera con el primitivismo de las cabezas relicarias, tenía en la oscuridad de la calle como un antifaz, ese antifaz que cubre a las mujeres de la vida en los trechos sin farol. [...]

Los ojos de *La Polaire* eran como esos de las pinturas murales del Egipto, ojos siempre de frente, por difícil que fuera el perfil, hasta ganar a veces la espalda, en un ademán inaudito de girándula...

¡Así era de oscuro el encanto de *La Polaire*, aglomerado de *quizás!* Quizás tenía el encanto desesperado e insólito de haber estado en la Morgue y haber podrido y fermentado y dramatizado allí su belleza, [...] Quizás había pasado unos días en el fondo del Sena, completamente deshecha y reblandecida, como se reblandece el barro seco de los bocetos antiguos para poder formar los nuevos⁶²⁵.

Bajo el título genérico de *Las danzas de la pasión* publicó Ramón las cinco piezas que adscribió con este rótulo: *El garrotín*, *La danza de los apaches*, *La danza oriental* y *Los otros bailes*. De nuevo el prólogo ejerce el papel de explicación del conjunto, donde el autor defiende el valor de la danza como representación de las pasiones elementales, telúricas, anteriores a la palabra:

Todos los problemas humanos retrotraídos a Adán y Eva, en una inefable evocación de tabla primitiva, conmovedoras sus flaquezas, necesitada la mano del uno de la del otro, solos y neófitos en un mundo antiluviano, espacioso, sin ciencia, sin edificaciones, sin filosofía, sin palabra...⁶²⁶

Esa vida primitiva buscada en los orígenes de la danza (como parte de un ceremonial religioso, del rito, de la festividad), es ideal para representar conflictos básicos, basados en las pasiones primarias. Gómez de la Serna insiste otra vez en que es la mujer la intérprete por definición de la danza (como ocurre en *El garrotín* -descrito

⁶²³ *Prometeo*, nº 33, 1911.

⁶²⁴ “Apaches” es el término con el que empezó a conocerse en París a principios de siglo a ciertos delincuentes que se pusieron de moda hasta el punto de generar un estilo de indumentaria y un baile.

⁶²⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *op. cit.*, pp. 561-563.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 546.

como “el baile de la mujer”- , *La danza oriental y Los otros bailes*); el hombre solo funciona como oponente del elemento femenino, y cuando aparece (*La danza de los apaches*) lo hace para reforzar su papel de dominador de la mujer. Ramón prefiere las danzas que liberan las pulsiones de la mujer, reforzando su carácter desinhibidor, de ahí que reduzca a una simple enumeración impresionista *Los otros bailes*, que considera estériles y sucios porque son los bailes “para los hombres”: “Bailes de concierto y bailes de circo. [...] Las sevillanas, [la] jota, [...] bailes con castañuelas”⁶²⁷.

Muñoz-Alonso López analiza pormenorizadamente la interpretación que la crítica ha hecho de las pantomimas de Gómez de la Serna; así, citando las palabras de Luis S. Granjel, insinúa que son obras que muestran la inmadurez erótica del joven escritor:

En su alambicado sensualismo se evidencian influjos modernistas, una información puramente libresco con la que pretende trascendentalizar lo que en realidad es solo, en Ramón, un simple problema fisiológico de la adolescencia⁶²⁸.

En la misma línea se expresa Camón Aznar al destacar la impronta modernista que él considera la influencia definitoria de la escritura pantomímica de Ramón:

El único fallo – que puede ser también un elogio – es que rezuma por todos sus poros el arte del modernismo. Ritmo, imágenes, fantasía floreal, exuberancia decorativa⁶²⁹.

Sin negar la estela modernista, evidente en la obra de juventud de Gómez de la Serna, y que se aprecia en algunos elementos que ya hemos señalado (el carácter simbolista de alguna de las pantomimas, el imaginario erótico finisecular que las anima, la presencia de caracteres propios del decadentismo como son las relaciones entre misticismo y erotismo, etc.), Muñoz-Alonso López descubre en ellas rasgos expresionistas (las descripciones de los arrabales y sus ambientes, la imagen mortuoria de *La Polaire* como si se tratara de un cadáver encontrado en el Sena) y rechaza el origen “libresco” que se le otorga a las pantomimas, dado las piezas nacen de la observación directa en los escenarios parisinos. Gómez de la Serna concibe la pantomima como la obra que representa la esencia de lo dramático: “es en lo dramático como entre las flores la gardenia, que no huele, pero en cuya perfección y en cuya inquietud de forma se adivina que es que se reserva para sí y solo da en la gracia de su pomo, su perfume”⁶³⁰. Así, Gaspar Gómez de la Serna encuentra que en la pantomima se “lleva al extremo el sentido plástico del teatro de Ramón y a la vez, paradójicamente, su carácter archiliterario y no representable”⁶³¹.

Ignacio Soldevila los interpreta como textos mediadores, “relatos narrativo-didascálicos en los que intenta visualizar el espectáculo mudo”⁶³²; aunque ya hemos señalado esa deficiencia que se aprecia en la primera de las pantomimas (no se describe la pantomima sino la visión de un espectador y sus reacciones) no se puede extender al

⁶²⁷ *Ibid.*, pp. 575-576.

⁶²⁸ GRANJEL, Luis S., *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 150.

⁶²⁹ CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 281.

⁶³⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *La bailarina*, ed. cit., p. 477.

⁶³¹ GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963, p. 106.

⁶³² SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, “El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)”, *Revista de Occidente*, nº 80, Madrid, 1988, p. 40.

conjunto de las piezas. Por otra parte, el mismo crítico reconoce que estas obras “constituyen una de las más originales innovaciones literarias de Ramón”⁶³³.

Palenque también habla de las pantomimas como “género híbrido”, “una detenida y minuciosa descripción, con valores plásticos y líricos muy destacables, en los que los personajes se comportan como poseídos, como nuevos seres míticos que recuerdan, en ocasiones, la tragedia clásica. [...] Algunas de ellas enfrentan a los personajes a través del gesto; otras tienen a un solo protagonista, que realiza una especie de danza ritual, atávica”⁶³⁴. Destaca en ellos esa relación entre la danza y el rito que tanto llama la atención en estas piezas ramonianas.

Es indudable el interés que este teatro de juventud de Ramón ha generado en los estudiosos, en parte por la modernidad de sus propuestas, y también por la intencionada labor de ocultación que el autor desarrolló en su madurez sobre esta etapa de su creación, que prefirió no volver a publicar y que quedó oculta en *Prometeo* hasta su recuperación en épocas recientes. Esta obra primeriza influyó en dramaturgos como Max Aub o Claudio de la Torre, y abrió la senda para la experimentación teatral de la década siguiente.

También se aprecia su influencia en Tomás Borrás, pero al contrario de lo que sostenía el gran Ramón, que afirmaba que *El sapo enamorado* era hijo directo de sus pantomimas, vemos que la impronta ramoniana se aprecia con mayor claridad en *Tam Tam*, como trataremos más adelante. Si bien es cierto que *El sapo enamorado* es una pantomima, su desarrollo, tono y estilo no guardan ninguna relación con los de las pantomimas de Gómez de la Serna, aunque no se puede negar que nuestro autor las conocía (era asiduo del café Pombo y miembro de la tertulia, y asistió a la lectura de muchas de ellas). Más importancia tuvo la decisiva intervención de Gregorio Martínez Sierra, como se mostrará en la sección siguiente.

5. Génesis de la pantomima: El Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra

El 22 de septiembre de 1916 se estrena en el teatro Eslava de Madrid el drama de Gregorio Martínez Sierra *El Reino de Dios*, interpretado por las actrices Catalina Bárcena y Josefina Morer con decorados de Sigfried Bürmann. Este acontecimiento marca el inicio de la andadura de la nueva Compañía Cómico-Dramática Gregorio Martínez Sierra, la gran ambición artística del dramaturgo desde que en su primer viaje a París en 1905 descubriera el teatro de ensayo. Antonina Rodrigo analiza las grandes novedades que descubrió el escritor y futuro director de escena en aquel viaje parisino y que ejercerán una influencia decisiva en su carrera empresarial de una década más tarde:

Conoció el Théâtre d'Arts, de Paul Fort; el Théâtre de l'Oeuvre, de Lugné-Poe; el Théâtre des Arts, de Jacques Rouché; el Deutsches Theater, de Max Reinhart; el Teatro de Arte de Moscú, de Meyerhold y Stanislavsky, y se interesó por las

⁶³³ *Ibíd.*, p. 42.

⁶³⁴ PALENQUE, Marta, *El teatro de Gómez de la Serna: Estética de una crisis*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1991, pp. 33-34.

innovaciones interpretativas de Craig, Appia, Georges Fuchs, Mariano Fortuny, Fritz Erler. Con este bagaje asumió el reto, creativo e innovador, frente a la mustia escena de cartón piedra de la época y emprendió la más importante “renovación artística que se produce en la escenografía en nuestro siglo”⁶³⁵.

Ya hemos hablado de Martínez Sierra al tratar sobre su *Teatro de ensueño*, precedente del *Guignol* de Francés, y de su indiscutible labor como difusor de las ideas modernistas a través de las revistas *Helios* y *Renacimiento* en la primera década del siglo XX⁶³⁶; si bien es cierto que la crítica siempre ha reivindicado este papel de divulgador de Martínez Sierra (Ricardo Gullón entre otros⁶³⁷) el valor de su producción teatral no ha contado de forma unánime con el favor de los estudiosos. Así, a partir del estreno en 1911 de su gran éxito, *Canción de cuna*, su estilo se repite de manera incesante sin aportar grandes novedades. Es de nuevo Gullón quien explica que sus obras gustaron a los espectadores de la época por lo mismo que hoy son anacrónicas: presencia de sentimentalismo, vagas nostalgias, amores lánguidos y etéreos⁶³⁸. Huerta Calvo y Peral Vega añaden que se trata de un teatro de exaltado optimismo, con un importante clima lírico y donde la feminidad y la maternidad son siempre los temas, plasmando una visión idealizada y feliz del mundo⁶³⁹. Parte de esta “escritura femenina” (como se ha descrito en ocasiones la obra de Martínez Sierra) se explica por la conocida polémica de la autoría, pues gran parte de la obra del autor fue escrita por su mujer, María de la O Lejárraga, que prefirió permanecer a la sombra de su marido y que siempre firmó con el apellido de este⁶⁴⁰. Pero más allá de cuestiones de atribución, sí nos parece pertinente señalar que de nuevo asistimos en la obra de Martínez Sierra a un proceso similar al observado en Jacinto Benavente: los intentos y nuevos rumbos transitados en sus primeros años son abandonados al llegar el éxito de público, que anquilosa la producción, abandonado así cualquier elemento novedoso ante la seguridad de la fórmula conocida y repetida hasta la saciedad.

Si bien el teatro de su segunda época no tiene el interés y la valía del escrito en los primeros años del XX (coincidiendo con su labor de difusor del modernismo), es otro el papel fundacional que los Martínez Sierra ejercen en estos años: la creación del *Teatro de Arte*, un espacio renovador que pondrá a Madrid al mismo nivel que los escenarios europeos. Andrés Amorós así lo atestigua:

En el teatro, más que su labor como escritor importa su creación del *Teatro de Arte* (1916 – 1926). En el madrileño Teatro Eslava, Martínez Sierra lleva a cabo una verdadera revolución escénica. Se convierte, según la expresión de Federico Carlos Sainz de Robles, en “el mejor director artístico con que ha contado el teatro español”⁶⁴¹.

⁶³⁵ RODRIGO, Antonina, *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*, Madrid, Algaba Ediciones, 2005, p.177.

⁶³⁶ Ver *supra*, pp. 42-43.

⁶³⁷ GULLÓN, Ricardo, “No es posible escribir la historia del modernismo literario español sin tener presente la persona y la obra de Gregorio Martínez Sierra y, junto a él, la de su mujer y colaboradora, María de la O Lejárraga”, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971, (2ª edición), p. 228.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁶³⁹ HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio, “Benavente y otros autores”, en *Historia del teatro español*, Vol. II, ed. cit., pp. 2284-2286.

⁶⁴⁰ Para profundizar en este tema, ampliamente tratado por la crítica, léase MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000, y O'CONNOR, Patricia Walker, *Gregorio y María Martínez Sierra*, Madrid, Julia García Verdugo, 1987.

⁶⁴¹ AMORÓS, Andrés, “Martínez Sierra y el Teatro de Arte”, *ADE Teatro*, nº 77, 1999, p. 213.

La labor al frente del Teatro Eslava fue una más de las aventuras empresariales de Martínez Sierra, que sabía aprovechar sus contactos, sus habilidades sociales y el papel primordial que los medios de comunicación jugaban en ello para llevar adelante sus proyectos⁶⁴². Tenía un sentido práctico de la vida de la que carecían algunos de sus amigos escritores y artistas, como es el caso de Juan Ramón Jiménez o Falla. Consciente de la importancia de la publicidad, Martínez Sierra publica en la prensa el día del estreno un manifiesto donde recoge la intención de su novedosa iniciativa; seleccionamos aquellos pasajes que consideramos más elocuentes para comprender la motivación que le lleva a plantear esta nueva singladura:

Nuestro propósito es, en primer lugar, divertirles a ustedes. La vida, especialmente en Europa, se ha puesto últimamente demasiado triste; por lo cual, un poco de diversión razonable es casi artículo de primera necesidad. Hay que divertirse; es decir, hay que distraer el ánimo hacia algo que nos haga reír francamente, pensar fácilmente, esperar ilusionadamente; lograr, en suma, el optimismo necesario para seguir viviendo en buen humor... a pesar de tantísimos pesares.

Mercado de optimismo y buen humor pretende esta empresa abrir para ustedes. Habrá en él de todo: risa y llanto; paradoja y filosofía; poesía y sátira; declamaciones elocuentes para los amigos del viejo sistema parlamentario; pantomimas para el buen entendedor; suspiros a la luz de la luna; ilusiones de amor bajo el sol; románticas desesperaciones al caer la tarde... hasta su punto de desvarío, cuando sea oportuno, y hasta su chispa de extravagancia, cuando venga bien.

Representará nuestra compañía comedias y farsas; dramas y sainetes, melodramas, cuando llegue la hora; tragedias, cuando salte la ocasión; no hay género excluido de nuestro repertorio, que nuestra única voluntaria limitación será la que impongan el arte y el buen gusto; y tan de buen gusto (si el autor de la ficción le tiene) es hacer reír como hacer llorar. [...]

Cierto que traemos idea de hacer siempre arte serio, por el respeto que ustedes – respetable público nuestro – nos merecen; pero, no pocas veces, es mucho más seria la enseñanza encerrada en la burla que la que contiene el sermón. Esperamos hacer pensar a ustedes casi siempre, sin aburrirles casi nunca. [...] No ha de haber exclusión ni prejuicio en la elección de los autores. Todos los modernos de España, a quienes ya ustedes están acostumbrados a admirar; algunos a quienes aún no han tenido ustedes ocasión de aplaudir; varios de los antiguos; no pocos de los de otras tierras... [...]

Escaparate y espejo de la moda queremos también que sea, para las elegantes que han de venir a honrarnos con su atención, el marco de nuestro escenario. Dibujantes, pintores, modistos, pasan días y noches soñando colores, brillos, sedas, oros, formas y maneras para halagar los lindos ojos que han de mirar. Ni aun la luz que entre por una ventana, ni aun la borla que remate un cojín, han de ser cosa baladí ni efecto del azar; todo estará pensado; todo estará compuesto por quien sabe y puede. El caso es que ustedes vengan a nuestra casa con deseo, y salgan de ella con afán de volver⁶⁴³.

⁶⁴² De hecho, algunos estudiosos como Eduardo PÉREZ-RASILLA consideran que “El genio de Martínez Sierra es proteico, característica a la que suma su capacidad para atraer hacia sí a personas que puedan colaborar en sus proyectos. Como es sabido, sus dotes de organización le llevaron a poner en marcha iniciativas en diferentes terrenos, la escena fue uno de ellos, pero se dedicó también al cine o a la promoción de revistas o de empresas editoriales. Tal vez su máxima aportación haya consistido en ejercer ese talento para aglutinar a diferentes creadores y entusiasmarlos con sus ideas, particularidad común, por cierto, a los grandes directores de escena”, en “La dirección escénica entre 1900 y 1936. Un cúmulo de tentativas”, *ADE Teatro*, nº 77, 1999, p.194.

⁶⁴³ Recogido en “Notas teatrales. Los de Eslava”, *ABC*, 22-IX-1916, p. 13.

El contexto histórico es importante para entender las referencias iniciales: Europa se halla inmersa en la Gran Guerra, conflicto en el que España permanece neutral, aunque el clima bélico influya en el ánimo de la época (recuérdese la polémica entre germanófilos y aliadófilos que impregnó las disputas intelectuales en la prensa de la época)⁶⁴⁴. Además, esta situación había provocado que el país se hubiera convertido en refugio para muchos artistas que huían del conflicto, lo que también provocó una destacada renovación de ideas estéticas, como veremos más adelante⁶⁴⁵. Por ello Martínez Sierra subraya desde el principio la intención lúdica de su nueva compañía, lo que permitirá hacer olvidar las tensiones europeas.

Pero a pesar de ser un “mercado de optimismo y buen humor”, añade Martínez Sierra a continuación que habrá de todo: como buen vendedor, incluye todos los géneros posibles en su lista, poesía, filosofía, comedia, tragedia, farsa, sátira, melodrama y pantomima. Cualquier género puede ser objeto de sus representaciones, pues cualquiera puede servir para la reflexión y hacer pensar: la sombra del valor didáctico del teatro está de fondo en las declaraciones de Martínez Sierra. Solo dos limitaciones se impone la compañía, aquellas determinadas por “el arte y el buen gusto”, condicionantes muy específicos que delimitan su alcance y la intención esteticista que subyace a la propuesta; no habrá espectáculos soeces ni vulgares (como podía haber ocurrido en antiguos montajes del Teatro Eslava, donde en ocasiones se habían representado obras del género ínfimo) y se establecerá un nivel de calidad superior, basado en ese repetido “buen gusto”, que dará lustre a la Compañía.

Para poder reflejar semejante variedad de géneros se recurrirá a una amplia nómina de dramaturgos de distintas nacionalidades y épocas. Los autores nacionales se verán representados tanto por maestros consagrados como por jóvenes promesas, y ciertamente el vaticinio se cumplió; gracias al *Teatro de Arte* estrenaron en España autores que habían sido rechazados en otros escenarios, como Concha Espina (*El Jayón*, 1918) o Manuel Abril (*La princesa que se chupaba el dedo*, 1917); vieron subir a las tablas sus primeras obras teatrales Jacinto Grau (*El hijo pródigo*, 1916), Federico García Lorca (*El maleficio de la mariposa*, 1920), Felipe Sassone (*La señorita está loca*, 1918) o nuestro autor Tomás Borrás (*El sapo enamorado*, 1916); se montaron obras de autores tan variopintos como Shakespeare, Moreto, Goldoni, Zorrilla, Molière, Arniches, Muñoz Seca o Ibsen y se introdujeron obras de Bernard Shaw y Barrie desconocidas en España⁶⁴⁶. La lista demuestra esa variedad de estilos, géneros y épocas que aseguró Martínez Sierra en su manifiesto, sin abandonar en ningún momento la calidad prometida.

Y esa calidad, ese cuidado del detalle (“ni aun la borla que remate un cojín, han de ser cosa baladí ni efecto del azar”), vendrá especialmente determinada por la

⁶⁴⁴ Para más información, puede consultarse el artículo de ORTIZ DE URBINA, Paloma, “La Primera Guerra Mundial y sus consecuencias: la imagen de Alemania en España a partir de 1914”, Vol. 15, *Revista de Filología Alemana*, 2007, pp. 193-206. También se puede consultar el documentado ensayo de Fernando GARCÍA SANZ, *España en la Gran Guerra: espías, diplomáticos y traficantes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

⁶⁴⁵ La presencia de los *Ballets Russes* de Diaghilev en España será decisiva para la modernización de nuestras ideas escénicas y para la internacionalización de algunos de nuestros músicos, como fue el caso de Manuel de Falla.

⁶⁴⁶ AMORÓS, Andrés, *op. cit.*, p. 214. Para un listado completo de todas las obras montadas por el Teatro de Arte, véase el catálogo reproducido en REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980, pp. 19-26.

dirección artística, de la que Martínez Sierra se preocupó al máximo, contando con grandes colaboradores que consiguieron dar nivel a sus montajes. Y todo ello, además, teniendo en cuenta las limitaciones que el propio teatro imponía a la hora de diseñar los montajes.

El Teatro Eslava no era un teatro que reuniera las cualidades necesarias para estar a la altura de los grandes espacios escénicos de la época. Originariamente el edificio, construido hacia 1870, se diseñó para almacén de pianos, depósito y calcografía de la casa musical propiedad de Bonifacio Eslava; pero cuando se terminaron las obras y el dueño pidió el permiso de apertura, el inspector encontró un gran salón en la planta baja del edificio y otro de forma rectangular en la principal, con galerías y testeros a los lados, que sin duda correspondían a los palcos y pasillos que rodeaban el patio de butacas de un teatro para aproximadamente 1000 asientos.

Finalmente el Ayuntamiento permitió la transformación en auditorio musical, y el teatro abrió sus puertas el 30 de septiembre de 1871. Se había creado una gran expectación en la capital, pues los teatros dedicados a conciertos estaban al aire libre (como era el caso del Circo Madrid, o los espacios habilitados en los jardines de Recoletos o del Buen Retiro), y el Teatro Eslava era el primer escenario cubierto dedicado en exclusiva a programas de música. El señor Eslava tuvo además el acierto de instalar en la planta baja el espléndido Café Granada, por el que se podía también acceder al teatro.

En el momento de su apertura, el Teatro Eslava fue un espacio único en Madrid, con una rica y lujosa decoración inspirada en elementos musicales con retratos de los compositores más importantes. Fue comparado con el mítico salón de conciertos parisino Herz, aunque lo superaba en ornamentación. También la iluminación suponía una gran novedad, pues se valía de aparatos de gas de fabricación alemana. Sin embargo, la situación era muy distinta en 1916. El Teatro había sufrido sucesivas transformaciones y obras, había perdido su prestigio original y en los últimos años se había convertido en uno de los teatros de referencia del género chico. Su escenario era muy estrecho, con apenas cuatro metros de fondo, y contaba con poca tramoya⁶⁴⁷.

Tomás Borrás nos habla de las limitaciones que presentaba el espacio:

Se llama Eslava ese Teatro. Está en un estrecho pasadizo, y su arquitectura es de las más sencillas entre las de los otros coliseos de la Corte. [...] Allí tampoco hay elementos truquistas que deslumbren por su rareza: el escenario tiene cuatro metros de fondo; el ámbito de trabajar es estrecho y ahogado; los telones son de papel; la maquinaria apenas existe. Todo es normal. Pues bien, allí – repitémoslo – alienta el Espíritu⁶⁴⁸.

Teniendo en cuenta precisamente toda esa problemática espacial y los recursos limitados con los que contaba la Compañía, es mucho más llamativo que lograra alcanzar el éxito que obtuvo. Borrás, en el mismo artículo, habla de los grandes teatros e iniciativas a nivel mundial que inspiran a los hombres dedicados al medio (el Deutsches Theater de Max Reinhardt, el Teatro de Arte de Moscú, de Meyerhold y

⁶⁴⁷ Sobre la génesis del Teatro Eslava y su historia, véase RODRIGO, Antonina, *op. cit.*, pp. 177-178.

⁶⁴⁸ BORRÁS, Tomás, “La Compañía Cómico-Dramática Gregorio Martínez Sierra”, en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (ed), *Un teatro de arte en España. 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926, p. 12.

Stanislavsky, El Murciélago, creado por Baliev, las ideas reformadoras de Craig y Appia), pero prefiere quedarse con otro ejemplo que sirva de modelo:

Pero –íntimamente– permitidnos que nuestra mayor devoción vaya a otros hombres de labor más oscura, al parecer, y a otros teatros, aparentemente, más modestos. En el frontispicio de esos teatros no aparece el enfático letrero de “Teatro de Arte”, ni sus directores abruman con su efigie pensativa una página de los programas. Ellos laboran en silencio; a veces, entre la hostilidad del ambiente; su obra es de sacrificio y precursión [*sic*]; carecen del apoyo y del entusiasmo ajenos; son humildes, trabajadores, comprensivos, agudos; se llaman Lugné-Poe, en Francia; Martínez Sierra en España. Hacen L'Oeuvre, en París, y en Madrid, Eslava. Y, después de mucho tiempo de acción eficaz, continuada, certera, se ve que ellos solos han dado fisonomía estética a un tiempo teatral, y que de su mano han salido, modelados, procedimientos, actores, dramaturgos. He aquí los hombres de nuestra devoción: los eclécticos y desamparados directores que avizoran, para la belleza pura y el placer del espectador, tantos caminos como marca la rosa de los vientos⁶⁴⁹.

Lugné-Poe fue un actor y director teatral que, al frente de su pequeña compañía Théâtre de l'Oeuvre, fue uno de los primeros impulsores del simbolismo en teatro y que introdujo en Francia la obra de Strindberg e Ibsen. Firme opositor del naturalismo teatral, desarrolló una larga carrera en la que se encuentran hitos como el estreno de *Ubú roi*, *Pélleas et Mélisande* o *Salomé*. La comparación con Martínez Sierra se basa en la similitud existente entre los teatros sede de ambas compañías (Borrás describe el francés como “un pobre diablo de edificio: dos pisos viejos, madera, cal y ladrillo, liso [...] Unas ventanas despintadas, [...] unos adoquines desiguales en el empedrado, unas cómicas mal vestidas”). Resulta interesante la identificación pues hacia 1916, fecha de inicio del *Teatro de Arte*, la relevancia de Lugné-Poe había decaído levemente; en primer lugar, porque durante la Gran Guerra estuvo alejado de los escenarios, aunque volvería a su trabajo como director de escena en el período de entreguerras; en segundo lugar, porque sus grandes innovaciones se habían producido ya en la década anterior con su defensa del teatro simbolista, el alejamiento de la puesta en escena realista y el descubrimiento de una serie de autores (Claudel, Maeterlinck, Gide, los grandes dramaturgos escandinavos) que ya para entonces estaban consagrados.

En esa dirección se encuentra precisamente una de las críticas que se hizo al trabajo de Martínez Sierra al frente del *Teatro de Arte*; sin negar el indudable valor plástico de sus montajes, algunas voces reclaman una mayor profundización en la renovación teatral, que se ha quedado en lo meramente externo. Así se manifestaron Enrique de Mesa, Díez-Canedo y Rivas Cherif. El primero de ellos manifiesta que el intento del director se ha quedado corto:

Cuando don Gregorio Martínez Sierra aventuró su bajel de empresario-poeta en la procela del mar dramático, [...] la simpatía de un público discretamente literario hubo de poparle como viento propicio. Favorecíale al escritor la exquisitez de sus primeros pasos. [...] Sería injusto negar el acierto de la iniciación. [...] Pero el capitán de la aventura [...] no perseveró en su empresa. [...] Ha ido paulatinamente degradando la densidad de su esfuerzo. Para llegar a un Gémier, a un Lugné-Poe, a un Antoine, a un Copeau, a un Dullin, le ha faltado claridad y firmeza en el ideal. Ha sido demasiado voltario. Se ha detenido en la cascarilla afeitada de las artes auxiliares del teatro sin llegar a su almendra sustanciosa. La sollicitación sensual no puede ser el solo acicate del

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 11-12.

espíritu. Este ha sido y no otro el grave error de Martínez Sierra. [...] No se detiene en la matización psicológica; pero apura con delicadeza la feliz acordación de tonos en telas y trajes⁶⁵⁰.

Considera además que algunos de sus personajes están descuidados, que la elección de textos en ocasiones no es la adecuada al decantarse por obras muy comerciales, y que la estrella de la compañía, Catalina Bárcena, no muestra todo su potencial en manos de Martínez Sierra, que la ha destrozado como intérprete.

En el caso de Rivas Cherif y de su amigo el crítico Díez-Canedo, defensor de este último, el enfrentamiento con Martínez Sierra y su teatro se explica en parte por tratarse de la típica lucha generacional y de un posicionamiento como alternativa novedosa a esa manera de hacer teatro que se considera periclitada: piénsese que muchos críticos y estudiosos consideran que el papel de primer gran director de escena del siglo XX le corresponde a Rivas Cherif y no a Martínez Sierra. No sin cierto sarcasmo, explica el director y autor teatral su manera de entender el *Teatro de Arte*:

Alternando mientras tanto sabiamente las obligaciones comerciales de la taquilla con el instinto, no por artístico menos industrioso, de los nuevos modos –y modas– teatrales, Gregorio Martínez Sierra, autor, empresario y director de la joven actriz Catalina Bárcena, acierta a encuadrar sus interpretaciones cómico-sentimentales de un repertorio a la medida del público “medio”, en el marco escenográfico de calidad superior que piden ya los ojos de los espectadores más espantadizos por apegados a una visualidad trasnochada. Asocia Martínez Sierra a sus espectáculos a dos nuevos pintores escenógrafos, el catalán Fontanals y el alemán, aclimatado en nuestro país, Sigfrido Burman [*sic*]. Uno y otro han captado la intención del empresario. Bien sencilla, aunque no lo vieron los demás como él. Se trataba de adaptar a su repertorio del Teatro Eslava, lo que de adaptable pudiera tener en cada caso el estilo de los “Bailes rusos”⁶⁵¹.

En la misma línea se expresa el crítico Díez-Canedo, que establece una oposición directa entre el estilo de dos grandes consagrados de la época (Benavente y Martínez Sierra) y su amigo Rivas Cherif, para resaltar así la valía de este:

[Rivas quiere] intentar lo contrario que el señor Benavente en el clásico corral que actualmente dirige, o que el señor Martínez Sierra, pongo por falsificador de moneda literaria y ladino corruptor de menores en punto a buen gusto⁶⁵².

No debe extrañar la censura implícita en las palabras de Rivas Cherif, que habla de su percepción del *Teatro de Arte* desde su experiencia, encuadrada en una perspectiva más cercana a las propuestas de la década siguiente (la compañía *El Caracol* es un ejemplo de ello, con sus ensayos vanguardistas). Díez-Canedo, por otra parte, fue siempre un crítico perspicaz que mantuvo una postura abierta a las novedades teatrales y que fue muy severo con los escenarios de la España de su época. Piénsese, además, que en todos estos casos estamos hablando de una censura que se hace pública a mediados o finales de la década de los veinte, cuando el Teatro de Arte está finalizando su labor de diez años o ha concluido ya. No es igual el impacto que los montajes del Eslava causan en el público los primeros años, cuando su cuidado y detalle

⁶⁵⁰ Citado por MESA, Enrique de, *Apostillas a la escena*, Madrid, Renacimiento, 1929, p. 174.

⁶⁵¹ RIVAS CHERIF, Cipriano de, *Cómo hacer teatro*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p.40.

⁶⁵² Citado por AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, 1992, p. 34.

sorprende a los madrileños, que en sus últimas campañas, aceptadas entonces de forma general las novedades que habían aportado diez años antes. De hecho, se considera que el momento de esplendor del Teatro de Arte se da en las temporadas 1921/22 y 1922/23, época de sus más importantes éxitos escenográficos, y que en las siguientes se asiste a un paulatino declive⁶⁵³.

Más allá de las críticas apuntadas, es innegable el papel desempeñado por el *Teatro de Arte* de Martínez Sierra en la difusión de las ideas escenográficas opuestas al naturalismo imperante todavía en las tablas de nuestro teatro y en otorgar un peso específico al director de escena y al escenógrafo, que hasta entonces no lo habían tenido; así lo sostienen Arias de Cossío o Checa Puerta⁶⁵⁴. Quizás esta reacción estética llega un poco más tarde que en el resto de Europa, y este desfase explicaría la recepción negativa de algunos críticos y hombres de teatro, que para la década de los veinte esperan una mayor modernización de la escena y no sólo en sus elementos escenográficos; pero ello no debe empañar el puesto que por derecho le corresponde al *Teatro de Arte* en la historia de nuestra renovación teatral.

Sus innovaciones no se limitaron a la escenografía y al uso de la luz (los dos grandes valores que tradicionalmente se asocia al *Teatro de Arte*), sino que también introdujo una serie de técnicas o recursos, hoy habituales, que en su momento causaron estupor: el espectador-actor (aquel que surge del patio de butacas y se incorpora a la representación), el actor-máscara o la escena giratoria.

En el plano escenográfico, Martínez Sierra supo contar con la colaboración esporádica de importantes artistas plásticos (Alarma, Benedito, Brunet, Junyet, Lafora, Mignoni, Penagos, Periquet, Pons, Vilumara y Zamora) y tres nombres fundamentales, unidos indisolublemente al éxito de de la aventura: Barradas, Bürmann y Fontanals.

Rafael Pérez Barradas (1890-1929), nacido en Montevideo de padres españoles, llega a Europa en 1912; su estancia en Milán lo pone en contacto con el futurismo, que impregna su pintura, calificada de “vibracionista” al ser expuesta en Barcelona: refleja un cierto modo de lo representado a través del paso de un color a otro correspondiente, produciendo un resultado cromático casi caleidoscópico⁶⁵⁵. Empieza a colaborar con Martínez Sierra como ilustrador de libros para su Editorial Estrella en 1919, pero pronto empieza a alternarlo con escenografías para el Eslava. Se caracterizaba por un estilo “aligero y candoroso, perfectamente acoplado para el teatro para niños”, según explica Guerrero Zamora⁶⁵⁶. Hay en él un gusto por la simplificación, con grandes superficies llenas de colores planos y luminosos, reduciendo así los detalles accesorios a lo imprescindible. El decorado se construye de tal manera con colores netos para centrar la atención en la acción de los personajes. De los tres señalados, es el escenógrafo con

⁶⁵³ Así lo afirma REYERO HERMOSILLA, Carlos, *op. cit.* p. 8. En esas temporadas se estrenan *Don Juan de España* (Martínez Sierra), *El pavo real* (Eduardo Marquina y María Martínez Sierra) y *Una noche en Venecia* (Eduardo Marquina y María Martínez Sierra), tres de las obras más exitosas de la Compañía.

⁶⁵⁴ ARIAS DE COSSÍO, Ana María, “La renovación escénica: el teatro de arte de G. Martínez Sierra”, en *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, CHECA PUERTA, Julio Enrique, “Los teatros de Gregorio Martínez Sierra”, en DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 121-126.

⁶⁵⁵ REYERO HERMOSILLA, Carlos, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵⁶ ZAMORA GUERRERO, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*. Vol. II, Barcelona, Juan Flors, 1961, p. 490.

menor producción en el Eslava, y la mayor parte de sus trabajos estuvieron asociados al teatro infantil, debido a las características de su estilo, ingenuo, sencillo y muy colorista.

Siegfried Bürmann (1890-1980) es el único de los tres con una sólida formación como escenógrafo; nacido en Alemania, había estudiado con Reinhardt en Berlín, de quien aprende la maestría de las soluciones técnicas y los nuevos elementos que la vanguardia había añadido a la escenografía moderna. Viaja por Europa y vive una temporada en París, donde entra en contacto con varios seguidores de Gauguin; con ellos comparte el gusto por la escultura medieval, los vidrios policromados, las imágenes populares, las estampas japonesas y el arte primitivo. Arias de Cossío analiza el puente que estos artistas establecen entre las postrimerías del impresionismo del XIX y el expresionismo del XX, que servirá por otro lado de contrapunto al *art nouveau*, y que dejarán su impronta en el estilo del alemán⁶⁵⁷. Bürmann se traslada entonces a España, y vivirá dos años en Granada, donde lo conocerá Martínez Sierra, iniciándose así su colaboración.

Por tratarse del único con una formación específica se dedica por completo a los decorados y no pocas veces será el encargado de materializar los bocetos de otros escenógrafos. De un modo u otro, llegaba a intervenir en todos ellos, por lo que debe ser considerado la figura más importante dentro del grupo. Tal y como atestigua Manuel Abril:

Bürmann ha hecho una obra doble, como proyectista y como ejecutante, en la cual su valía de artista ha sido reforzada y auxiliada por su pericia como técnico. Bürmann ha obtenido determinados efectos de escena, que no hubiera imaginado jamás la fantasía de un pintor que no fuese al mismo tiempo un técnico de la escenografía; no los habría imaginado porque los habría de antemano supuesto irrealizables. Bürmann, en cambio, dueño de los recursos del oficio, ha sabido lograr efectos insospechados, ya con la distribución de luz, ya con el manejo sorprendente de perspectivas combinadas⁶⁵⁸.

Su estilo es ecléctico: recurre en ocasiones a la simplificación aprendida con Reinhardt o se deja llevar por el magisterio de la pintura modernista española (Romero de Torres, Anglada-Camarasa) y sabe adaptarse a los gustos del autor improvisando un decorado con elementos modernos y clásicos. Guerrero Zamora considera que lo más granado de su producción no se refleja en los años del Eslava, sino que será con posterioridad cuando dé muestras de su mayor talento (con la Compañía de Margarita Xirgu o en su extensa carrera durante la posguerra). Sin embargo, destaca su importancia como introductor de la división del escenario propugnada por Reinhardt mediante plataformas y escaleras que permitían el realce del cuerpo del actor, que no debía permanecer constantemente en el plano del tablado sino que podía subir, bajar y cambiar de nivel, lo que enriquecía de manera notable la intensidad de los efectos escénicos⁶⁵⁹.

El propio Tomás Borrás evocará la figura del alemán en una estampa publicada en los años sesenta, donde rememora los orígenes de la empresa de Martínez Sierra:

⁶⁵⁷ ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a, *op. cit.*, pp. 257-258.

⁶⁵⁸ ABRIL, Manuel, “Los pintores de Eslava”, en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (ed.), *Un teatro de arte en España. (1919-1926)*, Madrid, La Esfinge, 1926, p.30.

⁶⁵⁹ ZAMORA GUERRERO, Juan, *op. cit.*, p. 490.

Vino porque lo trajo Gregorio. Y estaba en Granada porque, al satisfacer su pasión primera, que es viajar, quedóse prendido en Granada. Allí residía desde 1912, cuando fue en una caravana de turistas y, al ver desde el Sacromonte Granada, le dijo al pastoreador de turistas: “Yo me queda, yo está aquí, yo no vuelva a Düseldorf, hu, hu, hu”, enganchado a un hechizo para siempre.

Pintaba cuadros entonces, vivía de pintar cuadritos; era uno de los gitanos de las cuevas, admitido en la comunidad de “calés”, porque él, a su manera, también era gitano, andamundos, sin ley ni Roque. [...] Martínez Sierra, que era catador de talentos, apenas habló con Bürmann en una de sus giras teatrales a Granada, se dijo: “Aquí hay uno”. Y esa fue la causa de que en el sótano del Eslava apareciese a la luz artificial un Bürmann entre dorado y ennegrecido [...].

Allí, en la nave amplia y larga [en el barrio de Tetuán], algo así como una estación, Bürmann se estaba horas, días, semanas sin salir de su trabajo ni desnudarse⁶⁶⁰.

Describe así la bulliciosa actividad que el artista realizaba desde los talleres donde se componían y elaboraban los escenarios que luego se mostraban en el escenario del teatro. Su labor en este sentido fue ímproba.

Sin embargo, considera Zamora Guerrero que Fontanals (1895-1972) es el más representativo de los tres con respecto a aquel período y empresa⁶⁶¹. Al igual que Barradas, se trataba de un pintor sin formación escénica, que había iniciado su carrera en Barcelona al servicio del interiorismo modernista de Puig i Cadafalch y que había trabajado también como pintor circunstancial de carteles y realizando dibujos ornamentales e ilustraciones para diversas publicaciones. Martínez Sierra lo contrata como proyectista de escenografías que en muchos casos realiza Bürmann. También participa como ilustrador de la Editorial Estrella del empresario, al igual que Barradas.

Su estilo se caracteriza por la síntesis, la búsqueda de un efecto total en medio de la policromía. Parte de un color fundamental con el que entona todo el decorado a base de pequeñas variaciones de dicho color o bien por medio de colores complementarios, pero siempre muy pocos, de manera que prime solo uno de ellos.

Serán estos tres artistas los responsables de la mayoría de los montajes del Teatro de Arte en sus diez años de vida, colaboración que concluirá con la publicación del exquisito volumen colectivo *Un teatro de arte en España*, primorosamente editado por Martínez Sierra, con textos de Tomás Borrás, Manuel Abril, Rafael Cansinos Assens y Eduardo Marquina, y abundantes fotografías e ilustraciones de montajes, escenografías, figurines y puestas en escena. El catálogo se publicó con motivo de la participación del Teatro Eslava en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de Francia en 1925, donde se montó una instalación en forma de quiosco hexagonal diseñada por Fontanals que servía para exponer seis maquetas correspondientes a montajes de la Compañía⁶⁶². El libro será galardonado con el Gran Premio a la edición,

⁶⁶⁰ BORRÁS, Tomás, *Madrid gentil, torres mil, Madrid*, Editorial Cultura Clásica y Moderna, 1958, p. 58.

⁶⁶¹ ZAMORA GUERRERO, Juan, *op. cit.*, p. 491.

⁶⁶² En concreto, *El café cantante, El Reino de Dios* (de Barradas), *Don Juan de España* (Fontanals), y *Una noche en Venecia, Jardín japonés y El grillo del hogar* (Bürmann). Manuel ABRIL escribe un elogioso artículo sobre el quiosco y la exposición en *Blanco y Negro* con numerosas reproducciones fotográficas, “Exposición de Artes Decorativas, de París. La instalación del Eslava”, *Blanco y Negro*, 20-IX-1925, pp.107-110.

lo que supone un triunfo personal de Martínez Sierra. Para Reyero Hermosilla, la presencia del Teatro Eslava en la Exposición supone la directa adscripción de la empresa de Gregorio Martínez Sierra a las *arts-déco*, dado que dicha exposición marca la apoteosis del estilo, epígono del *art nouveau*, en el que lo decorativo y superficial se mezclan con lo geométrico de un nuevo espíritu. En ese sentido habría que entender la obra del “empresario-poeta” (así lo bautizó Enrique de Mesa) como una muestra avanzada de la renovación artística vivida en la década de los veinte⁶⁶³.

A finales de 1925 la Compañía viaja a París, disuelta ya la asociación con el Teatro Eslava, donde el Teatro Fémina le dedicó su temporada española; los elogios de Lugné-Poe, Baliev y Robert de Fleurs, crítico de *Le Figaro*, no se hicieron esperar, destacando las modernas puestas en escena y la creación de atmósferas. También cosechó importantes éxitos en Nueva York, donde estuvieron de gira meses después, siendo alabado Martínez Sierra por su trabajo como director de escena. La escenografía española, tal y como señalaba el crítico de *The New York Telegraph*, daba muestras de estar a la altura de las novedades artísticas de la época⁶⁶⁴.



En primer término, el quiosco diseñado por Fontanals y realizado por Pascual Bravo, en el interior del Pabellón de España

⁶⁶³ REYERO HERMOSILLA, Carlos, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁶⁶⁴ Aparece en recogido en la breve nota sobre el *Teatro de Arte* en PELÁEZ MARTÍN, Andrés, “El arte escénico en la Edad de Plata”, en HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio, (ed.), *Historia del teatro español*. Vol. II, ed. cit., p. 2214.

6. Las pantomimas del Teatro del Arte y sus antecedentes: *El amor brujo* y los *Ballets Russes*

Cuando María Martínez Sierra repasa en sus memorias los años del *Teatro del Arte*, recuerda no solo las obras convencionales que montó la Compañía Cómico-Dramática de su por entonces marido Gregorio, sino también aquellas de difícil catalogación genérica que de vez en cuando sorprendían al público madrileño:

Su compañía se había formado para representar exclusivamente dramas y comedias tanto españoles como traducidos de otros idiomas; mas esto no impedía que, de vez en cuando, una ráfaga lírica hiciese su aparición en el tablado, ya en forma de música de escena, ya en forma de *divertissement*, como dicen los franceses, para servir de incentivo o descanso a la actividad del pensar que el arte dramático exige del espectador y sin la cual no hay obra teatral, por muy bella que sea, que pueda considerarse completamente viva. Pequeñas “revistas”, series de danzas y canciones folklóricas, pantomimas, representaciones de antiguos “misterios” y “autos” pasaban por el escenario de nuestro teatro con caprichosa intermitencia, y, a decir verdad, eran acogidos por el público, una vez sobrepasado el “chapuzón” de la sorpresa, con indudable favor⁶⁶⁵.

Aunque la acumulación de la lista anterior pudiera hacer pensar lo contrario, solo se representaron tres pantomimas propiamente dichas en el Teatro Eslava a lo largo de los años de vida del *Teatro de Arte*: *El sapo enamorado* de Tomás Borrás y *Navidad* de Martínez Sierra en 1916, y *El corregidor y la molinera*, también de este último, en 1917. Peral Vega sugiere que podría ampliarse la nómina si se tienen en cuenta otras piezas de carácter fronterizo, como ocurre con dos piezas de Manuel Abril, *Viajes al Portal de Belén*, con música de Conrado del Campo, y el “cuento burlesco” *La princesa que se chupaba el dedo*, que tuvo una magnífica acogida en su estreno el 14 de diciembre de 1917⁶⁶⁶. Pero no queremos ampliar la nómina con obras que, aunque por sus carácter híbrido bien pudieran compartir algunas de las características de las pantomimas, no nacieron con esa denominación específica por parte de su autor. Por otra parte, el uso de la música o de pasajes mimados dentro de una obra son recursos que Martínez Sierra utiliza en sus montajes de esos años para profundizar en la idea de “obra de arte total” que impregna su labor en el Eslava.

Piénsese que los Martínez Sierra van a montar tres pantomimas con muchos elementos comunes en cuanto a su organización, puesta en escena y diseño; contaban además con un precedente, una experiencia inestimable del año anterior que les había servido como aprendizaje: *El amor brujo*, con música de Manuel de Falla, que había surgido por petición personal de Pastora Imperio a los Martínez Sierra. La obra había nacido como “Gitanería en un acto y dos cuadros escrita expresamente para Pastora Imperio”, y se estrenó en el Teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915, con dirección orquestal de José Moreno Ballesteros, con una pequeña orquesta de dieciséis instrumentos, y trajes y decorados de Néstor de la Torre. Al año siguiente, Falla retocará

⁶⁶⁵ MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo*, ed. cit., p. 197.

⁶⁶⁶ Así lo apunta en el capítulo dedicado a las pantomimas del *Teatro del Arte*, “En «El Teatro de Arte»: Martínez Sierra y Borrás”, en PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 76.

la pieza para su estreno en versión orquestal y no será hasta 1924 que adquiera su forma de “ballet pantomímico” que se estrena en París un año más tarde⁶⁶⁷.

Cierto es que la obra presenta algunas diferencias esenciales con respecto a las pantomimas que montarán en el Eslava: la primera de ellas es que la obra surge para el lucimiento de la bailaora Pastora Imperio, que acude a Martínez Sierra en un primer momento para que le escriba la letra de una canción a la que Falla pondría música; la obra irá ganando en proporción a medida que el dramaturgo y el músico comienzan a desarrollarla, pero en ningún momento se olvida el papel central que la bailaora desempeña; la segunda diferencia, no menos importante, es la consideración genérica de la obra. Resulta llamativa la denominación de “Gitanería”, que según explica Almeida Cabrera, tiene una doble significación: obra propia de gitanos y “caricia y halago hecho con zalamería y gracia al modo de los gitanos”⁶⁶⁸; en cualquiera de los dos casos, el subtítulo hace referencia a una circunstancia que acompaña a la obra, pues sus protagonistas son gitanos, pero no explica sus características genéricas. La adscripción a un género determinado será motivo de no pocos quebraderos de cabeza para Martínez Sierra y de algunos enfados por parte de Falla; en un primer momento, el dramaturgo habla a Falla de componer una serie de “escenas líricas” para Pastora Imperio. En una entrevista a la prensa, la bailaora habla de un pequeño “apropósito” (denominación que indigna a Falla, pues se reservaba para piezas de carácter ínfimo, y la obra nace como respuesta a semejante tipo de espectáculo). El día previo al estreno, Martínez Sierra habla en la prensa de *El amor brujo* como “obra pantomímica”⁶⁶⁹. La controversia se explica en parte por la novedad del espectáculo, que supone una sorpresa para el Madrid de la época. Antonio Gallego analiza la reacción de la prensa al estreno, y concluye que “diversas opiniones acogieron esta obra”:

Diversas, sí, e incluso encontradas, pero salvo un par de excepciones, todas admitían que lo más importante del experimento había sido la música y que el triunfador de la noche era don Manuel, “el maestro Falla”. Lo que se discutía, y mucho, era, por un lado, el nuevo género que trataba de imponerse, por otro lado la idoneidad de la artista sobre la que descansaba el espectáculo y, por fin, la realización del mismo⁶⁷⁰.

La novedad de *El amor brujo* supuso un primer escollo, pues no hubo acuerdo unánime por parte de la crítica a la hora de calificar aquella obra que no era zarzuela, ni género ínfimo, ni danza, pero que nacía con deseos de convertirse en un experimento artístico de nivel. *Alejandro Miquis* entiende que su carácter escenográfico, “con espíritu decorativo más aún que con espíritu teatral”, a pesar de su interés, había de chocar al público, poco acostumbrado a tales espectáculos. También era cierto que las dotes actorales de Pastora Imperio no estaban a la altura de su baile, lo que justificaría que el público aplaudiera las dos danzas fundamentales de la pieza (“Danza del fin del

⁶⁶⁷ Véase CRICHTON, Ronald, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989, p.55. Para una visión completa del proceso compositivo, estreno y evolución de las distintas versiones de la obra, véase GALLEGO, Antonio, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza, 1990.

⁶⁶⁸ ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan, *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995, p. 18.

⁶⁶⁹ Antonio GALLEGO recoge abundante documentación sobre esta problemática, que también afectará a la prensa que cubre el estreno, que la tilda de “pantomima con recitados” o “Género lírico-bailable-pantomimesco”, en *Manuel de Falla y El amor brujo*, Alianza, Madrid, 1990, pp. 38-48.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 46-47.

día” y “Danza del fuego fatuo”) pero que recibiera con cierta frialdad los recitados dramáticos de la gitana.

Muy destacable fue también el hecho de que se reprodujeran en el cartel anunciador del espectáculo los nombres de la bailaora, el compositor, el dramaturgo y el escenógrafo, todos con el mismo tamaño, lo que acentuaba la idea de una obra conjunta, resultado del trabajo unido de todos sus talentos respectivos⁶⁷¹. Aquí se perciben atisbos de lo que serán las campañas del *Teatro del Arte*, y esa tendencia a la “obra de arte total” de raigambre wagneriana que mueve a Martínez Sierra. En parte por esta presentación conjunta, la prensa también dedicó espacio a comentar los decorados y los vestuarios del joven canario, que hacía su presentación en los escenarios de Madrid con *El amor brujo*, aunque era ya de sobra conocido por sus famosas ilustraciones de mujeres y sus decorativos cuadros⁶⁷². Mucho se comentó la puesta en escena, incluso entre aquellos críticos que habitualmente no se preocupaban de esas cosas, pero fue el relieve dado al artista lo que motivó que la prensa se ocupara de ello. Entre los periodistas que mejor cubren el estreno se encuentran *Monte-Cristo*, Rafael Benedito, y curiosamente, Manuel Abril y Tomás Borrás⁶⁷³, dos de los futuros autores que estrenan gracias al *Teatro del Arte*, que también colaboraban con la prensa y ejercían de críticos, como era habitual entre los escritores de la época (recordemos el papel de crítico teatral de Borrás en *La Tribuna*).

Según Antonio Gallego, Borrás escribe la crónica más completa, pues describe con detalle los elementos escenográficos, el vestuario, la acción dramática y la música. Se trata de una crítica elogiosa, ditirámica, un tanto impresionista, que intenta establecer una serie de correspondencias artísticas: hay comparaciones de la música del intermedio con la del jardín encantado de *Parsifal*; la decoración de la segunda escena, que se desarrolla en la cueva de la bruja, le recuerda a los cuadros de Böcklin; el vestuario de Pastora Imperio se identifica con la vestida por *La Carmencita* de Sargent. Estos elementos dan una imagen muy concreta del ideario estético que ha guiado el montaje, referencias que el público culto es capaz de relacionar con toda una corriente estética asociada a la modernidad. Otro ejemplo es la simultánea identificación de la escenografía con el estilo de Zuloaga, a quien hacen referencia el propio Borrás (“escena semejante a un cuadro de la manera zuloaguesca”) y el crítico *Monte-Cristo* en el artículo ya citado (“figuras inquietantes y turbadoras, que dijéranse arrancadas de un lienzo de Zuloaga”)⁶⁷⁴.

Borrás acaba su artículo con una pequeña sección titulada “Opiniones” donde, a modo de declaraciones pilladas al vuelo la noche del estreno, se inventa la impresión de distintos asistentes al evento: Un músico, un literato, Un pintor, Un revistero, Una señora, Cretinos... Este cierre cómico recuerda a su artículo “El gallinero”, publicado

⁶⁷¹ Así lo recuerda ALMEIDA CABRERA, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁷² Así, el 18 de abril de 1914 se dedica un reportaje especial al artista en *La Esfera* y otro el 1 de enero de 1916 en *Summa*.

⁶⁷³ Cada uno de ellos es autor de las siguientes reseñas periodísticas: “Los trajes de la Imperio en *El amor brujo*”, *El Imparcial*, 18-IV-1915; “Teatro Lara. Estreno de *El amor brujo*. El libro y la música”, *La Patria*, 16-IV-1915; “Teatro Lara. Estreno de *El amor brujo*. La decoración”, *La Patria*, 16-IV-1915; “El amor brujo. Falla, La Pastora, Néstor, Martínez Sierra”, *La Tribuna*, 16-IV-1915.

⁶⁷⁴ Fue además en Zuloaga en quien primero pensó Falla para encargarle la puesta en escena, pero sus compromisos se lo impidieron. La intención que lo guiaba fue quizás buscar a una figura de fama internacional buscando la posterior exportación de *El amor brujo* a un mercado mayor. Así lo sugiere ALMEIDA CABRERA, *op. cit.*, p. 19.

en la revista *El Teatro* unos años antes, que presentaba un procedimiento similar, reflejando el comportamiento tópico de “tipos” que acuden a una representación teatral. Es curioso que el único personaje identificado con nombre propio de los distintos que intervienen dando su visión sea Conrado del Campo, músico con quien colaborará más adelante Borrás, y a quien hace pronunciar las siguientes palabras: “Es de una importancia grande la música de Falla. Todavía no se han enterado las gentes. Siempre sucede lo mismo”.

La opinión encomiástica del naciente dramaturgo sobre *El amor brujo* (recordemos que Borrás ya había colaborado en el libreto de varias revistas y operetas), muestra su consonancia con los planteamientos estéticos del director del Eslava, sintonía que explicará su toma de contacto con Martínez Sierra y su papel de colaborador, que se mantendrá hasta la publicación del famoso volumen *Un Teatro de Arte en España* del que ya hemos hablado, donde escribe un artículo destacando la labor de la Compañía Cómico-Dramática de Martínez Sierra.

Sin embargo, en algo coinciden la mayoría de los medios al reseñar el estreno de *El amor brujo*: la utilización de las nuevas fórmulas que revolucionan en Europa, novedades que los españoles más inquietos ya conocían gracias a los montajes parisinos de los *Ballets Russes*; precisamente la compañía de Diaghilev será para muchos el antecedente directo de la labor desarrollada por Martínez Sierra en nuestros escenarios. En sus continuos viajes a París, donde acudía todas las temporadas para conocer los nuevos rumbos escénicos y los estrenos que la capital francesa ofrecía, Martínez Sierra había visto ya varias actuaciones de los *Ballets Russes* de Diaghilev, que desde 1909 se había asentado en dicha ciudad, estrenando habitualmente en el Théâtre du Châtelet. A partir de 1911 la Compañía había iniciado una serie de giras por Europa y América que le habían granjeado fama mundial, pero el estallido de la Gran Guerra había cambiado drásticamente el panorama.

Ya explicamos que la Primera Guerra Mundial jugó un papel esencial en el proceso de modernización de nuestros escenarios: la condición de país neutral de España motivó que al año siguiente la compañía rusa aceptara la invitación del rey Alfonso XIII a instancias del conde de Casal. Su situación estratégica le permitía esperar la resolución del conflicto mientras realizaba una serie de giras por la península, lo que aseguraba su supervivencia tras su *tournée* americana, al tiempo que le permitía renovar su repertorio con nuevos montajes⁶⁷⁵. Carol A. Hess afirma que la relación entre los *Ballets Russes* y España fue de estímulo mutuo, pues el público de las distintas ciudades donde actuó la Compañía pudo disfrutar de sus innovadoras obras (Madrid, Barcelona, San Sebastián, Bilbao, Valladolid, Salamanca, Logroño, Zaragoza, Valencia, Alcoy, Cartagena, Córdoba, Sevilla, Málaga y Granada) y los ingresos generados para los *Ballets Russes* dieron un respiro a Diaghilev, que además enriqueció su repertorio con obras de ambiente español (*Las Meninas*, *Cuadro flamenco* y sobre todo, *El sombrero de tres picos*)⁶⁷⁶.

⁶⁷⁵ Para una visión de conjunto de lo que supuso la estancia de los Ballets Rusos en España, véase el volumen colectivo publicado con motivo del Congreso “España y los Ballets Rusos” editado por ÁLVAREZ CAÑIBARO, Antonio y NOMMICK, Yvan, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000.

⁶⁷⁶ HESS, Carol A., “«Un alarde de modernismo y dislocación»: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, en ÁLVAREZ CAÑIBARO, Antonio y NOMMICK, Yvan (ed.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 215.

En 1916, el público madrileño pudo asistir al Teatro Real donde la compañía actuó entre el 26 de marzo y el 9 de junio, donde se representaron *Schéhérezade*, *Soleil de Nuit* (con música de Rimsky-Korsakov), *Las Sílfiges* (arreglos de Glazunov sobre obras de Chopin), *Cléopâtre* (a partir de música de Arensky), *El príncipe Igor* (adaptación de la ópera de Borodin), *Le spectre de la rose* (orquestación de Berlioz de *Invitación a la danza* de von Weber), *Carnaval* (arreglos de Arensky y Glazunov sobre esta obra pianística de Schumann), *Thamar* (a partir del poema sinfónico *Tamara* de Balakirev) y dos de las grandes creaciones de Stravinski, *El pájaro de fuego* y *Petrushka*. El impacto que los *Ballets Russes* provocaron en la ciudad queda recogido en los abundantes artículos y reportajes que la temporada motivó en la prensa de la época⁶⁷⁷. Interesantes nos resultan los comentarios del músico Rogelio del Villar, que escribe sendos reportajes en *La Esfera* transmitiendo sus impresiones; el primero de ellos explica brevemente la organización de la compañía, su repertorio y el efecto producido por las primeras representaciones en el público madrileño:

Las adaptaciones coreográficas de Fokine y la escenografía de Bakst, que tanto contribuye a la ilusión, embelleciendo la realidad con su arte; los asuntos de estos bailes, especie de cuentos infantiles de ingenua sencillez y de encantadora ternura, fantásticos, mágicos, burlescos, mitológicos, pantomímicos, trágicos; reconstrucción, a veces, de las danzas griegas, en las que la Pintura, la Arquitectura, la Música y la Historia contribuyen al esplendor de este espectáculo coreográfico de la más pura belleza; cuyas esplendentes maravillas de luces y colores, unidas a las fastuosidades de los trajes, llegan a producir una emoción de irreal hermosura, y en las que se mezclan las originalidades del arte de los primitivos con el refinamiento del arte modernísimo.

[...] En general, han gustado por la novedad del espectáculo que nos ha sumergido, durante unos días, en un ambiente de arte, muy diferente de aquellos bailes superficiales y meramente recreativos por el estilo de *Coppélia*, *Excelsior* y *Sylvia*⁶⁷⁸.

Se aprecia, en primer lugar, la consideración de que el espectáculo ofrecido por los *Ballets Russes* es un cúmulo de formas artísticas, que conjuga varias disciplinas para ofrecer un efecto total, que sobrepasa los límites de una única materia; además, semejante concepto de la danza en nada se parece al ballet tradicional, del que Villar expone algunos ejemplos bien conocidos. Estamos ante un arte diferente, en la línea del arte total del que ya hemos hablado en varias ocasiones. En segundo lugar, acertadamente apunta Villar el carácter ingenuo que adoptan muchos de los espectáculos, a la manera de un cuento infantil, sobre el que nos detendremos más adelante y que será un elemento destacable de relación con *El sapo enamorado*. Y finalmente, no debemos tampoco ignorar que en la época se usaba para referirse a los montajes de Diaghilev, de forma indistinta, tanto la denominación de “danzas” como la de “pantomimas”. Recuérdese lo comentado en el capítulo anterior al explicar la unión de danza y pantomima que marcó el paso de los teatros menores a los grandes escenarios, y cómo en ocasiones ello derivará en la indeterminación genérica⁶⁷⁹. No en vano el siguiente artículo de Villar, centrado en la música de Stravinski y el trabajo de los bailarines, se llamará “Las pantomimas rusas”, del que extraemos este fragmento:

⁶⁷⁷ Véase el artículo citado de HESS, Carol A., que contiene abundante bibliografía de la prensa madrileña, *art. cit.*, pp. 216-222.

⁶⁷⁸ VILLAR, Rogelio del, “Teatro Real. Las danzas rusas”, *La Esfera*, 3-VI-1916, p. 7.

⁶⁷⁹ Ver *supra*, pp. 182-183.

Comprendemos por imágenes; los sentimientos más íntimos se comunican por medio del gesto, haciendo del cuerpo humano una escultura viva, y así, desde la antigüedad más remota, se han representado las costumbres de los pueblos por grupos simbólicos, simulacros, juegos de pasos y figuras expresivas, otras tantas modalidades de la belleza y de la expresión artística. [...] el arte del ritmo, el gesto, el conocimiento, el coro bailable con la música, cuando es inspirada (la pantomima, cuando no está ennoblecida con una música bella, es en sí un género híbrido), se funden perfectamente, pues la forma de expresión musical es análoga a la del gesto: por esto la danza tiene tan alta elevación en la escala de los valores estéticos⁶⁸⁰.

Apelando al elemento primitivo del que nace la danza, Villar está resaltando el componente telúrico, originario, que en muchos casos fue utilizado en la época para prestigiar la danza y el cuerpo por encima de la palabra como elementos esenciales de la escena; el ritmo, la música y el movimiento del cuerpo se consideraban anteriores al uso del recitado, y por ello debían recuperar su prestigio⁶⁸¹; en términos similares se expresaba el director de escena Pitoëff por aquel entonces, que sostenía que el ritmo es lo que otorga coherencia al movimiento corporal, y que el ritmo físico no es más que un reflejo del ritmo interior, el ritmo de la vida espiritual. También Appia había señalado la conexión entre la música y el cuerpo, y varios contemporáneos, como la bailarina Isadora Duncan o el músico y educador Jacques-Dalcroze, habían manifestado ideas similares que prestigiaban al cuerpo y la danza, en la línea de abandono de la palabra que vimos que subyace en la pantomima finisecular⁶⁸².

Murga Castro llega a afirmar con rotundidad que los *Ballets Russes* de Diaghilev ejercen un rol esencial en esta tendencia, y que además constituyen un referente artístico en el continente, ya que “si hubo un antes y un después en la escenografía europea contemporánea, fue gracias a ellos”, pues en sus montajes “la conjunción de lo visual con el movimiento del cuerpo y la música moderna atrajo enormemente a muchos artistas que vieron en esta compañía [...] un incentivo en sus producciones interdisciplinarias”. Esta atracción llevó al extremo la relación entre artistas plásticos renombrados y compañías teatrales, que si bien ya existía alcanzó en este momento su cúspide, fenómeno que Denis Bablet denomina “Peintres au Théâtre”⁶⁸³. El éxito de los *Ballets Russes* generó una serie de imitadores, como los *Ballets Suédois* de Ralf de Maré o las compañías que fundaron antiguos miembros, como Ida Rubinstein, y muchas de sus ideas escenográficas fueron copiadas por compañías teatrales y operísticas. Ya hemos señalado cómo Martínez Sierra se inspira en ellas para su *Teatro de Arte*, y no es casual que contara con la ayuda de artistas que en algunos casos no tenían experiencia como escenógrafos pues eso no limitaba el alcance de la creatividad. Unas palabras de Benois, uno de los más importantes colaboradores de los *Ballets Russes*, son muy elocuentes a este respecto:

Fuimos nosotros, los pintores (no los profesionales de la decoración teatral, sino verdaderos pintores, que hacíamos decorados movidos por el libre entusiasmo que

⁶⁸⁰ VILLAR, Rogelio del, “Teatro Real. Las pantomimas rusas”, *La Esfera*, 24-VI-1916, p. 19.

⁶⁸¹ Véase el panorama que sobre este asunto recoge SÁNCHEZ MONTES, María José, en “La escena europea a finales del siglo XIX. Crisis de los lenguajes”, en *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

⁶⁸² Recogido en SÁNCHEZ MONTES, María José, *op. cit.*, p. 60. Más adelante trataremos en profundidad este punto.

⁶⁸³ MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009, pp.16-19.

sentíamos hacia el teatro) quienes también coadyuvamos a ordenar las grandes líneas de las danzas y toda la puesta en escena. Fue esta dirección no oficial y no profesional lo que prestó un carácter muy particular a nuestra manifestación artística y lo que (no creo pecar por el exceso de presunción) contribuyó sobremanera al éxito que obtuvimos⁶⁸⁴.

Este discurso bien podría adscribirse igualmente al *Teatro de Arte*, pues solo Bürmann tenía una formación teatral académica; este absoluto desconocimiento de las técnicas y prácticas escénicas evitaba prejuicios y permitía una absoluta libertad en sus proyectos, y fue una de las claves del éxito de los *Ballets Russes*, además por supuesto de la sabia dirección de Diaghilev y el equilibrio que encontró entre todos los elementos que integraban cada montaje. Partiendo de unos planteamientos estéticos cercanos al simbolismo y al modernismo, la compañía de Diaghilev pasó al neoprimitivismo ruso (en el que destacó la labor de artistas eslavos como Benois, Bakst, Golovin o Gontcharova y que coincide con los mayoría de los montajes vistos en España) para pasar en la década siguiente a unos planteamientos herederos del futurismo con un estilo constructivista donde participaron un mayor número de artistas internacionales (Picasso, Matisse, Miró, Braque, además de los anteriores)⁶⁸⁵.

Como hemos comentado, la presencia de los *Ballets Russes* constituyó una verdadera sorpresa en los teatros españoles, y su impronta dejó una huella perdurable que fue aprovechada por otros espectáculos escenográficos. Es innegable que solo una compañía de danza (o una dedicada a las pantomimas) podría haber traído semejantes novedades a nuestro país, pues la ausencia de palabra favorecía su exportación a las tablas de cualquier país. Ese fue el primer condicionante para las giras peninsulares, pues la música, el color y el movimiento son lenguajes que pueden ser entendidos por el público en general, y no se debe obviar que la carencia de palabra contribuyó también a la aceptación general de los espectáculos; recuérdese si no los estrenos de Maeterlinck en España en 1904, realizados por la compañía de Georgette Leblanc, que fueron acogidos con frialdad y censura en una ciudad como Madrid, donde ni el público ni los críticos en general parecieron entender la trascendental originalidad que se estaba presenciando en la capital⁶⁸⁶.

De entre todos los ballets presentados por Diaghilev en España, dos cosecharon una magnífica acogida, tanto por su música como la puesta en escena colorista y la novedad de sus danzas; se trataba de las dos primeras colaboraciones con Stravinski, antes de que llegara la conmoción que supuso *La consagración de la primavera: El pájaro de fuego* y *Petrushka*. El primero estaba basado en un cuento tradicional ruso que cuenta la historia de un ave mágica, aunque incluye elementos de otras leyendas eslavas. Fue la primera producción de la compañía que contó con una música expresamente compuesta para ella; se trató de un trabajo conjunto de Stravinski, Benois y Folkine, que ante la fama de la obra, volvieron a colaborar en la siguiente producción. *Petrushka* es la adaptación simbolista más famosa del personaje popular ruso, que en el ballet creado para la compañía de Diaghilev se acerca al mito de Pierrot. Según Catriona Kelly:

⁶⁸⁴ Citado en GASCH, Sebastián; PRUNA, Pedro, *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946, p. 175.

⁶⁸⁵ MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸⁶ Véase para ello el capítulo dedicado a los estrenos de Maeterlinck en la tesis de MUBARAK, Armin, *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)*, Madrid, Universidad Complutense, 2013, pp. 124-135.

Es sin duda la adaptación más famosa hecha en cualquier período, y más aún, una excepcional obra de arte en sí misma. Fue esta producción por encima de cualquier otra la que estableció el estilo de los *Ballets Russes*. Trajo consigo una revolución a la historia del ballet. La coreografía era innovadora, desechando las nociones clásicas de extensión de pierna y limitación de movimientos de la parte superior del cuerpo: en lugar de los acostumbrados movimientos ligeros y palpitantes, se mostró al espectador una danza angulosa, como si se tratase de muñecos, llena de acentos rítmicos. Además, la producción sacó al ballet de su existencia previa, circunscrita al ámbito de entretenimiento caro y refinado para la aristocracia y la alta burguesía; como apostilló Peter Lieven, un observador de las primeras actuaciones: "con la idea de escuchar y ver *Petrushka* era impensable mencionar «diversión», «entretenido», «música relajante» o «bonitas mujeres»". La producción llevó al ballet a gente que no había ido nunca; fue un evento teatral que desafió los intentos de encasillarlo o de tratarlo con condescendencia. Para Lieven representó una suerte de *Gesamtkunst* para el ballet: "Nunca había tenido la suerte de ver en escena antes un espectáculo tan unificado, tan integrado, que satisface simultáneamente al ojo, al oído y a la mente en una gran expresión artística"⁶⁸⁷.

En esta línea se expresaron los críticos españoles al hablar del montaje presentado en el Teatro Real; aunque algunos no apreciaron demasiado la música de Stravinski ("compones su música para martirio de sus ejecutantes" o "[es necesario] convertir la música en una serie de ruidos acústicos?"⁶⁸⁸), un núcleo importante reconoció la valía del conjunto. Sirva como ejemplo las palabras de José Calvo Sotelo, que elogió *Petrushka* por ser:

Una maravillosa página de arte orquestal [...] no concebimos nada más completo: el gesto de los danzarines, el ritmo de la partitura y el colorido fantástico y ensoñador de la orquestación se unen, en prodigioso conjunto, para producir una de las sensaciones más hondas que jamás hemos experimentado⁶⁸⁹.

El tema del ballet no debe pasar tampoco desapercibido por su relación con el mundo del guiñol, los títeres y sus personajes fundamentales; *Petrushka* era otro de los rostros de Pulcinella, que en su tránsito por Europa había traducido su nombre al idioma del país donde era recibido; así, se convierte en Punch en Inglaterra, Polichinelle en Francia o *Petrushka* en Rusia, y como analiza Catriona Kelly en su estudio de esa evolución, los personajes de la *commedia dell'arte* italiana transformaron su idiosincrasia en algunos lugares para convertirse en marionetas o guiñoles, y esta será la suerte del personaje en el ámbito eslavo. El siglo XIX había asistido a un resurgimiento del entusiasmo por *Petrushka* en Rusia, especialmente en los teatros callejeros. Los teatros de guiñol eran un entretenimiento de las clases bajas, y no se consideraban una manifestación artística; constituía una forma de diversión para el pueblo y se constituía a partir de unas situaciones comunes que el público conocía de antemano. Parte de su atractivo residía precisamente en el conocimiento previo que el público tenía de lo que iba a ocurrir. No será hasta final de siglo que los artistas vuelvan su atención hacia estas muestras populares y las reivindiquen como parte de la tradición, usándolas como modelos⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ KELLY, Catriona, *Petrushka. The Russian carnival puppet theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 167. La traducción es nuestra.

⁶⁸⁸ R. de C., "Teatro Real: Bailes Rusos", *La Correspondencia de España*, 7-VI-1916, p.5 y VILLAR, Rogelio de, "Teatro Real. Las pantomimas rusas", *La Esfera*, 24-VI-1916, p. 19.

⁶⁸⁹ CALVO SOTELO, José, "Noches del Real: Ballets rusos. *Petrushka*", *El Debate*, 7-VI-1916, p.1.

⁶⁹⁰ Véanse los capítulos titulados "Petrushka, Punch and Pulcinella" y "*Petrushka* and *Petroushka*: fairground and carnival in high literature", en KELLY, Catriona, *op. cit.*, pp. 108-178.

En el caso del ballet, Diaghilev jugaba con el interés que los temas rusos despertaban en el público, pues para una audiencia europea, las leyendas y costumbres eslavas se recibían con la curiosidad de lo exótico. Muchos de sus ballets partían de cuentos o tradiciones propias (*Petrushka*, *El pájaro de fuego*, *El príncipe Igor*), o provenían de la tendencia orientalista tan en boga en la época (*El gallo de oro*, *Schéherazade*, *Cléopâtre*). A ello se unía la tradición de los ballets de la Rusia Imperial, que en la segunda mitad del siglo XIX habían elevado el espectáculo a la categoría de obra de arte, especialmente bajo la dirección de Marius Petipa. El coreógrafo francés consagró una serie de montajes que hoy se consideran clásicos del género, como *Don Quijote*, *La Bayadère* (ambas con música de Ludwig Minkus), *La Bella Durmiente* y *El Cascanueces* (Tchaikovsky), además de ser el responsable de la reposición de muchos otros ballets que en sus coreografías se han convertido en las versiones canónicas que a día de hoy se siguen montando: *Giselle*, *El Corsario* (Adam), *Coppélia* (Delibes) o *El lago de los cisnes* (Tchaikovsky)⁶⁹¹. En muchos de ellos se atestigua la tendencia a recurrir a los cuentos tradicionales como argumento del ballet, costumbre que continúa en las obras de Diaghilev y que veremos también en el *Teatro de Arte* de Martínez Sierra.

Si hubiera que elegir un único sello identificador de los *Ballets Russes* para englobarlos a todos desde el punto de vista escenográfico, sería la etiqueta de su marcado antirrealismo y la importancia dada a la fantasía, la imaginación y al color. Es innegable que su libertad creativa y la frescura de sus propuestas, tan distintas de los hábitos establecidos en las tablas nacionales, influyeron decisivamente en los escenarios españoles y en el trabajo que unos meses después iniciaría Martínez Sierra con su Compañía. Como resume Ester Vendrell:

Las aportaciones artísticas de los Ballets Rusos formaron parte de la modernización de la cultura española, sentaron las bases de la creación contemporánea y fueron constituyentes de la Edad de Plata del país. A su vez contribuyeron a revisar la tradición cultural desde la óptica de la estilización y la vanguardia y proyectaron una imagen de nuestra cultura alejada de los tópicos de la españolada y el folclorismo más castizo, que dio a conocer el legado multicultural de nuestra historia⁶⁹².

No olvidemos que los Ballets visitan España en la primavera de 1916, un año después del estreno de *El amor brujo*, y aunque la influencia de Diaghilev y su compañía se podía evidenciar en algunos aspectos (así lo señalaron varios críticos que sí habían viajado por Europa y conocían el trabajo del ruso), la huella del modelo se hará mucho más patente en el caso de *El sapo enamorado*, estrenado unos meses después de la gira de los rusos, cuando el público madrileño aún tenía fresca en la memoria la impresión de sus fantásticos montajes, como veremos en el capítulo siguiente.

⁶⁹¹ Para profundizar en el tema, remitimos a ABAD CARLÉS, Ana, "Marius Petipa y el ballet imperial", en *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza, 2012, pp. 111-147. También recomendamos, para conocer la huella de Petipa en España, HORMIGÓN, Laura, *Marius Petipa en España: 1844-1847*, Madrid, Danzarte Ballet (Asociación de Directores de escena), 2011.

⁶⁹² VENDRELL, Ester, "Fascinación y huella. Los Ballets Rusos y la cultura española", en PRITCHARD, Jane (ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev. 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Obra Social "La Caixa", 2011, p.192.

Capítulo V. *El sapo enamorado*

1. El día del estreno

Tal y como hemos analizado en el capítulo anterior, la influencia de los *Ballets Russes* será reconocida por el público cuando se estrene *El sapo enamorado* el 2 de diciembre de 1916, junto con la huella de su antecedente más directo, *El amor brujo*, primer ensayo de la Compañía de Martínez Sierra con el género de la pantomima, aunque en sentido estricto el experimento se hubiera llevado a cabo cuando aún no existía la compañía como tal. Piénsese además que se trataba del primer estreno novedoso de la naciente compañía, que desde su puesta de largo el 24 de septiembre con *El Reino de Dios*, había llevado a escena varias obras de los Martínez Sierra (esta última, *Mamá y Amanecer*), una adaptación de Tedeschi y González del Toro (*Adiós, juventud*) que tampoco constituía un estreno absoluto⁶⁹³ y la consabida representación de *Don Juan Tenorio* en vísperas de Todos los Santos. Exceptuando la obra de Zorrilla, clásico que volvía todos los años a los escenarios, las obras presentadas por la compañía recién inaugurada constituían un ejemplo de comedias burguesas convencionales, todas en tres actos, apropiadas para el gusto del público madrileño, siguiendo la estela de la *pièce bien faite*⁶⁹⁴. La pantomima de Borrás será uno de los primeros hitos del *Teatro de Arte*, pues suponía un cambio destacable dentro de las prácticas habituales del momento, con un género que ya hemos visto que había despertado en ocasiones no pocos desconciertos entre el público y la crítica (remitimos al capítulo anterior, donde hemos explicado por extenso la reacción general a la gitanería de Falla y Martínez Sierra) pero que la gira de Diaghilev y su elenco de bailarines había ayudado considerablemente a su normalización y a su aceptación por parte de los espectadores más tradicionales.

De nuevo la prensa realizó una labor propagandística encomiable; el día previo al estreno, los periódicos se hacen eco del ensayo general realizado la víspera, y algunos diarios dedican un amplio espacio a cubrir la noticia, reproduciendo en algunos casos el Prólogo de *El sapo enamorado* o un largo artículo donde Martínez Sierra, a requerimiento de los periodistas, explica el significado y sentido de las pantomimas del Eslava⁶⁹⁵. Teniendo en cuenta su papel como director al frente de la Compañía, es importante analizar las ideas que introduce Martínez Sierra en su exposición, pues contienen las claves para entender el significado y el sentido de la obra:

En primer lugar, me he propuesto hacer, con toda humildad, un modestísimo ensayo de espectáculo artístico, culto y agradable. Ensayo que, andando el tiempo, si la suerte ampara y el público no desampara, tal vez pueda llegar a ser algo importante e

⁶⁹³ La prensa del día del estreno recoge que se trata de una pieza “representada más de cien noches en Buenos Aires y uno de los mayores éxitos de esta compañía [la compañía de Gregorio Martínez Sierra]”, en *El Imparcial*, Madrid, 28-IX-1916, p. 5.

⁶⁹⁴ Además, ninguna de las obras de Martínez Sierra constituía un estreno absoluto; *Mamá* se había estrenado en el Teatro Princesa el 3 de marzo de 1913, *Amanecer*, el 7 de abril de 1915 en el teatro Lara, y *El Reino de Dios* había subido a las tablas del teatro barcelonés Novedades el 31 de diciembre de 1915. Véase, MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo*, ed. cit., pp. 90, 103 y 136.

⁶⁹⁵ Algunos diarios que cubrieron el evento fueron *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Acción*, *El Heraldo de Madrid*, *La Época* o *ABC*.

interesante, por la calidad de los elementos que actualmente tenemos en España propios para un intento de esta clase.

“Pantomima” es sencillamente un “entretenimiento” dramático, en el cual la acción se desenvuelve con ayuda de espectáculo, música y danza. Tiene la pantomima historia larga⁶⁹⁶.

Vemos pues cómo de nuevo Martínez Sierra remite a las mismas coordenadas que guiaban la puesta en marcha del *Teatro del Arte* (buen gusto, entretenimiento, calidad escénica), para a continuación detenerse en una extensa explicación sobre el origen romano de la pantomima y su dilatada existencia a lo largo de los siglos con pequeñas modificaciones; esta justificación de su origen clásico es además una forma transversal de prestigiar el género, que pese a ser poco a poco aceptado por el público, aún contaba con el rechazo de los sectores más reaccionarios. Recordar su procedencia constituía una manera sutil de negar su novedad para aquellos que preferían la pervivencia de la tradición y los géneros conocidos; pero Martínez Sierra no olvida tampoco la evolución de la pantomima, que llega hasta el presente, entroncando su transformación con el naciente arte cinematográfico:

La última forma – la más prosaica y la más científica – de este espectáculo multiseccular ha sido la modernísima “película”, el “cine” triunfador, la acción escueta, sin palabras... y sin color. El “cine” es pantomima fotografiada, pantomima en blanco y negro. Pero – dice un agudo crítico teatral norteamericano - ¿qué le gustaría a usted más, encontrarse en la calle a su novia o mirar su retrato?⁶⁹⁷

Defiende entonces la supremacía de la pantomima sobre el cine por tratarse de un espectáculo real, en vivo, que permite disfrutar de los actores en primera persona y no a través de una pantalla. Retoma de nuevo la historia de la pantomima, remontándose a la España del XVI, la Francia del XVII y su paso a Inglaterra y a Estados Unidos en épocas más recientes. A continuación enumera los personajes más característicos de la pantomima:

El principal de ellos es Pantalón, personaje grotesco de la antigua comedia popular italiana, que en un principio personificó a un viejo mercader veneciano, avaro, necio, enamorado... y siempre burlado, naturalmente. Al trasladarse de la comedia a la pantomima conservó su ridiculez, sus anteojos y sus zapatillas, y fue unas veces el padre, otras el tutor, otras el marido de la linda y coqueta Colombina.

Colombina es también italiana, y también procede de la antigua comedia popular; es, en un principio, dulce e ingenua como la paloma, cuyo nombre lleva; pero poco a poco... a fuerza de rodar por las tablas y de representar farsas, va adquiriendo, en proporción alarmante y hasta un poquillo desesperante, coquetería y picardía. Es, en un principio, hija de Arlequín; después se deja cortejar por él, terminando en los tiempos modernos por ser la enamorada de Pierrot.

Arlequín es francés de origen y se llamó Harlequín; representa en las antiguas farsas francesas el espíritu del aire, y tiene una espada que le hace invisible, lo cual le permite embrollar a placer las situaciones y reírse de los burlados. Pasa de Francia a la comedia popular italiana, y allí es el primero de los “Zannis”, criados medio pícaros, medio diablos, que todo lo enredan y descomponen...pero como es más listo que todos ellos, pronto adquiere figura y significación propias, y en la pantomima, primero como padre y luego como enamorado de Colombina, llega a desempeñar el papel principal.

⁶⁹⁶ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, “Pantomimas en Eslava”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 1-XII-1916, p. 1.

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, p. 1.

Vuelve de Italia a Francia, importado por Marivaux, y reina como soberano en la pantomima moderna, hasta que en el siglo XVIII se le presenta un rival terrible: ¡Pierrot!

Pierrot nace en Francia y pasa a Italia con el nombre de “Pietrolino”. Durante todo el siglo XVIII es siempre golfo, siempre alegre, siempre imprevisor, y va siempre vestido de blanco; pero en El siglo XIX deja de mirar únicamente a Colombina, se le ocurre levantar los ojos al cielo, se encuentra con la Luna y se vuelve romántico y hasta patético; realmente era muy difícil para un personaje todo fantasía escapar a la influencia del romanticismo reinante: en tiempos de Musset, de Chopin, de Aurora Dudevant, era casi imposible no suspirar líricamente. Pierrot, alma de Francia, no podía ser infiel a su tiempo, a la poesía de su tiempo sobre todo; y su blancura, trocada en palidez, se ha impregnado de exaltado lirismo.

Pantalón, Arlequín, Pierrot, Colombina, Polichinela – mezcla de Pantalón y Arlequín – han llegado hasta nosotros impregnados de significación picaresca y romántica: personifican la eterna tragicomedia de amor, con toda su risa y un poco de llanto. Los poetas de última hora conservan para la pantomima el espíritu de sus personajes legendarios; pero se han tomado, en uso de su perfectísimo derecho, la libertad de cambiar su figura exterior⁶⁹⁸.

La extensa cita nos parece pertinente porque Martínez Sierra no se limita a recordar el origen popular de la pantomima y sus personajes más emblemáticos, analizando el significado de cada uno de ellos; en el último párrafo, además, los está actualizando, adaptándolos a un contexto más moderno, pues el autor es libre de hacerlo. Está con ello además explicando una tendencia creciente en el teatro de principio del siglo XX: la recuperación de los personajes de la *commedia dell'arte* que son modernizados y adaptados sobre las tablas. A continuación relaciona esta apropiación con uno de los antecedentes de *El sapo enamorado* que hemos resaltado anteriormente: *Petrushka*, el ballet de la compañía de Diaghilev presentado en los escenarios del Teatro Real seis meses antes, y que permanece muy cercano en el recuerdo de los madrileños:

En *Petrushka*, la deliciosa pantomima de Stravinski, que nos hizo admirar la compañía de *Ballets Rusos* la pasada primavera, Colombina es la bailarina; Pierrot, Petrushka, Arlequín el Moro. Así también en la primera de la serie que pienso dar al público en mi teatro, Tomás Borrás y el maestro Luna han vestido a sus personajes con nuevos figurines -admirablemente dibujados por Zamora- y les han dado un matiz de fina ironía, muy de acuerdo con el espíritu, un poco escéptico, de este principio de siglo⁶⁹⁹.

El largo artículo concluye con una defensa tópica de la música española y del género de la pantomima, para el que augura como es lógico un futuro prometedor en los escenarios de la época. El final del artículo no guarda mayor interés, algo distinto del fragmento que acabamos de reproducir, donde se da una interpretación clara de *El sapo enamorado*. Estamos ante los personajes de la *commedia dell'arte* que han sido objeto de una modernización, al igual que en el referente ruso, cuyas claves interpretativas pone de manifiesto Martínez Sierra. La relación que establece con el ballet *Petrushka* permite reforzar la idea de la revisión de unos personajes de sobra conocidos por el público, al tiempo que se aprovecha del éxito que los montajes de Diaghilev habían cosechado, de manera que la comparación con unos caracteres muy presentes en el

⁶⁹⁸ *Ibíd.*, p. 2.

⁶⁹⁹ *Ibíd.*

imaginario colectivo del público potencial hacía más reconocibles a los personajes que se ocultaban tras los animales de *El sapo enamorado*. Tampoco debía escapar a Martínez Sierra que la identificación con las pantomimas rusas (porque no olvidemos que con ese nombre eran conocidas) permitía también apropiarse del prestigio de estas, estableciendo así una correlación con la nueva pantomima que se estrenaba en el Eslava. El empresario buscaba asegurar el éxito de su espectáculo, y para ello utilizaba todos los medios a su alcance: no sólo la explicación de la obra y la justificación de su contenido, también su inserción dentro de una tradición novedosa que el público reconocía, e incluso la reproducción de pasajes de la nueva obra para así preparar a los espectadores.

Es lo que ocurrió en las páginas de *El Imparcial*, donde, tras una breve síntesis de la historia de la pantomima (centrada especialmente en su origen romano y en los testimonios de Luciano y Casiodoro), se resume brevemente el argumento de la pieza, se recoge la lista de actores y actrices participantes y se reproduce el prólogo de la obra⁷⁰⁰. El prólogo es el único pasaje hablado de *El sapo enamorado*, y su publicación en la prensa el mismo día del estreno responde a una clara intención clarificadora. Es muy probable que Martínez Sierra, recordando lo sucedido con *El amor brujo* dos años antes, no quisiera dejar nada al azar. Una presentación de la nueva pantomima en la prensa, acompañada de un artículo escrito por él mismo y la reproducción del prólogo, pasaje auto-explicativo de la obra en cuestión, limitaba los errores de interpretación que pudieran derivarse de la simple asistencia al teatro y dejaba bien claro su sentido e intención. Más adelante trataremos de la repercusión que tuvieron todas estas estrategias y de las diferentes reacciones de la crítica teatral, analizando además si el despliegue informativo había generado cierto horizonte de expectativas en los espectadores.

La noche del 2 de diciembre, a las diez de la noche, se estrena *El sapo enamorado* con el siguiente elenco: El Prólogo, Alfredo Gómez de la Vega; La Bella, Luisa Puchol; Su Amiga, Isabel Garcés; El Adolescente, Josefina Morer; El Sapo, Fernando Aguirre; El Genio del Agua, Manuel París; Un jefe de almas, Pablo Hidalgo; Un mercader, Jesús Tordesillas; Un gnomo, Mariquita Ros. Los figurantes femeninos, bajo la denominación de Mujeres de aquel país, fueron Joaquina Almarche, Pilar Lobo, Amparo Cano, María Teresa Mayo, Carmen Tejeda y María Servet. Los integrantes de la nómina actoral no eran las primeras figuras de la recién nacida Compañía. Ni la que fue la *prima donna* en los primeros años, Irene Alba, ni la joven Catalina Bárcena, que acabaría siendo su estrella principal, participaron en el montaje; tampoco sus colegas masculinos Manuel Cava ni Manuel Collado lo hicieron. Únicamente Fernando Aguirre, especializado en papeles cómicos, se atreve a asumir el papel del Sapo. Quizás la poca experiencia con un género distinto al que estaban acostumbrado motivó que fueran otros actores de la Compañía quienes aceptaran el reto de interpretar la pantomima.

La coreografía fue obra de María Ros, profesora de baile en el Teatro Real; la escenografía y el vestuario corrieron a cargo de José de Zamora, y fueron uno de los aspectos más comentados de la noche, como veremos más adelante. José de Zamora (conocido por muchos como Pepito Zamora) había sido ilustrador de las famosas revistas *Nuevo Mundo* y *La Esfera* en torno a 1910; después se había trasladado a París, donde había trabajado como dibujante y figurinista para Paul Poiret, una de las de las figuras de la alta costura de la época. El estallido de la Gran Guerra en 1914 había provocado la vuelta de Zamora a España, que de nuevo había recuperado su trabajo

⁷⁰⁰ *El Imparcial*, Madrid, 1-XII-1916, p. 3. Más adelante analizaremos la presentación del prólogo en la prensa al hablar del análisis de la obra.

como ilustrador para *La Esfera*, además de ponerlo en contacto con el mundo del teatro, donde comenzó a trabajar como diseñador de vestuarios y decorados; será en el mundo del teatro de variedades (el género ínfimo, como era entonces conocido) donde desarrolle la mayor parte de su trabajo⁷⁰¹. Resulta curioso que la prensa de la época se hiciera eco, unos meses antes del estreno, de los planes de Martínez Sierra en torno a una pantomima de Tomás Borrás:

Martínez Sierra ha aceptado, y va a estrenar muy pronto una pantomima, original de Tomasito Borrás.

Valeroso es el propósito, dada la novedad del espectáculo, que tal vez no admita con franca cordialidad el público de Madrid, poco propicio siempre a las novedades, cuando no traen marchamo extranjero.

Por de pronto, según nos aseguran los elementos más valiosos de la compañía-la Bárcena, Irene Alba, la Catalá, Codina -se han negado a tomar parte en la pantomima.

Nos contentaremos con admirar la gentileza de Luisa Puchol y veremos al danzarín Pepito Zamora, que con una valentía admirable, se halla dispuesto a emular a Nijinsky.

¡Cualquiera sabe en qué va a terminar la pantomima, con esta audacia del delicado modisto de señoras!⁷⁰²

Para entender las referencias a la participación de José de Zamora en la pantomima es necesario precisar que el ilustrador y modisto no solo limitaba sus inclinaciones artísticas al mundo del diseño, sino que también era bailarín y había conocido de primera mano el mundo de la pantomima durante su estancia en París. En una entrevista publicada un mes antes del estreno de *El sapo enamorado*, la escritora Carmen de Burgos (la famosa *Colombine* amante de Gómez de la Serna) denuncia que al artista no se le haga toda la justicia que merece y que no se le permita destacar en otras manifestaciones que no sean las relacionadas con el mundo de la moda; en la entrevista, José de Zamora explica su relación con el mundo de la danza:

Yo aprendí mis primeras lecciones de danza en casa de Raymond Duncan, el hermano de la gran Isadora, en su academia de arte griego. Luego me perfeccioné con la admirable Stacia Napierkowska, y tomé parte en varias conferencias sobre la danza de Jean de Bonnefon, en el teatro Fémína, donde me contrataron más tarde, y en el Eduard VII. Bailé en compañía de estrellas, como el danzarín Smirnoff, Régina Badet, Natacha Trouhanowa y Sahari Djeli. Luego debí crear el papel de *Narkiss* en la ópera de Jean Nouguès en la Gaîté Lyrique; pero un accidente en un ensayo, me obligó a rescindir el contrato. En esa obra hice yo los trajes y el decorado Leon Bakst⁷⁰³.

Efectivamente, el hermano de Isadora Duncan había abierto en París su famosa escuela Akademia centrada en cursos de danza, artes decorativas y música siguiendo los modelos del mundo griego que habían guiado su propia vida desde comienzos de siglo;

⁷⁰¹ Existe muy poca documentación sobre José de Zamora, un personaje muy interesante de las primeras décadas del siglo XX, que no se limitó al diseño sino que también publicó algunas novelas y relatos en la línea de la literatura galante que escribían sus amigos Antonio de Hoyos y Vinent y Álvaro Retana; la breve información biográfica que aquí reproducimos proviene de la "Introducción" de DE VILLENA, Luis Antonio, a los textos narrativos de Zamora contenidos en *Princesas de aquelarre y otros relatos eróticos*, Sevilla, Renacimiento, 2012. También puede consultarse ANDURA, Fernanda; PÉLEZ, Andrés, *Una aproximación al arte frívolo: Tórtola Valencia y José de Zamora*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998.

⁷⁰² "Pantomimas en Eslava", *La Nación*, Madrid, 25-X-1916, p. 10.

⁷⁰³ BURGOS, Carmen de, "Danzas de arte", *La Semana*, Madrid, 11-XI-1916, p. 10.

Stacia Napierkowska fue una cantante, bailarina y actriz de gran renombre en la Francia en las primeras décadas del siglo XX, muy relacionada con el mundo de las variétés, figura de gran renombre en torno a 1916, al igual que los bailarines que cita a continuación. Aunque podría pensarse que todas estas afirmaciones forman parte de una estrategia de promoción de Zamora para resaltar su valía, sus contactos y la importancia de su papel en París, debemos admitir que estuvo bien relacionado durante su estancia en París (algo que señala de Villena en el prólogo citado), pese a que tal vez no fuera tan relevante su intervención en el mundo artístico parisino como él presume. Lo que sí extraña es que no desarrollara más su pasión por la danza tras su vuelta a España; de hecho, Carmen de Burgos lamenta que, tras los rumores que lo hacían protagonista de la nueva pantomima del Eslava, haya confirmado que no participará en ella como bailarín:

-¿Es cierto que va usted a bailar en Eslava?

-Yo no... Lo he pensado un momento; pero me han dicho que el público no iba a entender mi arte; que quizás no está lo suficientemente preparado. [...] Yo hago, además, las cosas muy en serio, muy de buena fe, y yo he oído no sé qué malignas insinuaciones sobre mis danzas, así es que aquí son imposibles, y he de renunciar.

-Las decoraciones y los trajes de esas pantomimas serán de usted, y eso ya es bastante. Le deben estar muy agradecidos los directores de escena, porque desde que usted ha llegado a Madrid ha dado la casualidad de que la decoración teatral se ha modernizado.

-¡Claro está! Yo haré los trajes y el decorado.

-Pues es lástima que usted no interprete esas pantomimas, entre las que creo hay algunas, como la de Tomás Borrás, que está llena de sensibilidad, de esa sensibilidad joven que tan abundante es en su pluma. Es lástima que usted, que tiene tan extensos antecedentes de la danza y de la pantomima, no corrija la pesadez de que adolecerá sin usted la representación⁷⁰⁴.

Esas insinuaciones de las que habla Zamora ya se intuían en el artículo publicado en *La Nación* del que ya hemos hablado, donde se cuestionaba su capacidad para dedicarse a algo distinto al mundo del diseño de modas: “¡Cualquiera sabe en qué va a terminar la pantomima, con esta audacia del delicado modisto de señoras!” No es de extrañar que un principio Martínez Sierra se hubiera planteado contar con él para la representación de *El sapo enamorado* pero que la repercusión de la noticia y las malas lenguas hubieran malogrado el proyecto. Al parecer, las pantomimas de Zamora eran conocidas entre un número reducido de artistas e intelectuales de la época, como él mismo reconoce en la entrevista de *Colombine*:

En Madrid solo he bailado ante artistas, a ruegos del admirable pintor Anglada, y presenciaron mis danzas Anselmo Nieto, los Zubiaurre, Bartolozzi, Ramírez Ángel, Juan de la Encina, Maeztu, las primas de Zuloaga y otras muchas personas⁷⁰⁵.

Este conocimiento de la pantomima debió de servir de mucho a la hora de poner en marcha el proyecto, y conociendo la habilidad de Martínez Sierra para rodearse de personas con talento, no sería descabellado pensar que la participación de Zamora como escenógrafo y diseñador se vio completada con su labor de asesor puesto que era un miembro activo del montaje y esas prácticas colaborativas eran frecuentes en la época. Suponemos que la coreografía de María Ros debió contar con no pocos consejos de Zamora, ante la atenta mirada de Gregorio Martínez Sierra, director del montaje.

⁷⁰⁴ *Ibíd.*

⁷⁰⁵ *Ibíd.*

Además del trabajo de José de Zamora, no podemos olvidar la música del maestro Pablo Luna. El compositor aragonés (1879-1942) se había trasladado a Madrid en 1905 como maestro concertador y director de la orquesta del teatro de la Zarzuela, y desde entonces había combinado la dirección con la composición. La zarzuela y la opereta eran los géneros en los que había destacado y a los que había dedicado todo su empeño, además de ocasionales composiciones para sainetes líricos y obras vocales menores. Había obtenido su primer gran éxito con la opereta *Musetta* en 1908, al que habían seguido *Molinos de viento*, una de sus composiciones más emblemáticas, que en Madrid se había estrenado precisamente en el teatro Eslava el 3 de febrero de 1911⁷⁰⁶. Unos meses antes del estreno de *El sapo enamorado* Luna había presentado en el teatro Apolo *El asombro de Damasco*, zarzuela con libreto de Antonio Paso y Joaquín Abati basada en un cuento de *Las mil y una noches*, que recibió una cálida acogida por parte del público, convirtiéndola en uno de los éxitos de la temporada⁷⁰⁷, aunque su mayor éxito llegaría dos años después con *El niño judío*⁷⁰⁸, zarzuela clásica que instauró la moda de la “canción española” con tintes patrióticos que tendría numerosos imitadores. De hecho, la canción “De España vengo” se ha convertido en el número musical más conocido del compositor.

Pablo Luna era un músico popular y con obras reconocibles por el madrileño medio pero que no contaba con el prestigio de otros compositores como Falla o Turina. Este último estaba al frente de la pequeña orquesta del teatro Eslava, formada por profesores del conservatorio. La orquesta estaba compuesta por dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano, flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas y percusión. El compositor sevillano ostentaba el cargo de director de la orquesta, puesto conseguido por los lazos de amistad que los unía con el matrimonio Martínez Sierra. Habían colaborado ya en una zarzuela, *Margot*, con libreto del matrimonio, estrenada sin demasiado éxito en el teatro de la Zarzuela el 10 de noviembre de 1914, y habían participado en la realización de una obra de ambiente oriental cuyo título provisional había sido *Los moros y la pastora*⁷⁰⁹. Cinco días después del estreno de *El Sapo enamorado*, se presenta en el teatro Apolo otra obra de los Martínez Sierra, *La mujer del héroe* (que ya había sido estrenada con anterioridad en Barcelona, el 17 de noviembre del año anterior), pero que ahora sube a las tablas convertida en obra lírica gracias a los siete números musicales que Turina ha compuesto para ella⁷¹⁰. Era pues por aquellas fechas muy estrecha la colaboración entre Martínez Sierra y Turina, no solo

⁷⁰⁶ Puntualizamos su estreno en Madrid pues la opereta había tenido su estreno absoluto en el teatro Cervantes de Sevilla unos meses antes, el 2 de diciembre de 1910.

⁷⁰⁷ Se estrenó el 20 de septiembre de 1916. El 3 de diciembre (el día después del estreno de *El sapo enamorado*) la obra alcanzó cien representaciones; llegó a ser traducida al inglés y estrenada en el teatro Oxford de Londres. Véase SEGARDÍA, Ángel, *Pablo Luna*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, pp. 47-54.

⁷⁰⁸ Con libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso (uno de sus más importantes colaboradores), la zarzuela se estrenó en el teatro Apolo el 5 de febrero de 1918.

⁷⁰⁹ Este proyecto sufrió varias vicisitudes en el proceso hasta convertirse en una comedia lírica titulada *Laberinto* que no llegó nunca a estrenarse porque el incendio del teatro Principal donde se preparaba su presentación malogró el estreno. Años más tarde, la partitura servirá de germen para la ópera *Jardín de Oriente*, también con libreto de los Martínez Sierra, que se presentará en el teatro Real el 6 de marzo de 1923 con la asistencia de la familia real. Para más información sobre la colaboración entre los Martínez Sierra y Turina, véase el capítulo dedicado a él en las memorias de María MARTÍNEZ SIERRA, *Gregorio y yo*, ed. cit., pp. 210-222, así como el completo volumen de MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos. En el centenario de su nacimiento, 1882-1992*. Vol. I, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983, especialmente pp. 177-266.

⁷¹⁰ Remito al libro de Alfredo MORÁN, *op. cit.*, pp. 203-206.

dentro del Eslava sino también en otros proyectos que aquel llevaba adelante como autor dramático. Sin embargo, fue el propio Pablo Luna, experto director, quien se encargó de la orquesta el día del estreno, aunque algunos críticos hayan sostenido que fue Turina quien dirigió en la noche del estreno⁷¹¹. El músico sevillano se encargará de la orquesta en sucesivos pases de la pantomima, pero la noche del estreno se disfrutó de la presencia del compositor de la partitura en el podio.

2. Análisis de la obra

Para analizar la pantomima nos basaremos en la edición del texto realizada cuatro años después del estreno⁷¹². En la medida de lo posible, remitiremos a aspectos de la puesta en escena y de la representación que hemos podido conocer por la prensa de la época y por las fotografías conservadas del montaje, así como por las indicaciones que el propio texto incluye. Igualmente valiosas son las abundantes ilustraciones que acompañan a la primera edición de *El sapo enamorado*, pues se trata de los figurines realizados por José de Zamora, autor de la escenografía y el vestuario. Consideramos los dibujos ajustados a la realidad de la representación pues las muestras gráficas que se conservan del estreno (las fotografías publicadas en *Mundo Gráfico* y *La Esfera*) son coherentes con lo recogido en las ilustraciones, algo por otra parte lógico teniendo en cuenta que los dibujos son originales del diseñador de vestuario.

La obra está dedicada “A la bailarina Lydia Lopokowa [sic] acariciadora de los ojos”, y en esta dedicatoria se percibe la huella de las que abrían las pantomimas de Gómez de la Serna, donde se resaltaba el papel de Colette Willy y *La Polaire*⁷¹³. Lidia Lopokova era la bailarina principal de los *Ballets Russes*, *partenaire* de Nijinsky y una de las estrellas que más habían llamado la atención en España durante la gira de Diaghilev. Su fama alcanzará la cúspide con el clamoroso éxito del cancán del ballet *La Boutique fantasque*, creado por Massine para la compañía de Diaghilev y estrenado en Londres tres años después. La década siguiente son sus años de plenitud, marcados por su amistad con figuras como Stravinski o Picasso (que la pinta en varias ocasiones), y por su matrimonio con el economista inglés Keynes, lo que la pondrá en contacto con el círculo de Bloomsbury. Lopokova también jugará un papel destacado en el desarrollo de los primeros años del ballet inglés a finales de los 20 y principios de los 30. La referencia a la bailarina rusa de nuevo subraya la relación con las pantomimas que

⁷¹¹ PERAL VEGA lo sostiene en *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, ed. cit., p. 78: “la música compuesta por el maestro Pablo Luna y la dirección musical corrió a cargo de Joaquín Turina”. Sin embargo, la prensa de la época que recoge el estreno nos habla de la reacción de Luna, que dirige la orquesta (véase, por ejemplo, el artículo “La pantomima vista desde el escenario. La serenidad de Tomás Borrás. La pechera de Luna. Palabras de Luisa Puchol”, *El Liberal*, Madrid, 3-XII-1916, p. 3) y el propio Turina recoge lo mismo en su *Diario*: “Me lanzo a dirigir la orquestilla de este teatro [el Eslava]. [...] Pablo Luna estrena una pantomima de Tomás Borrás, *El sapo enamorado*, y dirige las primeras representaciones”, citado en MORÁN, Alfredo, *op. cit.*, p. 212.

⁷¹² BORRÁS, Tomás, *El sapo enamorado*, Madrid, Rivadeneyra, 1921. Como es lógico, una obra de estas características, pensada para ser representada sobre un escenario con el acompañamiento de una música compuesta específicamente para desarrollarla en el sentido dramático del término, necesitaría del análisis musical pertinente para que el estudio fuera completo. Sin embargo, escapa a los límites de este estudio ese aspecto, que debería ser realizado en profundidad por un musicólogo experto en el compositor Pablo Luna y en la música escénica del período.

⁷¹³ Ver *supra*, el capítulo dedicado a la pantomima, pp. 196-201.

Diaghilev había traído a España y es otra manera indirecta de entroncar la obra con un género de creciente prestigio con el que se pretende igualar.

Su *dramatis personae* recoge la lista de personajes de la pantomima sin indicaciones de ningún tipo (el Prólogo, la Bella, su Amiga, Mujeres de aquel país, Esclavas, el Sapo, el Adolescente, el Genio del Agua, un Mercader, un Gnomo y Guerreros⁷¹⁴) y a continuación se concreta la acción “en el país donde suceden los cuentos”. El texto presenta una página en blanco con un gran cuadro en el centro donde puede leerse: “Aviso. Se suplica la imaginación”. Parecidos avisos aparecen en las pantomimas de Gómez de la Serna, aunque su mensaje sea menos poético; así, por ejemplo, “Se prohíbe hablar” aparece al frente de la pantomima *La bailarina*. De nuevo el antecedente ramoniano está presente, aunque el rótulo se utilice con una finalidad distinta. No se trata de recordar que la palabra está excluida de la pantomima, sino de avisarnos de que estamos entrando en un mundo imaginario (“el país donde suceden los cuentos”), en un escenario diferente al que estamos acostumbrados, y es necesario penetrar en él con la mente abierta y dispuestos a dejarnos llevar por la fantasía. El prólogo que viene a continuación se encargará de justificar esta llamada de atención.

Se inicia la obra con la intervención del Prólogo transfigurado en personaje que sirve para explicar brevemente la intención que guía al autor⁷¹⁵. El Prólogo como personaje autónomo se había recuperado como técnica teatral a finales del siglo XIX; originariamente, el prólogo teatral había servido en el teatro griego para situar al espectador en el marco de la acción por medio del monólogo de algún personaje. Como recoge Nuria Plaza Carrero, el teatro latino le infunde un nuevo carácter al prólogo al introducir Plauto el personaje del *Prologus* para exponer ante el público el asunto de la comedia, pedir su benevolencia y reclamar su atención. La herencia clásica del prólogo llegará al Renacimiento español a través de Juan del Encina; muy pronto se generalizará su uso en el teatro, aunque la denominación oscilará entre argumento, introito y loa. Este último término se convierte en el dominante a principios del siglo XVII, integrándose como parte esencial de la fiesta dramática, pues servía de marco a la representación y como toma de contacto de la compañía con el público⁷¹⁶. El siglo siguiente asiste a su decadencia, y el teatro realista del XIX lo elimina de forma definitiva por considerar que impide la ilusión de realidad que se erige como justificante de la representación. Será el teatro finisecular europeo el que recupere el papel del Prólogo como personaje (recuérdese el Prólogo como domador en *El espíritu de la Tierra* de Wedekind). En el caso español, Benavente ya se vale de este recurso en “Cuento de Primavera”, una de las piezas que integran *Teatro Fantástico*, donde Ganimedes se presenta como elegido por el autor para “recitaros el prólogo”, presentando así sus ideas estéticas relativas al teatro⁷¹⁷. También el teatro ramoniano es

⁷¹⁴ Se olvida el personaje del Archipámpano, que aparece en la Escena 11ª.

⁷¹⁵ Usaremos “Prólogo” para referirnos al personaje que recita y “prólogo” para la sección de la obra que antecede a la pantomima propiamente dicha para evitar confusiones.

⁷¹⁶ PLAZA CARRERO, Nuria, “Introito, Prólogo, Loa”, en HUERTA CALVO, Javier, (dir.), *Historia del Teatro Breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2008, pp. 82-87. El artículo desarrolla con detalle la evolución de estos términos y su significación.

⁷¹⁷ En su edición de la obra, Peral Vega y Huerta Calvo reconocen la estirpe clásica del procedimiento (la loa del Siglo de Oro) y recuerdan la pervivencia del prólogo metateatral en la mayoría de los autores renovadores del período (Jacinto Grau, Valle-Inclán y García Lorca). Véase BENAVENTE, Jacinto, *Teatro fantástico*, ed. cit., p. 131, nota 20.

un buen ejemplo de la importancia del prólogo, y sirva como muestra el de *Los medios seres*⁷¹⁸.

En el caso de *El sapo enamorado*, el valor de este Prólogo como personaje es mayor que en las otras obras apuntadas pues constituye el único momento en que se rompe la norma de la pantomima y un personaje habla ante el público, de manera que el autor puede explicar de forma explícita lo que el público se dispone a contemplar en forma de discurso mímico. Además, por tratarse de la primera impresión que el público recibe de la obra, el Prólogo va vestido con un llamativo vestido blanco con enormes hombreras, una capa del mismo color y está tocado con un grandioso sombrero coronado con plumas, buscando así una entrada espectacular que sorprenda a los espectadores.

Una música acompaña su entrada al escenario, lo que acentúa el hechizo de su aparición. La escena permanece en oscuridad y una débil iluminación permite contemplar al personaje, que se “deja entrever como una figura aparecida”. La blancura de su atuendo ayuda a esta sensación, que acentúa el carácter mágico del comienzo, donde además la música sirve de comparsa a su intervención según palabras expresadas del texto: “cada palabra suya corresponde a una nota de la melodía que la acompaña”. No sabemos si la música se limitó a acompañar de fondo la entrada del Prólogo o si efectivamente sirvió de apoyadura al recitado⁷¹⁹; en cualquier caso, juega un papel esencial en la ambientación de la escena.

Su parlamento se abre con una invocación al público para que entre “en la tierra prometida a todos los que beben el agua de los sueños”⁷²⁰. Se pasa así al espacio asombroso de la representación, lleno de “visiones irreales” y de “apariciones inasibles”, todo un mundo fantástico marcado por la evasión y la anulación de la realidad. Aparece una palabra fundamental para describir esta situación, “ensueño”, asociada a todo un cúmulo de referencias que ya dijimos que ocupaba un lugar esencial dentro del ideario modernista y simbolista⁷²¹. También sirve al Prólogo esta denominación para referirse al estado en que se encuentra el público de la pantomima, unido además al influjo del “relente lunar”. De nuevo nos encontramos con un elemento típico del imaginario finisecular, la luna, que forma parte de la representación icónica del Pierrot simbolista, y que aquí también se muestra como compañera cómplice en la noche⁷²². La luna, que “fluirá mansa”, propicia para el encuentro que se está gestando sobre las tablas, animará con su luz pálida esas visiones, esas apariciones que acompañan al agua de los sueños y que como parte del encanto, “detendrá el tiempo un instante” para volver a continuación todo a su ritmo habitual.

⁷¹⁸ Véase en uno de los últimos estudios sobre el autor, PAULINO AYUSO, José, *Ramón Gómez de la Serna, la vida dramatizada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1012.

⁷¹⁹ Recordemos que la música vocal estaba viviendo por aquellos años una verdadera revolución a partir de los cambios drásticos introducidos por Debussy y los músicos de la Segunda Escuela de Viena, y que el recitado acompañado, el canto hablado o *sprechgesang* ya existían, aunque en el caso español la influencia más notable sea la de la escuela francesa personificada en Debussy y Ravel.

⁷²⁰ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 12.

⁷²¹ Véase la explicación del término en el capítulo dedicado a *Guignol*, *supra* pp. 38-42, 50-52.

⁷²² Recuérdese la representación tópica de Pierrot cantando a la luna que se refleja en muchas obras finiseculares, como en la famosa colección de poemas *Pierrot Lunaire* de Giraud, que Schoenberg immortalizará en su melodrama musical de 1912.

Ese momento de comunión en que el tiempo se paraliza sirve para que el público asistente reconozca “a los amigos que no volvisteis a ver desde que dejasteis de ser niños”⁷²³. Esta referencia nos recuerda la necesidad, repetida en varias ocasiones por Jacinto Benavente, de recuperar una visión infantil para enfrentarnos a las nuevas propuestas del teatro, alejados así de prejuicios y opiniones adquiridas sin criterio propio; en el Prólogo de *Los intereses creados* el personaje de Crispín se expresa en términos semejantes:

El autor sólo pide que añeís 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 niñerías⁷²⁴.

Téngase en cuenta que la *captatio benevolentiae* de Benavente en el prólogo (él mismo interpretó al personaje en el estreno), ahonda en el carácter fantástico de la obra, relacionándolo con los cuentos de hadas, las farsas guiñolescas y los fantoches (la obra se subtitula elocuentemente “Comedia de Polichinelas”), y que todo ello apela a la recuperación de una mirada pura e inocente, libre de ideas preconcebidas y abierta a la sorpresa, la magia y la novedad⁷²⁵. En términos semejantes podemos entender esta referencia del Prólogo en *El sapo enamorado*, porque esta recuperación de los antiguos amigos, esta mirada hacia la niñez supone una liberación, una visión libre de interferencias que facilita la contemplación de la verdad: “Y os veréis en ellos como si vuestra alma se os apareciese”, una introspección directa que permite una confrontación entre el Triunfo y la Desventura, los dos caminos ligados a la existencia de todos los hombres. Ambos términos aparecen en mayúsculas, en un intento de resaltar su importancia, “como dos guías que los condujesen uno de cada mano”⁷²⁶. Establece esta distinción un doble destino en el hombre, que puede encarar el futuro con dos actitudes contrapuestas: una es la que corresponde al poeta, que interpreta la realidad en función de la Belleza; la otra es la adoptada por el incrédulo, que nada cree y acepta cuanto ocurre con escepticismo. En la pantomima, sigue explicando el Prólogo, se podrán contemplar las dos posturas, a veces en composición: “se esconde en la flor un rocío amargo, y en la ternura clavada la espina de la ironía”⁷²⁷. A esta mezcla de elementos dispares ya hizo referencia Martínez Sierra en su artículo de presentación de la obra, donde “la eterna tragicomedia del amor” que representan los personajes de la *commedia dell'arte* están presentados “con un matiz de fina ironía, muy de acuerdo con el espíritu, un poco escéptico, de este principio de siglo”. Estos dos elementos condicionan la presentación y significación de la pantomima.

⁷²³ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 12.

⁷²⁴ BENAVENTE, Jacinto, *Los intereses creados*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 53.

⁷²⁵ Así lo ha explicado Antonio DÍEZ MEDIAVILLA al analizar la relación del teatro infantil del autor con la primacía dada a la imaginación en “Benavente y el teatro infantil: la fantasía del teatro”, en PACO, Mariano de, DÍEZ DE REVENGA, Fco. Javier (ed.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2005, p. 107, donde demuestra que esa visión infantil le sirve al dramaturgo para construir “espacios dramáticos en los que la farsa, la imaginación y la fantasía construyen un discurso [...] en el que se entretienen, por una parte, algunos de los elementos [...] de la gran tradición farsesca y de la *commedia dell'arte* y, por otra, las líneas de penetración en los espacios de la renovación estética, espectacular y dramática”.

⁷²⁶ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 13.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 13.

Continúa el Prólogo animando a contemplar la historia representada a continuación, de “unos cuantos personajes del eterno cuento, que viven en ese país sin nombre, siempre imaginado”. La indeterminación del espacio remite a un entorno mítico, legendario, donde domina el Amor (de nuevo en mayúsculas), pues *El sapo enamorado* es una obra de amor que se mostrará en sus distintas manifestaciones: amor de juventud, “creyente, abierto a la alegría”, amor de ocaso “astuto y mañoso”, amor de mujer, “unas veces piadoso, otras afilado”. Y se nos anuncia también que se tratará de un amor no correspondido, “Amor, padre del Dolor, que es la llama que fortalece y purifica”.

Una vez explicado el contenido de la obra por medio de una prosa poética que destaca por su acendrado idealismo, el Prólogo justifica la propia naturaleza de la pantomima, pieza muda que no recurre a la palabra porque han perdido su valor:

Las palabras ya no tienen claro sentido, de tanto desfigurarse entre labios mentirosos. Esto se dice con la Expresión, que es el lenguaje perfecto y sin disimulo, y con la Música, que es el ritmo con que se mueven solemnes los astros; la palpitación diversa y clara de la fiebre de este mundo, el habla de lo desconocido; la voz inarticulada de lo íntimo⁷²⁸.

En esto coincide con la corriente de pensamiento que destacaba la importancia del silencio frente a la palabra por tratarse de un medio de expresión connotado por el significado propio de esta⁷²⁹; la única manera de oponerse a esa comunicación mediatizada por los vocablos era recurrir a otros medios de expresión libres de significado previo. De ese modo, el movimiento, los gestos, la mímica, acompañados por la música (con la tópica referencia a la armonía pitagórica de las esferas celestes) son la única alternativa para expresar lo que las palabras, gastadas ya por el uso, no pueden comunicar. Por medio de la música y el gesto, el Prólogo expone que el público accederá a una comprensión oculta, como si se trataran de las llaves que abren el acceso a otro nivel de conocimiento. “Así todo será ingenuo, sencillo y fresco”⁷³⁰ (de nuevo la referencia a una concepción del mundo más fácil y nueva), de manera que al volver a la realidad (cuando los asistentes salgan del teatro y vuelvan a su monótona existencia) recordarán los mundos de fantasía que han contemplado esa noche.

Finaliza su intervención pidiendo que se haga el silencio, pues la representación va a comenzar, ya que hay signos que lo anuncian: “lo que brilla en los cielos y lo que se arrastra por el fondo comienza a moverse”. Esas fuerzas telúricas entroncan con ese carácter mítico que se pretende otorgar a la pantomima, emparentado con el rito. Esto se acentúa con el valor mágico que se atribuye al silencio: “El silencio resucita las cosas muertas y hace vivir lo que aún está en la nada”. A través de él se accede al hechizo que permite ser testigo del milagro que constituye la obra. La exclamación final es una invitación a penetrar en el espacio reservado que se mantiene fuera del alcance de la mayoría: “¡Puerta de la ilusión, abre tus hojas!”⁷³¹.

⁷²⁸ *Ibíd.*, p. 14.

⁷²⁹ Recuerda al breve ensayo *Palabras en la rueda*, de Ramón Gómez de la Serna, publicado en *Prometeo*, nº 35, 1911. También se habla de dicho texto en PALENQUE, Marta, “El nuevo amor: pantomima” *Anuario del Mediodía. Revista de Filología*, nº 4, 1996, pp. 155-160.

⁷³⁰ *Ibíd.*, p. 15.

⁷³¹ *Ibíd.*, p. 15.

Como hemos apuntado antes, el prólogo se publicó el día del estreno en *El Imparcial* con unas pequeñas variaciones con respecto al texto publicado de la pantomima; presenta algunos cortes mínimos en el discurso del Prólogo y edita algunas de sus intervenciones, haciéndolas más discursivas⁷³². Pero lo más llamativo es el cambio que introduce en los sustantivos que en el texto de la obra aparecían en mayúscula, pues en las páginas del periódico se presentan en minúsculas, recuperando su ortografía normal pero perdiendo ese matiz de idealismo que impregnaba al texto. Igualmente, el parlamento del prólogo se subdivide en cinco partes que van precedidas de un número romano, estableciendo de manera explícita la división del texto. Ciertamente que la misma separación se reconoce en el prólogo publicado, pero se limita a la presentación de los párrafos sin que se ningún índice lo señale, como sí ocurre con el aparecido en *El Imparcial*. Vemos en ello una clara intención clarificadora, que delimita cada uno de los temas que la presentación ha desarrollado: la invitación a entrar a un mundo mágico, el triunfo y la desventura como dos maneras de encarar la existencia, las distintas apariencias del amor, el carácter mudo de la representación y finalmente, la invocación al silencio.

El prólogo cumple su misión introductoria y prepara convenientemente al público para la pantomima, que comienza a continuación. En el texto publicado, se separan prólogo y pantomima, encabezados cada uno con su etiqueta correspondiente, siguiendo con fidelidad el espíritu de la obra, que evita la palabra y sólo la permite en los márgenes externos.

La pantomima se abre con una descripción del espacio escénico. Se trata de una selva, primera pincelada exótica que explica la invocación inicial a la imaginación. Todo el color ha desaparecido, y únicamente el blanco y el negro colorean el decorado. Es una naturaleza antirrealista: “grandes árboles [...] negros y blancos: blancos, con rayas cebradas; blancos los troncos, con grandes penachos de hojas negras”⁷³³. También el suelo refleja el mismo cromatismo: “es una [...] alfombra de césped negro”⁷³⁴. La descripción insiste en la presentación de una naturaleza exuberante, muy física; casi animal.

En el centro de la escena se encuentra “una casita”. El diminutivo es pertinente, pues un poco más adelante se explica que es “una casita de juguete”, insistiéndose además en que “casi seguro que no tenga más que una habitación, como esas casitas que van de un lado para otro en los cuentos rusos, sostenidas por sus patas de pollo”. La comparación remite a la mítica casa de la bruja Baba Yaga, personaje popular de los cuentos tradicionales rusos, que viajaba en una casa dotada de patas. El símil acentúa el carácter infantil y fantástico de la casa, aunque la descripción finaliza con unas notas que pretenden rebajar la impresión en exceso fantasiosa: “Esta no tiene patas. Es inmóvil, casi parece una casa de verdad”⁷³⁵. Pese al intento por dotarla de verosimilitud,

⁷³² Así, por ejemplo, las enumeraciones de los tipos de amor, que en el texto publicado de *El sapo enamorado* se presentan siempre de la misma forma: “Amor de juventud, creyente”, “Amor de ocaso, astuto y mañoso”, o “Amor de mujer, unas veces piadoso”, se presentan en el periódico así: “Veréis cómo el amor es en la juventud creyente”, “Veréis cómo el amor es en el ocaso astuto y mañoso”, y “Veréis cómo es el amor en la mujer unas veces piadoso”, restándole ímpetu poético a la prosa de Borrás por medio de una construcción deíctica innecesaria.

⁷³³ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 19.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 20.

la sensación de irrealidad no desaparece. La casa es un edificio inesperado en medio de un espacio irreal: una jungla en blanco y negro.

La casa, en lugar de ventanas de cristal, posee un lienzo blanco “sobre el que se proyectan las siluetas de las personas que están en el interior”, a manera de sombras chinescas, insertando así en la pantomima otra manifestación escénica que se había revalorizado considerablemente en los escenarios finiseculares.

La representación por medio de sombras contaba con una larga tradición en Oriente, especialmente en el sudeste asiático y China, donde existía una tradición milenaria que aún hoy día perdura. A mediados del siglo XVIII, los misioneros franceses trajeron con ellos este género de representación, que causó un gran impacto y muy pronto se extendió por Europa. François Dominique Séraphin perfeccionó la técnica de las sombras chinescas y consiguió un éxito espectacular con sus representaciones, hasta el punto de ser requeridas por el rey Luis XVI para sus fiestas en el Palacio de Versalles. Muy pronto la fama del artista aumentó tanto que se vio obligado a trasladarse a París, donde siguió presentando sus montajes en el Théâtre du Palais-Royal hasta su muerte; su sobrino continuó al frente de la Compañía hasta el tercio final del siglo XIX.

Fue precisamente la segunda mitad del siglo XIX el momento de esplendor del llamado “théâtre d'ombres”. Rubio Jiménez habla de todo un conjunto de espectáculos parateatrales que se desarrollan a lo largo de dicho siglo, donde a veces es difícil delimitar dónde comienza y dónde acaba la teatral:

Los espectáculos científicos o paracientíficos gozaron también de una aceptación extraordinaria siguiendo la tendencia de su creciente presencia social que se detecta a finales del siglo XVIII. Vuelos aerostáticos, aplicaciones de la física, la química y la óptica habían dado lugar a un sinfín de artilugios. Las linternas mágicas, las fantasmagorías, los teatros mecánicos o toda una serie de espectáculos precinematográficos se multiplican a medida que avanza el siglo. Los teatros de sombras adquirieron singular presencia entre las clases burguesas en la segunda mitad del siglo, ofreciendo sesiones simplificadas de piezas teatrales de los grandes repertorios. Incluso se editaban colecciones de figuras chinescas que facilitaban el acceso a esta diversión⁷³⁶.

Muchos de estos espectáculos se basaban en juegos visuales y aplicaciones ópticas que acabarían desembocando en el nacimiento del cine, como recoge Frutos Esteban en un ensayo dedicado a los aparatos precinematográficos⁷³⁷. Desde las cámaras oscuras, los dioramas, los taumatropos (dos dibujos realizados a ambos lados de un cartón que, al girar, creaban la ilusión de estar fundidos en uno), las linternas mágicas o las vistas estereoscópicas, toda una serie de artilugios y espectáculos llamativos constituían una atracción para el público en ferias, teatros y distintos espacios públicos. No debe extrañar que de hecho se convirtieran en uno de los atractivos de los cabarets de Montmartre durante la segunda mitad del XIX.

⁷³⁶ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El arte escénico en el siglo XIX”, en HUERTA CALVO, Javier, (dir.), *Historia del teatro español. Vol. II*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1843-1844.

⁷³⁷ FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier, *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

Del mismo modo que la pantomima se prestigia en el Boulevard du Crime y pasa a los grandes teatros parisinos, las sombras chinescas se ennoblecen gracias al trabajo realizado por una serie de artistas en el cabaret *Chat Noir*, al frente del cual se encontraba Rodolphe Salis, figura emblemática del llamado *cabaret artistique*. Salis fue el responsable de la revalorización del modelo del café-cantante, convertido su cabaret en una tribuna desde la que se ejercía una protesta contra el modelo burgués imperante, con actuaciones y música como la *chanson réaliste*, influida por los escritos de Zola, con la que se atacaba la moral de la clase media. La intención artística guiaba la programación del *Chat Noir*, aunque la crítica social también estaba presente. En la sede del cabaret, situado en la calle Victor Massé, se contaba con una galería de máscaras y armas japonesas, exposiciones itinerantes de arte, escenarios para el recitado de poesías y canto, y en la tercera planta, el espacio para el Théâtre d'Ombres⁷³⁸.

Lo que nació como un simple teatro de marionetas creado por el pintor Henri Somme se convirtió, bajo la dirección de artistas como Henri Rivière y Caran d'Ache, en un sofisticado teatro de sombras donde se representaban complejos montajes de costosa producción y que en ocasiones podían llegar a durar más de tres horas, como *L'Épopée*, que narra con detalle el desarrollo de las guerras napoleónicas, o la adaptación de *La tentación de San Antonio* de Flaubert, compuesta de cuarenta escenas tan dispares como un banquete en París, la celebración de una bacanal en la costa egea o una expedición submarina en busca de la Atlántida. Las representaciones iban acompañadas de música en directo, y en ocasiones de canciones.

Por medio de las sombras se creaban efectos mágicos imposibles de repetir en una representación teatral realista; el carácter fantástico de muchas de sus representaciones lo acercaba a ese teatro que surge en distintos frentes (teatro simbolista, teatro de marionetas, teatro de ensoñación) del que ya hemos tratado anteriormente, surgido con una clara tendencia antirrealista. También el teatro de sombras participaba de esa corriente, a lo que unía una clara apuesta por revalorizar formas de entretenimiento y espectáculo que hasta entonces se habían tenido por marginales, propias del pueblo y con poco contenido artístico.

En esta primera escena de *El sapo enamorado*, el uso de las sombras acentúa la marcada dualidad cromática de la obra (el blanco y el negro); a través de ese lienzo se ve a la Bella, que se acicala delante del espejo, se pinta, se empolva la cara... Se destaca explícitamente su coquetería, “hecha de pequeñas coqueterías”, rasgo esencial de su personalidad. La silueta, enmarcada por la ventana, nos permite contemplar al personaje en su intimidad al mismo tiempo que el Sapo, que observa desde el exterior. Esta presentación del personaje no es gratuita, pues ese lienzo en blanco que antepone un marco fuera del cual nos hallamos los espectadores es también un homenaje al lienzo de las proyecciones cinematográficas, que juega un papel indudable como inspiración de la pantomima. Recuérdense las palabras de Martínez Sierra publicadas en la prensa el día del estreno:

La última forma – la más prosaica y la más científica – de este espectáculo multiseccional [la pantomima] ha sido la modernísima “película”, el “cine” triunfador, la acción escueta, sin palabras... y sin color. El “cine” es pantomima fotografiada, pantomima en blanco y negro.

⁷³⁸ John HOUCHIN habla de los orígenes del *Chat Noir* y del contenido de sus espectáculos en “The origins of the *Cabaret Artistique*”, *The Drama Review*, Vol.28, 1984, pp. 5-14.

Lógicamente, es necesario situarse en las coordenadas temporales adecuadas: en las primeras décadas del siglo el cine es mudo y en blanco y negro. Tras unos primeros tanteos como medio informativo que buscaba explotar su novedad (se proyectaban imágenes de países exóticos, cataratas y ríos caudalosos, locomotoras en marcha, paisajes desconocidos), el cine fue perdiendo ese carácter realista, “sucedáneo del periódico diario y de la revista ilustrada”, como dice Gutiérrez Carbajo, debido a la monotonía de sus temas⁷³⁹. En ese momento el cine adopta la narratividad para estructurar su discurso y es en ese punto donde convergen el teatro de pantomimas y el cine mudo, cuando los diálogos entre ambos encierran mayor potencialidad expresiva, como advierte el mismo crítico⁷⁴⁰. No en vano la mímica y lo gestual adquieren una importancia capital en estos primeros años del nuevo medio y el cine lo tomará de la pantomima, al punto de limitarse en ocasiones a filmar pantomimas ya existentes. Como nos recuerda Ariane Martínez en el caso de las pantomimas en Francia, la relación que los mimos tuvieron con el cine en sus primeros años no solo estuvo determinada por sus facultades para comunicarse a través del gesto, lo cual los convirtió en los actores perfectos para las primeras películas, sino que también estuvo relacionada con la percepción del cine como espectáculo popular y de menor categoría que el teatro. Los grandes actores teatrales, consagrados en los escenarios parisinos, se negaban a actuar para un medio que no contaba entonces con ninguna legitimidad artística, y que se consideraba claramente inferior al teatro⁷⁴¹. En cambio, los mimos no se opusieron a trabajar para el cine, y de hecho, ello sirvió para que en muchos casos fuera pantomimas ya existentes el tema de numerosas películas, como *L'enfant prodigue* (1907), *La main* (1909), *L'homme aux poupées* (1909) o *Le collier de la danseuse* (1912), adaptación esta última de la pantomima musical de Beissier *Histoire d'un Pierrot*⁷⁴². Ciertamente también que la relación del cine mudo con la pantomima se fue distanciando a medida que el nuevo medio iba adquiriendo su propio lenguaje (los efectos de montaje, la utilización del plano americano, los “flash-backs”, etc.) y muy pronto los excesos mímicos fueron desapareciendo de la pantalla, especialmente a partir de los años 20⁷⁴³. Esta tendencia a la sobriedad y a pervivencia de unos movimientos cada vez más sutiles estuvo muy relacionada con la utilización de los primeros planos en pantalla, que permitían centrar la atención en el rostro de los actores, prescindiendo del movimiento del cuerpo y las extremidades, y limitando rotundamente la forma de transmitir emociones a la expresión facial. Esta evolución favoreció a los mimos de la tradición francesa, que como vimos anteriormente, contaban como característica primordial con el gesto, que daba prioridad a la expresión por medio de la fisonomía⁷⁴⁴.

Esta estrecha relación con el cine se manifiesta a través de este homenaje a la pantalla, medio a través del que conocemos por primera vez a la Bella. Fuera se encuentra como espectador el Sapo, como hemos dicho. Se detalla a continuación su aspecto, que se muestra bajo una perspectiva antropomórfica: “como un hombre adiposo, como un hombre viejo, a los cuales, por su figura, no quieren las mujeres”. La comparación con el ser humano continúa: “Tiene, como esos hombres también, una

⁷³⁹ GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Teatro y cine. Teorías y propuestas*, Madrid, Ediciones del Orto, 2013, p. 27.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁴¹ Ariane MARTÍNEZ, *La pantomime, théâtre en mineur*, ed. cit. p. 167.

⁷⁴² *Ibid.*, pp. 164-166.

⁷⁴³ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁷⁴⁴ Ver el capítulo dedicado a la pantomima, p. 183.

gran bolsa de barriga, una cabeza calva y chata, ojos saltones, piernas cortas y zambas, anchas manos y pies. Su expresión es mitad estúpida y mitad bondadosa. Sabe mucho, tiene mucha ciencia: pero a unas mujeres les repugna y a otras les hace reír”⁷⁴⁵. En pocas pinceladas ha retratado con precisión su aspecto físico, poniendo además al descubierto su drama: la falta absoluta de atractivo.

Pero es el análisis de su personalidad lo que resulta más interesante: “Su alma es propicia al bien y a la belleza; pero su envoltura voluminosa y vetusta lo hace fracasar tristemente en cuanto intenta. Todos huyen de él, y sin embargo, él sería feliz amando a todos. Es resignado y melancólico [...] Y no encuentra más felicidad que el amor de la Bella, ante la cual está embelesado”. Estos elementos, pese a su condición de rana, lo acercan a la figura de Pierrot, de la cual es trasunto. Melancolía, tendencia a la belleza, soledad, incompreensión... Todas estas características lo identifican con la imagen tópica del personaje, como también ocurre con la sección final de su descripción: “Los demás sapos viven contentos de la vida y de ser sapos; vegetan, sin saber nada más. Pero este Sapo fue una noche a beber a una charca, en la que se reflejaba una estrella; se bebió la estrella con el agua, y desde entonces tiene dentro su luz y no es feliz”⁷⁴⁶. En primer lugar, se marca la separación con respecto a sus semejantes, preocupados solo de vivir y de “ser sapos”. Esta distinción se aplica también al artista y a su símbolo, Pierrot, preocupado por el ideal, por cuestiones trascendentes que resultan ajenas a los demás. Por otra parte, el mundo nocturno y lunar de Pierrot se refleja en la sugestiva imagen de la estrella, causa de su infelicidad, marca indeleble que lo empuja a una búsqueda incansable.

El Sapo está enamorado de la Bella, “cuyo perfil contempla destacado en la pantalla por lo oscuro”. Duda y se agita en el exterior, impotente ante un amor que no encuentra respuesta. Se establece una antítesis entre acciones opuestas: “Estar atado abajo” (la contemplación pasiva de la amada) “y querer volar” (la incapacidad de trascender, de alcanzar ese amor), que se repite en una nueva antítesis, “tener la piel del sapo, y estar lleno de amor”, como si la condición del animal lo incapacitara para sentir amor. Piénsese en la significación que el sapo ha tenido tradicionalmente en el folklore y la cultura popular. Como reflexiona Charro Gorgojo, “el animal ha despertado de antiguo en el pueblo ideas de terror, engendro diabólico y repulsión” y su imagen está relacionada con la brujería y la magia negra. En la Edad Media, además, el sapo era considerado un animal maligno, relacionado con Satán, y esta percepción ha provocado que aún hoy en día se perciba como un ser venenoso y nocivo⁷⁴⁷. No es de extrañar por tanto que se apunte como antítesis en el texto que ser sapo suponga un impedimento para amar. Tampoco podemos olvidar la presencia de ranas y sapos en cuentos tradicionales que en realidad encubren a príncipes presas de un hechizo, y que solo se verán libres de la magia por medio de un beso de amor. La idea de fondo en estos relatos es una llamada a la belleza interior que se oculta tras la fealdad física de algunos seres, fealdad que se queda en la superficie al conocer la verdadera esencia del ser. No olvidemos que la pantomima está muy relacionada con el mundo infantil, así que estas

⁷⁴⁵ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁷⁴⁷ El artículo de CHARRO GARGAJO, Manuel Ángel, “Sapos. Historia de una maldición”, *Revista de folklore*, nº 235, 2000, pp. 20-32, profundiza en el origen de la percepción negativa del batracio a través de la historia, recogiendo testimonios de diversos autores, así como distintas creencias que se mantienen vivas en Europa y América.

referencias a los personajes de sus cuentos están completamente justificadas a la hora de analizar a su protagonista.

Por otra parte, no deja de resultar irónico que el primer contacto que el público tiene con el personaje de la Bella sea a través de su silueta recortada en la tela de la ventana. Frente al Sapo, ese personaje dotado de escaso atractivo físico que repugna a las mujeres, pero que “sería feliz amando a todos” y simboliza la belleza interior, se encuentra la Bella, mujer atractiva, superficial y coqueta, sublimación de la belleza externa, de quien solo contemplamos su perfil contra la pantalla. Vemos al Sapo en el claro del bosque pero no vemos a la Bella, de la que solo nos llega el contorno. ¿Se trata de una forma de resaltar su superficialidad, presentada de manera sutil? No podemos ignorar “la espina de la ironía” que se anunciaba en el prólogo⁷⁴⁸.

En ese momento se escucha una melodía lejana que se acerca. El Sapo se esconde, la Bella presta atención. Se trata del Adolescente, “fresco, hermoso, interesante, lánguido”. El papel es interpretado por una mujer, algo que en parte se explica por la juventud del personaje (“Apenas se desnudó de su niñez”) y porque en él los rasgos masculinos no están aún muy marcados. Además, la caracterización del personaje, que insiste en unos rasgos no excesivamente viriles (“lánguido, dulce y soñador”) perfila a un Adolescente un tanto andrógino que nos recuerda al *Cuento de primavera* de Jacinto Benavente contenido en su *Teatro fantástico*, y al teatro isabelino inglés, en último término⁷⁴⁹. El hecho de que el Adolescente fuera interpretado por una mujer en su estreno no guarda ninguna relación con el argumento de la obra (no se trata del clásico personaje femenino “disfrazado” que da lugar a equívocos y que tan habitual fue en nuestro Siglo de Oro), pero sí cuenta con otro precedente directo del teatro benaventino: en el estreno de *Los intereses creados*, el papel de Leandro (que hace pareja con Crispín) fue interpretado por una actriz.

El Adolescente entona una serenata sin palabras acompañado por la mandolina y la Bella acaba abriendo la ventana; solo entonces muestra su atractivo al público (del que también forman parte el Sapo, oculto, y el Adolescente). El joven queda prendado de la joven, y con los nervios su mandolina cae al suelo. La serenata acompañada por la mandolina es un recurso habitual en la ópera (recuérdese la que canta Don Giovanni al comienzo del segundo acto -“Deh vieni alla finestra”- en la ópera mozartiana o la famosa siciliana “O Lola c'hai di latti la cammisa” que abre *Cavalleria rusticana*), y se convierte en un recurso habitual de seducción en la *commedia dell'arte*.⁷⁵⁰ El joven recibe como premio un beso de la mujer, y la emoción del momento lo hace huir emocionado. La Bella desaparece en el interior de la casa y el Sapo se queda solo ante la ventana vacía.

El Sapo lamenta su suerte en la soledad del claro. Desde su escondite, “como un amante celoso, lo ha visto todo escondido”. Su piel verde, esa piel incapaz de contener

⁷⁴⁸ También podríamos considerar que se establece un segundo juego irónico; al contemplar a la Bella en la pantalla de su ventana y suspirar de amor por ella, objeto inalcanzable, el Sapo se está comportando como el espectador medio que se embelesa ante el atractivo de las estrellas cinematográficas, origen del fenómeno fan que por aquel entonces comenzaba a generalizarse.

⁷⁴⁹ HUERTA CALVO y PERAL VEGA tratan extensamente el tema del andrógino a partir del modelo shakesperiano en Benavente; para profundizar en ello, remito a la “Introducción” al *Teatro fantástico*, ed. cit., pp. 59-74.

⁷⁵⁰ Algo que también testimonia la representación teatral del segundo acto de la ópera *I Pagliacci*, donde Arlecchin canta una serenata a Colombina.

amor, sirve para camuflarse y pasar desapercibido, y gracias a ella, ha presenciado incontables sucesos. Borrás se vale de una serie de construcciones paralelísticas de estilo poético para hacernos conocer algunas de esas maravillas contempladas por el Sapo:

Él ha visto, agazapado, cómo la noche arranca al sol todos los días millares de chispas de oro que son las estrellas, y cómo los murciélagos, al volar, llenan de manchas negras la luna; él ha visto desprezarse a los árboles de madrugada, y cómo cambian los senderos de dirección para burlarse de los caminantes, y ha visto hacer equilibrios a la brisa sobre un hilo de la Virgen, y a esas hormigas que llevan una margarita como sombrilla, y a los ojos de los topos, luciérnagas, ir entre las sombras en busca de la verdad⁷⁵¹.

Esta contemplación del Sapo nos permite conocer el mundo mágico al que tiene acceso, un mundo al que los humanos son ajenos, y en el que solo participan como objeto de burla (los caminantes que son engañados por los senderos que cambian su trazado). La imaginación domina el pasaje, donde los animales se comportan como personas (las hormigas que se valen de las margaritas como si fueran sombrillas) o muestran una capacidad de trascendencia mayor de la esperada (esos topos, animales ciegos, transmutados en guías espirituales capaces de atravesar la oscuridad en pos de la verdad). En este fragmento se evidencia que la pantomima de Borrás, junto a momentos descriptivos centrados en la acción de los personajes, abunda igualmente en ese otro estilo poético del que hablamos al analizar las tipologías textuales utilizadas para transcribir este género teatral⁷⁵². No se trata de reflejar solo cuanto ocurre en escena; también es importante transmitir el estado de ánimo, la sensación, el ambiente que se intenta recrear. En ese sentido, el texto reproducido nos permite reconocer el alma del poeta en el Sapo, ese espectador silencioso capaz de ver los misterios ocultos del mundo que le rodea y al que no todos tienen acceso. Pero esa observación se hace en soledad, espacio para la tristeza, donde el Sapo llora ante la incapacidad de alcanzar a la Bella. La escena íntima concluye con una oración muy similar a la que la abría: “El sapo, amante celoso, ha visto la escena escondido”. Pero se ha operado un cambio sustancial: ya no vigila “como un amante celoso”; de hecho es un “amante celoso”. Y su sufrimiento se acentúa aún más: “Su dolor le clava ahora una espina más aguda”⁷⁵³. Pero el narrador no se muestra condescendiente con él. Al contrario, la ironía que planea a lo largo de la obra, se ceba en la pena del Sapo: “Es cómica su desesperación, porque para conmové, cuando se está desesperado, hay que tener un tipo romántico”. Esta última afirmación pretende establecer un cierto distanciamiento con respecto a los emociones del Sapo. Su aspecto deforme y desagradable condicionan que no cause ningún tipo de empatía, alejando así la identificación con el personaje.

La Bella sale de casa con un cesto en el brazo, quizás para coger fresas como sugiere el narrador. El Sapo no sabe qué hacer; se ven, y ella reacciona con risas mientras el animal se limita a saludarla. Se produce entonces una pequeña persecución un tanto cómica. El Sapo “anda a grandes trancas, y la Bella da pequeñas carreritas”. Sus gestos parecen decir en el caso de él “Que le quiera, que le quiera” y “Que no, que no, y que no” en el caso de ella⁷⁵⁴. El forcejeo amoroso acaba con la huida de la Bella y

⁷⁵¹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁷⁵² Ver *supra* el capítulo dedicado a la pantomima, pp. 184-189.

⁷⁵³ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

la furia del Sapo. Planea entonces suicidarse bebiendo aire y “subir como un globo arrancado hasta donde llega la niebla, y dejarse caer desde allí”; la nota de humor se vislumbra en el neologismo inventado para designar al globo. Luego piensa en envenenarla a ella, valiéndose de una receta que conocen los gusanos de seda. Otra vez, una referencia a esos secretos que solo el Sapo conoce y que ha aprendido de otros miembros de la fauna del bosque. Pero cambia de nuevo de opinión y decide encomendarse a la única deidad que se preocupa por él: el Genio del Agua.

El Sapo lo invoca por medio de tres golpes y el Genio aparece cubierto de algas. “Es el único que ama al Sapo, en cuyo elemento vive. Es un Genio floreal, de alma complicada; [...] Es piadoso, porque ve cómo es la existencia de muchos millones de seres. Y tiene una especial preferencia por el Sapo, el más sentimental de sus animales, feo y músico”⁷⁵⁵. El Genio conoce bien “las mañas, las aficiones y los secretos de las mujeres; ¡tantas se han bañado en sus ondas!”, así que puede aconsejar al Sapo en tres direcciones posibles, indicándole cuáles son los tres maneras de atraer a la mujer: sitúa la riqueza en primer lugar; a los héroes a continuación, pues la mujer se siente fascinada por ellos y “quiere participar de su gloria”; finalmente, si ninguno de estos dos métodos funciona, el Genio apela a “la fuerza material”, es decir, a la violencia sobre la mujer como medio para conseguirla. Más allá de la marcada misoginia del discurso del Genio (que el Sapo acepta con naturalidad y al parecer el público de la época también), el protagonista se encuentra ante tres alternativas un poco difíciles para él: “Es pobre, oscuro y débil”, luego no puede optar a ninguna de las tres direcciones mostradas por el Genio. La divinidad responde con otra afirmación machista, afirmando “que más débil es una mujer y que puede fingir popularidad y fama como muchos hombres”⁷⁵⁶. La riqueza, por otra parte, no es un problema, pues en ese momento el Genio hace aparecer un gnomo que les entrega un pequeño cofre para desvanecerse a continuación.

El cofre contiene una fantástica colección de joyas y piedras preciosas de vivísimos resplandores. Tras una larga enumeración se concluye que “cada piedra tiene una mirada de color; cada moneda es una sonrisa de fuego”. El Genio del Agua ha cumplido su misión y desaparece, dejando al Sapo en medio del claro junto a su tesoro, expectante.

Vuelven en ese momento la Bella y su Amiga, acompañadas por el Adolescente, que intenta hacerse con una rosa que cuelga de la cintura de la primera. El carácter simbólico de la flor como representación de la mujer se acentúa con su descripción: “una rosa húmeda, recién cortada, que parece de carne”. La Bella juguetea con el Adolescente, hasta que finalmente el joven se marcha con su trofeo y ella se queda con la sonrisa de él. El comportamiento de la Bella contrasta con el de su Amiga; mientras la primera entra en el juego de los galanteos, su acompañante “materialista, se ríe”. La Bella le ha regalado su flor al pretendiente enamorado y la Amiga se ha mantenido al margen, escéptica. Más adelante se marcará claramente la diferencia de carácter entre las dos mujeres.

El Sapo ha observado la escena, y ve marcharse al Adolescente y a las dos mujeres entrar en la casa. Hace recuento de las riquezas proporcionadas por el Genio del Agua y coge la mandolina que el Adolescente ha perdido en su salida. Se produce entonces una escena cómica: el Sapo intenta imitar la serenata del efebo, pero sus

⁷⁵⁵ *Ibíd.*, p. 28.

⁷⁵⁶ *Ibíd.*, p. 29.

intentos son en vano. Por mucho que tañe el instrumento, no consigue que suene igual. “Pero lo que, dicho por el joven, es acariciante, y filtra gota a gota una querida embriaguez, dicho por el ventrudo, por el calvo, por el deforme, es desgarrado, bronco, desagradable. ¡La misma melodía, sin embargo!” Hay por tanto una identificación entre el aspecto físico del personaje y su capacidad para transmitir emociones a través de la música. El Adolescente lo consigue sin esfuerzo, como una prolongación del encanto de su juventud y su belleza. El Sapo, en cambio, solo provoca ruidos y sonidos estridentes, pues su apariencia externa provoca la misma reacción.

Las dos mujeres, molestas por el estrépito, se asoman a la ventana para protestar y acaban saliendo de la casita. El Sapo, humillado ante sus quejas, se inclina ante ellas “aplastándose contra el suelo”, mostrando su sumisión total. Deja la mandolina y pretende besar el vestido de la Bella, al tiempo que le vuelve a hacer requiebros que provocan la risa de la mujer. Ladino, el Sapo saca entonces despacio el cofre con los tesoros que le ha regalado el Genio y lo abre “como si abriera su corazón”. Es una ofrenda más de su amor por la Bella, que responde despreciando los regalos del Sapo y lanzándolos por el claro del bosque. Su comportamiento es inesperado. “Más que ofendida, está nerviosa, sin saber por qué”. Está avergonzada en lugar de sentirse insultada por el comportamiento del Sapo, que está intentando comprar su amor. La Amiga, en cambio, “está deslumbrada, obsesionada, arrastrada por las riquezas”. De nuevo se manifiesta la diferencia entre el modo de ser de ambas. La Amiga trata por todos los medios de hacerse con las joyas que la Bella ha despreciado, pero la Bella se lo impide, y acaba por encerrarse con ella en la casa. El Sapo, vencido, recoge sus riquezas y se marcha “a prepararse una apoteosis”.

Las dos mujeres vuelven a salir, discutiendo. La intervención del Sapo ha roto el clima de cordialidad que existía entre ellas hasta entonces. Borrás acentúa el carácter de farsa de la escena: “Tienen una *ira de polichinelas*. Se paran frente a frente. Se vuelven la espalda. Se meten las manos por la cara. Dan con el pie en el suelo. Vuelta a encontrarse, separarse, amenazarse, patalear. *Las muñecas son muñecos*”⁷⁵⁷. No se trata de una lucha realista, es una lucha entre muñecos, figuras de guiñol que deshumanizan la representación, y Borrás lo subraya claramente en el texto para que la representación de la pantomima resalte este componente que no debe pasar desapercibido. La pelea es inofensiva a pesar de los golpes, un simple juego que no tiene mayor consecuencia que el acaloramiento de las dos mujeres, que ven pintarse en sus rostros el color de la trifulca: “De la sangre de la pataleta les nacieron cuatro rosetones”. También esto acentúa la imagen de las dos mujeres como muñecos con las chapetas rojas en las mejillas, relacionándolo una vez más con el carácter infantil de la pieza.

El motivo de la discusión entre las dos mujeres son las proposiciones del Sapo. La Bella lo ha rechazado, pero su Amiga está dispuesta a aceptarlo a cambio de las riquezas que les ofrece. Pero el asunto conlleva delicadas implicaciones, que remiten a la “ética de lo galante”. Se resalta entonces el parecido entre ambas: “La Bella y su Amiga son iguales, pero diferentes. La Bella, alba y dorada, y con los ojos claramente azules. La Amiga tiene el rostro lleno de sonrisas: sonrisas en los ojos, sonrisas en la boca y tres sonrisas en los hoyuelos de las mejillas. La Bella es perfectamente cándida”. La primera se muestra un poco más distante, más tímida, mientras que la Amiga es mucho más afable, más dispuesta al halago y a las relaciones sociales. Por el contrario,

⁷⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 33-34. La cursiva es nuestra.

la Bella parece ser mucho más bondadosa que la Amiga, quizás también porque el mundo de regalos y piropos al que la Amiga parece más predispuesta tiende a provocar más hipocresías. No olvidemos que en el artículo publicado en *El Imparcial* para anunciar el estreno de *El sapo enamorado* se había hablado de estos dos caracteres contrapuestos, la Bella y la Amiga, “una, que al principio es como representación de todo lo bello del carácter femenino, y otra, egoísta, metalizada y seca⁷⁵⁸”. Esta contraposición de ambos personajes femeninos se irá transformando a medida que avance la pantomima, como veremos más adelante. Pero al mismo tiempo que se señalan las diferencias de carácter, se afirma categóricamente que “son iguales. [...] El mismo labio grueso y un poco caído. [...] Idéntica sensualidad, bajo el mismo pérfido filo disimulado⁷⁵⁹”. De nuevo una visión simplificadora de la mujer que la reduce a su componente erótico, a su capacidad de seducción: independientemente de las desemejanzas entre la Bella y su Amiga, el elemento físico, esa inherente tendencia a la carnalidad que se atribuye al sexo femenino, se deja entrever a pesar de los intentos por ocultarlo.

El sonido de trompetas lejanas pone fin a la discusión entre las dos mujeres, que prestan atención a la distancia. Se acerca un desfile militar, y un grupo de mujeres entra en escena para asistir a la parada. Se muestran exultantes y alegres y “gritarían ¡Vítor!” si no estuviese prohibido hablar en las pantomimas⁷⁶⁰”. Se crea cierta expectación por medio de las luces rojizas y el movimiento de las telas que antecede a la entrada de los guerreros.

Los soldados desfilan al ritmo de las trompetas, y su indumentaria recuerda al ejército de un exótico país oriental: “llevan oriflamas, enseñas, estandartes, pendones, banderas, guías, escudos, gorros altisonantes, dalmáticas, espuelas, lanzas y mandobles y largas barbas de trapo”. Esta última puntualización de nuevo introduce una nota de irrealidad en la descripción, insinuando la falsedad de todo cuanto se ve. Semejante intención tiene la afirmación que acompaña al breve retrato del Archipámpano que camina en medio del desfile: “Es de corta estatura, y debajo del manto se le adivina zambo y panzudo. *Su rostro es terrible, como el de todo soldado que se ha comido muchos enemigos*”⁷⁶¹. Una imagen que hace pensar en los villanos de los cuentos, que entre sus muchas maldades, suelen destacar por comerse a sus víctimas. Se nos ofrece una última pincelada sobre la indumentaria del ejército: “Todas las insignias son alusiones a los seres de agua”⁷⁶². Este detalle alcanzará pleno sentido un poco después⁷⁶³.

La figura de un alto dignatario se destaca, y ofrece al Archipámpano el gran espadón del honor como premio a su triunfo. Las mujeres que conforman el público acompañan el alto honor con nuevos movimientos de sus pañuelos, y el guerrero hace traer tres esclavas que forman parte del botín de guerra. Las tres mujeres bailan bajo una

⁷⁵⁸ “Novedades teatrales. El Eslava. Las pantomimas”, *El Imparcial*, Madrid, 1-XII-1916, p. 5

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 36. Esta última afirmación es un ejemplo más de las abundantes muestras de humor que abundan en el texto, y que no están dirigidas más que al lector del texto publicado, pues no remiten a ninguna interpretación irónica de la representación sino a la chanza que encierra la redundancia de recordar una y otra vez que en una pantomima no se permite la palabra.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 37. La cursiva es nuestra.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶³ Este desfile, por su carácter burlesco, recuerda un poco al representado en *Ubú rey*, una vez coronado el protagonista al final del acto II. Véase JARRY, Alfred, *Ubú rey*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 124-125.

luz amarilla. De nuevo somos testigos de una representación dentro de la representación; en esta ocasión son la Bella y su Amiga las que asisten encantadas a la danza de las esclavas, espectáculo que “contemplan extasiadas”⁷⁶⁴. Acabado el baile, el jefe (al que se refieren como “el mandón”) ordena que se retiren, y todos obedecen, “como buen mandón que es”. Solo quedan el mandón, el general y las dos mujeres. El Archipámpano abre un cofre y entrega unas monedas al mandón. También deja a sus pies un círculo de laurel como símbolo de su victoria guerrera.

El mandatario se acerca a la Bella y a su Amiga, desplegando su manto como un pavo real. Ellas están cohibidas, y el mandón ofrece el espadón de honor y el laurel a la Bella. En ese momento, las dos mujeres reconocen que es el Sapo quien se oculta tras la identidad del alto dignatario. Tras el fallido intento de conseguir a la Bella por la riqueza, el enamorado ha recurrido al segundo consejo del Genio del Agua: la fama, la atracción que los héroes ejercen sobre las mujeres. Por ese motivo las enseñanzas mostraban símbolos acuáticos, porque el ardid había sido preparado por su Genio protector.

Pero las dos mujeres ocultan su descubrimiento para poner en evidencia al Sapo; la Bella se acerca despacio al mandatario fingiendo temor para poder así arrancarle la máscara que oculta su verdadero rostro. Es muy curiosa la forma que tiene Borrás de presentar el desenmascaramiento: “el rostro del Sapo, oculto bajo la máscara de la gloria, aparece fofo y abultado”⁷⁶⁵. Se juega con el valor metafórico de la máscara de la gloria, simbolizada por el despliegue militar que unos minutos antes se ha desenvuelto en el pequeño claro, y su significado literal, constituyendo así una careta que la Bella puede arrancarle para dejar al descubierto su verdadero rostro, es decir, su verdadera condición.

La joven se dispone a castigar al Sapo, pero de nuevo la Amiga interviene, lo que provoca una nueva confrontación entre ambas. El segundo subterfugio no ha tenido éxito con la Bella, aunque sí con su Amiga, de igual manera que ocurrió con la riqueza, pues esta permanece “deslumbrada. [...] le cree importante, poderoso; le cree un dios en la tierra, se le va aficionando”. El Sapo, frustrado ante la impasibilidad de su adorada, recurre al tercer y último consejo del Genio del Agua: la fuerza bruta. Desesperado, trata de vano de “obligarla a un momento de amor”, como eufemísticamente describe Borrás la escena. La Amiga, que asiste aterrada a la lucha, corre de un lado a otro pidiendo ayuda.

El Adolescente acude a los gritos de la Amiga y se deshace la riña. Los cuatro quedan paralizados, en “quietud, mientras cada cual piensa (como en las riñas peligrosas) qué le conviene iniciar. La Bella está atemorizada por lo que pueda hacer el Adolescente; el Adolescente teme al Sapo, y el Sapo les tiene miedo a todos. La Amiga, felizmente, compone la dificultad”⁷⁶⁶. Esta escena, descrita de modo estático, recuerda a los números de conjunto de las óperas mozartianas o de la tradición belcantista, donde una serie de personajes exponen sus pensamientos simultáneamente acompañados por la misma música, aunque con diferentes líneas vocales que intentan reflejar la disparidad de sus sentimientos. La Amiga soluciona el embrollo explicando que todo ha sido un juego e impide que la Bella cuente la verdad, al tiempo que lanza saludos al Sapo para

⁷⁶⁴ *Ibíd.*, p. 39.

⁷⁶⁵ *Ibíd.*, p. 41.

⁷⁶⁶ *Ibíd.*, p. 42.

ganar su favor. La Amiga encierra a la Bella en la casita, que se debate entre protestas debido a las mentiras de la otra, y el Sapo y el Adolescente quedan frente a frente.

De nuevo el humor se hace dueño de la escena; el clásico enfrentamiento entre los dos amantes se convierte en un combate de cobardía y falsa bravura, pues en secreto ambos pretendientes tienen miedo del otro. Para ocultarlo, deciden los dos asustar al contrincante y evitar así una lucha real: “Se dirigen el uno al otro, muertos de miedo. Se amenazan a cierta distancia. El Sapo se pone la careta feroz. El Adolescente enseña el puño cerrado”. De nuevo hay una referencia a la máscara (la careta del Sapo), recurrente referencia al juego de interpretaciones que encierra la pantomima. La tensión se resuelve de manera irónica: “¡Por poco!”, como si la parodia de ataque que los dos han coreografiado hubiese podido hacer temer un derramamiento de sangre. Los dos se retiran, aterrados, pero manteniendo firme el paso de su varonil gallardía. El Adolescente coge su mandolina en su salida presurosa y el Sapo le da la espalda para fingir desprecio.

En el momento en que queda solo en escena, el Sapo puede abandonar todo fingimiento y mostrar su verdadera tristeza: “Igual que si hubiera caído toda la sombra y toda la noche sobre él, y estuviera empapado en negrura, el Sapo se va despojando del manto, de los atributos bélicos, de todos sus oropeles. Le ataca un crescendo de desesperación al verse solo y desnudado de su disfraz y de sus ilusiones. Invoca no a su Genio tutelar, sino a la muerte”⁷⁶⁷. El cambio de tono se refleja también en el estilo de Borrás; ha abandonado el humor de momentos antes para identificarse con la pena del personaje a través de una prosa poética de marcado lirismo. La última máscara ha caído y el Sapo se enfrenta desnudo a su soledad.

Pero su fiel Genio no lo abandona, y hace aparición para escuchar las confidencias del Sapo, que muestra su absoluto fracaso. Ninguno de los consejos del Genio ha funcionado, y el espíritu medita unos instantes, en busca de una nueva estrategia: “Hay que buscar un resorte más sutil”. Finalmente, el Genio parece haber encontrado la clave y se retira a un rincón con su protegido para observar desde la penumbra.

Se abre en este punto una pausa en la pantomima que aparece en el texto entre paréntesis y con la palabra “Digresión” al frente, para anunciarnos que sale la luna. Este anuncio sirve para introducir una cómica descripción de la luna, que poco a poco se señora del cielo: “Primero es una rajita que muerde con su arco circular, semejante a los dientes cerrados, el tejado de la casa. Va poco a poco haciéndose más grande, más caraza de yeso. Es, en efecto, una cara enyesada, con ojos negros bien dibujados y labios gordos y rojos, debajo, como es natural, de las narices”.

A continuación, en un minucioso pasaje descriptivo, analiza los distintos tipos de luna que existen: la luna de invierno, fría bola de nieve; la luna de primavera de color rojizo; la luna de verano, sandía del cielo, y la luna de otoño, cristalina, que refleja como un espejo. Junto a estas, Borrás finaliza la enumeración introduciendo un último tipo: la luna de la pantomima, “que es una careta humana, que es la luna que ha copiado la cara de Pierrot, que es la luna de cartón, la luna-payaso, que en vez de luz tiene literatura. Ésta es la luna que asoma por detrás de la casita, porque la [*sic*] interesa lo

⁷⁶⁷ *Ibíd.*, p. 43.

que va a pasar⁷⁶⁸. La luna, a la que ya se hacía referencia en el prólogo, aparece por fin. Su relación con Pierrot es proverbial, forma parte de un binomio difícil de separar; desde el *Pierrot lunaire* de Giraud, el *Lunario sentimental* de Lugones y todo el imaginario que rodea a Pierrot en su reconversión en símbolo del poeta en la segunda mitad del siglo XIX, la luna ha jugado un papel esencial como confidente del fanteche, como su cómplice silencioso y representación simbólica de su sueño⁷⁶⁹. Pero lo más interesante aquí es que no aparece como ideal inalcanzable, tal y como se muestra en el poema “Pierrot y Arlequín” de Manuel Machado, ni como identificación entre su blancura y la pureza de los sentimientos de Pierrot de “La noche blanca” del mismo poeta⁷⁷⁰; tampoco la luna es aquí símbolo de frialdad y muerte, el blanco de la nieve que oculta el rostro manchado de sangre de la pantomima *La blancura de Pierrot* de Benavente que hemos analizado anteriormente⁷⁷¹. Aquí la luna es “luna-payaso”, es decir, se contagia del carácter lúdico y festivo que preside toda la pantomima, y este tono se mantendrá hasta su conclusión, como veremos más adelante. Con esta identificación entre la luna y Pierrot que remite al universo de la pantomima y a su representación clásica en el escenario finisecular se cierra la digresión anunciándose el desenlace de la pieza, al que la propia luna está atenta.

Las dos amigas vuelven a salir de la casita sin haber puesto fin a su discusión. La Bella recrimina a su Amiga el coqueteo con el Sapo, la Amiga alega que no está arrebatándole un pretendiente sino un galán no aceptado. Aún así, la disputa no se presenta con demasiado dramatismo, tal y como atestigua el texto: “Las dos muchachas se han enredado entre una maraña de pasioncillas⁷⁷²”, con un uso del diminutivo que pretende restarle importancia a la discusión.

El Sapo y el Genio del Agua contemplan todo desde su escondite, y tras unas palabras al oído que le transmite el espíritu, el Sapo sale al claro y muestra su respetuoso saludo a las dos mujeres. La Bella protesta de nuevo por el acoso del animal, pero al mismo tiempo sonrío victoriosa ante su Amiga, mostrando que el Sapo solo tiene ojos para ella. Para dejar bien claro su dominio sobre el Sapo, la Bella se aparta de ellos y se detiene a unos metros, “vuelta de espaldas, casi por huir del Sapo, casi por invitarle a que la siga⁷⁷³”. Pero el Sapo, siempre aconsejado por el Genio, finge no mirarla y se acerca a la Amiga, a quien saluda con efusión. Le ofrece algunas joyas de su confrecito.

En ese momento, la Bella, que había permanecido de espaldas, a la espera de que el Sapo corriera en pos de ella, se vuelve extrañada y descubre a su Amiga hablando acaramelada con el Sapo y con sus manos dentro del cofre. Acaba de coger un collar de rubíes. El momento es descrito con un sugerente atisbo de violencia contenida que refleja el punto de vista de la Bella ante la intromisión de su Amiga, a la que contempla en ese momento como una rival y una traidora: “La Amiga se ha puesto una hebra de

⁷⁶⁸ *Ibíd.*, p. 46.

⁷⁶⁹ Una lectura minuciosa de los textos seleccionados por PERAL VEGA en su exhaustivo estudio sobre *La vuelta de Pierrot. Poética moderna para una máscara antigua*, Marbella (Málaga), Edinexus, 2007, así lo atestigua.

⁷⁷⁰ Ambos poemas se recogen en el libro de PERAL VEGA, *op. cit.*, pp. 61-64. La lista de referencia sería interminable, remitimos a él para profundizar en los ejemplos de distintas apariciones de la luna junto a Pierrot.

⁷⁷¹ Ver *supra* el capítulo dedicado a la pantomima, pp. 192-194.

⁷⁷² *Ibíd.*, p. 47.

⁷⁷³ *Ibíd.*, p. 47.

rubíes al cuello. *Parece la decapitada a la cual colocaron otra vez la cabeza*⁷⁷⁴. El brillo de los rubíes deviene en el brillo de la sangre. Esta intromisión inesperada de una imagen visceral se explica porque Borrás ha adoptado aquí la perspectiva de la Bella, que querría ver a su Amiga muerta pues le está arrebatando el puesto que le corresponde como adorada del Sapo⁷⁷⁵.

Por medio de los celos, El Sapo ha conseguido una reacción en la Bella (siguiendo el ejemplo clásico de *El perro del hortelano* lopesco), que se enerva y se arrebatada ante la codiciosa actividad de la Amiga. Mientras esta acapara más y más joyas, la Bella ve crecer en ella un sentimiento inesperado, nacido de varias fuentes: “Vanidad de su belleza, orgullo de mujer, sentimiento de hostilidad hacia otra persona de su sexo, celos de amor propio, más calenturientos y más disimulados que los de la pasión”⁷⁷⁶. Sin que pueda ella misma explicar el motivo, una idea fija se apodera de ella: impedir que su Amiga triunfe. Se acerca entonces a los otros dos y les grita, impide que su Amiga siga cogiendo joyas del cofrecito. El Sapo finge desentenderse de la intromisión y continúa ofreciendo regalos a la Amiga, lo que causa las risas del Genio, que ha orquestado todo desde la sombras. La Amiga, molesta, sigue con su avariciosa recolección y no tiene tiempo de responderle. La Bella, rotunda, “como un molino loco que manotease”⁷⁷⁷ (otra imagen de cosificación que nos recuerda la condición de muñecos de los personajes), empuja a la Amiga fuera de la escena.

De nuevo el consejo del Genio interviene, pues el Sapo se ha quedado en un primer momento boquiabierto ante la actitud de la Bella y podría perder la ventaja que ha conseguido. Finge entonces seguir a la Amiga que acaba de salir para mantener la farsa ante la Bella. La mujer no tarda en intervenir: se interpone entre la salida y el Sapo. “Se enseña orgullosa, acentuando la candidez dorada de su rostro con una mirada a los cielos, copia de los momentos trascendentales”⁷⁷⁸. El Sapo va perdiendo la fingida entereza que ha mostrado hasta ese momento, especialmente tras la danza de seducción que la Bella interpreta en ese momento. Los últimos pasos de su baile la conducen a la puerta de la casita, punto final también matizado con ironía por Borrás: “pura casualidad”. La Bella hace una invitación con la cabeza y los dos entran, “gracias a que el Genio del Agua era psicólogo”⁷⁷⁹. La ayuda del espíritu ha sido fundamental para que el Sapo alcance su objetivo amoroso.

El Genio permanece en el claro, satisfecho de su mediación, y contempla la vuelta de la Amiga, que trae consigo todas las joyas que pudo conseguir del Sapo. No parece decepcionada con el rechazo del Sapo y la reacción de la Bella; busca un comprador para las joyas, porque ella “es práctica, es práctica”, como nos recuerda Borrás. Sus sentimientos no se muestran afectados por lo ocurrido. Pasa por el claro un mercader con el que llega a un acuerdo; el hombre sale de prisa con los tesoros y a cambio, la Amiga recibe unas monedas de oro. La rapidez con la que se deshace de los regalos del Sapo muestra claramente su despego absoluto por ellos; no existe vínculo

⁷⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 48-49. La cursiva es nuestra.

⁷⁷⁵ Inevitablemente, esta imagen inesperada de la decapitación nos hace pensar en toda una galería de representaciones finiseculares de cabezas decapitadas asociadas a una visión sensual de la mujer en las que Salomé y Judith ocupan un puesto destacado. Véase, a este respecto, KRISTEVA, Julia, *The severed head: capital visions*, New York, Columbia UP, 2011.

⁷⁷⁶ *Ibíd.*, p. 49.

⁷⁷⁷ *Ibíd.*, p. 49.

⁷⁷⁸ *Ibíd.*, p. 50.

⁷⁷⁹ *Ibíd.*, p. 50.

afectivo con los presentes del animal, que se convierten en su mano en meras monedas de cambio para obtener otras riquezas. El carácter materialista del personaje, que se subrayó ya en su primera entrada, vuelve a resaltarse en este breve pasaje. Ni siquiera la belleza de las joyas tiene interés para ella, que prefiere la comodidad y asepsia de unas monedas.

El lienzo de la ventana, que funcionó como la pantalla de un cinematógrafo en la primera escena, vuelve a repetir su función en ese momento: “El busto de la Bella y del Sapo aparecen en sombra chinesca en el lienzo de la ventana. Brindis, obsequios, caricias⁷⁸⁰”. Por medio de la representación indirecta vemos lo que ocurre en el interior de la casita, junto al Genio del Agua y la Amiga, que son ahora quienes ocupan el lugar del Sapo al comienzo de la pantomima.

La luz cambia, volviéndose morada, más propicia para la intimidad del interior. Se escucha a lo lejos la música del Adolescente, que se acerca al claro. La Amiga se inquieta por la llegada del joven, a pesar de la felicidad que el oro le había prodigado hasta ese momento. También el Genio se preocupa. Cuando el Adolescente llega, la Amiga le impide asomarse a la ventana para que no vea lo que ocurre en el interior. En medio del forcejeo, la risa estrepitosa del Sapo los sorprende a todos. Sobre la sombra de la ventana, las siluetas de la Bella y el Sapo se acercan y se funden en un beso. El joven empieza a llorar y la Amiga lo consuela, conmovida por primera vez. ¿Quizás se anuncia así un cambio en su forma de ser? El Genio, un tanto entristecido, se retira a su rincón: “Se lamenta de que en estos asuntos de amor siempre haya una víctima, de siempre la comedia sea drama”. Se han intercambiado los papeles el Sapo y el Adolescente. El animal, que contemplaba a la Bella desde el exterior al comienzo de la pantomima, ahora es contemplado desde fuera por el otro pretendiente, cerrando la representación de manera circular. Borrás se compadece del joven: “El Adolescente sigue sollozando. ¡Cuántos poemas han salido de esas lágrimas!⁷⁸¹”.

Pero siguiendo ese movimiento de contraste que va de lo cómico a lo trágico (como la cita anterior precisaba, explicando que a veces la comedia se hacía drama), y que se ha señalado en varios momentos a lo largo de la pantomima como una de las características de su construcción, el cierre de la obra recurre de nuevo al humor: “Y la luna pone el punto final: saca la lengua⁷⁸²”. El gesto infantil rompe la tristeza final y recuerda además el carácter lúdico de la pantomima, que no debe olvidarse en ningún momento, muy marcado en el caso de la luna como ya dijimos anteriormente: se trata de una luna-payaso, alejada de las representaciones melancólicas del astro, pues la ironía de la pantomima (en muchos casos dirigida hacia sí misma y a los elementos que la componen) constituye uno de los rasgos que la definen. Por otra parte, la mueca lunar también nos hace pensar en la luna de *El viaje a la luna* de Mèlies, que también saca la lengua cuando el cohete choca contra su ojo⁷⁸³. De nuevo el cine, “pantomima fotografiada, pantomima en blanco y negro”, tal y como la describía Martínez Sierra en su artículo, hace acto de presencia para cerrar la representación.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 52.

⁷⁸³ La imagen de la luna se ha convertido en el icono más representativo del cine del pionero francés, además de ser todo un símbolo de los orígenes del cine.

Si atendemos a la estructuración externa de la pantomima, veremos que la obra está compuesta de veinte escenas (dejando aparte el prólogo y la digresión que sirve para presentar la salida de la luna) aunque no vengán señaladas como tales en el texto; cierto es que la escena viene definida por la entrada o salida de algún personaje del escenario, pero hemos preferido optar por una definición un poco más laxa del término y considerar la escena como núcleo temático aunque en ocasiones se produzca la entrada de algún personaje (como ocurre en la escena 5ª cuando el gnomo entra para entregar el cofrecillo de las joyas sin que ello suponga una auténtica ruptura del diálogo entre el Sapo y el Genio del Agua), pero que no cuentan con la suficiente entidad para constituir por sí mismo una escena independiente⁷⁸⁴; esto nos permite simplificar la lista de escenas y acotar de manera más definida el contenido de cada una de ellas. El siguiente esquema recoge su división y contenido:

Escena	Contenido
1ª	El Sapo en el exterior de la casita; la Bella, en el interior. Contemplación.
2ª	El Sapo (escondido), la Bella, el Adolescente. Serenata.
3ª	El Sapo lamenta su suerte.
4ª	La Bella sale de la casita; pequeña persecución del Sapo.
5ª	El Sapo invoca al Genio del Agua; el Gnomo trae el cofrecito.
6ª	La Bella, su Amiga y el Adolescente, escena de la rosa; el Sapo (escondido).
7ª	Serenata del Sapo.
8ª	El Sapo, la Bella y su Amiga; primer intento de seducción.
9ª	Primera discusión entre la Bella y su Amiga.
10ª	La Bella, su Amiga, grupo de mujeres, soldados. El desfile militar.
11ª	Los anteriores, el Archipámpano y el mandón (el Sapo). Baile de las esclavas.
12ª	El Sapo, la Bella y la Amiga; segundo y tercer intento de seducción.
13ª	El Sapo, la Bella, la Amiga y el Adolescente. La Amiga resuelve el conflicto.
14ª	“Duelo” entre el Sapo y el Adolescente.
15ª	El Sapo lamenta su suerte por segunda vez.
16ª	El Sapo y el Genio del Agua; nuevo consejo del espíritu.
Digresión: salida de la luna	
17ª	Segunda discusión entre la Bella y su Amiga; el Sapo y Genio (escondidos).
18ª	La Bella, su Amiga y el Sapo: la falsa seducción; el Genio (escondido).
19ª	La Bella y el Sapo (dentro), la Amiga, el Genio y el mercader.
20ª	La Bella y el Sapo (dentro), la Amiga, el Adolescente y el Genio.

La obra presenta un desarrollo muy sencillo que sigue los intentos de seducción del Sapo hasta su triunfo y se organiza a partir de una serie de escenas simétricas; la

⁷⁸⁴ Son las llamadas “escenas bisagras” según la terminología de la semióloga del teatro Anne Ubersfeld. Véase UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.

contemplación inicial del Sapo a través de la ventana de la 1ª escena tiene su reflejo en la última escena, donde la Amiga y el Adolescente son quienes observan al Sapo y a la Bella, momento que culmina el proceso de enamoramiento. También son dos las serenatas que se cantan a lo largo de la pantomima, interpretadas por el Adolescente y el Sapo respectivamente, donde la segunda funciona como una parodia cómica de la primera. En dos ocasiones el Sapo llora su desafortunada suerte, y en ambas es consolado por el Genio del Agua, que le ofrece dos planes distintos para conquistar a la Bella que son llevados a cabo en las escenas siguientes. La discusión entre la Bella y su Amiga se repite en dos ocasiones, y también el Sapo observa escondido en dos ocasiones los escarceos entre la Bella y el Adolescente. Los tres consejos que el Genio da al Sapo para conquistar a su amada se ejecutan en dos escenas; la primera, cuando el Sapo ofrece las joyas a la Bella, y la segunda, cuando se presenta vestido de dignatario (representación de la fama y la heroicidad), es desenmascarado y a continuación se vale del último y desesperado consejo: la violencia. Las joyas son el instrumento de seducción en dos escenas: cuando el Sapo las ofrece a la Bella y cuando finge interés por su Amiga para despertar los celos de su amada.

Esta estructura dual también se aprecia en los personajes; hay dos pretendientes (el Sapo y el Adolescente), dos mujeres (la Bella y la Amiga), dos personajes fantásticos que ayudan al Sapo (el Genio del Agua y el Gnomo) y la última escena concluye con dos parejas: el Sapo y la Bella en el interior y la Amiga que consuela al Adolescente en el exterior, dos finales posibles para el amor, la felicidad de la casita y la tristeza del amante abandonado. Recuérdese además que en el artículo publicado el día del estreno y también en el prólogo de la pantomima se insistía en la doble vertiente que ofrecía la pieza, luego no debe extrañar que estos dos elementos de atracción ejerzan una influencia a la hora de organizar la disposición interna de *El sapo enamorado*.

Rubio Jiménez ha señalado que la obra es un precedente directo de la primera obra teatral lorquiana, *El maleficio de la mariposa* (que curiosamente también estrenará Martínez Sierra dentro de su Teatro de Arte), con la que comparte el tema del “amor imposible y fatalista” ambientado en un mundo de animales e insectos⁷⁸⁵. Aunque la obra juvenil de García Lorca presente cierta filiación temática y estilística (el tono poético es inherente a ambas y también el humor es un elemento destacable en la obra del granadino, especialmente en el personaje de Alacrancito), la conclusión trágica de *El maleficio* se opone claramente al tono festivo y lúdico que preside toda la pantomima de Borrás. Pero las relaciones con el teatro lorquiano no acaban con este parentesco, pues también subraya Peral Vega que la presentación indirecta del encuentro de los amantes al final de *El sapo enamorado* (la tela de la ventana que funciona como telón de luz) también se asemeja a una escena similar de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*⁷⁸⁶, donde dos duendes corren una cortina en el Cuadro Segundo al tiempo que “queda en penumbra el teatro, con dulce tono de sueño”⁷⁸⁷. Esta triquiñuela oculta al público el momento de entrega de Belisa, algo que justifica uno de los duendes al afirmar que “Siempre es bonito tapar las faltas ajenas” pese a que el otro responda “Y que luego el público se encargue de destaparlas”, incluyendo así una crítica implícita al carácter de *voyeur* que tiene todo espectáculo en el que participen espectadores.

⁷⁸⁵ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El teatro poético en España*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 88.

⁷⁸⁶ PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, ed. cit., pp. 79-80.

⁷⁸⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 265.

También Peral Vega reconoce cierta filiación de la pantomima con la experiencia cinematográfica de Lorca, cuyo *Viaje a la luna* también participa de la utilización cromática de blanco y negro como únicos códigos de color. Además, el uso de la luna y de Arlequín en el guión cinematográfico establece otro punto de unión que se puede rastrear entre ambas obras⁷⁸⁸. Todas estas relaciones no dejan de ser meras coincidencias y pueden atribuirse a un “espíritu de época” compartido por los escritores, ya que no es posible asegurar con certeza que Lorca conociera la obra de Borrás. En el caso de *El maleficio de la mariposa*, Ian Gibson sostiene que el origen de la pieza que Lorca escribió para el teatro de Martínez Sierra fue un poema que el joven granadino recitó ante el empresario y Catalina Bárcena en una reunión que tuvieron en Granada cuando la Compañía visitó la ciudad andaluza en una gira. La actriz y el dramaturgo quedaron tan entusiasmados con su interpretación, que el empresario prometió a Lorca que si convertía el poema en una obra de teatro, se la estrenaría en el Eslava⁷⁸⁹. También es cierto que Lorca había conocido a Martínez Sierra unos meses antes en su visita a Madrid, y que había sido Juan Ramón Jiménez quien los había presentado en el Eslava, donde el poeta consagrado había llevado a la joven promesa⁷⁹⁰. Conocida la avidez intelectual del joven granadino, y el prestigio que el teatro Eslava tenía entonces (el encuentro se produjo en la primavera de 1919) no sería descabellado pensar que el joven Lorca buscara embeberse de todas las novedades que aquel teatro estaba aportando a la escena madrileña en aquel entonces, y pudo interesarse por los montajes más originales que había realizado la Compañía. Piero Menarini, en su edición de la obra de Lorca, señala como antecedente del argumento de la comedia lorquiana *Chantecler*, de Rostand, precedente que varios críticos señalaron cuando se estrenó *El maleficio de la mariposa*⁷⁹¹, pero en ningún momento recoge la filiación con *El sapo enamorado*, estrenado cuatro años antes en el mismo teatro por la misma Compañía y con el mismo director.

Otra filiación que aduce Rubio Jiménez es el Valle-Inclán maduro, autor de *Ligazón, auto para siluetas*, que se vale también de las sombras chinescas, procedimiento que para el crítico está también relacionado con el cine, sobre lo que existe abundante documentación que lo atestigua⁷⁹². *Ligazón* comparte el entorno cromático de *El sapo enamorado*, la dualidad blanco-negro y el juego de sombras que en la pantomima adquiere tanta importancia en la escena inicial y final, procedimiento que está emparentado con esa búsqueda de lenguajes escénicos renovadores que se da en el teatro de principios del siglo XX. Rubio Jiménez explica en su edición crítica de *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* que Valle-Inclán, personaje inquieto, participó en todas las iniciativas teatrales con un atisbo de modernidad que se dieron en la primera década del siglo (*El Teatro Artístico* de 1899, el *Teatro de Arte* que se desarrolló entre 1908 y 1911 y *El Teatro de los Niños* que se mantuvo entre 1909 y

⁷⁸⁸ PERAL VEGA dedica un capítulo a la relación entre pantomima y cine en *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, ed. cit., y recuerda en él las palabras de Martínez Sierra a cuenta del estreno de *El sapo enamorado*, aparte de analizar el *Viaje a la Luna* lorquiano y la figura de Charlot, Pierrot moderno que se convierte él mismo en símbolo poético y literario en obras tan emblemáticas como la ópera *Charlot* de Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse. Véase *op. cit.*, pp. 111-124. Existe edición moderna de *Charlot*, realizada por Agustín MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ y publicada en la revista *Barcarola*, nº 41-42, 1993, pp. 210-244.

⁷⁸⁹ GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Madrid, Plaza y Janés, 1998, p. 130.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, 124-126.

⁷⁹¹ MENARINI, Piero, “Introducción”, en GARCÍA LORCA, Federico, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 41-47.

⁷⁹² RUBIO JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 88.

1910); también formó parte de las tres iniciativas de Rivas Cherif: *Teatro de la Escuela Nueva* (1920-1921), *El Mirlo Blanco* (1926-1927) y *El Cántaro Roto* (1926). Curiosamente, nada se sabe de su posible participación en el *Teatro de Arte* de Martínez Sierra (1916-1925), otro proyecto rompedor si lo comparamos con el contexto teatral madrileño en el que se produce, pero Rubio Jiménez aporta datos que demuestra que existieron planes de la Compañía para montar una comedia suya titulada *La enamorada del rey*⁷⁹³. A pesar de que la obra no llegó a representarse, no sería de extrañar que el escritor mantuviera un contacto directo con Martínez Sierra y su teatro y estuviera atento a las novedades, especialmente en materia escenográfica, que se presentaron en el Eslava.

En cuanto a la relación de la pantomima con el cine, nos parece pertinente reproducir algunos fragmentos de la serie de artículos que Borrás publicó en la revista *Nuevo Mundo* a partir de 1921 en una sección titulada “El teatro mudo” donde expuso su opinión sobre diversos aspectos del cine como la distinción de géneros, la diferencia entre el cine alemán y el americano, la personalidad de los actores de Hollywood o la moral del naciente arte. Muy interesante nos resulta el titulado “La proyección integral” que sirve a Borrás para reflexionar sobre los avances técnicos que han llevado al cine al puesto que ocupa como forma de entretenimiento:

El cinematógrafo no está ciertamente en la infancia, mas no ha salido de su primera juventud. Sus innegables bellezas compensan sus grandes defectos; pero es el caso que todavía no es instrumento perfecto del arte de la imagen animada.

Esto se debe a su falta de perfeccionamiento técnico. El cine es hijo de la Mecánica, o mejor dicho, porque todo es Mecánica, de la Física. Su nacimiento coincide con el esplendor de una época en que la máquina adquiere tal desarrollo que, empleando una violenta metáfora, parece que va a sustituir por completo al hombre. El cinematógrafo es el arte de la época de la máquina⁷⁹⁴.

Se percibe la huella del futurismo en sus palabras jubilosas. A continuación, tras explicar de forma sucinta la historia del cine, Borrás explica pormenorizadamente las cinco innovaciones que le faltan al cine y que con dotes de visionario, no duda que alcanzará: la inmovilidad de la proyección (es decir, la nitidez de la imagen proyectada), el color, la palabra (el sonido), la dimensión profunda (la tercera dimensión) y el mayor ángulo del objetivo fotográfico. Desarrolla cada una de ellas, augurando el uso de la fotografía estereoscópica para conseguir que el cine adquiera la tercera dimensión (procedimiento que sustenta el actual concepto de cine 3D). Borrás imagina el momento en que se alcancen los cinco retos, y es entonces cuando se pregunta por el resultado:

Y entonces se plantea un problema estético. La proyección integral; es decir: la proyección tan verista que sea la misma verdad, ¿será bella? ¿Acaso la emoción del cine no consiste en su realismo, que no es verismo, identidad absoluta con la realidad? ¿No es el silencio el *pathos* del cine? El secreto del arte, ¿no es crear otra naturaleza de índole espiritual superior a la Naturaleza que se puede llamar habitual?

El cine tendrá el color y el ruido y la dimensión del objeto reproducido. Pero el cine, arte pasivo, si no ha puesto una diferencia entre el objeto y su reproducción, nos producirá desengaño. En efecto, lo que le pedimos al arte no son segundas ediciones, sino visiones nuevas. Por eso, la perfección técnica del cine no tendrá valor si no la

⁷⁹³ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Introducción” a VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 27-29.

⁷⁹⁴ BORRÁS, Tomás, “La proyección integral”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 1-VII-1921, p. 12.

acompaña la perfección de estilo; es decir: si a la conquista científica no responde un concepto de la imagen que le separe cada vez más del estricto verismo⁷⁹⁵.

Borrás está estableciendo toda una teoría sobre el arte cinematográfico que puede extenderse también a su visión teatral; está huyendo del naturalismo en la escena (sea en un teatro o en un film), del realismo que intenta reflejar la realidad con la veracidad de una fotografía. Es indudable que para él esas manifestaciones no constituyen arte porque no aportan una nueva visión, la visión del creador que acompaña a toda obra de arte genuina. La crítica que subyace en el artículo es la misma que observamos en toda esa corriente teatral de principios de siglo que buscaba acabar con el realismo en el teatro.

La reacción al artículo de Borrás no se hizo esperar, y el crítico cinematográfico de *El Sol*, Antonio Armenta, respondió sobre la cuestión de la palabra en el cine oponiéndose por completo a dicha innovación; Borrás respondió con un nuevo artículo titulado “La palabra en el cinematógrafo” donde matizó sus opiniones sobre ello; en primer lugar, Borrás comparte la opinión de Armenta, ya que como expuso en su artículo, “el silencio es el *pathos* del cine”. Arguye que las razones que da el crítico de *El Sol* para negarle al cine hablado cualquier posibilidad futura (la dificultad de entender las películas extranjeras) se podría solucionar por medio del doblaje y adaptando los diálogos a la prosodia de cada lengua (de nuevo otro atisbo de clarividencia). Pero en realidad esas cuestiones técnicas no son las que le interesan; vuelve a la misma pregunta que planteaba en el artículo anterior: ¿sería bello el resultado? Porque, para copiar lo que vemos, tal y como muestra Borrás:

[...] ya tenemos la realidad concreta, que es insuperable. Todavía no ha derrotado la fotografía a la pintura, ni siquiera la fotografía ha llegado a ser una bella arte, porque es servil de la realidad, y cuando la abandona es servil de la pintura. Es decir, porque no ha encontrado su definición estética, su estilo propio y peculiar. Corre peligro el cine de quedarse entre la realidad y el teatro, fluctuando de uno a otro lado, del verismo a la pantomima, si se empeñan en acercarlo cada vez a la reproducción del natural en vez de dotarlo de elementos para formar su categoría propia⁷⁹⁶.

Para Borrás el cine debe encontrar su propio espacio para no llegar a ser “una pantomima proyectada” (una imagen que ya utilizó Martínez Sierra para distinguir al cine de la pantomima); descubre magia en esos momentos de contemplación silenciosa por parte del público, y espera que el cine siga siendo silencioso “para ser un arte diferente”. Comparte en esto la opinión de muchos críticos que no querían un cine sonoro para evitar que la palabra vacía de sentido se apoderara de la pantalla (“las palabras ya no tienen claro sentido, de tanto desfigurarse entre labios mentirosos”, decía el Prólogo de *El sapo enamorado*). Hay pues toda una defensa de distintos lenguajes expresivos que sustituyan a la palabra (pantomima, cine, danza) en las ideas estéticas que Borrás preconizaba en torno a 1920.

Mechthild Albert muestra en un artículo el impacto renovador de las pantomimas y las danzas en el primer tercio del siglo XX, y se vale para ello del caso

⁷⁹⁵ *Ibíd.*

⁷⁹⁶ BORRÁS, Tomás, “La palabra en el cinematógrafo”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-VII-1921, p. 5.

concreto de Tomás Borrás, centrándose como es lógico en *El sapo enamorado*⁷⁹⁷. Resalta Albert junto a las ya comentadas influencias de los *Ballets Russes* y del cine, la huella del teatro de Maeterlinck, rastreable especialmente en el prólogo. Ya hemos explicado que en el prólogo Borrás justifica la ausencia de palabra pues “las palabras ya no tienen claro sentido, de tanto desfigurarse entre labios mentirosos. Esto se dice con la Expresión, que es el lenguaje perfecto y sin disimulo, y con la Música, que es el ritmo con que se mueven solemnes los astros”⁷⁹⁸. En ello se percibe la influencia del mensaje simbolista del silencio, que tanta importancia tiene en el teatro del autor belga y del que hemos hablado anteriormente⁷⁹⁹. Albert también reconoce la impronta maeterlinckiana en la concepción de los personajes de la obra como polichinelas o muñecos (algo que hemos anotado en diversos pasajes del análisis, especialmente explícito en los personajes femeninos) y en el uso de la luz para difuminar el contraste cromático entre el blanco y negro de la escena⁸⁰⁰. En sus conclusiones sobre la pantomima, Albert resalta como valor esencial su perspectiva multimedial; el texto de Borrás es “una extensa acotación escénica [...] que presenta el retrato físico y moral de los personajes así como su motivación psicológica y de ahí pasa a consideraciones filosóficas”⁸⁰¹. Se trata por tanto de un texto que ahonda en el componente literario y que no se limita a describir de manera objetiva cuanto ocurre en escena (recordemos lo que se señaló al hablar de las distintas formas de expresar por escrito el argumento de la pantomima); se ofrece información adicional muy útil en concreto para los actores que pueden construir su personaje con ayuda de esas indicaciones. Borrás era consciente de que el texto debía ser puesto al servicio de la actuación escénica, de ahí que contuviera abundantes indicaciones escénicas concretas y precisas que dirigen el movimiento de los actores. Albert, con acertada sagacidad, reconoce en ello una diferencia fundamental con respecto a las pantomimas de Gómez de la Serna, que no estaban destinadas a la representación escénica y por ello se valen de un lenguaje más evocador o sugestivo de la danza o el movimiento sin que haya una auténtica proyección representativa.

Concluye Albert que la obra constituyó un importante éxito (especialmente entre los críticos, teniendo en cuenta que el público no respondió de la misma forma), y que su gran aportación fue el compendio de elementos (música, danza, pantomima, escenografía, vestuario) de gran riqueza expresiva y artística, acontecimiento que indudablemente supuso un hito en los escenarios de la época y sentó un indiscutible precedente⁸⁰². Analizaremos a continuación la reacción de la prensa de la época para contrastar dichas apreciaciones.

3. Reacción crítica

El estreno de *El sapo enamorado* recibió, como hemos señalado anteriormente, una atención considerable en la prensa madrileña, y las críticas al espectáculo no se hicieron esperar. Repasaremos a continuación las reseñas y críticas más destacadas de

⁷⁹⁷ ALBERT, Mechthild, “Pantomima y danza como medios de renovación teatral. El caso de Tomás Borrás”, ed. cit.

⁷⁹⁸ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹⁹ Ver capítulo II, *supra*, pp. 38-42, 56-58.

⁸⁰⁰ ALBERT, Mechthild, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁰² ALBERT, Mechthild, *op. cit.*, p. 44.

entre todas las que aparecieron en los medios de la época, deteniéndonos en las que nos parezcan más elocuentes.

ABC destaca en primer lugar la “noble inteligencia y abierto espíritu” de Martínez Sierra, que hace honor a su aristocrática intelectualidad al ofrecer al público la pantomima, un espectáculo que aúna la tradición nacida en Roma con la comedia simbólica de Colombina y Pierrot. Tras un breve recorrido por la historia de la pantomima (que recuerda mucho al artículo firmado por Martínez Sierra el día anterior), el crítico reconoce el valor de la música en las nuevas pantomimas:

La música, cuya gran fuerza descriptiva descubre cada vez, con los modernos procedimientos orquestales, mayor riqueza de expresión y de sentimiento, trazando con un breve motivo el carácter de un personaje, y sintetizando en un tema esquemático el psicológico proceso de una obra, da a la pantomima más amplias orientaciones e importancia, como una nueva derivación de la lírica⁸⁰³.

Considera que tanto Borrás como Pablo Luna han cumplido con creces su aportación al maestro Martínez Sierra. Destaca en Borrás la poesía, el ingenio y la ironía, “inestimables gracias” necesarias para el desarrollo adecuado de la pantomima; igualmente reconoce como acierto “el grato perfume de ingenua infantilidad que caracterizan estas fábulas”, pero que ha sabido presentar con cierta modernidad por medio de “un ligero matiz de ligero escepticismo y de amable ironía”. Parafraseando el prólogo, recuerda el triunfo y la desventura que guían el destino de los hombres⁸⁰⁴.

Del maestro Luna, de quien comenta que “dando una prueba más de su buen gusto”, ha compuesto la partitura como si de una pieza de gran envergadura se tratase, no aporta más que tópicos lugares comunes; incide en la absoluta compenetración entre el gesto y la música, sirviendo la orquesta de apoyo a todo cuanto ocurre en escena. Se destacan cinco números musicales de la pantomima: el coloquio del sapo con las damas, las invocaciones al genio del agua, la serenata del adolescente, el cortejo y el baile, que el crítico reconoce como los más inspirados del conjunto.

Se destacó la labor de los actores, fundamentales para conseguir transmitir al público un género con el que no estaban familiarizados y que presentaba no pocas dificultades. El crítico dedica palabras elogiosas a todo el elenco (Luisa Puchol, la señorita Morer, la señorita Garcés, Aguirre, París y Gómez de la Vega). Sus elogios finales se dirigen al vestuario de Zamora, “de una elegante arbitrariedad, caprichosamente imaginativo” y los efectos de luz, que “dan a *El sapo enamorado* una pintoresca y cromática visualidad”⁸⁰⁵. Crítica similar se pudo leer en las páginas de *El Heraldo de Madrid*, donde se echaba en falta la presencia de Zamora en el escenario para recibir los aplausos merecidos del público⁸⁰⁶.

⁸⁰³ “Notas teatrales. Eslava: *El sapo enamorado*”, *ABC*, Madrid, 3-XII-1916, p. 20.

⁸⁰⁴ *Ibíd.*

⁸⁰⁵ *Ibíd.*, p. 21.

⁸⁰⁶ “Gacetillas teatrales. Eslava: *El sapo enamorado*”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 3-XII-1916, p. 2. También el crítico de *La Correspondencia de España* emitió un juicio muy favorable a la pantomima, véase 3-XII-1916, p. 7, y el del periódico *La Nación*, encargado de la sección “La vida escénica”, publicado igualmente el 3-XII-1916, p. 13. Del mismo modo, la revista *Mundo Gráfico* dedicó dos artículos a elogiar *El sapo enamorado*: el primero -6-XII-1916, p. 21-, más breve, se limita a cubrir el estreno y va acompañado de varias fotografías que ocupan toda la página, mientras que el segundo -13-XII-1916, p. 6- firmado por José Alsina, analiza con detalle la pantomima.

En una línea semejante se expresa F. González-Ribagert, que firma la crítica del diario *El Globo*⁸⁰⁷, también muy elogiosa con la representación de *El sapo enamorado* y con el trío que considera responsable del éxito: Tomás Borrás, Pablo Luna y José de Zamora, a los que añade la labor directiva de Martínez Sierra. Destaca el trabajo de Luisa Puchol y Aguirre como protagonistas de la pantomima y de los demás actores de la pieza. Su único reproche es que se tilde la historia de infantil cuando el mensaje que transmite de fondo, “que el mundo es el reinado de los ambiciosos, de los egoístas y de los fuertes”, no es algo que deba llevarse al corazón de los niños, por mucho que “así sea casi siempre la realidad”.

En el *Blanco y Negro* del fin de semana siguiente, en la sección “La vida del teatro”, firmada por José Juan Cárdenas, también se habló del estreno del Eslava, acompañándolo de varios dibujos y fotografías. Se destacó el éxito que las pantomimas rusas, “con Nijinsky a la cabeza”, de unos meses antes, y que deberían reponerse, dado el interés del público, pues “ese *arte nuevo* [...] ha trastornado algunas cabezas”⁸⁰⁸. El crítico hace a la pantomima de Borrás una consecuencia de los bailes rusos, y explica el aplauso del público y de la prensa (respuesta esta última que describe como “delirante”), como una continuación del acalorado recibimiento que los ballets de Diaghilev recibieron en nuestro país. Cárdenas solo apunta una pequeña puntualización: “La empresa de Eslava se propone cultivar este género, alternándole [*sic*] con las comedias que allí se representan. Ahora sólo falta un hombre emprendedor que, en vista del éxito, dedique un teatro exclusivamente a la pantomima, como hicieron los Onofri en Barcelona durante largos años. Sería un negocio soberbio⁸⁰⁹”. Los Onofri fueron unos hermanos miembros de una familia de actores que desarrollaron su trabajo a principios del siglo en la ciudad condal y abrieron allí el Gran Teatro Onofri (el actual Gran Teatro Condal), que centraba su oferta en pantomimas y espectáculos circenses⁸¹⁰.

El Liberal cubrió ampliamente el estreno con dos artículos, uno firmado por Manuel Machado, y otro, por *El caballero del verde gabán*. El primero es el único que ahonda en el argumento de la obra relacionándola con los personajes de la *commedia dell'arte* a los que hace referencia; no en vano Manuel Machado conocía perfectamente el símbolo de Pierrot y todos sus compañeros (Arlequín, Colombina, Pantalón...) y remite a ellos para explicar la evolución del argumento de la pantomima⁸¹¹. Machado atribuye el mérito a Borrás:

Tomás Borrás tiene la cara de Pierrot y el amor de la comedieta italiana. Junto con el amor de la comedia italiana, tiene un vago cuanto poético conocimiento de la significación de estos simbólicos personajes populares, tan eternos y tan deleznable como los hombres mismos. Él sabe de un modo lo bastante impreciso para que en su

⁸⁰⁷ “Eslava. *El sapo enamorado*”, *El Globo*, Madrid, 4-XII-1916, p. 1.

⁸⁰⁸ “La vida del teatro”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10-XII-1916, p. 32.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁸¹⁰ Si el crítico de *Blanco y Negro* se hubiera informado un poco mejor, habría sabido que el teatro de los Onofri solo duró dos años en funcionamiento (1903-1904) porque las pantomimas en solitario no habían sido un reclamo suficiente para conseguir que el teatro fuera rentable. Véase BADENAS I RICO, Miquel, *El Paralelo. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona, Edicions Amarantos, 1993, pp. 65-66. También es recomendable el artículo de SALAÜN, Serge, “El Paralelo barcelonés (1894-1936)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 21, nº 3, 1996, pp. 329-350.

⁸¹¹ Hemos hablado de ello en el capítulo dedicado a la pantomima, pp. 189-191.

retablo tengan mucho de propios, originales, de subjetivos quiénes son Colombina, Pierrot, Arlequín, Mezzentino y el señor Pantalón⁸¹².

Establece Machado rápidamente los paralelismos entre los personajes de la pantomima y aquellos correspondientes de la *commedia dell'arte*: “Ama la bella Colombina a Mezzentino el adolescente y a su música. Pero el Sapo ama a Colombina. Es inútil. ¡Tan feo, tan repugnante! Pero la ama en todos los sentidos de un sapo decidido a todo. He aquí a Pierrot convertido en sapo”. Previamente, Manuel Machado ha explicado el comportamiento de cada uno de los tipos italianos, de manera que cada personaje de la pantomima se comporta de acuerdo con dicha caracterización:

Colombina es la mujer-mujer, deliciosamente versátil, y una enamorada de todo, y más que de todo del amor, soñadora y práctica, golosa y abnegada, irreflexiva, y otras veces grave, y siempre inefable y adorable. [...] Colombina es un arca vagamente cerrada -de quien todos tenemos la llave-, pero que realmente se abre sola. [...]

Pierrot [...] es el apetito, el apetito lamentable e insaciable. Hambre de bienes, de bellezas, de sensualismos y de goces. Es el hombre, el pobre Pierrot, capaz de todo por una joya, por un manjar, y más que nada por un beso. [...]

Mezzentino, que canta siempre y se deja vivir como se deja amar⁸¹³.

Manuel Machado, además, sabe reconocer que a pesar de estar protagonizada por trasuntos de los personajes populares de la pantomima, *El sapo enamorado* “se desarrolla en los gestos rítmicos de un verdadero *ballet d'action* que es esta pantomima, y no pantomima propiamente dicha, con un sabor bien marcado de los bailes rusos, tan gustados de nuestro público elegante”. Es decir, la pantomima del Eslava hay que emparentarla con las pantomimas de la Compañía de Diaghilev y no con el género popular de origen francés que Machado había disfrutado en sus años parisinos.

La conclusión de Machado es positiva: “Y todo esto es elegante también, fantástico, musical, polícromo. Y sobre todo, entretenido, para pasar el rato en Eslava. Una buena hora de ensueño, con bonitas caras y bellos gestos”.

El otro artículo recoge las impresiones en primera persona de un testigo de la representación que se encuentra detrás de las bambalinas y habla con los protagonistas del estreno⁸¹⁴. Con estructura de diálogo, cada uno de los intervinientes hablan con el periodista. El primero en hacerlo es Borrás, que lo conduce por una escalera lateral a la parte de atrás del escenario mientras se recita el prólogo; por medio de estas breves conversaciones se conoce información muy útil sobre el montaje:

-Estoy asombrado de éstos -dice, señalando con el ademán a las actrices y actores que van a “mimar” la farsa-, es un caso maravilloso de intuición. Ninguno de ellos hizo nunca pantomimas. Casi ninguno sabe música. Si les pidieran que tararearan su parte, los pondrían en un compromiso, y, sin embargo, ya lo verás; ¡qué acierto en el gesto y en las actitudes! Indudablemente, este es el país del talento...⁸¹⁵

⁸¹² “Los estrenos. Eslava. *El sapo enamorado* por Tomás Borrás, música de Luna”, *El Liberal*, Madrid, 3-XII-1916, p. 3.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ Se titula “La pantomima vista desde el escenario. La serenidad de Tomás Borrás. La pechera de Luna. Palabras de Luisa Puchol”, *El Liberal*, Madrid, 3-XII-1916, p. 3.

⁸¹⁵ *Ibid.*

Finaliza el prólogo y comienza la pantomima; desde un agujero del telón lateral, observa el crítico al público, que se pierde en la negrura del teatro a oscuras y donde solo destaca la blancura de la pechera del frac de Pablo Luna, que dirige la orquesta desde su tarima. Se fija entonces en Luisa Puchol, que se estrena con esta obra:

Luisita Puchol, que no está curtida en estas empresas, que se mueve sobre el tapiz como en un suelo, siente la inquietud de que la seda de sus zapatos resbala sobre la alfombra, y gira, y se desliza y corre como empujada por la fatalidad, que no le advirtió de untar de resina las suelas.

Al terminar la obra, le preguntan a la actriz su opinión:

-Vamos a ver, Luisita, ¿qué impresión le ha producido moverse en escena sin hablar?

-Pero, ¿si he hablado! ¿No me oyó usted? Dos o tres veces levanté la voz... Me gusta mucho hacer pantomimas, y hoy más que nunca, porque sentía tanta emoción y me hallaba tan nerviosa, que no hubiera podido hablar. Ya ve usted, es la primera vez que se hace un espectáculo de esta índole...

También se pide a Luna su impresión una vez acabada la pantomima:

Pablo Luna, cuando cae el telón por última vez, medio se desploma.

-¡Chico, qué cansado estoy!

-¿Más que en los anteriores estrenos?

Luna me mira y no contesta; pero su mirada es todo un poema.

Es verdad que debe ser un aprieto grande hallarse cuarenta minutos en contacto con un público que durante todo ese tiempo no hizo ni un movimiento ni dejó adivinar con un murmullo si el espectáculo era de su agrado.

Menos mal que a la postre aplaudió sin reservas. Y nunca es tarde si la dicha llega...

De estas intervenciones dispersas se pueden extraer algunas conclusiones interesantes; en primer lugar, la admiración de Borrás por el buen trabajo realizado por todo el equipo teniendo en cuenta que no son expertos en el género (empezando por él mismo); esa misma sorpresa se advierte en la actriz que interpreta el personaje femenino principal, primera vez que forma parte de una pantomima y primera vez que protagoniza una obra teatral. Como ya indicamos, se trata de una actriz noble. Por último, el nerviosismo del maestro Luna nos muestra sus dudas acerca del éxito del montaje y la incertidumbre del propio público, que no sabe si es conveniente interrumpir con ovaciones y aplausos los números más llamativos, o si deben dejar para el final los vítores de satisfacción. Se repiten en la parte final del artículo las palabras que Borrás exclamara al principio (“¡Es un caso maravilloso de intuición! ¡Indudablemente, esto es el país del talento!”), sin que quede claro si el crítico considera este *modus operandi* una virtud o un defecto general del teatro español.

Pérez de Ayala firma el extenso artículo publicado en *El Imparcial* a cuenta de “La pantomima del Eslava”⁸¹⁶. De manera muy razonada, el crítico alaba la iniciativa de Martínez Sierra, que pretende introducir las nuevas pantomimas en los escenarios españoles, un género de pantomima que no tiene antecedentes próximos en nuestro teatro que supone “romper con lo usadero”, actitud en su opinión muy loable, aunque no

⁸¹⁶ “Los teatros. La pantomima del Eslava”, *El Imparcial*, Madrid, 3-XII-1916, p. 2.

siempre las nuevas iniciativas son buenas por el simple hecho de oponerse a las prácticas habituales. Hecha esta distinción, Pérez de Ayala considera que la iniciativa planteada desde teatro Eslava es útil tanto para los actores como para el público. En el primer caso, porque los actores españoles tienen mucho que aprender de la pantomima en lo que se refiere al “dominio del gesto, la gracia de la actitud y la disciplina y el ritmo del movimiento”, ya que por desgracia, “el actor oral, de comedias, tal vez imagina que para componer un gesto iracundo, por ejemplo, le basta con entrar en situación, y ya, sintiéndose iracundo, el gesto a propósito aflorará espontáneamente a la faz”, creencia falsa que lleva a interpretaciones planas. Es necesario por tanto que los actores trabajen estas técnicas, pues “la gracia de actitudes y la disciplina y el ritmo de los movimientos no se adquieren sino mediante el ejercicio físico. Recuerda además que la pantomima va unida a la danza y que esta es un modo de arte gimnástico, y que el comediante debe inspirarse en el mimo para ganar en estas habilidades.

En cuanto a la utilidad que la pantomima tiene para el público, el crítico argumenta que en este género de espectáculo convergen la pintura, la música y la actuación. En el primer caso, “a la escenografía de la pantomima, prolongación fantástica de una acción arbitraria e irreal, le son lícitos ciertos atrevimientos pictóricos que sirvan para adoctrinar la pupila del espectador, aguzarle la percepción de los colores y la emoción y sentido de las líneas, e insinuarle poco a poco las normas del buen gusto y la autonomía del criterio”. Es decir, la libertad dada a la puesta en escena de la pantomima, donde prima la imaginación y la fantasía, supone poner en contacto al público con manifestaciones artísticas novedosas y modernas que puedan, a la larga, generar un nuevo gusto artístico. Algo similar ocurre con la música que acompaña a las pantomimas: “una sinfonía descriptiva es más dificultosa de comprender y aceptar en un concierto que en una pantomima, en donde va subrayada y desentrañada por el comentario plástico y activo de actores y danzantes. De esto pueden juzgar por experiencia propia quienes hayan escuchado los poemas sinfónicos de Stravinski, primeramente en un concierto y luego realizados por el cuerpo de baile ruso”. De nuevo la representación ayuda a aceptar un género musical recibido como moderno por los oídos de la época pero que el contexto adecuado permite entender en su justa medida.

A pesar de los beneficios que supone la representación de una pantomima, Pérez de Ayala confirma que van acompañados de sendos obstáculos: la dificultad de los actores para salir indemnes de la prueba y la del público para aceptar las novedades de este tipo de obras, ya que de manera general “en España se carece de la tradición de la pantomima”, pese a que *El sapo enamorado* constituyera un “ensayo o conato” (interesante la denominación que el crítico atribuye a la obra) que conformó un entretenimiento adecuado. Tanto Borrás como Luna y Zamora “han patentizado una nada común cultura estética, excelente gusto y concepto bien orientado de la pantomima”, al igual que los actores, que se movieron con gracia y donaire, “singular fenómeno de adaptación a un género insólito”.

Concluye Pérez de Ayala que ojalá el ejemplo de *El sapo enamorado* anime a otros escritores a continuar la senda recién inaugurada y “colaboren en la implantación de la pantomima, cuando menos para experimentar si el género es viable y seriamente artístico o se trata de un efímero pasatiempo. En mi sentir, el género pantomima es susceptible de ricas variaciones estéticas, si bien de un orden estético sensual, o cuando más, imprecisamente sentimental y semilírico, esto es, de un orden secundario”. Y para apoyar su tesis, aporta la nómina de grandes escritores franceses que no han desdeñado

escribir pantomimas: Gauthier, Nodier, Champfleury, Paul Margueritte, Catulle Mendès.

Se completa el extenso artículo de Pérez de Ayala con una breve reseña, firmada por M.M., que se ocupa de la música que Pablo Luna ha compuesto para la pantomima. El crítico musical considera que la partitura es monótona, sin hondura psicológica ni expresividad. Se propone el modelo de *Petrushka* como un buen ejemplo que hubiera debido seguir el compositor a la hora de elaborar su trabajo, aunque establecer como guía la obra de Stravinski “era mucho pedir, [...] bien que la labor era ardua e importante para un músico principalmente ocupado en las ligeras frivolidades de la zarzuelita y la opereta”⁸¹⁷, lo que atestigua la consideración que se tiene por el trabajo de Luna.

En un sentido similar al que expone Pérez de Ayala (y un poco más crítico) se expresa la columna que José María Carretero firmó en *El Día* dentro de su sección “Observaciones de un espectador”⁸¹⁸. Comienza su reflexión explicando que Martínez Sierra ya había anunciado hacía meses su intención de implantar la pantomima en la escena española, algo que el crítico elogiaría si se hubiera hecho creando una compañía adecuada para ello, consagrada al género y preparada para afrontarla. Evidentemente, cuando se habla de pantomima se está pensando en las pantomimas rusas y no en las representaciones protagonizadas por mimos que constituían la verdadera esencia de este tipo de representaciones. *El Caballero Audaz* concluye que no se ha hecho como debía:

No ha sido así. El señor Martínez Sierra, en su teatro, donde se cultiva la comedia, y con la misma compañía que se hace *Don Juan Tenorio*, ha implantado la pantomima. Esto nos demuestra el desconocimiento absoluto que tiene el señor Martínez Sierra de lo que es la pantomima y de los elementos que han de representarla. Es completamente absurdo que una compañía de comedia, más o menos finita, se lance a los bailables artísticos de la pantomima. Por esta razón no hemos de censurar a los artistas que anoche en el escenario de Eslava dieron unos cuantos saltos mortales e hicieron unas cuantas grotescas evoluciones y piruetas. No es esto; pero demasiado bien escaparon de la aventura. Ellos son excelentes artistas de diálogo oral y no deben allanarse a cultivar un arte -inferior desde luego- en el cual irán fracasando poco a poco. Si anoche el papel que en *El sapo enamorado* hizo la deliciosa Luisa Puchol lo hubiese desempeñado la señora Bárcenas, su fracaso hubiese sido espantoso. ¿Por qué?... Porque la señorita Puchol es toda movilidad, gracia e inquietud. La suprema expresión de su arte estuvo siempre en sus movimientos. En cambio, la señora Bárcenas es mansa, quieta y tierna. La suprema expresión de su arte está en su voz⁸¹⁹.

A continuación, tras alabar el talento poético de Borrás y musical de Pablo Luna, concluye que en ambos casos la obra producida no ha estado a la altura de sus capacidades, pues la pantomima adolece de monotonía y simplicidad; la obra no ofrece momentos para el lucimiento del músico y desde la primera escena se adivina el asunto completo de la obra. Y Carretero recomienda estudiar los modelos precedentes:

Si el Sr. Borrás se ha dado un paseo de curiosidad por las pantomimas griegas - primitivas-, italianas e inglesas, habrá visto que los factores principales de este género han sido y serán siempre interés y emoción. [...] Sin que en los selectos espíritus de

⁸¹⁷ “La música”, *El Imparcial*, Madrid, 3-XII-1916, p. 2.

⁸¹⁸ “La pantomima del Eslava”, *El Día*, Madrid, 3-XII-1916, p. 4.

⁸¹⁹ *Ibíd.*

Borrás y Luna hubiese dejado ningún residuo el espectáculo y las notas de los bailes rusos -cosa distinta a la pantomima [*El sapo enamorado*]-, seguramente hubiesen hecho una obra más completa y original, pues tanto el uno como el otro tienen sobrado talento para ello⁸²⁰.

Ni los modelos tradicionales de pantomima ni las modernas pantomimas rusas parecen haber servido de ejemplo para la nueva obra del Eslava, que el crítico acaba tildando de “ensayo”, pero “no por ser la primera ha de mirarse como modelo de pantomimas españolas”. En cambio, el trabajo de Zamora es el único que despierta su absoluta admiración, pues “triunfó en toda línea”, y “aunque no salió a escena a recibir los aplausos, todo el público estaba de acuerdo en que lo mejor de *El sapo enamorado* era el vestuario”.

Lo más interesante de esta crítica es la certera recriminación que Carretero dirige a Martínez Sierra por intentar crear una pantomima a la manera de las montadas por Diaghilev con una simple compañía de actores; si bien es cierto que el resultado es decente, como él mismo se encarga de puntualizar unos cuantos saltos mortales y unas piruetas no convierten a unos cómicos en bailarines, por mucho empeño que se ponga en la tarea. Los *Ballets Russes* estaban formados por bailarines de talla internacional, y los miembros de la Compañía de Martínez Sierra no tenían la formación necesaria ni la técnica que un espectáculo de tales características requería. Además, a eso se unía otro de los apuntes de Carretero: la primacía dada a la voz sobre el gesto en el trabajo actoral de nuestros escenarios, y sirve el ejemplo de Catalina Bárcena y Luisa Puchol como prueba. La actriz consagrada no hubiera podido afrontar la representación según el crítico, pues su trabajo se basaba principalmente en su voz, y no contaba con recursos expresivos para interpretar solo con el cuerpo y las expresiones faciales.

En el semanario *España*, dos semanas después del estreno, el crítico teatral *Filócrito* ofrece su visión personal del montaje, pues como él mismo sostiene “solo nos hemos de permitir algunas propias ligeras observaciones”. Tras destacar la encomiable labor de Martínez Sierra, “que ha tenido siempre un deseo consciente y perseverante de educar el sentido estético español ampliando el número de motivos artísticos que se le ofrecían”⁸²¹, enumera algunos ejemplos bien conocidos (la revista *Helios*, la editorial Renacimiento, su Compañía teatral...) a los que añade la nueva iniciativa de introducir al público en géneros novedosos. Explica que no se va a detener a explicar el origen e historia de la pantomima (“véase para ello el Larousse o cualquier otro Diccionario”), comentario que encubre veladamente una recriminación a los colegas que han “engordado” sus críticas con un superfluo aparato erudito, y pasa a exponer sus impresiones.

Reconoce en primer lugar que el argumento de Borrás es agradable y está bien ideado, aunque considera que el prólogo es innecesario, posee un tono demasiado enfático y está mal interpretado. “Lo mejor del prólogo es el traje, realmente bonito”. La música de Luna le parece simplemente correcta: “Es todo lo digestiva que era de esperar en tan amable compositor, que nunca ha querido proporcionarnos sorpresas”. Su censura se dirige a Martínez Sierra y no al compositor, del que no espera nada más: “¿Por qué haber elegido o encargado una pantomima con música del maestro Luna y no

⁸²⁰ *Ibíd.*

⁸²¹ “La semana teatral. Eslava: *El sapo enamorado*, pantomima ideada por Tomás Borrás. Música del maestro Luna. Decorado y trajes de José Zamora”, *España*, Madrid, 14-XII-1916, p. 12.

haber buscado una música admirable, de un gran maestro, y adaptado a ella una pantomima como se ha hecho con el *Carnaval*, de Schumann?⁸²² La decoración le resulta adecuada, “sencilla, ingenua, como correspondía a un cuento infantil”, en consonancia con el vestuario. También el trabajo de los actores le resulta destacable, dado que “procuraron adaptarse al nuevo género a que se les dedicaba”. La actuación de Aguirre le parece más acertada que la de las mujeres: “estuvo siempre bien de gesto, de expresión y de sentido musical”. Y es ahí donde introduce la gran objeción:

Porque las pantomimas con música, y esto quizá parezca una perogrullada, exigen en los movimientos de sus intérpretes una adaptación al ritmo de la música y una ligereza, una agilidad, una finura que solo la consiguen los bailarines profesionales.

Sin querer, una gran parte del público que asistió al estreno pensaba en los “bailes rusos”, y a cada paso hallaba una comparación desfavorable para los estudiosos actores de Eslava. ¿Cómo no recordar esa manera de andar de los artistas rusos, aquella gracia y sutilidad de movimientos, aquella expresión de todo el cuerpo? Al recordarlos, se encontraba lentas, torpes, pesadas a las gentilísimas actrices.

Efectivamente, la censura que otros críticos ya habían señalado (la necesidad de contar con verdaderos bailarines para una pantomima moderna) se repite en estas líneas, a lo que se añade la odiosa comparación con el precedente de los *Ballets Russes*, que no solo perjudica a los actores sino también al diseñador de vestuarios según *Filócrito*:

Esta proximidad de los “bailes rusos” no solamente dañó a los intérpretes de *El sapo enamorado*, sino también al Sr. Zamora. Demasiado recientes los prodigiosos vestuarios de Bakst y Larionov, sus trajes traían a la memoria aquellos.

A pesar de las deficiencias, el crítico aplaude “la primera prueba” de Martínez Sierra, pues “no cabía lograr mayor acierto luchando con tantas dificultades” en la adecuación de músicos, autores y actores a un nuevo género que también el público tenía que asimilar y aceptar.

Como curiosidad final, la revista *Arte Musical*, dedicada precisamente a este género artístico, publicó una breve reseña en su sección “Movimiento musical” (centrada en los estrenos musicales de las distintas capitales), donde la presentación de la pantomima apareció recogida⁸²³. Se trata de un artículo menor, de escasa extensión, que en lugar de analizar la partitura de Pablo Luna se centra en la discusión entre un cine vivo (el teatro) y un cine fantasma (el cine proyectado en las pantallas). El crítico ahonda la discusión sobre la necesidad de explorar nuevas vías de expresión, que en cierto modo no comparte (en este caso, referidas a la pantomima), y apenas dedica seis líneas del artículo a elogiar la partitura de Luna, el texto de Borrás, la dirección de Martínez Sierra y el trabajo de los actores. Para leer alguna información relativa a la partitura del maestro Luna, habrá que recurrir a las páginas de *La Nación* del día 8 de diciembre, medio donde se publica la única crítica musical de la obra⁸²⁴, firmada por Julio Casares y acompañada además de abundantes anotaciones musicales que permiten conocer algunos de los motivos compuestos por Luna para la pantomima⁸²⁵.

⁸²² Se refiere a uno de los montajes de los *Ballets Russes*.

⁸²³ “*El sapo enamorado*, pantomima de Tomás Borrás, con música de Luna”, *Arte musical*, Madrid, 15-XII-1916, p. 47.

⁸²⁴ “En Eslava. *El sapo enamorado*”, *La Nación*, Madrid, 8-XII-1916, pp.11-12.

⁸²⁵ En *La Nación*, además, ya había aparecido una crítica al estreno el día 3-XII-1916, p. 13, que hemos señalado anteriormente.

A modo de conclusión, podemos resumir que la actitud general de la crítica hacia *El sapo enamorado* fue positiva, pudiéndose matizar que existieron distintos grados de aceptación. La mayoría de los periodistas destacaron el trabajo de Zamora, pese a que algunos no consideraron adecuada la clara influencia de los *Ballets Russes* en su trabajo, y el empeño de los actores de la Compañía también se alabó de manera general. El libreto de la pantomima fue recibido con más entusiasmo que su música, que recibió algunas críticas negativas, aunque el texto de Borrás tampoco escapó a la censura de quienes lo encontraron en exceso plano y poco novedoso.

Las mayores controversias las encontramos en torno a la intención de fondo por parte del director de la Compañía. La iniciativa de Martínez Sierra es aplaudida de forma general aunque se cuestiona el resultado; los críticos están a favor de la innovación, el cambio y la novedad en escena, pero consideran que es necesaria una mayor especialización y formación de los integrantes de una compañía que quiera dedicarse a la pantomima con seriedad. El modelo de Diaghilev, que se esgrimía para atraerse su prestigio y la imagen de un espectáculo grandioso, establecía también un agravio comparativo al colocar frente a frente a Nijinsky y Lidia Lopokova junto a Fernando Aguirre y Luisa Puchol. Era evidente que la copia no guardaba relación con el modelo, y que *El sapo enamorado* había quedado en “ensayo” o “prueba” de pantomima española y que aún quedaba mucho por hacer si se pretendía seguir buscando el referente de los *Ballets Russes*. Por supuesto que el esfuerzo de la Compañía había sido muy loable, ya que como Borrás había aclarado al entrevistador de *El Liberal*, ninguno de ellos había trabajado anteriormente en una pantomima (y en su mayoría no contaban con formación musical); evidentemente, los miembros de la compañía de Diaghilev, formados en la gran Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo, contaban con una preparación de máxima calidad que no tenía nada que ver con la de los actores españoles, orientada en otra dirección e inexistente en muchos casos. Quizás el error de Gregorio Martínez Sierra fue no aclarar con la suficiente rotundidad que la identificación con los grandes montajes que la compañía de origen ruso había mostrado en el Teatro Real unos meses antes no buscaba copiar su modelo de espectáculo, algo que estaba alejado de los recursos y medios con que su Compañía contaba, que no dejaba de ser una compañía teatral de dimensión reducida y no una compañía de ballet.

Martínez Sierra había tomado de Diaghilev su idea de la integración de las artes, la conjunción de músicos de fama mundial con artistas plásticos de primera línea, pintores, diseñadores, escenógrafos, puestos todos al servicio de su elenco de bailarines para crear auténticas obras de arte total. Fiel al espíritu de *Gesamtkunstwerk* que guiaba al ruso, que además estaba en consonancia con las ideas teatrales que Martínez Sierra había puesto de manifiesto unos meses antes al iniciar su andadura al frente de su nueva Compañía, el empresario y dramaturgo había quizás pecado de ambicioso al no dejar bien claras las diferencias entre ambos empeños, pues al querer apropiarse del prestigio de las pantomimas rusas había perjudicado sin proponérselo su propio trabajo, pues las abundantes referencias a los *Ballets Russes* que habían acompañado a la presentación de *El sapo enamorado* había generado unas expectativas un tanto elevadas en el público. Si en lugar de las continuas alusiones a *Petrushka*, Stravinski y las pantomimas que dedicó a la prensa hubiera precisado que se había inspirado en su trabajo escénico y en sus

ideas escenográficas para crear un espectáculo diferente, tal vez la recepción habría sido menos reacia a considerar *El sapo enamorado* como una pantomima de un género muy distinto al de los *Ballets Russes* como en realidad era en cuanto a su realización y praxis.

4. Consecuencias de la pantomima

Las representaciones de *El sapo enamorado* continuaron de manera ininterrumpida hasta el día 17 de diciembre, y en la mayoría de los casos, con dos pases diarios como parte de programas dobles, debido a que la duración de la pantomima (unos cuarenta minutos, según testimonios de la época⁸²⁶) así lo exigía. Era habitual una primera sesión de tarde, en torno a las seis, y una de noche, sobre las diez. En ese período, compartió cartel en el Eslava con algunas obras de los Martínez Sierra, como *Mamá* y *Madame Pepita* (una única representación en cada caso); también formó programa doble con la versión de Tedeschi y González del Toro de *¡Adiós, juventud!* y con el juguete cómico de Antonio Paso y Joaquín Abati *La bendición de Dios* (tres pases en ambos casos). Con las obras que en más ocasiones coincidió de forma continuada fueron la comedia de los Álvarez Quintero *Puebla de las mujeres* y la comedia lírica de los Martínez Sierra *Madrigal* (un total de once representaciones en cada caso). Se trataba de reposiciones de obras estrenadas en los últimos cuatro años que habían contado con cierto favor del público, especialmente el juguete cómico y la comedia de los hermanos Quintero. A pesar del relativo éxito de las piezas de los Martínez Sierra, es indiscutible que su éxito no podía compararse al de los reyes de la comedia de aquellos años, los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches o Pedro Muñoz Seca. Si nos atenemos a los números, tal y como sostienen Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, en el Madrid de la época una obra era considerada un éxito rotundo si alcanzaba las cien representaciones, momento en el que se realizaba una función especial para conmemorar que se alcanzaba la representación centésima⁸²⁷. Evidentemente, ninguna de las obras montadas en el teatro Eslava aquella temporada alcanzó ese número. *Margarita la Tanagra*, comedia dramática de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo fue la obra que más cerca estuvo de conseguirlo con sesenta y ocho representaciones. Sus autores eran conocidos por sus sainetes, juguetes cómicos y obras líricas (revistas y zarzuelas en su mayoría) ambientadas en el Madrid de la época, donde se reflejaban tipos y hablas populares⁸²⁸. Nada que ver con las obras escritas por los Martínez Sierra. De sus comedias presentadas en el Eslava en aquella temporada, la más exitosa fue *El Reino de Dios*, obra que sirvió para reinaugurar el teatro y como carta de presentación de la nueva Compañía, que ya la había estrenado en Barcelona, y que llegó a las 52 representaciones. Si analizamos las obras de Martínez Sierra más vistas durante los años del *Teatro de Arte* (considerando únicamente el número de

⁸²⁶ En el artículo de *El Caballero del Verde Gabán* se habla de cuarenta minutos exactos. Véase, *El Liberal*, Madrid, 3-XII-1916, p. 3.

⁸²⁷ Provenía esta idea de la costumbre de celebrar un beneficio para el autor de la obra una vez alcanzadas las cien representaciones. Véase, DOUGHERTY, Dru, VILCHES, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 85, nota 85. Sobre el éxito de los hermanos Álvarez Quintero por aquellos años, véase PACO, Mariano de, *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*, Murcia, Editum, 2010.

⁸²⁸ Ambos autores oscilaban entre distintos subgéneros y maneras dramáticas. Véase PALENQUE, Marta, "Ramón, actor en *Juan José*", *Boletín RAMÓN*, nº 19, 2009, pp. 24-27, donde también se comenta su participación.

representaciones por temporada y no la acumulación de montajes en distintos años, pues el reestreno era una práctica habitual), veremos que las más populares rondaron esa cifra⁸²⁹:

<i>El corazón ciego</i> (temporada 1919-20)	56 representaciones
<i>El Reino de Dios</i> (temporada 1916-17)	52 representaciones
<i>Mujer</i> (temporada 1924-1924)	41 representaciones
<i>Don Juan de España</i> (temporada 1921-22)	37 representaciones

Las tres primeras son comedias en tres actos mientras que la tercera es una tragicomedia musical con números compuestos por Conrado del Campo; no olvidemos además que la denominación de “comedia” aplicada a las obras de los Martínez Sierra no se ajusta a la misma denominación en los Álvarez Quintero o Muñoz Seca, por citar dos ejemplos conocidos del mismo período. Las obras de la pareja podrían considerarse “comedias sentimentales”, en las que priman el lirismo, los amores lánguidos y la historia lacrimógena con final feliz. Nada que ver con el humor y la risa de los sainetes, farsas y comedias que triunfaban en los teatros madrileños. Dru Dougherty y María Francisca Vilches insisten en que el género cómico, acompañado o no de elementos “líricos” (es decir, música, canto y baile), es el dueño de los escenarios madrileños en los años del Teatro del Arte, junto al que también triunfaba de manera general la zarzuela⁸³⁰. Las obras más representadas de los Martínez Sierra contrastan con los grandes montajes de la Compañía que superaron con creces las cien representaciones, como es el caso de *¡No te ofendas, Beatriz!*, comedia en tres actos de Carlos Arniches y Joaquín Abati, que alcanzó las 117 representaciones o *Santa Isabel de Ceres*, tragedia popular de Alfonso Vidal y Planas, con 102 representaciones. En el primer caso, se trata de una comedia escrita en colaboración por uno de los autores dominantes en aquella década; en el segundo caso, se trata de la adaptación de una novela del mismo autor⁸³¹, que por su tema escabroso, contó con un éxito enorme a pesar de tratarse de un género que no contaba con el favor del público⁸³²; unas obras muy alejadas de *Canción de cuna*, ejemplo representativo del estilo dramático de los Martínez Sierra. Pese a ello, no podemos ignorar los números si los comparamos con otros teatros, aunque dentro del Eslava se puede hablar de éxito relativo en comparación con otros montajes de la misma Compañía.

El sapo enamorado contó con treinta representaciones, un número digno si consideramos otros montajes de la Compañía, y máxime si tenemos en cuenta que se trata de un período corto de tiempo sin ninguna reposición. Resulta un tanto extraño que

⁸²⁹ Solo consideramos las obras presentadas en el Eslava por ser el teatro sede de la Compañía, aunque las comedias de los Martínez Sierra se montaban también en otros teatros, siempre con menor número de representaciones y una vez que las obras habían sido representadas en el teatro que el empresario regentaba. Hemos consultado pormenorizadamente el estudio de DOUGHERTY y VILCHES para confirmarlo.

⁸³⁰ *Ibíd.*, p. 27-37.

⁸³¹ VIDAL Y PLANAS, Alfonso, *Santa Isabel de Ceres*, Madrid, Sáez Hermanos, 1919.

⁸³² Para conocer la peculiar trayectoria de este escritor y el argumento de su obra teatral, remito a la sección que le dedica BARREIRO, Javier, *Cruces de bohemia (Vidal y Planas, Noel, Retana, Dicenta y Barrantes)*, Zaragoza, UnaLuna, 2001, pp. 21-49. Con correcciones y nueva bibliografía en <<https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/02/17/alfonso-vidal-y-planas-el-loco>>. Consultado el 3-VI-2015.

Martínez Sierra no se planteara reestrenar *El sapo enamorado* en ningún momento a lo largo de la temporada; si analizamos los hábitos de la Compañía, era frecuente que una obra desapareciera de cartel para dar cabida a otros estrenos, y luego volvía a reaparecer dos o tres días. Era una manera de rentabilizar montajes ya producidos que los actores conocían perfectamente. Así ocurrió con la casi totalidad de las obras presentadas en el Eslava. La única excepción fue la pantomima de Borrás, que se mantuvo en escena del día 2 al 17 de diciembre de manera ininterrumpida y no volvió a verse en los escenarios hasta la campaña navideña de la temporada 1917-18⁸³³. El empresario mostraba una clara predilección por la reposición de obras propias. Menarini reflexiona sobre los motivos que llevaban a Martínez Sierra a mantener unas obras en cartel y a retirar otras cuando analiza el conocido fracaso que *El maleficio de la mariposa* cosechó en su estreno en el Eslava, ya que en términos relativos había obras que por representarse más días no resultaban más rentables si se tenía en cuenta el número de entradas que se vendían y los gastos fijos que generaba cada representación. Menarini concluye con una incuestionable realidad al analizar los números de *El corazón ciego*, comedia de Martínez Sierra que se estrenó en la temporada 1919-1920, la misma en que se presentó la obra primeriza de Lorca:

Es el tiempo de permanencia en cartel lo que realmente hace la diferencia. Pero sí se saca en limpio una evidente incongruencia económica: Martínez Sierra mantuvo en cartel su propia obra a pesar de que ya no recaudara casi nada⁸³⁴.

Parecen que existieron ciertas tensiones debido al éxito de *El sapo enamorado* y a la tibia acogida que recibieron otras obras de Martínez Sierra. La prensa de la época publicó alguna nota maliciosa relativa al éxito de la pantomima:

¡Cuánta reticente malicia hay en este mundo... y en el otro!
¿Qué dirán ustedes que dice la gente por ahí?
Pues dice que Martínez Sierra pone *El sapo enamorado* detrás de una comedia suya porque si la pusiera antes, la gente, impaciente, no soportaría el último acto, dado lo avanzado de la hora en que termina la función de tarde.
Y yendo *El sapo* en último lugar... ¡pues carga con el mochuelo!
¡Le digo a usted, guardia, que hay malas lenguas por ahí...!⁸³⁵

El autor de la nota debía referirse a *Madrigal*, la obra que compartió cartel con *El sapo enamorado* los primeros días de diciembre, y que muy pronto sería retirada del escenario para dejar sitio sucesivamente a *Madame Pepita*, *¡Adiós, juventud!* y *Puebla de las mujeres*. Parece ser que la obra de Borrás ejercía mayor poder de atracción sobre el público que las comedias de Martínez Sierra, algo comprensible dada la novedad de la pantomima (la primera de producción nacional a imitación de los *Ballets Russes*) y al hecho de que ninguna de las comedias del empresario y dramaturgo fueran nuevos estrenos.

Martínez Sierra estaba además por aquellas fechas ensayando el que sería su gran estreno para las fiestas navideñas, el misterio en tres cuadros *Navidad*, con música de Joaquín Turina. Aunque la prensa de la época la considerara emparentada genéricamente con *El sapo enamorado*, lo cierto es que no se trata de una pantomima

⁸³³ Se reestrenó el 29 de diciembre de 1917 y se representó siete veces hasta el 6 de enero de 1918.

⁸³⁴ MENARINI, Piero, *op. cit.*, p. 44.

⁸³⁵ "Nuestros ecos. Visto y oído", *La Acción*, Madrid, 5-XII-1916, p. 1.

propriadamente dicha sino de una obra híbrida que más se acerca al género de los misterios medievales de temática religiosa. Su modelo sería el *Auto de los Reyes Magos* y los Nacimientos vivientes de la Edad Media. La obra, en tres escenas, presenta una estructura desigual entre las dos primeras (mimadas) y la tercera, mucho más extensa que las dos anteriores juntas, donde un diálogo realista de carácter cómico en algunos momentos rompe con el tono mantenido en la primera parte. El origen de esta obra hay que buscarlo en un viaje que María y Gregorio Martínez Sierra realizaron a Colonia en 1906:

A la mañana siguiente, antes de abandonar la ciudad, visitamos el Museo Municipal. [...] Perdida entre cuadros sin gran interés, había una tabla de apenas medio metro de altura por cuarenta centímetros de ancho: era un “primitivo” alemán anónimo. Representaba la gótica nave de una catedral. Único personaje, la figura de la Virgen llevando en brazos al Divino Niño. No estaba en un altar, sino paseando, como sumida en honda meditación, por la nave solitaria. Largo rato pasamos contemplándola; tan ingenua y conmovedora nos pareció la imagen de la reina de los Cielos, vestida a la rica usanza medieval, andando y meditando en soledad. Y ella fue la simiente que años después germinó y floreció en nuestra *Navidad*, milagro con música de Joaquín Turina estrenado en el teatro Eslava, de Madrid⁸³⁶.

Este es la premisa de partida del misterio de los Martínez Sierra: en el primer cuadro, una catedral que se queda vacía asiste al milagro de que la Virgen cobre vida y baje del altar mayor, donde se ha representado un Nacimiento. La Virgen toma al Niño y tras pasear por el templo, sale en comitiva acompañada de San Francisco de Asís, tres arcángeles y una cohorte de querubines y serafines. En el segundo cuadro, su paseo nocturno la llevará a encontrarse a un chico que se une a su comitiva, al que se llamará el Bautista. Es el único cuadro de verdadera pantomima, pues en el primero, un breve diálogo entre una madre y su hijo que abandonan la catedral rompen el silencio prescriptivo. En el tercer y último cuadro, el Bautista llama a las gentes del entorno que pasan la noche en una venta (borrachos, prostitutas, obreros, viudas desamparadas...) provocando así un encuentro entre la Virgen y los pobres de Madrid.

El tercer cuadro contiene una evidente crítica social donde las ideas socialistas de la pareja Martínez Sierra se manifiestan por medio de la denuncia acerca de la situación desfavorecida de las clases bajas. A pesar del favor de importantes críticos de la época (Pérez de Ayala, Manuel Machado⁸³⁷) no faltaron voces que criticaron la inconsistencia de la pieza por la amalgama de estilos que pretendía unir, siendo muy criticado el componente social que estilísticamente no cuadraba con el tono lírico-poético de los dos primeros cuadros. La obra alcanzó 57 representaciones, algo destacable en el marco del Eslava, y que además superaba los 52 pases de *El Reino de Dios*, la gran apuesta dramática de los Martínez Sierra. El empresario no escatimó esfuerzos para que su novedosa pieza se representara. *Navidad* estuvo en cartel desde el 21 de diciembre de 1916 hasta el 25 de enero de 1917, con algunos días de descanso (algo que no ocurrió con *El sapo enamorado*), y volvió a ser estrenada en temporadas

⁸³⁶ MARTINEZ SIERRA, María, *op. cit.*, pp. 288-289.

⁸³⁷ El primero, en *El Imparcial*, Madrid, 22-XII-1916, pp.1-2; el segundo, en *El Liberal*, Madrid, 22-XII-1916, p.4; en cambio, *Andrenio*, en *La Época*, Madrid, 22-XII-1916, p. 2, o Alberto Marín Alcalde, en *La Acción*, Madrid, 22-XII-1916, p. 4 expresaron reservas sobre la adecuación del Misterio y la mezcla de estilos. Sobre el socialismo temprano de los Martínez Sierra véase el artículo de PALENQUE, Marta, “*El poema del trabajo* (1898): un libro temprano de Gregorio Martínez Sierra”, en *Salina. Revista de Lletres*, nº 10, Tarragona, 1996, pp. 155-160.

posteriores al llegar la campaña navideña⁸³⁸. Resulta sintomático que la protagonista del misterio fuera Catalina Bárcena, la misma actriz que había negado cualquier participación en las pantomimas del Eslava al ser preguntada por los periodistas de *La Nación* el 25 de octubre⁸³⁹. Ciertamente es que su papel en *Navidad*, donde interpretaba a la Virgen María, se prestaba a una interpretación hierática y solemne que en nada se parecía a los papeles tradicionales de las pantomimas que exigían el uso de la mímica y el movimiento. Su personaje se limitaba a unas breves líneas y a recitar unos poemas en el tercer cuadro, y no la obligaban a una interpretación donde el gesto y el cuerpo adquirieran una importancia capital. De ahí que la actriz aceptara el papel en la “seudo-pantomima”, aunque también es posible que el reciente éxito de *El sapo enamorado* jugara un papel en su decisión.

No parece peregrino suponer que Martínez Sierra, empresario inteligente, hubiera utilizado *El sapo enamorado* como laboratorio de pruebas. Su deseo de experimentación se veía así saciado con una obra que él dirigía pero que no firmaba, aunque su control de la obra es más que evidente por la supervisión que llevó de todo el proceso, incluyendo sus artículos en prensa donde justificaba la pantomima, adoptando un papel que quizás le habría correspondido asumir a Tomás Borrás. Por medio de este primer montaje novedoso, Martínez Sierra ponía a disposición del público una pantomima de producción propia sin arriesgar su nombre como autor. Una vez comprobada la acogida de *El sapo enamorado*, no dudó en continuar con su proyecto navideño, al que dio el máximo empuje hasta el punto de retirar definitivamente la pantomima de Borrás de la cartelera. Tres días median entre la última representación de *El sapo enamorado* (17 de diciembre) y el estreno de *Navidad* (21 de diciembre), y uno de ellos fue la huelga general del 18 de diciembre en que la mayor parte de los teatros madrileños estuvieron cerrados, incluyendo el Eslava. Solo hubo, como hemos comentado, una reposición en campañas posteriores, coincidiendo con la Navidad de 1917, donde se alternó con el misterio de Martínez Sierra, *Navidad*, que volvió a ser repuesto en 1918.

Establecido así el prestigio de la pantomima como género, no cabe extrañar que se montara una tercera pantomima en la temporada 1916-1917 que llevaba varios meses preparándose (tercera si consideramos que *Navidad* pueda considerarse como perteneciente al género de forma plena). Fue la famosa *El corregidor y la molinera*, farsa mímica en dos actos que se basaba libremente en *El sombrero de tres picos* de Alarcón. Peral Vega la considera de mucho menor interés que *El sapo enamorado* y *Navidad* (desde un punto de vista teatral, evidentemente) pues no supuso una aportación novedosa a la evolución del género, como si ocurrió con las dos anteriores⁸⁴⁰. Con música de Manuel de Falla sobre argumento de los Martínez Sierra, decorados de Amorós y Blancas y figurines de Penagos, la pieza se estrenó el 7 de abril de 1917 y acumuló 36 representaciones hasta el 26 de abril.

⁸³⁸ Se reestrenó el 22 de diciembre de 1917 y se mantuvo en cartel hasta el 6 de enero de 1918, con algunos días de descanso; fueron en total 17 pases de *Navidad*. Se alternó con *El sapo enamorado* como programa doble en las sesiones de tarde y noche con la comedia que el teatro Eslava estaba explotando por aquellas fechas, *Jesús, María y José*, juguete cómico en dos actos de Joaquín Abati. A pesar del título, la obra de Abati no tenía ninguna relación con la temática navideña. *Navidad* volvió a reestrenarse en la temporada navideña al año siguiente, entre el 25 y el 29 de diciembre de 1918. *El sapo enamorado*, en cambio, no volvió a reestrenarse.

⁸³⁹ Véase *supra*, p. 225.

⁸⁴⁰ PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1936*, ed. cit., pp. 82-83.

Aunque la obra se estrenó en 1917, los planes para la pantomima se remontan a 1915, tras el estreno de la gitanería *El amor brujo*. Falla y los Martínez Sierra habían quedado muy satisfechos con la colaboración y querían repetir con una historia más ligera. El argumento ya había sido propuesto años antes a Falla por Carlos Fernández Shaw cuando buscaban asunto para una ópera que acabó siendo *La vida breve*⁸⁴¹. El relato de Alarcón había contado con una gran repercusión dentro y fuera de España, y había sido objeto de abundantes adaptaciones musicales: desde la ópera checa *Noc Simona a Judy* (1892) del compositor Karel Kovarovic, la ópera española *El sombrero de tres picos* (1893) del maestro Manuel Giró, o la ópera austríaca del famoso compositor de *lieder* Hugo Wolf, *Der Corregidor* (1896), sin olvidar alguna fallida zarzuela que nunca vio la luz, como *El que se fue a Sevilla...* de José Joaquín Villanueva, que se había inspirado en el romance original antes incluso de que Alarcón escribiera su novela, tal y como él mismo comenta en el prólogo, la inconclusa *El sombrero de tres picos* de Chapí, cuyo manuscrito musical se conserva en la Biblioteca Nacional, o *Las manzanas del vecino* (1913) de Gregorio Mateos, que cuenta la misma historia con libreto de Enrique López Ayuso y que sí llegó a estrenarse⁸⁴². La gestación de la pantomima fue lenta (algo habitual en Falla) y compleja, porque simultáneamente a la composición de la música para *El corregidor y la molinera*, el músico estaba adaptando la partitura para Diaghilev y su ballet, que quería estrenarla como obra para su Compañía. Ambos medios requerían un lenguaje diferente, pues Diaghilev necesitaba una organización del material musical de forma que fuera bailable y contara con números suficientes para el lucimiento de sus estrellas, planteamiento muy distinto al de la pantomima del Eslava, que se representaba acompañando a otra obra como parte de un programa doble, lo que requería una menor duración. Además, la orquesta del Eslava era reducida, tal y como hemos visto en el caso de *El sapo enamorado y Navidad*, mientras que Diaghilev tenía a su disposición una orquesta al completo. La partitura de la pantomima se reduce a diecisiete instrumentos frente a los cuarenta o cincuenta que requiere la partitura orquestal del ballet, lo que da una idea del trabajo que tuvo que realizar Falla en un tiempo muy limitado para entregar a tiempo ambas piezas.

Los artistas que se encargaron de subir a las tablas del Eslava la nueva colaboración entre los Martínez Sierra y Falla formaban parte de la Compañía: Luisa Puchol interpretó el papel de la molinera, Ricardo de la Vega, el corregidor; Pedro Sepúlveda, el molinero. Llama la atención que sea de nuevo la actriz que protagonizó *El sapo enamorado* la que asuma el papel principal, pues es evidente que la participación de Catalina Bárcena en *Navidad* solo pudo producirse gracias a la escasa movilidad de su personaje; para la molinera se requería una actriz que pudiera sumir el reto del mimo, algo que la figura principal de la Compañía no podía afrontar.

La prensa acogió con gran entusiasmo la obra el día del estreno, resaltándose especialmente el talento de Falla para reflejar musicalmente el libreto de Martínez

⁸⁴¹ Antonio GALLEGO aporta abundante documentación sobre la génesis y proceso de composición de la pantomima en “Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*”, en ÁLVAREZ CAÑIBARO, Antonio y NOMMICK, Yvan (ed.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 65-72.

⁸⁴² Esta información proviene de GALLEGO, Antonio, *op. cit.*, pp. 65-66.

Sierra⁸⁴³. La mayoría de las reseñas dedicaban la mayor parte de su espacio a resaltar el componente musical, sin apenas comentarios a la labor escenográfica y limitando la referencia a los actores a una simple alabanza de sus trabajos. Es curioso constatar que en varias ocasiones se refieran a *El corregidor y la molinera* como la segunda pantomima del Eslava después de *El sapo enamorado*, a la que se considera superada⁸⁴⁴, sin que se haga referencia a *Navidad*. Se insiste en que la nueva pantomima está mejor realizada que la primera, y que quizás la tercera traiga una obra perfecta, dado que el público aún prefiere las obras habladas y cantadas:

Esta nueva intentona de pantomima ha parecido mejor que la de *El sapo enamorado*, a decir verdad. A pesar de eso, la gente está por el *hablao* y el *cantao*. Veremos a la tercera⁸⁴⁵.

A pesar del aplauso general de los críticos, que ya hemos señalado que veían con buenos ojos las prácticas renovadoras que Martínez Sierra estaba llevando a cabo en su teatro, las pantomimas no volverán más al Eslava. No habrá nuevos montajes, y solo se repondrán *Navidad* y *El sapo enamorado*, como hemos indicado, en dos campañas la primera, y en una la segunda. Martínez Sierra abandona cualquier intento de fomentar nuevas pantomimas en su teatro, aunque el interés por la danza se mantendrá, como veremos en el capítulo siguiente. El empeño no debió resultar todo lo rentable que el empresario se propuso, o se encontró con dificultades inesperadas. Uno de los problemas fueron los derechos de autor de la partitura de Falla; al parecer, el músico negoció con la editorial inglesa Chester la publicación de ambas partituras, la de la pantomima y la del ballet, con la idea de que ambas se mantuvieran en cartel, cada una en el espacio escénico que le correspondía. Pero el peso del ballet de Diaghilev y el éxito mundial de su montaje llevó a que los ingleses no estuvieran de acuerdo con las condiciones de Falla y aceptaron la publicación de *El sombrero de tres picos* a cambio de mantener *El corregidor y la molinera* oculta durante muchos años⁸⁴⁶. Igualmente, y es algo que la crítica ya señaló al hablar de *El sapo enamorado*, Antonio Gallego expone que aunque la pantomima y el ballet eran igual de modernos y progresistas en su época, en España no existían mimos profesionales a la altura de los europeos para afrontar un montaje adecuado de las pantomimas, y esto condenaba la obra de Falla (y por extensión, cualquier pantomima que pretendiera montarse en nuestro país) a un difícil camino.

El empeño acariciado por Pérez de Ayala de “reteatralizar” la escena española, que había creído iniciado en el *Teatro del Arte*, parece que sucumbe sin llegar a florecer. En el estreno de *Navidad*, el crítico había llegado a afirmar que Martínez Sierra:

[...] pretende nada menos que modificar el criterio del público teatral y despertarle, al propio tiempo, a la sensibilidad del arte escénico, como arte en alguna

⁸⁴³ “Eslava. *El corregidor y la molinera*”, *El Día*, Madrid, 8-IV-1917, p. 2; “*El corregidor y la molinera*”, *El Imparcial*, Madrid, 8-IV-1917, p. 3; “En Eslava. Estreno de la pantomima en dos cuadros *El corregidor y la molinera*”, *La Época*, Madrid, 8-IV-1917, p. 3; “La vida escénica. En Eslava. *El corregidor y la molinera*”, *La Nación*, Madrid, 8-IV-1917, p. 10; “Eslava. *El corregidor y la molinera* de Falla y Martínez Sierra”, *El País*, Madrid, 8-IV-1917, p. 3; “Eslava. *El corregidor y la molinera*”, *España*, Madrid, 8-IV-1917, pp. 11-12.

⁸⁴⁴ *La Nación*, ed. cit.

⁸⁴⁵ “Crónica teatral”, *La Lectura Dominical*, Madrid, 14-IV-1917, p. 10.

⁸⁴⁶ GALLEGO, Antonio, *op. cit.*, p. 72.

manera autónomo e independiente de las demás artes. [...] Es menester volver a teatralizarlo. Es menester volver a las formas primitivas del teatro. Tal es la verdadera orientación. Esto es lo que ha pretendido el Sr. Martínez Sierra resucitando la pantomima, que constituye la infancia del teatro clásico y ahora el paso como se llamó en España; o misterio y moralidad como lo llamaron los franceses y lo llama el Sr. Martínez Sierra; paso, misterio o moralidad, que fueron la infancia del drama moderno⁸⁴⁷.

Desgraciadamente, el augurio entusiasta de Pérez de Ayala no llegó a cumplirse; esa vuelta a las formas primitivas (pantomima, paso, misterio), que él mismo se había preguntado si se trataba de modas pasajeras o de géneros que verdaderamente volvían para cambiar el espíritu de la escena⁸⁴⁸, acabaron sucumbiendo a los impulsos del público. Resulta sintomático que unos meses después, en el propio teatro Eslava, se estrenara, como parte de la obra miscelánea *La revista del Eslava* (ahora los misterios y las pantomimas habían cedido su lugar al género ínfimo) la pieza *El talismán del caudillo*, que constituía una parodia de los *Ballets Russes*, esos mismos ballets que habían animado las primeras iniciativas renovadoras del teatro de Martínez Sierra. Sí es cierto que esta línea de “reteatralización” será seguida por toda una nómina de escritores que recuperan el interés por el auto sacramental y el misterio con un valor simbólico, como Rafael Alberti, Pedro Salinas o Miguel Hernández⁸⁴⁹. En otra tendencia, las obras de Jacinto Grau buscarán igualmente la creación de un teatro antirrealista.

Más allá de la corta vida de las pantomimas en el Eslava, también nos interesa en este punto profundizar en la relación entre Martínez Sierra y Tomás Borrás, dado que reconocemos una serie de indicios que hacen pensar que se dieron ciertas desavenencias entre ambos a pesar de la fluida relación que existía entre ellos en los años anteriores a la puesta en marcha del *Teatro de Arte* y en las primeras temporadas del teatro Eslava.

La primera curiosidad fue que la pantomima de Borrás no se publicara en la editorial Renacimiento, como ocurrió con otras obras estrenadas en el Eslava por aquella época; en 1916, al mismo tiempo casi que subía a los escenarios, se publicaba *Navidad* en la editorial propiedad de Martínez Sierra es una cuidada edición, como era habitual en el empresario, con grabados de Durero. Lo mismo ocurrió con *Margarita la Tanagra*, la comedia dramática de Torres del Álamo y Asenjo que más representaciones había tenido esa temporada; *La princesa que se chupaba el dedo*, de Manuel Abril, estrenada en diciembre de 1917, *La señorita está loca* y *La vida sigue*, de Felipe Sassone, la primera de 1918 y la segunda, del año siguiente⁸⁵⁰. Lógicamente, Martínez Sierra publicaba también sus comedias a medida que las estrenaba, y luego las iba recogiendo en volúmenes que compilaban tres o cuatro piezas⁸⁵¹. *El sapo enamorado* no se imprime hasta 1921, y en una imprenta ajena al trabajo de los Martínez Sierra. Resulta un tanto sintomático que el empresario no se aprovechara de la relativa

⁸⁴⁷ PÉREZ DE AYALA, Ramón, “Eslava. *Navidad*, misterio por don G. Martínez Sierra, con música del maestro Turina”, *El Imparcial*, Madrid, 22-XII-1916, p. 1.

⁸⁴⁸ Así lo planteaba en su reseña a *El sapo enamorado*, *El Imparcial*, Madrid, 3-XI-1916, p. 2.

⁸⁴⁹ Hablaremos de esta tendencia en el capítulo dedicado a *Tam Tam*.

⁸⁵⁰ ASENJO, Antonio; TORRES DEL ÁLAMO, Ángel, *Margarita, la tanagra*, Madrid, Renacimiento, 1917; ABRIL, Manuel, *La princesa que se chupaba el dedo*, Madrid, Renacimiento, 1918; SASSONE, Felipe, *La señorita está loca. La vida sigue*, Madrid, Estrella, 1919.

⁸⁵¹ Así, por ejemplo, la edición de *Navidad* de 1916, la de *El reino de Dios* del mismo año, y la adaptación de *La adúltera penitente* a partir de la comedia de Moreto, Cáncer y Matos, estrenada y publicada en 1917, fueron recogidas en un solo volumen en 1922. Todas, como era de esperar, aparecieron bajo el sello Renacimiento.

publicidad que la pantomima de Borrás había generado con una edición impresa del texto, del mismo modo que había hecho con las obras que habían constituido un estreno absoluto en su teatro y que por ello aún no habían sido publicadas.

Otro elemento que también llama nuestra atención son los proyectos de Martínez Sierra para el futuro. En el programa y repertorio de la Compañía de Martínez Sierra para la temporada 1917-18 se recoge, junto a la nómina de actores, actrices y escenógrafos que la componen, el plan de trabajo para el año con la lista de obras previstas, ordenadas en tres categorías: obras clásicas españolas, obras maestras del teatro extranjero y obras nuevas de autores españoles. La última enumeración se cierra con unas cuantos proyectos algo indefinidos: “Y otras, aún sin título, de Carlos Arniches, Tomás Borrás, Antonio Fernández Lepina, Jacinto Grau, Alberto Insúa, Manuel Linares Rivas⁸⁵²”. La previsión se ajusta bastante a la realidad, aunque algunos estrenos tardaron más de una temporada en llegar: Alberto Insúa presentó *La madrileña* en el Eslava el 5 de diciembre de 1917 y Jacinto Grau estrenó *El hijo pródigo* el 14 de marzo de 1918; hubo que esperar a la temporada siguiente para que Arniches estrenara en colaboración con Abati *Las lágrimas de la Trini* el 22 del abril de 1919 y *Las grandes fortunas* el 23 de diciembre del mismo año⁸⁵³; y cuatro años después, Manuel Linares Rivas estrenó *Cuando empieza la vida* el 21 de noviembre de 1924. Fernández Lepina, autor de sainetes y conocido adaptador de obras extranjeras, ya había estrenado *Mario y María* la temporada anterior, obra original de Sabatino Lopez, traducida del italiano en colaboración con Enrique Tedeschi. Sin embargo, el estreno de una nueva obra suya no llegó a materializarse; algo que tampoco ocurrió con Tomás Borrás, que solo pudo ver estrenada en el teatro Eslava la pantomima *El sapo enamorado* y su traducción de *El médico a la fuerza* de Molière, que subió a las tablas el 30 de octubre de 1919.

Estos indicios nos hacen conjeturar que existió alguna diferencia entre Martínez Sierra y Borrás, pues el joven dramaturgo no contó con el apoyo del empresario de la misma manera que otros autores noveles como Manuel Abril o Felipe Sassone, que pudieron estrenar varias obras en el teatro Eslava e incluso ver publicados los textos en las editoriales Renacimiento y Estrella propiedad de Martínez Sierra. En 1921, con motivo del estreno de *Don Juan de España*, obra de los Martínez Sierra con música de Conrado del Campo, Tomás Borrás publicó una crítica en tono humorístico en *El Sol* que nos hace sospechar que las relaciones entre ambos no se encontraban en el mejor momento. Bajo el título “Don Juan de España en el Eslava” el artículo tiene cuatro partes subtituladas específicamente cada una “El ratón”, “Fontanals”, “Conrado” y “Don Juan de España”. La última es la única que se dedica a analizar la nueva obra; las tres anteriores, acompañadas de caricaturas, pretende ofrecer un retrato humorístico de los tres creadores del montaje: el dramaturgo director del montaje, el escenógrafo y el músico. La broma se reconoce fácilmente en las dos secciones dedicadas a Fontanals y Conrado del Campo, pero en la primera, ya desde el título (“El ratón”) se reconoce que el tono va más allá de la simple humorada inocente que se reconoce en las otras dos:

Con su hociquito de punzón y sus ojillos de niño asustado, el ratoncito corretea de un lado para otro por los pasillos de Eslava. Es un ratoncillo menudo, nervioso; en la

⁸⁵² Se reproduce el programa y repertorio en RODRIGO, Antonina, *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*, ed. cit., pp. 194-195.

⁸⁵³ En solitario, estrenará *La chica del gato* con Catalina Bárcena como protagonista el 15 de abril de 1921, obra de considerable éxito para el Eslava.

cabeza clarea bastante el pelo y deja descubierta una cúpula de frontal más abombada de lo que corresponde a la largura del rostro (pensamiento); cuando sonrío enseña dientes fuertes, completos (energía); [...] los trajes que usa son impecables; las camisas selectas (elegancia, gusto); nunca grita. [...]

¡Qué ratonil es Martínez Sierra cuando, con cara de asustado (que es su cara de mucha atención), contrae los músculos del rostro y mueve las orejas alante [*sic*] y atrás, con toda la rapidez de los ratones! ¡Qué gris-azulado es, con su cara pálida, su bigotillo canoso, la curva frente bañada por la luz y un ralo cabello atusado y plateado! Anda, ríe, juega, atiende, mira, gira, olfatea, vivaz, pequeñito, gris, ojiabierto, como un escurridizo ratón.

Y es curioso que este ratón sea el amigo de los papeles, de los muebles buenos, de las telas. Para verle contento, habéis de darle un libro bonito, un tejido, una talla. Crea la Biblioteca Estrella, donde los volúmenes tienen calidades femeninas y huelen a descote que va al teatro; adorna la escena con todo lo rico que da de sí el cofre del pañero y el almacén del anticuario. En vez de roer madera, la estofa, y en vez de mascar papel le [*sic*] imprime. El “sótano” de Eslava está colmado de alfombras de la Alpujarra; de arcones góticos; blondas, litografías, cobres y latones hechos velón; jarra, chocolatera; lienzos indios, rasos añejos, altares despedazados, farolones, románticos espejos-cornucopias. No se puede andar, no se ven las paredes. Por entre ello, por junto a ello y sobre ello, se pasea lleno de gozo y rápido y menudo Martínez Sierra, atusándose los cuatro pelitos del bigote, en el que-quizás de la cena- se ha quedado enredada una brizna de queso⁸⁵⁴.

Compárese con el fragmento dedicado a Conrado del Campo:

Después de hablar con él se adivina que Conrado del Campo hace todo lo redondo de sus notas en forma de corazón. No es que él tenga mucho corazón: es que tiene muchos corazones. Aparece como un gigante zanquilargo, mira una cosa, la aproxima a los lentes, parece que se la va a comer y luego la exalta, la adora. Hay hombres de cristal por los que pasa el sol, a los que azota el pedrisco sin corromperlos ni alterarlos. Conrado es así. Está a prueba de desdenes, de insultos, de menosprecios. Su sustancia es el cristal límpido, transparente e inalterable. La fe es lo único que le ilumina, y a lo que aspira, a la elevación. Su música es, no un juego frívolo de timbres, ni una rebusca de excentricidades para uso de esnobs y de cursis, sino esa música de raíces interiores, esa música de lenguaje en la cual el hombre más penetrante se reconoce y el paisaje está pintado como le vemos de un modo subjetivo. Conrado del Campo es desgarbadote y anda metido en su gabán como si quisiera asustar a los perros pequeñitos. Nadie más dulce que él, sin embargo. A mí siempre me recuerda esos grandes árboles, desproporcionados, que hacen levantar la vista demasiado largos, en fin, de corteza áspera, y que, sin embargo, destilan, por la herida del hacha, la más odorífera, suave y melosa resina⁸⁵⁵.

Es completamente distinto el tono de ambos fragmentos, y se puede leer una burla manifiesta en el dedicado a Martínez Sierra. No sólo por la presentación del dramaturgo como un roedor, también por la velada censura a su inclinación por la belleza, el arte y la elegancia, que se connota como algo femenino, asociado a una idea de acumulación que tampoco se alaba. Nada que ver con el retrato lírico que realiza de Conrado o el que dedica a Fontanals, donde con humor se destaca su elegancia y visión artística.

⁸⁵⁴ BORRÁS, Tomás, “Don Juan de España en el Eslava”, *El Sol*, Madrid, 18-XI-1921, p. 2.

⁸⁵⁵ *Ibíd.*

No sabemos la causa de esta tensión entre Borrás y Martínez Sierra, a pesar de que unos años más tarde colaborará el primero con el artículo “Un teatro de arte de España” en el volumen colectivo *Un teatro de arte en España (1917-1925)* que se presentó en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París donde ganó el Gran Premio por su cuidada edición⁸⁵⁶. Tal vez Borrás sentía que el empresario no le había dado más oportunidades a sus piezas, que en cambio estaban estrenándose en otros escenarios consiguiendo un éxito considerable. Quizás la causa estuviera en la zarzuela *También la corregidora era guapa*, con música de Vicente Lleó y libreto de Tomás Borrás y Joaquín González Pastor, que se había estrenado pocos meses después de *El corregidor y la molinera* y que utilizaba el mismo argumento, lo que podría haber sentado mal a Martínez Sierra. Sea como fuera, lo cierto es que Borrás no volvió a estrenar ninguna obra en el teatro Eslava después de *El sapo enamorado* pese a su creciente reconocimiento dentro del mundillo teatral y a las colaboraciones, cada vez más abundantes, con otros dramaturgos consagrados como Antonio Paso. La década de los veinte fue el período donde concentra la mayor parte de sus estrenos el joven dramaturgo, período en el cual el teatro musical jugará un papel primordial.

5. Borrás, las pantomimas y el teatro musical

El sapo enamorado fue la única pantomima estrenada por Borrás, pero debido a la favorable acogida que la pieza tuvo, el autor se planteó en su momento escribir nuevas obras pertenecientes al género, aprovechando además el impulso que la temporada 1916-1917 había supuesto para este: a su propia pieza se unían *Navidad y El corregidor y la molinera*, que habían asentado en cierto modo la pantomima dentro de la programación del teatro que dirigía Martínez Sierra. De hecho, Borrás y Turina pensaban colaborar en una nueva pantomima para el Eslava, según testimonia un artículo publicado en *La Tribuna* el 22 de julio de 1917:

Para la próxima temporada tengo preparada *La adúltera penitente*, estrenada ya en Barcelona, y en colaboración con Moreto (¡Suerte que tié uno!). Además tengo un proyecto con Martínez Sierra, no cristalizado aún, y *La doncella de las dos caras*, pantomima cuyo libro es de Tomás Borrás⁸⁵⁷.

No existe ninguna referencia a esta pantomima de Borrás, pero podría tratarse del mismo argumento que más tarde desarrollará en el relato *La doncella de la risa y el llanto*, publicada en la colección *La novela semanal* en 1921⁸⁵⁸. En ella un joven se pierde en el interior de una mina y llega a un extraño país. Este reino es gobernado por una joven capaz de la mayor dulzura y al mismo tiempo de la crueldad más extrema. La doncella hace al chico su amante, que acaba encerrándola para evitar que cometa grandes injusticias con su pueblo. Sin embargo, con la reina encerrada, el país se vuelve una tierra muerta y triste. Solo la liberación de la mujer devuelve al reino su antiguo esplendor, donde se mezcla siempre la alegría y la tristeza.

⁸⁵⁶ Hablamos de ello en el capítulo anterior, pp. 210-211.

⁸⁵⁷ Citado en MORÁN, Alfredo, *op. cit.*, p. 218.

⁸⁵⁸ *La Novela Semanal*, nº 18, Madrid, 1921.

El relato tiene una apariencia de cuento tradicional, y su argumento se presta a una adaptación en forma de pantomima dada su simplicidad y su carácter mítico. Es probable que ante la imposibilidad de llevar adelante el proyecto Borrás decidiera transformar el argumento de pantomima en un relato corto, procedimiento habitual en el autor cuando un trabajo no conseguía ver la luz pública⁸⁵⁹.

La amistad con Turina continuó y meses después Borrás consigue que el músico publique en *La Tribuna* una sección semanal de críticas musicales que se prolongó hasta finales de 1918. La ansiada colaboración entre los dos acabará produciéndose en 1924, aunque la obra elegida no será ya una pantomima. *La Anunciación*, “poema dramático” en tres estancias, contiene dos pasajes musicales compuestos por Joaquín Turina correspondientes a la aparición del Arcángel y al intermedio. La obra fue estrenada por la compañía de Santiago Díaz-Artigas en el teatro Español el 9 de abril de 1924 como parte de la sesión a beneficio del actor Santiago Artigas, y fue muy bien recibida por la prensa y el público el día de su estreno⁸⁶⁰. La obra es una defensa de la maternidad y del poder de las madres; María es una chica que vive recogida por unas monjas en una inclusa. Allí vive feliz con las religiosas y las otras expósitas, a la espera de que algún hombre decida casarse con alguna de ellas. Un día se presenta Vicente, que elige a María por esposa, pero que no es en realidad un buen hombre. Ha tenido un hijo con una mujer casada, fallecida en el parto, y quiere que María cuide de su hijo y se encargue de la casa; no muestra ningún amor por ella, más bien desprecio. Vicente muere en manos del marido engañado, que buscaba limpiar su honra. María se ve ante la tesitura de quedarse en la casa y cuidar de un hijo que no es suyo o volver al convento. Pide ayuda a la Virgen y el Arcángel Gabriel se le aparece, convenciéndola de que debe actuar con caridad y amor y cuidar del pobre huérfano. Años después, la historia se repite: María es una mujer madura y el bebé, Antonio, se ha convertido en un joven obrero. Ha tenido un hijo con una chica, Anunciata, a la que no quiere ayudar y con la que no pretende atarse. La intervención de María, que descubre a su hijo su secreto pasado, hasta entonces oculto, sirve para que rectifique su comportamiento y se case con la madre soltera; de nuevo el Arcángel hace su aparición para alabar el comportamiento ejemplar de María y la importancia de mantener la cadena de la vida de la que todos forman parte.

Borrás no volverá a escribir ninguna pantomima para la escena, aunque algunos de los textos recogidos en *Tam Tam* lo sean; evidentemente, estas pantomimas no subirán a las tablas de ningún teatro, aunque temáticamente guarden relación con algunas de las estudiadas. Profundizaremos en este asunto al tratar de dicho texto misceláneo del autor, al que dedicaremos el capítulo séptimo.

Sí nos interesa resaltar que su contacto con el teatro musical se mantiene, especialmente la revista y la zarzuela, y que serán estos géneros los que aporten los mayores triunfos al autor, entre las que destacaron *Arco Iris*, revista en tres actos y catorce cuadros, que alcanzó 285 representaciones en el Teatro Apolo, con música de Julián Benlloch y Juan Auli y que fue estrenada el 27 de septiembre de 1922. También la revista *La tierra de Carmen*, escrita en colaboración con Antonio Paso, con más de setenta representaciones en el mismo teatro, le permitió volver a trabajar con Pablo

⁸⁵⁹ Lo mismo ocurrirá con el drama lírico *La dama desconocida*, que acabará apareciendo en forma de novela corta, como veremos más adelante.

⁸⁶⁰ Véase ABC, Madrid, 11-IV-1924, p. 21, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 11-IV-1924, p. 2, *La Época*, Madrid, 11-IV-1924, p. 2, y *El Sol*, Madrid, 11-IV-1924, p. 8.

Luna, coautor de la partitura junto con Joaquín Valverde. La obra se estrenó el 9 de febrero de 1923 y fue repuesta en sucesivas temporadas, tanto en Apolo como en el teatro de la Zarzuela. Al año siguiente repite colaboración con Antonio Paso y Pablo Luna en la zarzuela de tres actos *Rosa de fuego*, igualmente en el teatro Apolo, con cuarenta y nueve representaciones que se iniciaron el 22 de marzo de 1924.

Estos números contrastan poderosamente con los montajes del Teatro Eslava y con otras aventuras tanteadas por aquellos años por Borrás en colaboración con Conrado del Campo. El músico madrileño (1878-1953), que se había formado con los modelos de la música germánica (Richard Wagner y Richard Strauss eran sus dos grandes ídolos), ocasionalmente componía revistas y zarzuelas, aunque dirigía sus empeños en otra dirección, más relacionados con la música de cámara, la ópera y los poemas sinfónicos tan en boga en los auditorios europeos. Su formación y trayectoria profesional era muy distinta a la de los grandes compositores populares de la época⁸⁶¹: era miembro de la Orquesta Real donde ostentaba el puesto de viola solista y catedrático de armonía en el Real Conservatorio de Música desde 1915. Había colaborado activamente en la creación de la Orquesta Sinfónica de Madrid y había formado, junto con los violinistas Julio Francés y Odón González y el violonchelista Luis Villa el Cuarteto Francés, que con la incorporación del piano de Joaquín Turina se convirtió en el Quinteto Madrid.

La colaboración con Borrás fue muy fructífera, y no solo se limitó a la música escénica; Borrás le facilitó poemas para canciones (como la *Canción a Ofelia Nieto* estrenada en el homenaje a la soprano), y sirvió de inspiración para otras (como la *Kasida*, poema sinfónico inspirado en el homónimo poema de Borrás). En colaboración escribieron ocho obras para la escena pero solo se estrenaron cuatro como tales, y una de ellas tras la muerte del compositor⁸⁶². A continuación nos detendremos en las tres estrenadas por esos años, que dan una idea muy clara del sentido de dicha colaboración y son las más significativas; se trata del drama lírico *El avapiés*, el cuento burlesco *El hombre más bello del mundo* y la ópera de cámara *Fantochines*⁸⁶³.

El primer libreto que Borrás escribió para del Campo fue el del drama lírico *El avapiés*, estrenado en el Teatro Real el 18 de marzo de 1919, en cuya partitura colaboró con el músico su pupilo Ángel Barrios. La obra se desarrolla en 1800, y cuenta los desgraciados amores de Manola, una maja del barrio de Avapiés (antigua denominación

⁸⁶¹ Piénsese en Pablo Luna, del que ya hemos hablado, o en José Serrano, Jacinto Guerrero o Vicente Lleó, que vivían de la música escénica y no estaban integrados en el mundo académico ni profesional como intérpretes.

⁸⁶² Decimos que solo se estrenaron cuatro como tales porque una de ellas, el drama lírico en cuatro actos *Fíguro* (1932) se estrenó no como obra musical sino como drama en verso sin acompañamiento orquestal en el Teatro Cervantes de Sevilla el 24 de febrero de 1940, sin que se hiciera ninguna referencia a su origen operístico ni a la partitura de Conrado del Campo; la obra se centra en la figura de Mariano José de Larra y otros escritores coetáneos. La obra estrenada póstumamente tras la muerte del compositor fue la zarzuela en dos actos y cuatro cuadros *El burlador de Toledo* (1933), compuesta en colaboración con Ernesto Resillo y con libreto de Borrás y Emilio Ferraz Revenga, estrenada el 4 de febrero de 1965 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

⁸⁶³ Las otras tres colaboraciones, todas inéditas, fueron *La dama desconocida* (1921), drama lírico en tres actos que nunca se estrenó y que Borrás convertiría en la novela del mismo nombre, editada en 1928; *El árbol de los ojos* (1930), poema en un acto dividido en dos partes, subtítulo "acción lírica", que del Campo no terminó de orquestar; y *El pájaro de dos colores* (1951), ópera de cámara en un acto, que tampoco se estrenó y tuvo una larga gestación, ya que el libreto había sido escrito por Borrás en 1929 y publicado por aquel entonces.

del popular Lavapiés), que se enamora de don Luis, un señorito que se disfraza de majo para seducir a las jóvenes madrileñas. El encuentro con la Duquesita, amante de don Luis, pone al descubierto el engaño, y Manola decide vengarse ante la afrenta sufrida. Con la ayuda de los vecinos del barrio, asaltan de noche la casa de la Duquesita, donde don Luis ha acudido al encuentro de su nueva amante; en el tumulto del asedio, caen heridos de muerte don Luis y Manola. Como curiosidad, la obra cuenta con una breve pantomima en el segundo acto, que se desarrolla durante una procesión religiosa, donde luchan arcángeles y moros⁸⁶⁴. La obra recibió el aplauso de la crítica⁸⁶⁵, a pesar de que se anunció desde distintos medios la poca difusión que alcanzaría dado el escaso apoyo que contaba la ópera nacional, que no era del gusto del público (frente a las italianas y francesas), y la preferencia por la zarzuela cuando se trataba de obras nacionales⁸⁶⁶; los augurios se cumplieron pues la ópera solo se pudo ver dos días en el Real.

Al año siguiente, Conrado del Campo y Tomás Borrás trabajan juntos de nuevo en el cuento burlesco *El hombre más guapo del mundo*, con la colaboración de nuevo de Ángel Barrios. La obra subió a las tablas del teatro Centro el 7 de mayo de 1920 formando parte de la jornada a beneficio de Luisa Puchol, la actriz que había estrenado *El sapo enamorado*. La obra no tuvo ninguna acogida por parte del público, y la crítica la recibió con tibieza; solo algunos periódicos dedicaron algo de espacio a la crítica, donde se alababa el libreto de la opereta y se criticaba la música de del Campo y Barrios⁸⁶⁷. Duró dos días en cartel. La obra participa del gusto por las zarzuela de ambiente oriental que tanto éxito habían dado a Pablo Luna con *El asombro de Damasco* (1916) y *El niño judío* (1918), y posee no pocos puntos en común con *El sapo enamorado*. La obra comienza, a telón cerrado, con la conversación entre dos *yinns*, genios mágicos de la tradición árabe⁸⁶⁸. El telón representa un cielo azul oscuro cuajado de estrellas y astros de diferentes dimensiones. Dos de ellos son el sol y la luna, que abiertos a modo de ventana, sirven para que se asomen en el primero un anciano con una larga barba, Genni, y una joven encantadora en el segundo, Gennia. Son los espíritus de ambas esferas celestes, y participan de su carácter. Genni es serio, firme y muy pragmático. Gennia es soñadora, y su influjo sobre los hombres les causa sueños de ilusión, amor y esperanza. Discuten sobre el amor y Genni concluye que solo puede conseguirse de modos modos: la belleza o el dinero. Gennia le apuesta a que el hombre más feo del mundo es capaz de amar y ser amado, y Genni acepta el reto. Gennia le concede a Tambourí, camellero árabe considerado el hombre más horrible de todos, un collar mágico que permitirá que todas las mujeres que lo vean lo consideren el más guapo del mundo, pero los hombres seguirán viéndolo con su verdadera apariencia. En ese momento se retiran los espíritus y Tambourí retorna a la ciudad.

⁸⁶⁴ BORRÁS, Tomás, *El avapiés. Drama lírico en tres actos*, Madrid, Prensa Popular, 1922, p. 15.

⁸⁶⁵ *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-III-1919, p. 5, *La Época*, Madrid, 19-III-1919, pp.1-2, *El Imparcial*, Madrid, 19-III-1919, p. 2 y *El Liberal*, Madrid, 19-III-1919, p. 2.

⁸⁶⁶ Véase el extenso artículo publicado en *La Acción*, Madrid, 19-III-1919, p. 2, que analiza la escasa suerte de las óperas españolas pese a los esfuerzos de prestigiosos músicos por resucitarla, o el aparecido en *El Día*, 19-III-1919, p. 4, que también insiste en la campaña que Conrado del Campo llevaba realizando desde hacía años por elevar el nivel de las composiciones y estrenos nacionales.

⁸⁶⁷ *El Sol*, Madrid, 8-V-1920, p. 9 y *La Libertad*, Madrid, 8-V-1920, p. 4. El resto de la prensa de Madrid se limitó a constatar en pocas líneas que la obra no había sido del agrado del público y que no continuaría en cartel.

⁸⁶⁸ Los *yinn* tienen una larga tradición literaria, ligada al exotismo, desde el famoso poema “Les Djinns” de Víctor Hugo, perteneciente a la serie *Les Orientales*. La literatura romántica hará gran uso de este motivo. Su transcripción en castellano oscila entre *yinn*, *jinn* y *djinn*.

Este punto de partida recuerda a *El sapo enamorado*. Tanto el Sapo como Tambourí son personajes que cargan con el peso de la fealdad, que impide que nadie se acerque a ellos, y este impedimento es la causa de su tristeza. Ambos cuentan con la intervención de un espíritu mágico que les ayuda (el Genio del Agua en un caso y los dos *yinns* en el otro), y que les concede un hechizo o una inesperada riqueza (el collar mágico de Gennia o los tesoros que le concede el Gnomo al Sapo). Tanto en uno como en otro caso hay una máscara que oculta la realidad (el hechizo sobre las mujeres de Tambourí actúa como el disfraz de dignatario que el Sapo viste en su segundo intento por conquistar a la Bella) y de partida tenemos una concepción del amor femenino muy similar, que solo sucumbe a la belleza y al dinero en el cuento burlesco mientras que en la pantomima la mujer solo se entregaba a la riqueza, a la fama o por la fuerza. A partir de aquí, las dos obras difieren; *El sapo enamorado* partía de una visión más infantil e idealizadora, mientras que *El hombre más guapo del mundo* se transforma en una farsa montada sobre el enredo; Tambourí entra a trabajar en el palacio del nuevo Caíd y enamora a todas las mujeres del harén, y consigue llevar con él a su amigo Mohammad, capitán que se disfraza de jardinero para ver de cerca a la bella Dalal, la recién conquistada mujer del oasis que se convertirá en la nueva esposa del soberano. Los intercambios de papeles y los juegos de disfraces se suceden a lo largo de la obra, pues Tambourí ha generado una auténtica revolución en el palacio al enamorar a todas las mujeres, que no quieren compartirlo, y su triunfo entre las mujeres provoca los celos de varios lugartenientes del Caíd. Este no muestra el menor interés en las mujeres, el placer y los sentidos, y dedica todo su tiempo a la lectura del Gran Tratado de la Sabiduría, que obliga escuchar a toda la corte mientras Tambourí se divierte. Cuando Tambourí fija su atención en Dalal, ha perdido su collar y su hechizo no hace efecto en ella, lo que lo exaspera y hace que sus sentimientos por ella se potencien (lo mismo que ocurría con la Bella cuando veía que sus encantos eran ignorado por el Sapo). La obra concluye con tres bodas: la de Mohammad con las siete esclavas de Dalal, que vuelve a su casa con ellas; la de Dalal con el Amín, que había planeado un golpe de estado que acaba descubierto y se convierte en el nuevo Caíd, y finalmente, la de Tambourí con Arifa, una esclava negra a la que el camellero había despreciado por su fealdad, pero que consigue su objetivo gracias a unas drogas y a la colaboración de Dalal. El antiguo Caíd, que era en realidad el joven hijo del Sultán, se retira al desierto para convertirse en derviche, pues sus planes para hacer de su reino el más feliz del mundo por la unión de la perfecta sabiduría (él mismo) con la perfecta belleza (Dalal) han fracasado. A pesar de las diferencias señaladas, el cuento mantiene cierto parentesco de partida con la pantomima, y también encierra una reflexión sobre las distintas formas del amor y las apariencias que el hombre adopta ante los demás.

La colaboración más interesante de entre todas las realizadas por Borrás y Conrado del Campo es la ópera de cámara *Fantochines*, que como apunta acertadamente Antonio Gallego, debería en algún momento ser objeto de un análisis comparativo con *El retablo de maese Pedro* de Falla, pues ambas son óperas de cámara con pocos instrumentos, con pocos personajes, que se valen del recurso de las marionetas y fueron estrenadas ambas en 1923⁸⁶⁹. Tal y como reproduce el programa de mano del estreno de la ópera:

⁸⁶⁹ Este comentario forma parte de la esclarecedora conferencia que el musicólogo Antonio Gallego pronunció en la presentación del manuscrito facsímil de la ópera *Fantochines* en Madrid el 25 de abril de 1990, que concluyó con la interpretación en versión concierto de la ópera. La conferencia sitúa la obra en el marco histórico que le corresponde añadiendo información sobre la historia de la partitura. Se puede consultar en línea en <<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A2670#flowplayer>>.

Fantochines es la obra de factura más moderna que se ha producido en España en estos últimos tiempos, pero tiene un sabor tradicional de acuerdo con el tipo de comedieta del siglo XVIII que hace de ella un espectáculo sutil y sencillo, galante y elegante, y avanzado, en cuanto a su orientación, tanto como clásico, en cuanto a su estética. No es fácil contar el argumento de *Fantochines* porque su fuerza reside como siempre en el verdadero teatro, más que en lo contado, en el hecho mismo que se desarrolla a la vista del espectador⁸⁷⁰.

El asunto de la ópera, de estirpe goldoniana, es presentado en un prólogo protagonizado por el titiritero, que se dirige a la audiencia. Llama a todos los presentes para que acudan al espectáculo que a continuación van a representar sus títeres, que a pesar de mostrarse a través de sus muñecos, es tan verdad como la vida misma. Su función tratará sobre el amor, pero un amor que no es ensoñación ni lirismo sino realidad, y como tal, se compone de interés, egoísmo y conveniencia; pero para que nadie se escandalice, advierte que se guardarán las apariencias con una boda al final que mantendrá el orden establecido. Este punto de partida establece cuáles son los códigos de la pieza: una representación antinaturalista (los fantoches) servirá para hablar de una realidad (los matrimonios de conveniencia) siempre a través del filtro del humor y la ironía.

Doneta se prepara para la boda con un desconocido, sobrino de su tío recién fallecido; la condición impuesta por el difunto para que ella pueda cobrar la herencia de un millón de pesetas es acceder a dicha boda. Se queja desconsolada a su tía (muñeca que maneja el titiritero desde el pequeño tablado) porque ella ha sido educada en la libertad y para ella el amor es poder volar de flor en flor. La tía, de la misma escuela, le aconseja que claudique o el dinero desaparecerá. Llega el joven pretendiente, Lindísimo, que resulta ser un atractivo galán muy pagado de sí mismo. Tampoco Lindísimo está muy a gusto con la boda, impuesta por el testamento igualmente para él. Pero el joven trae una noticia inesperada: la mujer del tío acaba de morir, y ha dejado dos millones en herencia para el joven, pero la condición para conseguirlos es no casarse con Doneta. El joven no duda en rechazar la boda con Doneta, perdiendo así los dos la herencia del tío, a cambio de obtener la de la tía, que es doble y no tiene que compartir. Doneta, furiosa, decide que debe hacer algo.

En este momento, punto central de la farsa, el titiritero sale de detrás de su pequeño teatro de guiñol y explica que el enredo está urdido; Lindísimo ha buscado una excusa para no contraer matrimonio porque quiere, en su exaltada imaginación, viajar a Venecia y enamorar a todas las mujeres nobles. Tal y como explica el titiritero, es la versión masculina de Doneta; ambos son idénticos en comportamiento y ilusiones, pero los sueños del joven se malograrán porque la joven y su tía tienen un plan para hacerlo cambiar de opinión.

El telón del guiñol se abre y aparece en el pequeño escenario el Puente de los Suspiros de Venecia; un muñeco que representa a Lindísimo se pasea por el escenario, y el titiritero cuenta que el joven ha llegado a la ciudad italiana, pero que no sabe que Doneta y su tía lo han seguido para llevar a cabo su engaño. Se muestran entonces los

Consultado el 2-VI-2015. En la misma página web se puede escuchar la versión concierto de la ópera interpretada en 1990.

⁸⁷⁰ El fragmento es leído en la conferencia ya citada.

fantoches de las dos mujeres en el teatrillo, con sendas máscaras de carnaval; el muñeco de Lindísimo las acecha escondido, sin saber que en realidad ellas se están dejando seguir. Se escucha una serenata y los tres muñecos abandonan el pequeño retablo para ocupar el espacio real del escenario.

Entra Lindísimo, en primer término, y se dirige a sus criados, muñecos que están en el escenario del guiñol, que ahora representa un lujoso salón. Les ordena que preparen todo para una cena que esa noche va disfrutar en compañía de una dama. Una carta le confirma a Lindísimo que la dama desconocida acudirá a la cita. Se presenta una comitiva en el escenario de pequeño guiñol que trae a la mujer, oculta tras una máscara. El muñeco desaparece del escenario y aparece ya como personaje real en el salón donde espera el joven. Es Doneta disfrazada. La joven lo seduce con una canción mientras la tía espía por el ojo de la cerradura; Doneta, fingiéndose condesa, le propone que se case con ella para que sea marqués, y el joven acepta tras contarle que inventó una treta para no tener que casarse con una joven llamada Doneta. El joven, inflamado por la pasión, le pide un beso. Doneta accede si le promete que se casará con ella; intercambian los anillos y llegan los criados de Doneta, su tía y su tutor (todos muñecos en el pequeño teatro), que temen por el honor de la mujer. Ella los tranquiliza asegurando que Lindísimo es ya su marido, lo que él secunda sin dudar. Es entonces cuando Doneta se quita la máscara y descubre su identidad, pero el joven, sorprendido, reconoce que a pesar de su descontento inicial, la picardía mostrada por Doneta lo ha enamorado de verdad. Como broma final, Borrás concluye con una acotación rotunda: “Y se supone que después de terminada la comedieta, se casan, y ella le engaña”⁸⁷¹.

A lo largo de la ópera se juega con la relación entre ambos espacios; el escenario donde se encuentran los actores humanos y el guiñol desde el que los distintos personajes que maneja el titiritero entran en relación con el escenario. No se trata de una representación de guiñol dentro de la representación sino de un diálogo entre los dos personajes humanos y los distintos personajes fantoches que conversan con ellos. Además, el pequeño retablo también sirve para crear efectos de profundidad en la escena. Cuando Doneta llega enmascarada a la casa de Lindísimo, el teatrillo sirve para mostrar cómo llega la comitiva de criados a la puerta de la casa, como si el escenario fuera una ventana que nos permitiera ver el exterior. De nuevo nos encontramos ante un recurso similar al observado en la primera escena de *El sapo enamorado*, que permite establecer un diálogo entre distintas prácticas teatrales. La utilización de ambos planos otorga una gran complejidad a la estructura dramática de la obra, que se vale de ambos para simplificar la tramoya y aparato escénico al tiempo que acentúa la idea de farsa y comedia.

La ópera se estrenó el 21 de noviembre de 1923 en el Teatro de la Comedia de Madrid, cerrando la temporada lírica de la Compañía Ottein-Crabbé, que completó el programa con la ópera *La serva padrona* de Pergolesi. Ángeles Ottein interpretó a Doneta, Armand Crabbé a Lindísimo y Carlos Rodríguez del Pozo al titiritero y al resto de los personajes fantoches⁸⁷². La obra recibió el aplauso unánime de la crítica aunque

⁸⁷¹ BORRÁS, Tomás, *Fantochines. Ópera de cámara en un acto*, Madrid, Editorial Marinada, 1923, p. 56.

⁸⁷² El programa de mano del concierto especial celebrado en Madrid con motivo de la edición facsímil de la ópera contiene información sobre la fortuna de la ópera en montajes posteriores y los avatares del manuscrito de la ópera. Puede consultarse en línea en la web de la Fundación Juan March, <<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A2671>>. Consultado el 2-VI-2015.

como era de esperar en una ópera española, no se mantuvo mucho en cartel. El crítico de ABC afirmó que Borrás:

[...] ha hecho un libro finamente grotesco, de delicada caricatura, como exige la fisonomía moral de sus personajes, fantásticos en la forma y humanos en el fondo. [...] Pero con ser el libro de tan grata originalidad y merecer la excelente acogida que le dispensó el público, el éxito, y puede decirse que el triunfo, fue para Conrado del Campo. [...] La partitura de Conrado del Campo es indudablemente una de las páginas de más importancia y trascendencia que enriquecen la música española contemporánea⁸⁷³.

También fueron muy elogiosas las reseñas aparecidas en *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *La Libertad* y *La Época*⁸⁷⁴, que destacaron el trabajo musical de Conrado, lejos de estridencias modernas, y el libreto de Borrás, de encanto indudable. El montaje inició una gira, nacional e internacional, que dio a la conocer la ópera en varios puntos de España, Argentina y Bégica⁸⁷⁵. La pérdida del manuscrito de la ópera durante la II Guerra Mundial no ayudó a la integración de la obra en nuestro repertorio, que se mantuvo, como gran parte de las composiciones nacionales, olvidadas durante mucho tiempo; su recuperación a principios de los años 90 del siglo pasado ha permitido su difusión a través de la Fundación Juan March e incluso su reestreno en la temporada 2014-2015, dentro del programa de ópera para escolares del Teatro de la Zarzuela⁸⁷⁶.

Más allá de estas líneas que trazan un simple aproximación a la colaboración entre Borrás y Conrado del Campo (colaboración fructífera e interesante que merece un estudio detallado), nos parece oportuno resaltar el papel de Borrás como escritor de libretos para óperas, zarzuelas y comedias líricas, actividad en la destacó como hemos visto en la década de los veinte, con importantes éxitos y proyectos en muchos casos innovadores desde el punto de vista escénico y teatral. Las colaboraciones irán reduciéndose en la década siguiente y el interés de Borrás por los lenguajes escénicos renovadores quedarán reducidos a los textos periodísticos y a obras híbridas, de difícil clasificación genérica, como es el caso de *Tam Tam*, que será objeto de estudio en el capítulo séptimo.

⁸⁷³ “Ópera de cámara. *Fantochines* de Conrado del Campo y Tomás Borrás”, *ABC*, Madrid, 22-XI-1923, p. 26.

⁸⁷⁴ “Ópera de cámara en la Comedia y Conrado del Campo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 22-XI-1923, “Compañía de ópera de cámara. Estreno de *Fantochines*”, *El Imparcial*, Madrid, 22-XI-1923, p. 3; “De música. *Fantochines*”, *La Libertad*, Madrid, 22-XI-1923, p. 4; “En la comedia. Estreno de *Fantochines*”, *La Época*, Madrid, 24-XI-1923, p. 6.

⁸⁷⁵ En el Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa en diciembre de 1923; en el Teatro Real de Madrid el 1 de enero de 1924; en el Teatro Principal en Zaragoza el 12, 14 y 16 de febrero de 1924; en Barcelona el 15 de marzo de 1924; en el Teatro Principal de Palma de Mallorca el 22 de marzo de 1924 y en el Teatro Colón de Buenos Aires. La información proviene del dossier elaborado por la Fundación Juan March *Producciones históricas y críticas de Fantochines (1923-1935)*. Madrid, Departamento de Actividades Culturales de la Fundación Juan March, 2015. Se puede consultar en línea en: <[http://www.march.es/plugins/visor/visor.aspx?l=1&p0=fantochin&p1=/culturales/documentos/conciertos/libretos/fantochin&p2=Producciones%20históricas%20de%20Fantochines%20\(1923-1935\)](http://www.march.es/plugins/visor/visor.aspx?l=1&p0=fantochin&p1=/culturales/documentos/conciertos/libretos/fantochin&p2=Producciones%20históricas%20de%20Fantochines%20(1923-1935))>. Fecha de la consulta, 3-VI-2015.

⁸⁷⁶ La labor realizada por la Fundación Juan March en este sentido ha sido fundamental, no sólo en la edición de obras de nuestro patrimonio musical, sino también en su difusión. El montaje de *Fantochines*, dentro del programa de actividades de ópera para escolares, en colaboración con el Teatro de la Zarzuela, se estrenó el 10 de marzo de 2015.

Capítulo VI. La danza en España entre 1915 y 1930

1. La sombra de los *Ballets Russes*

En los capítulos anteriores hemos hablado de la repercusión que los *Ballets Russes* tuvieron en todo el mundo desde su primera gira en 1909 hasta su disolución a la muerte de Diaghilev en 1929. España jugó un papel importante en la compañía, y no solo porque le ofreciera refugio temporal durante una parte de la Primera Guerra Mundial. El período que se inicia en 1914 fue el más complicado de la Compañía: en medio de una Europa en lucha y desvinculados de los teatros imperiales, vagaban por distintos países sin un escenario fijo. Su llegada a España en 1916 les concedió un paréntesis de paz⁸⁷⁷. Diaghilev, siguiendo ese instinto innato que lo caracterizaba, entró rápidamente en contacto con los artistas e intelectuales más importantes de nuestro país. España fue inspiración para un ballet como *Las Meninas*, estrenado el 21 de agosto de 1916 en el teatro María Eugenia de San Sebastián con coreografía de Léonide Massine, vestuario de José María Sert y música de Ravel, Fauré y Chabrier, y también fue el asunto de dos proyectos que nunca llegaron a realizarse: *Feria*, sobre música ya existente de Ravel y con escenografía de Bakst, y *Triana*, con música de Albéniz y decorados de Natalia Goncharova. Las dificultades económicas de la empresa impidieron que ambos montajes llegaran a ver la luz⁸⁷⁸.

La amistad de Diaghilev con Falla (de quien se propuso conseguir el permiso para estrenar *Noche en los jardines de España* en forma de ballet sin conseguirlo), se mantuvo durante años y fruto de la misma surgió uno de los montajes más aplaudidos de la Compañía, *El sombrero de tres picos*, con escenarios y vestuario de Picasso, estrenado en el Teatro Alhambra de Londres el 22 de julio de 1919. Ya hemos hablado en el capítulo anterior que el origen del ballet fue la pantomima *El corregidor y la molinera*, que Diaghilev pudo ver en el teatro Eslava el año de su estreno y que desapareció de los escenarios al estrenarse el ballet. Las visitas y giras de la Compañía provocaron una fuerte impresión en la España de la época, y permitió que los contactos generados enriquecieran considerablemente nuestro panorama artístico, al tiempo que abría las puertas de Europa a los artistas españoles que colaboraron con ellos, como fue en caso de José María Sert, Pablo Picasso, Juan Gris, Pedro Pruna y Joan Miró.

Las dos grandes aportaciones de Diaghilev son esenciales para comprender el desarrollo del ballet y la danza en el siglo XX: por un lado, consiguió elevar la consideración de la danza y el ballet a la categoría de arte, convirtiéndose así en una práctica prestigiosa para la intelectualidad y los artistas. En realidad esta tendencia se había iniciado en la Rusia imperial durante la edad de oro del ballet bajo la dirección de Marius Petipa, pero alcanzó el favor unánime del público gracias al empeño del empresario ruso en las primeras décadas del XX. Así lo atestigua Abad Carlés:

⁸⁷⁷ Remitimos de nuevo a ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; NOMMICK, Yvan, (ed), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000.

⁸⁷⁸ Véase SCHEIJEN, Sjeng, *Diaghilev: a life*, Londres, Profile Books, 2009, p. 325.

De ser un arte ignorado casi por completo hasta su momento, [el ballet] con la danza adquieren una importancia social, artística e histórica que, como muchos historiadores habrían de sostener, nunca ha vuelto a ser igualada⁸⁷⁹.

La segunda aportación fue la creación de un número elevado de obras maestras en un período muy corto de tiempo (*Petrushka, La consagración de la primavera, Les Noces, Les Biches, Parade, Apollon musagète, Daphnis et Chloé...*) que siguen formando parte del repertorio del género. El trabajo excepcional de los cinco coreógrafos que trabajaron para los *Ballets Russes* (Michel Fokine, Nijinsky, Léonide Massine, Nijinska y George Balanchine) influyó poderosamente en todos los bailarines que trabajaron con ellos, que en su posterior dispersión por el mundo fijarán las líneas maestras de las que serían dos nuevas escuelas de danza de gran peso en la segunda mitad del siglo y cuya importancia pervive en la actualidad: la escuela norteamericana y la británica⁸⁸⁰.

El ejemplo de los *Ballets Russes* había servido para la puesta en marcha de proyectos parecidos, como los *Ballets Suédois*, compañía de origen sueco establecida en París que había seguido la tendencia modernista y nacionalista de los primeros años de los rusos, y que se mantuvo activa entre 1920 y 1925.

A la muerte de Diaghilev, su compañía se separó y dio lugar unos años después a los *Ballets Russes de Montecarlo*, dirigida por el emigrado ruso Wassili de Basil y René Blum, director del ballet de la ópera de Montecarlo. La empresa permitió trabajar juntos de nuevo a Massine y Balanchine, y en ella debutaron Irina Baronova, Tamara Toumanova y Tatiana Riabouchinska, solistas de la nueva compañía conocidas como las “niñas bailarinas” por ser las tres adolescentes en el momento de su presentación. La colaboración entre el ruso y el francés funcionó entre 1932 y 1935, hasta que por diferencias artísticas se separaron, creando dos nuevas empresas: el *Ballet Russe de Montecarlo*, donde quedaron Massine y René Blum, y los *Ballets Russes du Colonel de Basil*, dirigida por Wassili de Basil y que acabará contratando como coreógrafo a Fokine tras la separación⁸⁸¹. La empresa de Blum se mantuvo activa hasta 1968 y la de Basil, hasta 1947.

Hubo más proyectos que siguieron la estela de la compañía rusa; Massine creó, junto al escenógrafo Étienne de Beaumont, *Les Soirées de Paris*, que seguía los pasos marcados por Diaghilev cuando el coreógrafo abandonó la compañía original tras el rumbo en exceso vanguardista que estaban tomando los montajes. Igualmente, Ida Rubinstein, antigua bailarina de la compañía, creó la suya propia, donde contó con Léon Bakst como coreógrafo, del mismo modo que Boris Romanov, alumno de Fokine y miembro del cuerpo de baile de Diaghilev, crea en Berlín el *Ballet Romántico Ruso*, que

⁸⁷⁹ ABAD CARLÉS, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza, 2012, p. 220.

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ Hubo importantes disputas legales entre ambas compañías, no solo por los nombres sino también por los derechos de autor sobre las coreografías creadas durante los años que funcionaron como una sola. Finalmente, los tribunales decidieron que Basil tenía la propiedad de los montajes creados por Massine en los *Ballets Russes de Montecarlo*, y que ambas compañías podían usar la denominación de Ballets Russes en su nombre, aunque solo la que era propiedad de René Blum podía utilizar la denominación “de Montecarlo”. La compañía de Basil cambió de nombre en varias ocasiones, haciéndose llamar primero *Covent Garden Russian Ballet* (1938) durante su residencia en la capital inglesa y adoptando como nombre definitivo *Original Ballet Russe* (1939). Véase MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 20-21.

operó en Europa entre 1921 y 1926. Murga Castro insiste en que la huella de Diaghilev fue profunda, y se puede rastrear como influencia principal del ballet en la primer tercio del siglo XX:

Muchos estudios aseguran que la desaparición de Diaghilev cerró una etapa en el mundo de la danza y la puesta en escena y, sin embargo, queda patente que sucedió más bien lo contrario, pues abrieron nuevos horizontes y, sobre todo, difundieron las nuevas estéticas a un público de grandes masas, dando pie a un sinfín de modernas propuestas que se sucederían en los años siguientes⁸⁸².

Esto además se vio acentuado por la dispersión que experimentaron los distintos miembros de la Compañía, incluyendo aquellos que la habían abandonado en algún momento de sus veinte años de vida. Cada uno de ellos desarrolló su propia trayectoria posterior, con aportaciones e ideas personales sobre la danza, como Serge Lifar, antiguo bailarín de la compañía que llegó a ser coreógrafo y teórico, y que fue el primero en sentar las bases de la independencia de la danza con respecto de las otras artes, en especial la música, o Fokine, que creía en la necesidad de una reforma profunda del arte teatral y de las teorías que asentaban la puesta en escena⁸⁸³.

En el caso concreto de España, no solo el éxito indiscutible de los *Ballets Russes* en sus distintas giras influyó poderosamente en la percepción de la danza y en la modificación de las ideas estéticas acerca de ella; también esas compañías nacidas a imagen y semejanza de la rusa aprovecharon la fama alcanzada en nuestro territorio para traer sus montajes dado el interés del público por el género. Los *Ballets Vieneses* visitaron Madrid en varias ocasiones, tal y como recoge Murga Castro⁸⁸⁴, y la compañía nacida como imitación de los *Ballets Russes*, los *Ballets Suédois*, estuvieron de gira en España entre el 4 de marzo y el 15 de mayo de 1921; visitaron Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, Valladolid, Santander y seis ciudades principales de Galicia: La Coruña, Ferrol, Santiago, Orense, Vigo y Pontevedra.

También la bailarina Anna Pavlova, que había trabajado con Diaghilev en los primeros años de su compañía, había creado la suya propia y estuvo de gira en España en 1930 (cinco actuaciones en el Teatro de la Zarzuela en Madrid y en el Teatro del Liceo en Barcelona), *tournee* que sirvió para recordar el esplendor de los primeros años de los *Ballets Russes*, tal y como atestigua la prensa de la época⁸⁸⁵. La bailarina rusa se había decantado por un repertorio conservador, siguiendo coreografías de Bakst, más acorde con sus gustos decimonónicos: *Amarilla*, de Glazunov, *Chopiniana*, sobre temas del compositor polaco, y el entretenimiento *Bal costumé*⁸⁸⁶.

Otro de los seguidores de Diaghilev, Leon Wójcikowski, bailarín polaco que trabajó en la compañía desde 1915 hasta su disolución, estuvo al frente de los *Ballets Russes de Montecarlo* como coreógrafo entre 1932 y 1935; ese último año estuvo de gira en Madrid, donde presentó algunos de los montajes clásicos de su maestro: *Les*

⁸⁸² *Ibid.*, p. 22. MURGA CASTRO incluye una lista más exhaustiva de compañías de ballet surgidas en las primeras décadas del siglo XX que mostraron la impronta de los *Ballets Russes*. Véase p. 22, nota 13.

⁸⁸³ Recuérdense sus “Cinco principios de la danza”, publicados en *The Times* el 6 de julio de 1914 y que revolucionaron el mundo del ballet para siempre.

⁸⁸⁴ MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁸⁵ Véase la elogiosa crítica en *ABC*, Madrid, 30-I-1930, p. 11.

⁸⁸⁶ Hablaremos de Pavlova con mayor detenimiento en el capítulo siguiente, ver pp. 320-323.

Sylphides, *Petrouska*, *Pulcinella* o *El príncipe Igor*, que hicieron las delicias del público madrileño, completamente ya acostumbrado a las novedades que dichos ballets habían supuesto quince años antes⁸⁸⁷.

Apreciamos pues que a las puertas de la Guerra Civil la sensibilidad artística que Diaghilev y sus seguidores habían luchado por difundir había calado por completo en el público español, y que aún seguían siendo apreciadas las giras de compañías que se valían de esos montajes, convertidos ya en clásicos contemporáneos, para atraer al público al teatro.

2. Isadora Duncan y su influencia en España

Sin embargo, la renovación de la danza a principios de siglo no se sustentaba únicamente en la difusión de los *Ballets Russes*. Una de las raíces de la gran revolución planteada por la compañía había surgido de otro genio de la danza de principios de siglo, Isadora Duncan, a quien algunos de los futuros coreógrafos de la compañía había visto en directo en su gira por la Rusia zarista en 1904. A pesar de las críticas despreciativas que generó su falta de técnica, no pudieron evitar sentirse influidos por los aires novedosos que la Duncan proponía⁸⁸⁸.

Isadora Duncan fue una bailarina autodidacta aunque recibiera lecciones del método Delsarte en su juventud, y ciertas nociones de ballet en la academia neoyorquina de Marie Bonfanti, una *prima ballerina* italiana, y posteriormente, de Ketti Lanner, figura del Empire Theatre de Londres, durante su estancia en aquella ciudad. Sus planteamientos estéticos estuvieron siempre alejados del ballet clásico, del que siempre renegó por considerarlo rígido, estático y falto de espontaneidad. Es una de las figuras fundamentales del cambio de sensibilidad de principios del siglo XX y no sólo por su relación con la danza, sino también con la emancipación de la mujer, reivindicación que se manifiesta en todo momento a lo largo de su vida, y por su constante lucha a favor de la libertad individual en todos los aspectos⁸⁸⁹. Se la suele asociar con otras dos bailarinas de la época, Loïe Fuller y Ruth St. Denis, puesto que las tres provenían de los

⁸⁸⁷ En concreto, el día 25 de diciembre de 1935 se interpretaron *Las sílfides*, *Petrouska*, *El espectro de la rosa* y danzas de *El príncipe Igor*, al igual que el día 26; el día 27, *Carnaval*, *El espectro de la rosa*, *Divertimentos* y *Petrouska*; el día 28, *Carnaval*, *Pulcinella*, divertimentos y danzas de *El príncipe Igor*.; el día 30, *El amor brujo* y *Port-Said*, y el día 2 de enero, *Petrouska*, *La bella durmiente*, *La vieja Viena* (*El Danubio azul*) y danzas de *El príncipe Igor*.

⁸⁸⁸ Será el gran coreógrafo Fokine quien más atestigüe dicha influencia, como justifica ABAD CARLÉS, Ana, *op. cit.*, pp. 155-157 al hablar de los inicios de su carrera y las huellas que el espectáculo de la americana dejaron impresas en su sensibilidad.

⁸⁸⁹ Son muy abundantes los textos dedicados a dar a conocer la compleja y agitada vida de la bailarina, empezando por su propia autobiografía DUNCAN, Isadora, *Mi vida*, Madrid, Debate, 1989; la biografía de AGUILERA, Emiliano M., *Isadora Duncan*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969, es una aproximación general a la vida de la artista. Por otra parte, DALY, Ann, *Done into dance: Isadora Duncan in America*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002 se centra en sus años americanos, mientras que STERN, Carlona, *Isadora Duncan y Serguei Yesenin*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001, se centra en su segundo viaje a Rusia y en su matrimonio con el joven poeta ruso. También son sumamente recomendables sus impresiones sobre la danza, DUNCAN, Isadora, *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Akal, 2003.

Estados Unidos y compartían el deseo común de crear una danza alejada de la influencia del ballet clásico; sin embargo, cada una de ellas desarrolló una carrera muy distinta. Fuller fue la creadora de la *Danza serpentina* basada en la utilización de vestidos de seda y gasa que hacía oscilar en escena por medio de unos bastoncillos, creando así efectos volumétricos en los que la luz y el color jugaban un papel fundamental; constituía un espectáculo donde el elemento estético resultaba prioritario⁸⁹⁰. En el caso de Ruth St. Denis, la fuente de inspiración habían sido las imágenes hindúes y orientales, a partir de las cuales desarrolló sus primeras coreografías, muy centradas en los movimientos ondulatorios de los brazos y el torso. Su danza además buscaba una fusión del movimiento con la espiritualidad, planteamiento que se radicalizaría con los años⁸⁹¹.

Pero sin duda Isadora Duncan es la más importante de las tres; Alberto Testa la hace iniciadora y propagadora de lo que el crítico denomina “la danza libre”, alejada del encorsetado academicismo del ballet decimonónico, que permitía una afirmación del individuo y su expresión⁸⁹². La Duncan había buceado en los modelos clásicos para basar sus coreografías en el mundo griego, que consideraba su referente indiscutible, del que había tomado el concepto de libertad; de ahí su destierro de los tutús, las zapatillas de ballet y la preferencia por el baile con los pies desnudos, para una mayor simplicidad y naturalidad en los movimientos. A diferencia de sus dos compatriotas, mantenía que el cuerpo entero debía participar del movimiento de la danza y no limitarlo a la parte superior. Una de sus premisas de partida era huir del estatismo: la danza no podía articularse en torno a una serie de figuras, posiciones o pasos conocidos como hacía el ballet tradicional. Semejante planteamiento empobrecía el impulso interior del que debía surgir el baile. Para ella, la energía de la danza manaba del centro del cuerpo, del denominado “plexo solar”, a partir del cual se expandía por el resto del cuerpo y las extremidades, transmitiendo el sentimiento en forma de movimiento.

Insistía Isadora Duncan en que el origen de la danza era una emoción interna que servía como ritmo para articular el trabajo, de ahí que la danza perfecta no requiriera de ningún acompañamiento musical y que pudiera sustentarse únicamente en el ritmo del propio cuerpo y en el diálogo interior; sin embargo, estas teorías extremas para la época que adquirirán plena vigencia décadas después no se verán nunca apoyadas por la actividad coreográfica de la artista, que siempre utilizará la música como soporte en sus danzas⁸⁹³. Sin embargo, su relación con la música no será convencional, pues sentará las bases para la utilización de composiciones que originariamente no habían sido escritas para ser bailadas, rompiendo así la tradición de los ballets como partituras bien definidas como género. Fue la primera coreógrafa en utilizar la música de Beethoven o

⁸⁹⁰ El interés por la figura de Loïe Fuller queda patente por la exposición realizada en La casa encendida de Madrid, entre el 07 de febrero y el 4 de mayo de 2014 titulada *Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*. Sobre sus actuaciones, existen grabaciones de la época que ofrecen un testimonio de su *Danza serpentina*; véase <<https://www.youtube.com/watch?v=f1rnFrDXjlk>>. Consultado el 3-VI-2015.

⁸⁹¹ José Antonio SÁNCHEZ explica con claridad las similitudes y diferencias entre las tres precursoras americanas en su introducción a los textos teóricos de Isadora DUNCAN recogidos en *El arte de la danza y otros escritos*, ed. cit., pp. 7-12.

⁸⁹² Véase Alberto TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore, 1994, pp. 80-81.

⁸⁹³ Para profundizar en ello, véase SÁNCHEZ, José Antonio, *op. cit.*, pp. 11-12.

Chopin para bailar, iniciativa que muy pronto se generalizaría en el ámbito de la danza⁸⁹⁴.

Otro rasgo de modernidad era la preeminencia dada a la gravedad como parte integrante de la danza, como nos recuerda Abad Carlés. Hasta entonces el ballet clásico se había caracterizado por la búsqueda de la elevación, que se conseguía por medio de saltos y del baile de puntillas. Isadora Duncan fue la primera coreógrafa moderna que integró el peso del cuerpo y el juego con la gravedad como medio de expresión, tendencia que alcanzará en el siglo XX gran importancia en el trabajo de Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman, mostrando de nuevo hasta qué punto algunas de sus ideas se adelantaron a su tiempo⁸⁹⁵.

Isadora Duncan nunca actuó en España, pero su fama se extendió por nuestro país a través de la prensa y de los comentarios de los críticos y artistas que la vieron en París, entre ellos Rubén Darío, que le dedicó una reseña admirativa y escribió para ella un poema que recogió luego en *El canto errante*. Aquí la llama “la danzarina de los pies desnudos”, sobrenombre que luego usó también con Tórtola Valencia⁸⁹⁶. Muy pronto surgió toda una escuela de seguidoras de la americana en toda Europa, y nuestro país no fue ajeno a la influencia de sus enseñanzas. Murga Castro analiza con detalle los focos donde surgen las respuestas nacionales a los estímulos de modernidad que despertó Isadora Duncan, y señala Cataluña como primer punto de penetración⁸⁹⁷. Recuérdese que Cataluña fue también el lugar de la península donde se manifestó por primera vez el teatro simbolista finisecular, y Adrià Gual y su *Teatre Íntim* jugaron un papel fundamental en la difusión de sus ideas. El estreno de Maeterlinck en España, el movimiento de renovación escenográfico asociado al uso de la luz y los volúmenes, las primeras obras teatrales simbolistas, surgen de experiencias llevadas a cabo por artistas como Adrià Gual, Ramón Casas, Santiago Rusiñol o Joaquín Mir, que influirán posteriormente en Gregorio Martínez Sierra, como señalamos anteriormente⁸⁹⁸.

En este contexto surge en Cataluña en la primera década del siglo el Noucentisme, movimiento artístico que aúna elementos nacionalistas con otros de gran modernidad. Eugenio D'Ors fue su impulsor y marcó como sus señas de identidad “el monumentalismo clásico, el realismo idealizado, la expresión serena, el bucolismo costumbrista y el alegorismo didáctico”⁸⁹⁹. Se buscaba encontrar un modelo de vida en el mundo Mediterráneo y en la cultura catalana que en cierto modo respondía al rechazo de las tendencias venidas del extranjero, como ocurría con el impresionismo francés, el prerrafaelismo inglés o el simbolismo alemán⁹⁰⁰.

⁸⁹⁴ Siguiendo su ejemplo, Fokine coreografiará música de Chopin en su famosa *Chopiniana* (más tarde renombrada como *Les Sylphides*), lo que introdujo en el ballet imperial la novedad aportada por Isadora Duncan.

⁸⁹⁵ ABAD CARLÉS, Ana, *op. cit.*, pp. 153-154.

⁸⁹⁶ Para profundizar en este aspecto, véase el artículo de RIVAS BRAVO, Noel, “Un raro excluido de *Los raros*”, GARCÍA MORALES, Alfonso (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosa Profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 82-84.

⁸⁹⁷ MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, pp. 67-76.

⁸⁹⁸ Véase *supra*, pp. 7, 38-39.

⁸⁹⁹ Citado por MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁹⁰⁰ De fondo se puede apreciar la lucha existente por aquellos años, ya señalada anteriormente, entre la Europa mediterránea y la Europa del norte, surgida a partir de la polémica de las “literaturas malsanas”. Véase capítulo dedicado a *Guignol*, pp. 40 y 54.

Piénsese que uno de los puntos defendidos por el Noucentisme desde una perspectiva artística fue la importancia del ritmo; según explica Carlos d'Ors, el ritmo se entiende como norma y limitación, pero al mismo tiempo, como movimiento y acción. Pretende ser una síntesis entre el dinamismo de la vida y del sentimiento y el sentido ordenador del intelecto⁹⁰¹. Según palabras del propio Eugenio d'Ors:

Bondad objetiva, fundamental, limpia de toda psicología, limpia de toda fisiología, organizada, sustantiva, es decir, deber. Es decir, ley. Es decir, Ritmo. Vista así, sentida así, es ya la bondad una gran fuerza trágica, pareja a la fatalidad griega⁹⁰².

El ritmo es así sentido como algo griego, asimilando de ese modo el ritmo y la armonía como cualidades eminentemente griegas, lo que supone una nueva vuelta a la Antigüedad clásica, uno de los referentes del movimiento. Carlos d'Ors habla de “concepción filosófica del entusiasmo” motivada por el acto de ver las cosas en el espacio, ya que al formar parte de este son dotadas de un movimiento y un ritmo; de ahí que el estado más elevado de dicho entusiasmo:

[Tenga] su más alta y genuina representación en la danza. Así como podríamos decir que la música es prolongación vibrante y soberbia del lenguaje, podremos decir de la danza que es desbordamiento, exteriorización, humanización, complemento plástico de la emoción interna e invisible. Y en este sentido la danza -acción palpitante en el ritmo liberador- está perfectamente a la altura de toda expresión sonora -palabra y música- y es indispensable al entusiasmo, ley de vida, toda vez que el mundo en el cual nos movemos lo percibimos como una realidad en el espacio y en el tiempo⁹⁰³.

De estas reflexiones teóricas de Eugenio d'Ors y su explicación se extrae la importancia que la danza, el movimiento y el ritmo tuvieron para los intelectuales y artistas que integraron dicha corriente. No es por tanto de extrañar que uno de los frutos del Noucentisme fuera la creación del Institut Català de Rítmica y Plástica en 1912, al frente del cual se encontraba Joan Llongueras. El método Jaques-Dalcroze se introdujo como base de la enseñanza en el Institut, constituyendo el origen del aprendizaje de importantes bailarines y coreógrafos catalanes de las décadas siguientes. Las enseñanzas del pedagogo y músico suizo tuvieron una gran influencia en los cambios experimentados en la danza en las primeras décadas del siglo XX, y no estuvieron exentas de cierta polémica. Jaques-Dalcroze defendía la necesidad de devolver la atención al cuerpo humano dentro de los espectáculos (teatro, danza, ópera), y que la formación musical debía completarse con una formación rítmica que permitiera ejercer un control sobre el propio cuerpo. Era necesario liberar la educación para que la formación despertara el temperamento, venciera la resistencia a reprimir los impulsos y acelerara la comunicación entre las fuerzas imaginativas del cerebro y las fuerzas realizadoras del cuerpo. Parte de su propuesta incidía en una idea compartida con Isadora Duncan (aunque la relación entre ambos no fuera muy cordial): la recuperación del desnudo de las formas corporales para facilitar el movimiento, algo que chocaba con

⁹⁰¹ ORS, Carlos d', *El Noucentisme. Presupuesto ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 286.

⁹⁰² El fragmento pertenece a *Glosari 1906-1910*; aparece citado en ORS, Carlos d', *op. cit.*, p. 286.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 290.

la mentalidad puritana de la época, incapaz de ignorar el componente erótico del desnudo.

Un último punto en común unía al músico y a la bailarina, la importancia del *movimiento continuo* en la danza, unido en un todo en lugar de articularse a partir de una serie de poses y movimientos aislados que rompen su ritmo interno. Se buscará así una danza natural, alejada del artificio del ballet clásico, que puede comunicar a través del movimiento la emoción motivada por la música. Aquí se aleja Jaques-Dalcroze de Isadora Duncan, pues no puede olvidar su formación como músico; los cuerpos se deben impregnar de música, pues constituyen “ritmos múltiples de las emociones del alma”. A través del ritmo musical, postula que la unión de cuerpo y música permite expresar las emociones más profundas del ser humano. Más radical se mostraba como vimos la americana en este punto, al señalar la posibilidad de una danza sin música, basada únicamente en el ritmo interior⁹⁰⁴.

Àurea de Sarrà es un exponente de la unión de las influencias de Isadora Duncan con la corriente novecentista y su vuelta al mundo mediterráneo. De formación autodidacta, fue una firme defensora de las danzas de inspiración grecolatina y del mundo antiguo. Su primer gran éxito se produjo en El Cairo, donde presentó en 1919 unas danzas basadas en la cultura egipcia, *La favorita de Ramsés*; muy pronto su fama se extendió por Europa y actuó en París, Viena, Londres y Buenos Aires⁹⁰⁵.

En sus inicios, las coreografías de Sarrà eran de inspiración oriental y bíblica (Salomé, Níobe, Salambó, la hija del Faraón...) pero muy pronto la fuente de sus creaciones será únicamente el mundo grecolatino, que mantendrá de manera exclusiva. Su consagración en España llegó en 1921 con los llamados “Cantos Plásticos”, un espectáculo realizado sobre un telón oscuro ante el que bailaba Àurea, primorosamente ataviada con un vestuario lujoso inspirado en los grandes maestros de la pintura española. Su montaje obtuvo un gran éxito en París, donde lo presentó el mismo año, como recoge la prensa de la época⁹⁰⁶.

Pero la importancia de Àurea no se limita a su labor como bailarina y coreógrafa; fue la encargada de una parte del festival de teatro que se organizó con motivo de la Exposición Internacional de 1929 en el recién construido Teatro Griego de Barcelona, diseñado por los arquitectos Ramón Reventós y Nicolau Maria Rubió i Tudurí, quienes se inspiraron en el teatro de Epidauro, siguiendo la línea novecentista. También la Fundación Bernat Metge, creada en 1922 bajo el auspicio de Francesc Cambó para fomentar el estudio de las letras latinas y griegas, participó en la puesta en marcha del proyecto. También fue nombrada socio de honor del Ateneo de Madrid el mismo año, donde leyó una conferencia que versaba sobre la historia de la danza; al año

⁹⁰⁴ Para una mayor profundización en las aportaciones de Isadora Duncan y Émile Jaques-Dalcroze, remitimos al capítulo “Un nuevo cuerpo para la danza: Isadora Duncan y Émile Jaques-Dalcroze” en SÁNCHEZ MONTES, María José, *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 54-61.

⁹⁰⁵ La investigadora catalana Mariàngela VILALLONGA ha sido una de las pocas personas que ha intentado recuperar la figura olvidada de esta gran artista, como atestiguan sus artículos “Àurea de Sarrà, la dansarina apassionada i de vida apassionant”, *Revista de Girona*, nº 180, 1997, pp. 54-59, o “La Domus Àurea d’Arenys d’Empordà”, *Revista de Girona*, nº 186, 1998, pp. 97-106.

⁹⁰⁶ MURGA CASTRO, Idoia recoge abundantes citas de la prensa parisina en las páginas que dedica a la bailarina catalana, véase *op. cit.*, pp. 71-74.

siguiente realiza su última gran actuación en el Teatro Griego de su ciudad natal, y se retira de los escenarios⁹⁰⁷.

Otra precursora que siguió la misma línea que Àurea de Sarrà fue Josefina Cirera. Mucho más influida por las enseñanzas de Isadora Duncan, optó por la danza libre, “buscando en su propia sensibilidad y creando de forma totalmente independiente sin seguir ningún código establecido, ni ninguna pauta, tan solo el estudio minucioso de la estética de la cultura helénica”⁹⁰⁸. En su filosofía de la danza se aprecia de un modo mucho más evidente la impronta de la Duncan, así como en su absoluta identificación con la cultura helénica, mientras que de Sarrà no negó en un principio de su carrera la influencia de las danzas orientales, más en línea con las ideas de Ruth St. Denis.

Pero sin duda alguna, de todas las figuras que podrían adscribirse a la tendencia representada por Isadora Duncan, la más importante en nuestro territorio fue una artista inclasificable: Tórtola Valencia. La bailarina de los pies desnudos (nombre con el que también era conocida), fue un personaje extraordinario dentro del mundo de la danza de principios de siglo, y su fama pasada es en gran medida una realidad desconocida en la actualidad. Como explica Iris Garland, su ecléctico repertorio de influencia oriental, clásica y con ecos de la cultura española, contribuyó poderosamente a la ampliación de horizontes del género; en su época, Tórtola Valencia era comparada y puesta al mismo nivel que Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mikhail Fokine y Anna Pavlova⁹⁰⁹. Sin embargo, no suele aparecer en la mayoría de las historias de la danza, y cuando se habla de la aportación española a su evolución, únicamente se recuerda la incorporación y adaptación de danzas de origen hispano como el fandango, el bolero o las seguidillas⁹¹⁰.

Parte del mito fue creado por la propia Tórtola Valencia, que nunca aclaró su origen y mantuvo un gran secretismo sobre su pasado, en torno al cual se generaron no pocas habladurías en la época. Nació en Sevilla en 1882, de padre catalán y madre andaluza; muy pronto emigró con su familia a Londres. Quedó huérfana siendo muy niña al morir sus padres en México y fue educada por una rica familia británica. Este extraño pupilaje está en el origen de su leyenda, misterio que ella misma se encargó de alimentar; algunos pensaban que se trataba de la hija bastarda de un noble español o incluso de un noble inglés. Lo que es indudable es la educación refinada que recibió en Londres, siendo el inglés el idioma que prefería entre las cinco lenguas que dominaba (inglés, francés, alemán, italiano y español, todos ellos con un acento muy peculiar que dificultaba reconocer cuál era su lengua madre).

⁹⁰⁷ No olvidemos que Àurea de Sarrà será la compañera de José Francés y posteriormente su mujer a partir de los años treinta; la influencia de la bailarina será decisiva en algunas obras de Francés, como es el caso de *Judith*, su última gran obra de teatro, que obtuvo el Premio Nacional de Teatro.

⁹⁰⁸ Así lo afirma Montserrat FRANCO PÉREZ al hablar de las precursoras de la danza catalana en el capítulo dedicado al contexto y la danza de la época en su tesis doctoral *Estudio de la trayectoria artística del coreógrafo catalán Cesc Gelabert*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2011, p. 30.

⁹⁰⁹ Iris GARLAND reivindica el papel de la bailarina de origen español en “Early Dance in Spain: Tórtola Valencia, Dancer of the Historical Intuition”, *Dance Research Journal*, Vol. 29, nº 2, 1997, pp. 1-22.

⁹¹⁰ El artículo de GARLAND insiste en la perspectiva anglo-gérmánica que condiciona una visión parcial de la danza en los primeros años del siglo XX, destacando la aportación de Alemania y Estados Unidos y relegando a un segundo puesto otras tendencias igualmente destacables. Para una visión general de la vida de la bailarina, véase QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia: una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen, 2005.

Los paralelismos establecidos con Isadora Duncan o Ruth St. Denis se debían a que también poseía un enorme carisma, a su falta de formación clásica en relación a la danza, a su interés por danzas y culturas antiguas sobre las que se documentó a la perfección y a su condición de musa de poetas, pintores e intelectuales. Cuando Tórtola empezó a actuar en 1908 ya eran conocidas las actuaciones basadas en los modelos orientales y clásicos, pero no fue tomada por una imitadora debido a su personalísimo estilo interpretativo⁹¹¹. Muy pronto desarrolló una carrera meteórica que la llevó por los principales teatros europeos, participando incluso en varios espectáculos musicales de Max Reinhardt que hoy en día son considerados hitos del teatro, como el mítico *Sumurun* en su estreno parisino⁹¹².

En 1911 se produce su primera actuación en España, que había abandonado siendo niña. Su actuación en el Teatro Romea el 6 de diciembre causó un gran impacto en el público madrileño, que no estaba preparado para un espectáculo tildado de “esotérico, provocador y obsceno”. La artista presentó una *Danza del incienso* con los pies desnudos y un vestuario ligero que dejaba al descubierto las piernas, indumentaria excesivamente escandalosa para un país que no estaba acostumbrado a actuaciones similares a las que se presentaban en los grandes teatros europeos. La bailarina fue aplaudida por los modernistas (Federico García Sanchiz, Jacinto Benavente, Anglada-Camarasa, Ricardo Baroja, Zuloaga) y muy pronto se convirtió en todo un símbolo de la modernidad asociado al orientalismo. De intérprete de variedades la elevaron a la categoría de artista, relacionando su trabajo con la tendencia exótica en las artes finiseculares. Recordemos que Litvak trabajó en profundidad este aspecto del fin de siglo, relacionando esta búsqueda de exotismo con el ideal de evasión, que establecía una confrontación entre los valores tradicionales de la civilización empírica y positivista representada por Europa decimonónica y el mundo oriental, exótico y folclórico que constituía las raíces de España para la mentalidad europea⁹¹³; los modernistas abrazaron la causa de la otredad como una reacción ante el racionalismo imperante, y Tórtola Valencia representó el papel de la mujer exótica, de ahí su defensa por parte de los intelectuales, que llegaron al extremo de conseguir que actuara en el Ateneo madrileño en 1913.

A diferencia de Isadora Duncan, que a pesar de reivindicar la danza desnuda siempre rechazó el componente erótico en sus actuaciones, resaltando el elemento espiritual y elevado del cuerpo humano en su naturalidad, libre de connotaciones sexuales, Tórtola Valencia sí reclamó en cambio la importancia de la sensualidad femenina como fuerza liberalizadora en sus actuaciones, que además iba unida a una visión sagrada, casi religiosa, lo que provocó no pocos escándalos en España e Hispanoamérica. Esta confluencia de lo sagrado y lo sensual, que Tórtola justificaba

⁹¹¹ GARLAND cita una reseña del *New York Review* de la época que así lo atestigua, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁹¹² *Sumurun* es una obra de teatro sin palabras, entroncada con el género de la pantomima, que Reinhardt concibió como experimento para su Kammerspiele Theatre en 1910, convirtiéndose en un hito del director de escena. Muy pronto se presentó en distintas ciudades del mundo y se llevó al cine. Para profundizar en este asunto, véase Brigitte KUEPPERS, “Max Reinhardt's *Sumurun*”, *The Drama Review*, Vol. 24, nº 1, 1980, pp. 75-84.

⁹¹³ Tratado en capítulos anteriores, remitimos a pp. 53-54, así como al ensayo de LITVAK, Lily, *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XX: 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.

como característico de las danzas orientales, constituyó un verdadero acto subversivo. Tal y como demuestra Michelle Clayton, la presencia de Tórtola Valencia en España y el apoyo recibido por parte de los intelectuales sirvió para cambiar en parte la percepción general sobre la danza en nuestro país⁹¹⁴. La campaña realizada a través de la prensa en defensa de su arte, así como el apoyo recibido en los escenarios del Teatro Romea ayudaron a reeducar a la audiencia sobre el valor de su talento, algo que también había ayudado a elevar el nivel cultural de los escenarios ingleses dedicados al music-hall⁹¹⁵.

Sus giras continuaron no solo por Europa sino también por América hasta los años treinta, continente por el que realizó numerosas visitas que permitieron difundir ampliamente sus danzas exóticas; finalmente se retira en 1931 a Cataluña para no volver nunca más a los escenarios. Victoria Cavia señala como algunas de sus grandes aportaciones a la danza el ennoblecimiento de un espectáculo nacido al amparo del music-hall pero que ella concebía como una manifestación artística de mayor nivel (fenómeno de dignificación similar al experimentado en la Nueva Danza alemana de principios del siglo XX), su contribución a la normalización de espectáculos de danza de protagonismo femenino donde una sola bailarina ocupa el escenario y se encarga también de la coreografía, y su interés por la recuperación de danzas antiguas no solo de la tradición europea sino también asiática y precolombina⁹¹⁶.

El impacto de Tórtola Valencia, como nos recuerda Vicente Carretón, no se limitó al ámbito de la danza, sino que influyó poderosamente en la aceptación de la *new woman* en el entorno conservador de nuestro país, una mujer liberada, moderna y con capacidad para decidir por sí misma⁹¹⁷. Prueba de ello es el uso que se hizo de Tórtola como personaje literario (García Sanchiz y Hoyos y Vinent escribieron novelas con la artista como protagonista, y también Pérez de Ayala se inspiró en ella para Verónica, una de las protagonistas de *Troteras y danzaderas*)⁹¹⁸.

3. La irrupción del jazz

El jazz también será un elemento renovador para la danza y la música a partir de los años veinte y estará irremediamente unido a la vanguardia⁹¹⁹. Su aparición en Europa se debió a la presencia de bandas que acompañaban a las tropas norteamericanas durante la Primera Guerra Mundial; el nuevo ritmo causó sensación en París, donde se

⁹¹⁴ CLAYTON, Michelle, "Touring history: Tórtola Valencia between Europe and the Americas", *Dance Research Journal*, Vol. 44, nº 1, 2012, pp. 28-49.

⁹¹⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁹¹⁶ CAVIA NAYA, Victoria, "Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España", *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, nº 7, 2001, pp. 10-12.

⁹¹⁷ CARRETÓN CANO, Vicente, "Cuerpos sonoros: de "locomotoras", "ametralladoras" y "máquinas de coser" durante las décadas doradas del baile español (1915-1945)", *El Maquinista de la generación*, nº 20-21, 2011, pp. 32-33.

⁹¹⁸ HOYOS Y VINENT, Antonio, *La zarpa de la esfinge, Los Contemporáneos*, nº 320, 1915; GARCÍA SANCHIZ, Federico, *El secreto de Tórtola Valencia, La Novela de Bolsillo*, nº 80, 1915; PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Renacimiento, 1912.

⁹¹⁹ Para la elaboración de este apartado ha sido fundamental la información contenida en el artículo de GUBERN, Román, "Ruido, furia y negritud: nuevos ritmos y nuevos sonos para la vanguardia", en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2005, pp. 273-302.

presenta ya completamente aclimatado en 1918. Comienza así la llamada *Jazz Age*, término acuñado por Scott Fitzgerald que coincide con un momento de efervescencia cultural en París tras la Gran Guerra. Muy pronto la nueva música llama la atención de los compositores occidentales, que incorporan algunas de sus características (ritmos sincopados, protagonismo dado a los instrumentos de metal, el *glissando*, etc). Algunos miembros del grupo de los seis francés (*Les Six*) serán los primeros en estrenar ballets originales que se inspiran en el jazz, como *Le boeuf sur le toit*, con música de Darius Milhaud a partir de un libreto de Jean Cocteau; rápidamente la tendencia se impuso, y el jazz “contaminó” toda la música de la época, como se comprueba al analizar composiciones de Stravinski, Prokofiev, Poulenc, Ravel, Hindemith o Honegger de la década de los veinte.

Resulta muy interesante analizar el recorrido que el jazz sigue dentro del marco de la música popular de la época; en un primer momento, se interpreta en locales de varietés y music-hall, motivo por el que tarda un poco más en aclimatarse a nuestra cultura, pues este tipo de escenario fue siempre más reactivo a la modernización en España, y se mantuvo fiel a la tradición del género chico, los cuplés y los cafés cantantes de contenido flamenquista⁹²⁰. Cuando tímidamente consigue introducirse en los escenarios españoles lo hará en combinación con cuplés franceses, números castizos y espectáculos de variedades que van a dotar al resultado de un hibridismo complejo. A ello se une la paradójica contradicción entre las cualidades “ultramodernas y ultraprimitivas” del jazz, como señaló el crítico alemán Harry Kessler, que explica en parte la comparación que los intelectuales y artistas de vanguardia establecerán entre el flamenco y el jazz, como parte de la dialéctica modernidad – tradición que tanta importancia tendrá en la generación del 27, como veremos más adelante.

El jazz invade los salones de los grandes hoteles y las salas de baile de los cabarets, uniéndose al *fox-trot*, baile surgido en 1913 y que constituyó un precursor del jazz en Europa, abriendo así las puertas a toda una constelación de danzas y bailes como las derivadas del *rag-time* (*peabody*, *one-step* o el *quickstep*) que evolucionaron y se transformaron gracias al jazz. El tango, que había llegado a París procedente del Río de la Plata a comienzos de siglo y había supuesto también toda una revolución, experimenta igualmente un nuevo impulso en la década de los veinte gracias a la presencia del jazz. El nuevo ritmo se convierte en un sonido característico de la República de Weimar (la música de Kurt Weill, Hanns Eisler o Paul Dessau son un ejemplo de ello⁹²¹) constituyendo una de las características más reconocibles de lo que años más tarde se conocerá desgraciadamente con el nombre de *Entartete Musik* (música degenerada)⁹²².

⁹²⁰ GUBERN se basa en el detallado estudio de Serge SALAÛN, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990 para analizar el estado de la cuestión en los teatros de variedades de la época, *op. cit.*, pp. 273-274.

⁹²¹ Por ejemplo, la ópera *Jonny spielt auf* de Krenek, con un violinista de jazz negro como protagonista, obtuvo un éxito sin precedentes; se representó 421 veces en su primer año y fue traducida a más de catorce idiomas. El auge del nazismo acabó con su popularidad, siendo prohibida de los escenarios hasta después de la Segunda Guerra Mundial. La obra constituye uno de los ejemplos más perfectos de la riqueza cultural vivida en los años dorados de la República de Weimar.

⁹²² Para profundizar en el tema en general y en la influencia del jazz en la música germana de este período en particular, véase GILLIAM, Bryan (ed.), *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, y el artículo contenido en el volumen de ROBINSON, J. Bradford, “Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure”, pp. 107-134.

El reconocimiento del jazz en Europa va unido también al auge del neoprimitivismo de las vanguardias, surgido del interés por las máscaras y la escultura africana de los cubistas y los expresionistas alemanes. La tendencia “negrista” se extiende así a otros ámbitos, nacida en este caso de la búsqueda de una verdad en las formas alejada del naturalismo imperante en el arte occidental, así como de la artificiosidad de las manifestaciones preciosistas tan del gusto de la burguesía (simbolismo, *art-nouveau*, prerrafaelismo, etc). En el caso de la danza, jugó un papel indudable Josephine Baker, miembro de la compañía *Revue Nègre* que llegó a París en 1925 para escandalizar a Europa.

El origen de la compañía estaba unido al Théâtre Des Champs Élysées, el mismo escenario donde se habían vivido los grandes montajes de los *Ballets Russes* de Diaghilev; los empresarios del teatro querían conseguir un espectáculo que alcanzara el éxito de la compañía rusa había conseguido en las temporadas anteriores. Por consejo de Léger y un grupo de artistas que compartían sus ideas vanguardistas (poetas y pintores como Apollinaire, Max Jacob y Picasso), se sugirió la creación de un music-hall protagonizado únicamente por negros. Caroline Dudley Reagan, una joven americana interesada en que se conocieran en Europa los números musicales que los afroamericanos estaban creando (como el musical *Runnin' Wild*), se encargó de reclutar en Nueva York a los músicos, cantantes y bailarines que constituirían la *Revue Nègre*⁹²³. Cuando finalmente se estrenó el montaje, el éxito clamoroso que obtuvo supuso la difusión de un nuevo baile, el charlestón, surgido en la localidad del mismo nombre de Carolina del Sur, desde donde se había extendido y popularizado por todo Estados Unidos. Se trataba de un baile rápido, nacido del jazz, que había conocido una difusión enorme a raíz de su inclusión en el espectáculo de músicos afroamericanos *Runnin' Wild* de 1923. Lógicamente, su extensión por el territorio americano había provocado una simplificación del baile (especialmente del marcado erotismo que lo caracterizaba) así como una reducción de su ritmo acelerado. A pesar de su estandarización, el baile seguía siendo escandaloso para la mentalidad burguesa, lo cual no impidió que se convirtiera en una moda de alcance mundial.

Josephine Baker realizó una gira mundial tras la consagración parisina, y visitó nuestro país en 1930, actuando en Madrid, Barcelona, Pamplona, Valencia, Valladolid, Sevilla, Granada, Córdoba y Málaga⁹²⁴. La prensa de la época recogió ampliamente la repercusión de sus actuaciones, donde se destacaba su papel como introductora del charlestón en el continente y su valor como símbolo de una época:

Josefina Baker tiene una personalidad definida e inconfundible. Es artista por temperamento. Su gracia peculiar, la fuerza expresiva de sus gestos, siempre originales, en interminable desfile de matices, desde el patetismo de una canción sentimental hasta el humorismo excéntrico y descocado del charlestón que ella impuso en Europa, son peculiares y connaturales a la estrella negra. Josefina Baker es además una figura representativa de la posguerra. En ella se dan la mano en cadena sin fin el más refinado snobismo de la rancia civilización del viejo mundo con el primitivismo ingenuo y despreocupado de otras razas libres del yugo que la historia impuso⁹²⁵.

⁹²³ El artículo de DALTON, Karen C. C. y GATES, Henry Louis, “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance seen through Parisian eyes”, *Critical Inquiry*, Vol. 24, nº 4, 1998, pp. 903-934, recoge con precisión los orígenes profesionales de Josephine Baker, la formación de la *Revue Nègre* así como su estreno parisino e impacto posterior.

⁹²⁴ GUBERN, Román, *op. cit.*, p. 292.

⁹²⁵ “Presentación de Josefina Baker”, *El Heraldo de Madrid*, 11-II-1930, p. 5.

Fue precisamente esa mezcla de elementos dispares lo que la catapultó a la fama. Como resumen Dalton y Gates, “era al mismo tiempo erótica y cómica, insinuante y juguetona, intensa y desenfadada, primitiva y civilizada. Encarnaba al mismo tiempo la energía de *le jazz hot* y la elegancia de la Venus negra”⁹²⁶. Supuso el inicio de una nueva tendencia en los espectáculos y en la danza, donde la moda del exotismo negro provocó la aparición de una legión de imitadoras, como *La Yankee* (seudónimo de Reyes Castizo) o Ruth Bayton, danzarina negra que estrenó el baile llamado chotistón (fusión del charlestón con el chotis)⁹²⁷. Resulta revelador que, al igual que ocurriera con Tórtola Valencia, una bailarina y cantante surgida de las variedades acabara siendo considerada una artista de talla internacional.

4. Teatro de variedades, género ínfimo y otros ámbitos de renovación

Este papel innovador y de renovación artística asignado a los espectáculos de variedades tiene su explicación si consideramos dos motivos fundamentales. Por un lado, el cambio de sensibilidad que se había ido experimentando a lo largo de los años de guerra y en los primeros años veinte, había permitido una evolución desde espectáculos basados en el cuplé y el erotismo sicalíptico (como recuerda Serge Salaün) a otras formas de entretenimiento donde el baile, la danza y los nuevos ritmos jugaban un papel primordial. Ródenas de Moya elabora una exhaustiva lista de los bailes y hábitos cambiantes de esos años, donde el *fox-trot*, el *one-step* y el *boston two-steps* del período de preguerra dio paso al tango y al jazz que se extendió hasta bien entrados los 30⁹²⁸. Ofrece como posible explicación de la rápida asimilación en nuestro país de estos ritmos la afluencia de emigrantes de origen francés dedicados al mundo del espectáculo que durante los años de guerra buscaron en España seguir ejerciendo sus trabajos. Barcelona se benefició de su situación geográfica y su neutralidad en la contienda, convirtiéndose en una de las ciudades más animadas y noctámbulas de la época.

La misma denominación de los locales responde a este cambio de mentalidad; los *café-concerts* de fin de siglo son sustituidos por el *dancing*, el *thé dansant* o el cabaret, que en algunos casos encubren locales de alterne donde los asistentes se libran de las convenciones sociales y se permite una mayor desinhibición, como nos recuerda Ródenas de Moya⁹²⁹.

Los nuevos bailes y las nuevas músicas se asociaban a la juventud, y la mayoría de los escritores y artistas de la nueva hornada compartían sus valores estéticos, “fundados en la autenticidad y la novedad, y con una concepción de la vida, desinhibida, vitalista y aventurera, centrada más en los goces inmanentes del mundo futuro que en ninguna eventual promesa de trascendencia”⁹³⁰, sentimiento vital que en parte había generado el horror de la Gran Guerra. La gente quería disfrutar y bailar,

⁹²⁶ DALTON, Karen C. C. y GATES, Henry Louis, *op. cit.*, p. 918. La traducción es nuestra.

⁹²⁷ Citado en DOUGHERTY, Dru, y VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, ed. cit., p. 20.

⁹²⁸ RÓDENAS DE MOYA, Domingo, “Proyección estética y literaria del baile en los años 20”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, ed. cit., pp. 303-315.

⁹²⁹ *Ibid.*, pp. 306-307.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 308.

actitud disoluta que los conservadores consideraban uno de los grandes males de la época. El escritor José María Salaverría lo resume en pocas palabras:

Nunca ha bailado tanto como hoy la Humanidad civilizada. Ya no es suficiente que existan *thé dansants*; lo correcto es que en las comidas se interrumpa la absorción de la sopa para dar por la sala unas cuantas vueltas de *fox*. Y el *fox* viene a simbolizar de manera exacta toda la filosofía moderna que puede expresarse con una sola palabra: aturdimiento⁹³¹.

Las generaciones más adultas no compartían este espíritu festivo de la época, ni tampoco los conservadores, que veían en ello una degeneración de las costumbres que en muchos casos se asociaba a la decadencia de la cultura occidental. Este estatismo de la burguesía más rancia, inamovible en sus concepciones estéticas (en muchos casos supeditadas a la moral y a las buenas costumbres), son el segundo motivo del papel renovador de los espectáculos de variedades.

Serge Salaün analiza pormenorizadamente de qué manera los avances tecnológicos fueron introducidos poco a poco en los teatros y en los demás espacios dedicados al entretenimiento, siendo el primero y más importante de todos el uso de la luz eléctrica, que erradicó el gas de los escenarios y permitió además utilizar la luz de forma mucho más dinámica en escena⁹³². De hecho, será de uno de los ejes de la renovación llevada a cabo por los grandes teóricos de principios de siglo (Appia, Craig, Lugné-Poe, Meyerhold, etc.), pues las posibilidades que abría la luz eléctrica con respecto al espacio, el ambiente y la sensación en los escenarios constituyó un elemento clave en la modernización de la escenografía y la dirección teatral.

Pero este cambio no se experimenta en un primer lugar en los grandes teatros convencionales, donde la jerarquía tradicional de autor-director de escena no permite una libertad por parte de este último para innovar en sus propuestas escénicas, supeditadas al diseño del dramaturgo o de los actores-estrella. Serán, como apunta certeramente Salaün:

[...] las Variedades, el music-hall, los cabarets donde reina la canción unipersonal los que sacan inmediatamente partido de la aparición (y los progresos) de la luz eléctrica. Hasta se puede decir que es la escena “varietinesca” la que inventa, en España como en Estados Unidos y en Europa, el espectáculo nuevo y da pruebas de la mayor inventiva artística⁹³³.

El ejemplo más emblemático son las danzas de Loïe Fuller, donde la luz eléctrica jugaba un papel fundamental como parte del espectáculo. La artista dedicó un gran empeño al desarrollo de distintas innovaciones técnicas que protegió con más de diez patentes a lo largo de su carrera, asegurándose el control sobre sus inventos. Fue también pionera en la utilización de las proyecciones de vídeo como parte de sus espectáculos, así como el uso de decorados proyectados en lugar de pintados; Salaün afirma con rotundidad que en ella la innovación técnica está siempre al servicio de su preocupación artística, y muchas de sus danzas fueron hitos que marcaron época, como

⁹³¹ Extraído de su “Filosofía del maillot” (1930), citado por RÓDENAS DE MOYA, *op. cit.*, p. 313.

⁹³² SALAÜN; Serge, “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, ed. cit., pp. 253-271.

⁹³³ *Ibid.*, p. 256.

su *Danza serpentina*, que se vale de unos inmensos tules que maneja por medio de varas de madera sobre los que se proyectan efectos de luz y color, o su *Danza del fuego*, donde un escenario de cristal iluminado por debajo permite introducir reflejos a través de espejos⁹³⁴.

Lo más sintomático es que, partiendo de un espacio marginal desde el punto de vista artístico como es el teatro de variedades se llegue a la consagración como icono de la danza moderna. Loïe Fuller será aplaudida por los simbolistas europeos, que la reciben con los brazos abiertos y la convierten en musa estética. A lo largo de su carrera, participará activamente en el desarrollo de las vanguardias: en 1916 se encarga de la coreografía de la película futurista *Vita futurista* de Arnaldo Ginna; compone igualmente la escenografía de *Mouchoir de nuages* de Tristan Tzara en 1924 y un año después, un espectacular número de danza con setenta y cinco bailarinas y música de Debussy en la Exposición Internacional de Artes Decorativas Industriales de París.

Sin embargo, su paso por España en varias ocasiones entre 1902 y 1923 no dejó al parecer una huella muy profunda, dada la escasa repercusión en los medios, aunque no ocurrió lo mismo con algunas imitadoras, como La Bella Geraldine, que copió sus danzas y estética y se dedicó a realizar giras por el territorio nacional con notable éxito⁹³⁵. Pero de manera indirecta, parte de sus postulados se van introduciendo en el país. Ya hemos comentado que son los cabarets y teatros de variedades los que aprovechan inmediatamente las nuevas técnicas. En algunos casos, parten de los planteamientos de la zarzuela tradicional decimonónica en su búsqueda del espectáculo total, pero pronto convergen en los años 20 con la moda francesa de las llamadas “revistas de visualidad”, que operan en un espacio escénico mayor, con gran derroche de iluminación y escenarios, al igual que un cuidado vestuario y un abundante cuerpo de baile femenino. Son estos teatros donde se asiste a una asimilación de todas las novedades que el teatro tradicional estaba rechazando, y donde además se presenta por primera vez una nueva estética del cuerpo, liberadora y necesaria en la España de la época, como puntualiza Salaün⁹³⁶.

Los géneros híbridos, alejados de la constrictión de aquellos consagrados, permitía una mayor experimentación y la posibilidad de abrirse a influencias exteriores; son los años de esplendor de la revista y se produce una teatralización de la canción, donde los intérpretes -en su mayoría femeninos- conjugaban todos los elementos a su alcance (la iluminación, el vestuario, la voz, la gestualidad, la interpretación, la música) para ofrecer una exhibición total. Murga Castro nos habla de ello al analizar que los años finales de la década de los 20 y principios de los 30 viven un auge de estos géneros considerados “menores” que eran vilipendiados la mayoría de las veces por la prensa especializada por considerar que no podían ser tratados como géneros teatrales⁹³⁷. En ellos se mezclaba la música, las canciones y la danza con los elementos especulares: iluminación, decoración, vestuario, juegos escénicos, llamativos cambios de escena⁹³⁸. A pesar del escaso apoyo de los críticos más tradicionales, no podemos olvidar que

⁹³⁴ *Ibid.*, pp. 256-257.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁹³⁶ *Ibid.*, 269.

⁹³⁷ MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, p. 84.

⁹³⁸ Francisco NIEVA reconoce igualmente en la zarzuela este carácter innovador por tratarse de un género que, pese a su éxito, no contaba con la rigidez que imponían los considerados “géneros mayores”. Véase su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, *Esencia y paradigma del “género chico”*, Madrid, Real Academia Española, 1990.

fueron estos géneros los que más atraían al público de la época y que los grandes éxitos de taquilla, que se mantenían en cartel durante meses, pertenecían al género ínfimo⁹³⁹.

El crítico musical Adolfo Salazar también reflexionaba en la época sobre el papel desempeñado por las revistas y espectáculos de variedades dentro del horizonte teatral contemporáneo:

La revista, frívola y amable, con la única misión de hacer olvidar a las gentes con sus encantadores atractivos las innumerables preocupaciones de la vida, va logrando su propósito de imponerse, merced a las bellezas femeniles, a la riqueza de los trajes, a la esplendidez del decorado, a las combinaciones de luces y a los trucos asombrosos, indispensables elementos de colaboración que se suman para la presentación de estas obras. [...]

¿Es buena o es mala, artísticamente considerada, esta orientación, esta moda teatral? Mientras los críticos discuten, acaso sin esperanza de llegar a ponerse de acuerdo, el público, lo mismo en el extranjero que en España, muestra su complacencia por las revistas que se le sirven a todo lujo, porque con ellas, con su frivolidad subyugadora, con el deslumbrante desfile de tipos y de cosas, halla los apetecidos instantes de reposo, un reposo espiritual que es poderoso sedante para los nervios. [...]

La revista triunfa, la revista se impone por su frivolidad, por el lujo ostentoso de su presentación; pero hay también que consignar que si todo ello no queda sujeto con el hilo de oro del ingenio, por delgado que el hilo sea, las cuantiosas sumas empleadas para la postura escénica corren grave riesgo de perderse⁹⁴⁰.

Pero no solo la revista sirvió como medio para dar a conocer innovaciones teatrales y nuevas aplicaciones de la música y la danza. También otros proyectos, como *El Teatro del Murciélago*, participaron de este movimiento renovador donde la fusión y la mezcla de estilos y tendencias facilitaban la introducción de novedades. Esta compañía rusa surgida a partir del *Teatro de Arte* de Stanislavski tuvo una fama en sus años de existencia (1908-1943) que hoy en día ha quedado reducida al ámbito académico de los investigadores. Además, en ocasiones ha generado confusiones por tratarse de una compañía rusa, siendo tomada en ciertos casos por los *Ballets Russes* de Dighilev, con los que no guarda relación alguna. La compañía, dirigida por Nikita Baliev, Elizabeth Anderson y Sergei Sudeikin, tuvo su origen en las celebraciones que los actores realizaban una vez acabada la temporada. Los actores rusos tenían prohibido actuar en Cuaresma, y aprovechaban ese momento para celebrar las llamadas “fiestas de la col” (por ser un alimento permitido durante el período de abstinencia de carne); se reunían y montaban un espectáculo privado, distendido y de carácter eminentemente cómico que bebía de diversas tradiciones (ópera, opereta, cabaret, farsas, bailes populares, etc.) dirigido a otros miembros del elenco.

La compañía tomó su nombre del famoso cabaret vienés *Fledermaus*, lo que marcó el tono y orientación inicial, aunque poco a poco fue cambiando; tras varias mudanzas a teatros moscovitas que permitían una mayor audiencia, establecieron un tipo de espectáculo conocido como el “teatro de miniaturas” por contar con fragmentos

⁹³⁹ Remitimos al capítulo anterior, donde hablamos de la relación de Borrás con el teatro musical, pp. 273-280.

⁹⁴⁰ SALAZAR, Adolfo, “Información teatral de España y del extranjero”, *Blanco y Negro*, Madrid, 14-I-1923, pp. 35-36.

y escenas de obras de teatro, fusión de canción, danza y drama, unido al elemento satírico. Tras la revolución de 1917, la compañía decide exiliarse porque el contenido crítico de muchas de sus piezas no casaba con el espíritu de triunfalismo bolchevique, poco amigo de las voces discordantes⁹⁴¹. La compañía se estableció en París y adaptó su nombre ruso al francés, pasando a ser conocida como *Théâtre de la Chauve-Souris*. Su presentación en diciembre de 1920 constituyó un éxito y marcó el inicio de una meteórica carrera tanto en Estados Unidos como en Europa.

Los críticos franceses alabaron la unión de elementos, como resaltó August Nardy: “Todos los recursos de la estética: palabra, mímica, música, danza, han sido llevados a la práctica en *la Chauve-Souris*, y esa síntesis ha alcanzado siempre la altura del arte más puro”. Pero no dejaba de llamar la atención la dificultad de definir genéricamente el resultado. En el *Journal des débats*, el crítico teatral justificaba “el éxito hecho de admiración y sobre todo de sorpresa, pues la fórmula de *la Chauve-Souris* es totalmente nueva”, aunque a continuación explicara que “no es ni teatro dramático, ni teatro lírico, ni *music-hall*, ni cabaret, sino todo a la vez con un gusto y una fuerza singulares”⁹⁴².

Muy pronto la compañía fue considerada un ejemplo de vanguardia artística por la mezcla inédita de ingredientes, que unía elementos tradicionales (romanzas de Glinka, tonadas campesinas, canciones gitanas) con otros propios de la alta cultura (un pas-de-deux del *Cascanueces* de Tchaikovski o bailes con música de Chopin), y su influencia llegó también a nuestro país a pesar de que nunca actuaran en España.

En este sentido, no podemos ignorar el papel destacado que muchos críticos e intelectuales desempeñaron en dar a conocer las grandes renovaciones que la danza y las artes escénicas en general estaban viviendo en aquel momento, y que en muchos casos no se presentaban en los escenarios nacionales sino que llegaban de París, Londres, Berlín o Nueva York. Gracias a la oportuna intervención de la prensa y las revistas, muchos de estas modernidades llegaban al conocimiento general a pesar de la distancia.

5. El papel de los intelectuales

La influencia de la crítica y del discurso de los intelectuales sobre la apreciación de la danza es innegable para comprender el cambio que se opera en nuestros escenarios y en la sensibilidad del público a lo largo de la década de los años veinte. Ya hemos visto el papel activo que artistas, escritores y periodistas desempeñaron en torno a la primera actuación de Tórtola Valencia en España, campaña que consiguió que se le abrieran a una artista de varietés las puertas del Ateneo de Madrid, donde actuó frente a la intelectualidad más conservadora consiguiendo una acogida favorable.

Cuatro años más tarde, es la sección literaria del propio Ateneo de Madrid la que organiza una *Fiesta de la Danza* el 16 de abril de 1915 para homenajear a dos grandes

⁹⁴¹ Para estos datos, nos basamos en las conclusiones y documentación aportadas por SULLIVAN, Lawrence, “Nikita Baliev's *Le Théâtre de la Chauve-Souris*: an avant-garde theater”, *Dance Research Journal*, Vol. 18, nº 2, 1987, pp. 17-29.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 21.

bailarinas: la española Antonia Mercé *La Argentina* y la belga Felyne Verbist. El cambio es evidente: de las reticencias iniciales a recibir a una bailarina en los salones de la institución, se pasa a adoptar un papel activo en la celebración de un acto relacionado con la danza. Tal y como recoge la prensa de la época, la velada contó con una afluencia masiva, algo poco habitual en los actos del Ateneo, y contó con un programa muy variado⁹⁴³. Comenzó con una actuación al piano del joven músico José Cubiles, que interpretó danzas de Saint-Saëns y Chopin, así como una seguidilla de Albéniz. A continuación, Gregorio Martínez Sierra actuando como prólogo de la velada leyó su *Elogio a la danza* que provocó el aplauso del público y fue una de las intervenciones más inspiradas de la noche. La primera parte de la velada, “La poesía de la danza”, estuvo compuesta por la intervención de varios poetas: Cipriano de Rivas Cherif leyó el poema *Argentina* de Luis de Terán y *La bailarina desnuda* del joven Llovet; a continuación recitaron Gullón su obra *Argentina baila* y Enrique Amado hizo lo propio con el poema *Sevillanas* de Manuel Machado que cerró esta sección. El recital fue seguido por la actuación en el escenario del Ateneo de la bailarina *La Argentina*, que interpretó tangos, soleares y seguidillas ante un público completamente entregado. La segunda parte de la velada fue introducida por la música del quinteto del maestro Barbero (“Amanecer”, “La danza de Anitra” y otros fragmentos de la *Suite de Peer Gynt* de Grieg) que dio paso al poema *La danza* de Rubén Darío, Fernández Ardavín leyó su *Comentario lírico* y finalmente Pérez de Ayala cerró el recital con *Danza universal*. Tras este interludio poético, actuó Felyne Verbist, artista belga del Teatro de la Moneda de Brusela, que bailó la *Ninfa de Diana* de Delibes, *La muerte del cisne* de Saint-Saëns y *La visión de Salomé* de Joyce.

Resulta interesante que el programa se articule en torno a dos propuestas de danza tan diferentes, y que los poemas leídos como pórtico a cada una de ellas estén en la línea de su estilo; por un lado, la danza de carácter nacional y folclórico de *La Argentina*, y por otro, la actuación de Felyne Verbist, más en sintonía con las propuestas de Isadora Duncan, Loïe Fuller y St. Denis. Los poemas se adscriben a cada una de estas tendencias; los primeros textos remiten al imaginario de la tradición nacional (el flamenco, las sevillanas, Andalucía, el mundo de los toros...) mientras que los poemas de la segunda parte se centran más en las danzas orientalistas y exóticas y en una concepción más religiosa y mística de la danza⁹⁴⁴. También en la críticas periodísticas se reconoce la doble vertiente de la velada:

Argentina, que mañana parte para Buenos Aires, nos ha dejado con su presencia en la fiesta de anoche un amable recuerdo de su gracia infinita...

Ha bailado su repertorio de tangos, soleares, alegrías, poniendo en estos bailes toda su alma de artista, llamas de pasión en sus ojos de misterio y en su boca sonrisas de melancolía. Era su despedida. El público la aplaudió delirante.

Felyne Verbist, criatura frágil, espiritual y quebradiza [...] ha bailado también sus danzas clásicas y el público ha admirado el ritmo de sus movimientos, la exquisita

⁹⁴³ “En el Ateneo. La fiesta de la danza”, *La Época*, Madrid, 17-IV-1915, p. 3; “Las dos danzarinas”, *El Imparcial*, Madrid, 17-IV-1915, p. 4; “En el Ateneo de Madrid. La fiesta de la danza”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-IV-1915, p. 5.

⁹⁴⁴ *La Argentina baila* de Antonio GULLÓN se publicó en la revista *La Alhambra*, Granada, 30-IV-1915, p. 202; el poema de PÉREZ DE AYALA, en *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 26-IV-1915, p. 3, *Comentario lírico* de Luis FERNÁNDEZ ARDAVÍN, en *El Liberal*, Madrid, 18-IV-1915, p. 3.

elegancia de todos sus bailes. Todo es en ella espiritual, sutil, alado: hay momentos en que dijérase que sus pies no rozan el suelo. No danza; vuela...⁹⁴⁵

El artículo testimonia además que ambas propuestas se consideraban estar a la misma altura artística, sin menospreciar ninguna de ella en favor de la otra, lo que dice mucho también de la apreciación que tanto las danzas folclóricas como aquellas surgidas a partir de las tres pioneras americanas habían conseguido en nuestro país.

El baile y el ballet se habían convertido en un asunto de reflexión continua entre los críticos musicales y los escritores desde principio de siglo; Adolfo Salazar, músico sagaz y de profunda cultura que supo reconocer como hemos visto la importancia de las revistas musicales, así como de la pantomima como género renovado a partir de los *Ballets Russes*, abre el capítulo dedicado al ballet y a la danza de su ensayo *Sinfonía y ballet* con este fragmento que recuerda su origen clásico:

De todas las artes, la que goza de más reconocida antigüedad y la que mejor indica su origen deportivo y festival (como dice Ortega y Gasset) es la danza. [...] El gesto humano, la más simple de las actitudes humanas, sobre todo si va subrayado por el deseo, tiene ya suficiente capacidad expresiva para penetrar en la intuición de un espectador; no se precisa, pues, ya sino la asistencia del sentido eurítmico, del principio organizador que coordine varias actitudes según la más elemental geometría para que la danza tuviese nacimiento⁹⁴⁶.

Este ensayo, germen de su famoso *La danza y el ballet*, publicado en el exilio, analiza la evolución sufrida desde el origen de este arte en dos vertientes diferenciadas: el baile, espontáneo, más libre y natural, y la danza, relacionada con el rito, más elevada pero más restringida por su función y su uso. De manera sucinta, expone que esta evolución llega hasta el siglo XX, analizando las distintas manifestaciones que el ballet (heredero de la danza) muestra hasta la gran revolución de los *Ballets Russes*. Salazar continúa su estudio con otras formas espectaculares que se desarrollan en esos años, mostrando cierto interés por la pantomima, las propuestas de *El Murciélagu*, así como las danzas femeninas contemporáneas (Tórtola Valencia, *La Argentina...*).

Como decíamos en el apartado anterior, es fundamental la labor que críticos como Salazar realizaron para dar a conocer propuestas que no llegaron a verse en nuestro país. En la misma línea se encuentra un interesante artículo de Ortega y Gasset, “Elogio del *Murciélagu* (1921)”, publicado en *El Sol* y recogido posteriormente en el tomo IV de *El Espectador*⁹⁴⁷. Comienza Ortega reflexionando sobre la existencia de toda una serie de espectáculos (óperas, tragedias, comedias convencionales), que se suponen aceptados por el público no porque en ellos se encuentre una verdadera distracción sino porque son una herencia cultural que se acepta de manera obediente. Todo ese conjunto de distracciones “serias” no producen en los espectadores el efecto que tuvieron en su origen: entretener, emocionar, distraer. Ortega y Gasset analiza entonces las formas de placer con que cuenta el hombre contemporáneo:

⁹⁴⁵ El artículo firmado por Ruiz Rodríguez de la Escalera (*Monte-Cristo*) en *El Imparcial* se titula “Las dos danzarinas”, 17-IV-1915, p. 4.

⁹⁴⁶ SALAZAR, Adolfo, *Sinfonía y ballet: idea y gesto en la música y danza contemporáneas*, Madrid, Mundo Latino, 1929, p. 301.

⁹⁴⁷ Concretamente, *El Sol*, Madrid, 6-XI-1921 y 18-XI-1921, *El Espectador IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1925. Nosotros recurrimos al texto reproducido en *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 189-200.

Yo creo que pocas cosas definen tan bien una época como el programa de sus placeres. La ciencia misma no reproduce tan fielmente la edad en que se produce; porque, si se exceptúa la filosofía, es más bien una respuesta utilitaria a las urgencias del medio que una demanda espontánea y una intimación original al contorno. Por el contrario, nuestras aspiraciones, apetitos y fruiciones constituyen nuestro personalísimo ajuar. Son lo que nosotros traemos al mundo; el resto es lo que el mundo nos concede.

Por esta razón me parece muy significativo el hecho de que hayamos vivido los occidentales durante treinta años sin gozar de un espectáculo afín. ¿Por qué no ha sabido la generación anterior a la nuestra crear una forma nueva de diversión colectiva que coincidiese plenamente con su sensibilidad? [...]

Según esto, el placer que hemos sentido asistiendo a las danzas rusas y a este pequeño *Murciélagos* resume, en cierto modo, lo que va a ser la edad naciente. El perfil de nuestros deleites es acaso nuestro más verídico perfil⁹⁴⁸.

Continúa explicando que estos espectáculos sí entretienen y causan satisfacción en el público que asiste a ellos, y la causa es el proceso de estilización del que surgen:

En los bailes rusos y la *Chauve-Souris* apunta una nueva interpretación del arte teatral, cuyos rasgos genéricos fuera de interés señalar. En apariencia caprichosas y nacidas no se sabe cómo, estas nuevas tendencias son, el resultado a que se llega cuando el viejo arte escénico es sometido a una radical depuración. Dicho de otra manera: el nuevo arte de teatro es lo que queda del viejo, cuando se elimina de él todo lo que no es teatro; por tanto, todo lo que le sobra⁹⁴⁹.

A partir de este punto, Ortega y Gasset reconoce la diferencia entre el texto teatral y el espectáculo teatral; el primero puede ser disfrutado por medio de la lectura, y en algunos casos, la representación, si no es acertada, solo sirve para estropearlo; en el segundo caso, se trata de una experiencia que no puede ser reducida a la lectura ni a la descripción: “El mismo Hamlet, redivivo, para presentar ante nosotros sus íntimas congojas tendría que contárnoslas oral o gráficamente. En cambio, un salto de Nijinsky no puede ser contado. [...] Lo propio acontece con el *Murciélagos*: no podemos referir lo que en él hemos visto”. Y es precisamente ese componente inefable el que debe alimentar la nueva idea de teatro⁹⁵⁰. Ortega establece así el carácter superfluo que la palabra puede llegar a tener dentro del espectáculo teatral, en la misma línea que reivindicarán los grandes teóricos del siglo XX en su defensa de la escena sobre el texto.

Añade además la importancia que una concepción antirrealista del teatro tiene para resaltar que “el arte es artificio, es farsa, taumatúrgico poder de irrealizar la existencia”, pues escapamos de la realidad de nuestras vidas y no queremos ver eso en los escenarios:

El *Murciélagos* y los bailes moscovitas también aciertan en este punto. No solamente nos presentan algo que solo en el teatro podemos ver, sino que aceptan el carácter de farsa, de irrealidad propio al arte, y levantan sobre el mísero tablado un edificio de ensoñaciones, una fauna y una flora exclusivamente teatrales y no reales⁹⁵¹.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 192-193.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 194.

⁹⁵⁰ Antonio TORDERA, en la “Introducción” a la obra de ORTEGA Y GASSET, *ed. cit.*, p. 72, recuerda la relación que este planteamiento tiene con el concepto de “teatro sin palabras” que aparece en la literatura finisecular y que ya hemos tratado al hablar de Maeterlinck y su concepto de silencio.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 199.

Ortega espera que el ejemplo de este tipo de actuaciones sirva de inspiración al teatro, al que le augura un “franco porvenir” por delante. Su artículo concluye con una llamada al actor -en la línea de Gordon Craig y Appia- para que no se limite a la formación tradicional sino que sea “acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal”.

Estas ideas de Ortega y Gasset lo sitúan en una posición avanzada dentro de las propuestas teóricas teatrales de la España de la época, pues no solo se limita a reclamar un papel más preponderante para el aspecto intermedial y performativo del teatro, como destaca Mechthild Albert, sino que también reclama la creación de un mundo irreal y onírico que rompa con el teatro mimético tan del gusto de la burguesía⁹⁵².

Otra figura vital para entender el papel activo que los intelectuales y escritores desarrollaron aquellos años para dar a conocer los cambios experimentados en la danza fue Ramón Gómez de la Serna. Ya vimos en el capítulo dedicado a la pantomima la influencia decisiva que las danzas parisinas de Colette y *La Polaire* tuvieron sobre él y sobre su concepción de la pantomima, que acabarán dejando su impronta en los textos publicados en *Prometeo*. Pero la compleja evolución de Ramón desde sus años parisinos hasta sus años de madurez, que coinciden con el inicio de su colaboración con *La Revista de Occidente* de Ortega, ofrece otro fruto de reflexión teórica sobre el baile y la danza; uno de los libros fundamentales de Ramón, el mítico *Ismos*, pieza clave en la aceptación y difusión de la vanguardias históricas en la cultura de la época, además de los capítulos centrados en movimientos y artistas bien conocidos (futurismo, dadaísmo, picassismo o apollinerismo) dedica uno a la música jazz bajo la denominación de “jazzbandismo” y otro al “negrismo”. Ya con anterioridad a la publicación del libro, Ramón había mostrado en público su adhesión al nuevo ritmo en la presentación de la película *El cantor del jazz* (1927), la primera película sonora de la historia, que se estrenó en España en el Cineclub Español el 26 de enero de 1929, tras una charla de Ramón en el Palacio de la Prensa, donde se presentó vestido de esmoquin y con la cara embetunada, al igual que el protagonista del film. Su conferencia será el germen de dos artículos publicados en *La Gaceta Literaria* en febrero de ese año y que acabarán integrando el capítulo de *Ismos* al que nos referimos⁹⁵³.

Gómez de la Serna destaca la fuerza libertaria del jazz y su fusión de elementos primitivos con otros modernos, al igual que subraya su innegable componente lúdico:

En el *jazz-band* está la chacota de la vida moderna, su absurdidad, su incoherencia, su deseo de jolgorio continuo, y en él se mezclan todas las fugas de los amores tristes, de las patosidades desesperadas y el desteñido de las bocas, siempre como heridas sin restañar, mezclados a otros mil ingredientes, como tecleos de máquinas de escribir lejanas, reclamos de pato y de perdiz y estallidos de pulgas de elefante, una tropelía de sangres sucias⁹⁵⁴.

⁹⁵² Véase ALBERT, Mechthild “Pantomima y danza como medios de renovación teatral. El caso de Tomás Borrás”, ed. cit. pp. 37-38.

⁹⁵³ Román GUBERN habla de la sesión en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 283-288.

⁹⁵⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 185.

No olvida Ramón el baile, componente ineludible de un estilo que se caracteriza por su movimiento imparable, que relaciona con su raíz más primaria:

El baile del jazz es el baile del bosque corrigiendo el amaneramiento del petimetre. Es un baile en que figuran los negros moviéndose según un ritmo de ciénaga voluptuosa, avanzando con engaño de baile, siendo los contrafantasmas que, gracias a sus arrumacos, logran meterse en casa.[...]

Todos los aspavientos de sus bailes son aspavientos del camino, gestos de sorpresa en la plazoleta de la tribu, siendo quizá su baile más típico. [...]

¿Por qué decir en inglés esos pasos y danzas de peregrineantes [*sic*] salvajes? Así, solo se consigue desorientar lo que esto significa de natural, esa grotesquería de las selvas vírgenes, ese gesto exagerado del desperezarse procaz al mismo tiempo que del balancearse elegante.[...]

Todo es movilidad en el jazz. [...] Movimiento, movimiento... El director es el culpable, pues ya es el director sin batuta, el director que dirige bailando, febril, multiplicando sus brazos y sus pies.[...]

La Baker interpreta como nadie la movimentación [*sic*] desaforada de la nueva movilidad, al kinkaju del presente⁹⁵⁵.

También en el negrismo, denominación que Ramón utiliza para referirse al interés de las vanguardias por el primitivismo africano, aprecia esa inclinación por el baile:

Uno de los encantos frescos de las bailarinas negras es que aprovechan el baile o el amor para desperezarse, desperezamiento máximo que es el verdadero secreto de la danza y del amor⁹⁵⁶.

La identificación del baile con el amor no es gratuita, pues Gómez de la Serna ve en la mujer de color (estereotipo común en la época) un ser desinhibido que acepta con la misma naturalidad los movimientos de la danza que los movimientos asociados al acto sexual; no olvidemos tampoco el papel que el erotismo adquiere dentro de los bailes de la época, especialmente si se piensa en la mujer negra y en su arquetipo, una Josephine Baker liberada que baila semidesnuda en los escenarios parisinos para placer del hombre blanco. Independientemente del discurso etnocentrista y racista que subyace a esta visión del hombre negro, no se puede negar el encomio que Ramón realiza del baile negro, tanto en su vertiente más elemental y primitiva como en su interpretación a través del jazz (que no deja de ser para él la misma danza pero reinterpretada en la modernidad), frente al escándalo y la protesta de los sectores más conservadores, que veían en esos bailes formas degeneradas de diversión.

Del mismo modo que escritores e intelectuales habían salido en defensa de Tórtola Valencia o Áurea de Sarrá, representativas de un nuevo modo de entender la danza, también los miembros de la generación del 27 harán lo mismo con el jazz, en consonancia con ese espíritu de época del que hablaba Ródenas de Moya y que encontró en los jóvenes escritores un espejo perfecto: “Y es que en los años veinte todo bailaba”⁹⁵⁷. Gubern cita numerosos ejemplos del efecto que la música afroamericana y

⁹⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 192-194.

⁹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 134.

⁹⁵⁷ RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *op. cit.*, p. 314.

sus bailes tendrá en la sensibilidad poética del grupo⁹⁵⁸, y muy pronto se encontrará el nexo de unión entre el jazz y el flamenco, otro de los géneros de música y baile que la generación del 27 defendió como una muestra de alta cultura, realizándose de nuevo el proceso de dignificación que hemos visto en numerosas muestras de espectáculos populares surgidos de las variedades. En ello además jugaba un papel fundamental la imagen que se había creado de la cultura española fuera de nuestras fronteras.

6. Los bailes patrios

La Europa del siglo XIX, en su búsqueda de lo exótico, había encontrado en España y en su visión más costumbrista una sublimación del espíritu romántico, simbolizado en Carmen, los bandoleros, el baile flamenco y los gitanos. Los viajes de escritores europeos por nuestro territorio (especialmente por el sur), generaron la identificación tópica entre España y el flamenco desde una perspectiva simplificadora, caricatura que acabará convirtiéndose en “las cosas de España”. Ángel González nos habla de ello:

Por fabulosa que a veces nos parezca la España de la que hablan esos viajeros románticos, no hay duda de que ellos perseguían *lo español*: alguna especie de *genius loci* o esencia que los regeneracionistas españoles llamarían luego el “alma española”. Su búsqueda era sincera, aunque difícil; y no tanto por culpa de su ignorancia de las auténticas “cosas de España”, como de quienes comenzaban ya a simularlas⁹⁵⁹.

Esa imagen tópica se convertirá en la *españolada*, que posteriormente será asumida como parte identitaria del pueblo español, contribuyendo a la expansión de esa imagen un tanto distorsionada de la realidad nacional⁹⁶⁰. Pero más allá de la discusión sobre su verdadera posición dentro de la definición de lo español, no se puede negar el interés que este aspecto de nuestra cultura generaba en Europa. Diaghilev, como vimos, en su estancia en España montó ballets de tema español, y su *Sombrero de tres picos* estrenado en Londres constituyó uno de sus grandes contribuciones. Dos años después estrenó en París *Cuadro flamenco*, que se centraba aún más en el elemento folclórico: se trataba de un espectáculo que intentaba reflejar una noche en un café flamenco español, compuesto de malagueñas, farrucas, alegrías, garrotines, boleros, interpretados todos ellos por artistas españoles como La Minerita, María Albaicín, La Rubia de Jerez, Juan Sánchez Valencia *El Estampío* o Manuel Martell. El montaje pasó de París a Londres, donde se mantuvo un mes en cartel⁹⁶¹.

⁹⁵⁸ GUBERN, Román, “Ruido, furia y negritud”, ed. cit., pp. 295-299. Una muestra muy completa de la influencia del jazz en la literatura española se encuentra en la antología editada por Juan Ignacio GUIJARRO, *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013, que en el estudio introductorio analiza el impacto del jazz entre los jóvenes vanguardistas y la generación del 27, pp. 35-52.

⁹⁵⁹ Ángel GONZÁLEZ, “La noche española”, en VVAA, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 27.

⁹⁶⁰ Este debate se trata por extenso en BERGASA, Víctor; CABAÑAS, Miguel; LUCENA GIRALDO, Manuel; MURGA CASTRO, Idoia (eds), *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, Madrid, CSIC, 2009.

⁹⁶¹ José Luis NAVARRO GARCÍA dedica todo un capítulo a analizar la relación de Diaghilev con el flamenco en su libro *El ballet flamenco*, Sevilla, Portada Editorial, Sevilla, 2003, pp. 43-52.

Cierto que en nuestro país los espectáculos de danza flamenca, hasta entonces restringidos al ámbito de los cafés conciertos o al entorno privado, habían sufrido cierto desplazamiento a partir de 1910 debido al empuje de los géneros venidos del extranjero. Muchos cafés cambian su nombre por el de *music-hall*, más cosmopolita (como nos recuerdan José Luis Navarro y Eulalia Pablo), y las variedades y el género ínfimo comienzan a arrinconar al cuadro flamenco. Son los años de La Bella Otero y La Bella Chelito, y “por encima de cualquier consideración artística, se rinde culto al erotismo y la sicalipsis”⁹⁶². Las bailaoras flamencas de las décadas anteriores han sido sustituidas por bailarinas que destacan por su frivolidad y sensualismo.

Precisamente en este contexto se produjo el estreno de *El amor brujo*, que sirvió para ofrecer un espectáculo de danza inspirado en el mundo del flamenco pero que lo fundía con la música culta y lo convertía en algo más que un simple “baile intrascendente para entretenimiento de un público aficionado a las variedades”⁹⁶³. Ya vimos en capítulos anteriores la repercusión que la “gitanería” de Falla y Martínez Sierra tuvo, así como su relación con las pantomimas⁹⁶⁴. Pero también es importante destacar el impulso que dio a la revalorización de un género que estaba siendo avasallado por propuestas más modernas, al tiempo que lo elevaba por encima de la cultura popular de la que provenía.

La labor realizada por Pastora Imperio, protagonista de la obra de Falla, fue esencial en la difusión de esta nueva imagen del flamenco. La artista incluyó las danzas de *El amor brujo* en su repertorio, que a partir de entonces formaron parte de sus espectáculos, a pesar de las reticencias del músico. Fue una de las artistas más populares en la década de los veinte, llegando a actuar ante la familia real en varias ocasiones, y sus giras por España y América extendieron la fama de las danzas españolas⁹⁶⁵.

Sin embargo, la gran figura de los bailes folclóricos españoles en esos años es sin duda Antonia Mercé *La Argentina*, la bailarina española más importante de comienzos del siglo XX. Había nacido en Argentina durante una gira de sus padres, Manuel Mercé, profesor de ballet del Teatro Real de Madrid y Josefa Luque, primera bailarina del mismo teatro. A los dos años de edad está de vuelta en España con sus padres y a los cuatro inicia su formación. A los nueve se incorpora a la compañía y a los once es ya primera bailarina, lo que muestra la precocidad de la artista⁹⁶⁶. Su formación clásica se ve enriquecida con los continuos viajes al sur de España donde empieza a estudiar flamenco y entra en contacto con el mundo gitano. En 1910 se traslada a París, donde fijará su residencia, y comienzan sus giras europeas, que la llevarán por Inglaterra, Bruselas, Francia y Rusia, volviendo a España con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

La Argentina partió de los bailes españoles para llegar a una realidad distinta; al igual que Picasso, recurrió a elementos decorativos de la cultura rural española y gitana

⁹⁶² NAVARRO GARCÍA, José Luis; PABLO, Eulalia, *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Córdoba, Almuzara, 2005, p. 91.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁶⁴ Ver *supra*, el capítulo dedicado a la pantomima, pp. 212-215.

⁹⁶⁵ NAVARRO GARCÍA, José Luis, *El ballet flamenco*, ed. cit., pp. 37-39.

⁹⁶⁶ La información biográfica sobre *La Argentina* proviene del completo volumen de BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2009, pp. 19-21.

y los usó como elementos escenográficos utilizando sus formas y colores⁹⁶⁷. Su intención era llegar a la fusión de la danza española con la danza moderna, y realmente consiguió su objetivo, como concluía Salazar:

Había mucho en su arte que no era netamente español, sino que procedía de las escuelas modernas de danza, alemanas y rusas; por lo cual, aquellas viejas gitanas [...], aplaudiéndola mucho y admirándola hasta el éxtasis, no entendían, con todo, que estuviese realizando un arte castizo, a lo menos como el de ellas⁹⁶⁸.

En ese sentido, *La Argentina* supo fundir distintas tradiciones a partir del primitivismo y el exotismo que se identificaba con lo español, consiguiendo así “reinventar tradiciones”, según la expresión de Eric Hobsbawn relativa al arte etnográfico⁹⁶⁹. En la misma línea se expresa André Levinson cuando publica un artículo donde elogia y defiende el trabajo de la bailarina:

Como todo artista creador, ella llevaba los bailes al terreno, balbuceo del instinto primitivo, y los sometía a un estilo. Renovó así un arte que se perdía. Hoy en día, Antonia Argentina puede responder a sus detractores de ayer: “La danza española soy yo”⁹⁷⁰.

A partir de su gran éxito *La corrida*, con música de Quinito Valverde, que estrenó en el Moulin Rouge en 1910, *La Argentina* va incorporando una serie de bailes y danzas que hace suyas, construyendo un repertorio reconocible y que se identifica con la artista; siguiendo además el ejemplo de muchas artistas de variedades, no limita su repertorio a lo español, sino que también baila piezas de Grieg, Massenet y Gounod, aunque es indudable el peso de la música española dentro de sus espectáculos, que al mismo tiempo ayudan a hacer llegar a distintos lugares del mundo las composiciones de autores nacionales, como *Habanera* de Sarasate, *Córdoba* de Albéniz, *Andaluza* de Turina, *La danza de los ojos verdes* de Granados, *Zíngara* de Serrano o *Guadalquivir* de Castillo⁹⁷¹. El fin de la guerra había supuesto además su retorno a Francia, donde había sido recibida con entusiasmo en el Teatro Trocadero, con más de cuatro mil plazas, iniciando de nuevo sus giras europeas.

Su consagración definitiva se produce en 1925, cuando decide producir un nuevo montaje de *El amor brujo* de Falla para el Trianon Lyrique de París, dentro de un programa compartido por *La historia del soldado* de Stravinski y *La carroza del Santo Sacramento* de Gosseurs, inspirada en la obra de Merimée. Falla había dado su consentimiento y *La Argentina* preparó una nueva coreografía que interpretarían Vicente Escudero, el mimo francés Georges Wague y ella misma. Gustavo Bacarisas se encargó del vestuario y de la escenografía y el propio Falla dirigió la orquesta desde el foso. Fue la pieza triunfadora de la noche, y a partir de aquel momento, formará parte de las giras de la bailarina, que la volvió a representar en el Théâtre des Champs-Élysées en junio del año siguiente (como representante de España en el Festival Internacional de Teatro), el Grand-Théâtre de Burdeos y el Teatro de Turín en 1927, en la Ópera Cómica de París en 1928 y 1929, en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1933 y finalmente en el

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁶⁸ SALAZAR, Adolfo, *La danza y el ballet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 234.

⁹⁶⁹ BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁷⁰ Citado por MALHERBE, Henry, “Spectacles spagnoles”, *Cahiers d'art*, n° 3, Paris, 1928, p. 143. La traducción es nuestra.

⁹⁷¹ BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *op. cit.*, pp. 94, 265-264.

Teatro Español de Madrid el 28 de abril de 1934, dentro del Festival de Música y Baile Españoles⁹⁷².

Precisamente fue la favorable acogida tanto del público como de la crítica de su montaje de *El amor brujo* lo que impulsó a *La Argentina* a crear su propia compañía, *Les Ballets Espagnols*, con sede en la Ópera Cómica, y que siguiendo el ejemplo de los *Ballets Russes* de Diaghilev, se mantuvo en activo hasta su muerte en 1936. Contó con la colaboración de músicos de la talla de Falla, Albéniz, Granados, Esplá, Turina, Halffter y Pittaluga, y con escenografías de Néstor de la Torre, Manuel Fontanals, Gustavo Bacarissas, Federico Beltrán Massés, Mariano Andreu, Ricardo Baroja, Salvador Bartolozzi, Carlos Sáenz de Tejada y Toño Salazar⁹⁷³.

La recién creada compañía creó una serie de ballets emblemáticos (*El fandango del candil*, *Triana*, *El contrabandista*, *Juerga*...) que la convirtieron en una figura de la escena, la danza y la coreografía a nivel mundial; en 1931 recibe la Legión de Honor francesa por sus servicios a la cultura, y un año más tarde, de manos del presidente de la República, Manuel Azaña, el Lazo de Isabel la Católica. Su muerte prematura en 1936 y el silencio impuesto a su herencia artística en los años de dictadura han sido la causa de que sus enseñanzas no hayan podido perdurar hasta nuestros días, como si ocurrió con figuras contemporáneas a *La Argentina* como Martha Graham o George Balanchine que la sobrevivieron y no contaron con la hostilidad de un régimen autoritario⁹⁷⁴.

También destacables fueron los trabajos de Vicente Escudero, bailarín que había actuado con *La Argentina* y que había montado su propia compañía en París, los *Bailes de Vanguardia*, creada en 1930. Escudero se había trasladado a la capital francesa en 1921 y había bebido de la influencia de las vanguardias artísticas; además de bailarín y coreógrafo, también se encargaba de la escenografía y pintaba, muy influido de las ideas contemporáneas, como se aprecia en el abundante material gráfico que se conserva⁹⁷⁵. A pesar de la amistad que lo unía con *La Argentina*, nunca dejó de manifestar las diferencias artísticas que los separaban: “Para mis bailes me inspiraba en Picasso; ella no pasaba de Zuloaga”⁹⁷⁶. Ello no fue óbice para que, a la muerte de *La Argentina*, sus montajes le fueran cedidos en exclusividad, incluyendo su buque insignia, *El amor brujo* con decorados de Bacarissas, que montó en el Radio City Music Hall de Nueva York en 1935⁹⁷⁷.

Por último, no podemos olvidar la figura de Encarnación López *La Argentinita*, aunque su carrera tenga mayor relevancia en el período de la República. Al igual que *La Argentina*, había nacido en la ciudad de Buenos Aires, de padres españoles. Vuelven a la Península en 1903, cuando Encarnación cuenta seis años. Comienza entonces su

⁹⁷² NAVARRO GARCÍA, José Luis; PABLO, Eulalia, *op. cit.*, pp. 98-100.

⁹⁷³ Para profundizar en el trabajo de los artistas plásticos dentro de su compañía, remito al capítulo dedicado a ello, “Pintores modernos en la danza española”, de MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, pp. 138-161.

⁹⁷⁴ Ninotchka Devorah BENNAHUM explica detalladamente el silencio impuesto por el régimen de Franco a *La Argentina*, que había sido una figura pública emblemática durante la Segunda República; igualmente indaga las causas de que sus técnicas y enseñanzas se perdieran; véase *op. cit.*, pp. 37-45, 226-238.

⁹⁷⁵ Remito a los capítulos dedicados al bailarín en NAVARRO GARCÍA, José Luis, *El ballet flamenco*, ed. cit., pp.103-138, y MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, pp. 161-170.

⁹⁷⁶ Citado en MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁷⁷ NAVARRO GARCÍA, José Luis; PABLO, Eulalia, *op. cit.*, p. 104.

formación de baile, y su presentación en público la hace en San Sebastián a la edad de ocho años; en 1914 es ya cabecera del programa del Teatro Romea, donde canta, baila y parodia. En 1916 hace su debut en el cine, en la película muda italiana *Flor de otoño* donde sale bailando⁹⁷⁸.

En 1919 Gregorio Martínez Sierra la contrata para trabajar en varias obras que se presentarán en el Eslava en la temporada 1919-1920. En *El corazón ciego* actuó en el fin de fiesta haciendo el tipo de actuación que la había popularizado en el Romea. En la siguiente obra, la zarzuela *Rosaura, la viuda astuta*, Martínez Sierra encargó una adaptación del texto a Luis de Tapia a fin de otorgarle más peso a la artista en la pieza; de ese modo se aseguraba rentabilizar la contratación de la artista y le permitía ganar soltura sobre las tablas en papeles que requerían una preparación actoral. En *La suerte de Isabelita*, comedia lírica que se programó en enero de 1920, interpreta un papel que es fundamentalmente declamado en lugar de cantado, lo que supuso una evolución en su trabajo. El éxito de *La Argentinita* como actriz cómica permitió su participación en el intermedio cómico *El arte de amar* que formaba parte del espectáculo *Kursaal*, revisión ampliada del *Eslava Concert*, velada concebida como montaje híbrido que unía música, bailes, sainetes y piezas líricas en un mismo pase. *La Argentinita* también bailó y cantó en el *Kursaal*, además de su actuación como actriz⁹⁷⁹.

Pero sin lugar a dudas la colaboración más recordada de esa temporada teatral fue el papel otorgado a la artista en el montaje de *El maleficio de la mariposa*, que se estrenó el 22 de octubre de 1920 con un fracaso estrepitoso; *La Argentinita* interpretaba el rol de la mariposa blanca, vestida por Barradas. Se trataba de un personaje mudo cuyo momento más destacado dentro de la obra era una danza al son de la música de Grieg. La comedia fue vapuleada por el público y la crítica y supuso un duro trago para García Lorca, que tardó en reponerse de su primera experiencia teatral⁹⁸⁰.

A medida que avanza la década de los 20, *La Argentinita* se va alejando del género de las variedades para acercarse más a la danza, participando además en distintas actividades organizadas por la Residencia de Estudiantes; son años de amistad con escritores e intelectuales, de entre la que destaca la que la unió a Lorca hasta la muerte del poeta. En 1927 crea la *Compañía de Baile Andaluz*, primer paso en su carrera como coreógrafa que seguirá con el *Ballet de Madrid* en 1932 y la *Gran Compañía de Bailes Españoles* en colaboración con Sánchez Mejías, Ernesto Halffter y Lorca entre 1933 y 1936⁹⁸¹.

Sin embargo, no nos extenderemos más allá de 1931, año en que se publica *Tam Tam*, donde Borrás recoge todas estas influencias variopintas que determinan el panorama de la danza y del mimo tras unas décadas convulsas desde el punto de vista creativo y en las que la revolución de las vanguardias artísticas ha dejado una impronta difícil de ignorar.

⁹⁷⁸ NAVARRO GARCÍA, José Luis, *El ballet flamenco*, ed. cit., pp. 139-144.

⁹⁷⁹ Véase Inmaculada MATÍA POLO, "En el Eslava con Martínez Sierra: la colaboración de Encarnación López Júlvez *La Argentinita* con el Teatro Renovador del Arte", *Anagnórisis*, nº 10, 2014, pp. 43-59.

⁹⁸⁰ Remitimos a la "Introducción" de Piero MENARINI que explica en detalle la génesis de la obra, los problemas del montaje y su recepción, en GARCÍA LORCA, Federico, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-84.

⁹⁸¹ MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, p. 171.

Capítulo VII. Tam Tam

1. Estructura y composición

Tam Tam, subtítulo “Pantomimas. Bailetes. Cuentos coreográficos. Mimodramas” fue publicado en 1931 en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, con ilustraciones en color de Barradas y en una cuidada edición que recuerda a la de *El sapo enamorado* o la de la *Un teatro de arte en España. 1917-1925*.

La portada, diseñada por Enrique Garrán, responde al espíritu de la época⁹⁸². La utilización de las tipografías como formas elementales habían surgido a partir del Futurismo; Marinetti fue uno de los primeros en reconocer que las letras que constituyen las palabras son algo más que simples signos alfabéticos, y que los diferentes pesos y formas, así como su disposición en la página, confieren a la palabra un carácter expresivo distinto. Palabras y letras podían emplearse como imágenes visuales por derecho propio, como nos recuerda Richard Hollis⁹⁸³, y todos los movimientos renovadores harán un uso extensivo de las posibilidades expresivas de la letra, desde los caligramas de Apollinaire pasando por la utilización de textos de periódicos como collages en el cubismo, la relación de palabra e imagen en Magritte o las fotocomposiciones de los revolucionarios soviéticos, por citar solo algunos ejemplos⁹⁸⁴.

En el caso de la portada de Garrán, las enseñanzas de la Bauhaus y el constructivismo ruso parecen bien aprendidas: estilo de diseño gráfico geométrico, uso repetitivo de elementos, utilización del color⁹⁸⁵. Pero lo más interesante es la intención subyacente. Maurizio Scudiero ha estudiado la importancia de la tipografía dentro de las vanguardias, y analiza también la portada de *Tam Tam*, dentro de una larga lista de obras que recurren a la repetición en sus portadas, explicando su origen a partir de:

...dos ejemplos significativos. El primero es la cubierta diseñada por Hans Arp para *Der Piramidenrock*, de 1924, donde el título se repite una y otra vez (hasta 123 veces para ser exactos), convirtiéndose así, una vez más, en una imagen en sí misma, dentro de la cual el título “real” es muy explícito y, al mismo tiempo, se mimetiza, al “ahogarse” en el texto. Un año después, encontramos el libro *Manifestes* de Vicente Huidorbo, que propone nuevamente la repetición del título como en *Der Piramidenrock*, pero reduciéndolo gradualmente, línea tras línea, hasta la letra final, de modo que en la

⁹⁸² Enrique Garrán fue un pintor e ilustrador muy relacionado con el mundo de la edición; su estilo temprano revela la influencia de Barradas. Realizó las viñetas de *Salón de estío* (1930) y la portada de *Viviana y Merlín* (1930) de Jarnés, así como las ilustraciones de *El domador de leones y el brujo estrujalimones* de Manuel Abril en la colección *Cuentos de animales* (1930). Fue colaborador en revistas como *Alfar*, *Atlántico* o *Plural* y en periódicos como *El Sol*, *El Heraldo de Madrid* y *El Imparcial*. También ilustró numerosas portadas de la colección Los Poetas, como atestigua PALENQUE, Marta, *La poesía en las colecciones de literatura popular. Los Poetas (1920-1928)* y *Romances (s.f.)*, Madrid, CSIC, 2001.

⁹⁸³ HOLLIS, Richard, “La Vanguardia y el diseño gráfico”, FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (et al.), *La Vanguardia aplicada. 1890-1950*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 21.

⁹⁸⁴ El papel desempeñado por la prensa en ese sentido fue esencial para la introducción y difusión de las novedades estéticas, tanto a nivel de ilustración como a nivel tipográfico y de maquetación; véase a ese respecto, BONET, Juan José (coord), *El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos siglos*, Madrid, Fundación Colección ABC, 2010, y APARICIO, Antonio José, *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad*, Madrid, Fundación Colección ABC, 2014, que muestra el trabajo del artista a través de las páginas de la revista *Blanco y Negro*.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

décima línea de la palabra “manifestes”, queda únicamente la “s” final. De este modo, el bloque de texto asume no solo un carácter visual, sino también formal, es decir, geométrico, a forma de triángulo. [...]

Se trata, pues, de “señales” que provienen de los artistas-intelectuales que pretendían “establecer” puentes entre varios ámbitos de “significación”, es decir, que promovían la ruptura de las “normas” establecidas. [...] Tenemos aquí una serie de ejemplos donde el título viene a ser el pretexto de un diseño tipográfico coordinado, caracterizado por una “serialidad” formal, donde las diferenciaciones se realizan alternando el protagonismo de los colores⁹⁸⁶.

En el caso de *Tam Tam*, la tipografía también adopta una forma geométrica; en este caso se trata de un recio cuadrilátero, quizás una forma de reflejar la rotundidad del sonido rítmico, que de manera efectiva se repite a lo largo de la portada. *Tam Tam* hace referencia al instrumento africano, y es una llamada al exotismo y a la imaginación, al mismo tiempo que conjuga la importancia del ritmo como hilo de conductor de las piezas que la integran, pues en muchas de ellas la música juega un papel importante. Como veremos más adelante, Borrás hace en el prólogo de la obra una defensa del trabajo de cinco bailarinas representativas de las cinco direcciones que la escena de la época ofrece, de ahí la relevancia de la música en unos espectáculos donde la palabras está ausente, sean pantomimas, bailes o cuentos coreográficos.

Se compone *Tam Tam* de dieciséis secciones o capítulos de muy distinta clasificación, que iremos analizando de manera individualizada. El volumen se acompaña de treinta y seis ilustraciones de Rafael Barradas; diez de ellas son ilustraciones a todo color que reflejan una escenografía correspondiente al texto que iluminan. Aparecen por lo general al comienzo de la sección, y suponemos que corresponden a los textos más primitivos del volumen: *La sed*, *Su sombra*, *El molinero romántico*, *Nacimiento* (con dos ilustraciones), *El pintor cubista*, *El Niaou*, *El Anónimo*, *Juerga* y *La lección sospechosa*. Nuestra suposición se basa en que cinco de esos textos fueron publicados entre 1923 y 1924 en la revista *Elegancias*, como veremos más adelante, y en la prematura muerte de Barradas en 1929, que truncó el proyecto del volumen, motivo por el que imaginamos que Borrás prefirió honrar la memoria de su amigo publicando el resto de textos (que probablemente escribió tras desaparición del artista) sin dibujos introductorios. No existe otra razón que justifique que unas piezas presenten un dibujo escenográfico a todo color y otras no; tal vez la intención original de Borrás y Barradas era incluir una escenografía acompañando a cada pantomima o baile, pero el artista solo llegó a ilustrar nueve de ellas. Junto a estas diez ilustraciones que además se presentan como láminas pegadas a la páginas del libro, encontramos diecisiete ilustraciones que, a modo de figurines, ofrecen aspectos del vestuario y apariencia de distintos personajes de las piezas. Son dibujos en su mayoría en bicromía de gran tamaño, ocupando en ocasiones la página al completo. Además, estos dibujos solo aparecen en las pantomimas y bailes que cuentan con la lámina a color, lo que apoya nuestra teoría.

El resto de ilustraciones del volumen son nueve dibujos en negro de pequeño tamaño, que representan elementos circunstanciales (un candelabro, una máscara de teatro, tres golondrinas que cruzan su vuelo, etc.) que en ocasiones no guardan relación

⁹⁸⁶ SCUDIERO, Maurizio, “Vanguardia y tipografía: una lectura transversal”, FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (et al.), *La Vanguardia aplicada. 1890-1950*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, p.177. A continuación cita varios ejemplos, como la portada de la revista *Emporium* (1927), la revista *Plastique* (1938) o *Tam Tam* de Borrás. [Ver Fig.]

con las páginas a las que acompañan y constituyen simples elementos de relleno que imaginamos fueron seleccionados de entre la vasta producción de Barradas para acompañar a las piezas que no cuentan con diseños propios. Así, *Programa de mano*, el prólogo de la obra que recoge su intención, no cuenta con ninguna ilustración en color ni figurines en bicromía, al igual que *Un suceso en la aldea de barro*, *El rey hechizado*, *El quite*, *La botella borracha*, *La partida de ajedrez* y *Nueva danza de la Muerte*. Deducimos por ello que son los textos más modernos, probablemente escritos entre 1929 y 1931, cuando el ilustrador no pudo aportar su talento como soporte a las piezas de Borrás.

El libro está dedicado a “Pedro Sáinz Rodríguez y a Manuel L. Ortega, camaradas en la alegría del libro”⁹⁸⁷. Del famoso escritor, filólogo y político conservador no será necesario apuntar demasiado, más allá de la sintonía ideológica con Borrás. Por su parte, Manuel Luis Ortega Pichardo era un escritor y periodista que había desarrollado una importante labor en el norte de Marruecos, al igual que Borrás, y había fundado junto a Ignacio Bauer la influyente editorial CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones), que publicaba *Tam Tam*. En ambos casos, la dedicatoria es muy distinta de la que aparecía al frente de *El sapo enamorado* (recuérdese, “A la bailarina Lydia Lopokowa acariciadora de los ojos”) y parece más dirigida a las relaciones públicas que al contenido del volumen.

2. *Programa de mano*

Con este título presenta Borrás el prólogo de la obra; una cita de Cánovas del Castillo extraída de *El teatro español* le sirve de pórtico:

...El Arte debe guardar su carácter de juego porque solo con lo bello o lo que en algo se le parece se juega intelectualmente en la vida real, mediante la representación ordinaria de objetos o acciones, YA EN LA VIDA PROPIA DEL ARTE, DONDE SE CONDENSA Y REALIZA LA EXISTENCIA TOTAL Y COMPLETA. La actividad que el Arte se aplica, no es aquella, en tanto que por superflua consideraba Santo Tomás ilícita, sino la que positivamente sobra para las necesidades sensibles, Y RESPONDE SOLO A LO QUE EN EL ALMA HAY DE SUPERIOR A LA SIMPLE EXISTENCIA⁹⁸⁸.

Las mayúsculas del fragmento de Cánovas son de Borrás; el texto original únicamente presentaba en cursiva la palabra “juego” para destacar esa idea de arte como actividad lúdica. Igualmente, las mayúsculas de “Arte” no aparecen en el texto original, y son parte de la edición del autor.

La primera parte de “Programa de mano” se denomina “Dibujo de época y apariciones de bailarinas”. Las palabras que la abren guardan una irónica reflexión sobre las citas introductorias: “Hay que poner al frente de un libro que se estima la hermosa parrafada o la sentencia con apellido de relumbrón, porque tiene el texto del

⁹⁸⁷ BORRÁS, Tomás, *Tam Tam. Pantomimas. Bailetes. Cuentos coreográficos. Mimodramas*, Madrid, CIAP, 1931, p. 7.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 11. La cita proviene de CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *El teatro español*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1906, p. 20.

libro seriedad de burro, que aumenta su autoridad sobre los lectores. El "dice Fulano" es muy socorrido. Así el autor no tiene que decir nada"⁹⁸⁹. Indudablemente, la referencia no deja de ser contradictoria en la medida que Borrás mismo recurre al nombre de Cánovas del Castillo para "no tener que decir nada" él mismo, lo que muestra esa actitud de juego de la que habla la cita. Una vez justificada su perspectiva, y tras una primera aclaración humorística, continúa explicando el sentido de la cita:

Ya está mi opinión salvada: "dice Cánovas", que el Arte, con su carácter de juego delicado, encierra la *summa* de valores y que su sentido es el contrario a lo cotidiano. Totalidad y predominio del espíritu: todo y lo de más allá de todo. Ese es el Arte y por lo tanto el Teatro. Así fue el Teatro siempre, hasta en sus tanteos. Salvo en el eclipse del siglo XIX contra el que tenemos que disparar sin pausas, para herirle en el corazón y que no resucite"⁹⁹⁰.

Borrás utiliza la cita de Cánovas del Castillo (que en realidad pertenece a un pasaje donde se defiende la validez del teatro de Lope frente a las imposiciones de los preceptistas del Renacimiento) para señalar el carácter superior del arte, elevándolo por encima de la cotidianidad de la vida. Por ese motivo se vale de las mayúsculas para referirse al Arte y al Teatro, que se muestran así como entidades idealizadas, superiores, siguiendo el ejemplo del idealismo romántico, que también se valía de este procedimiento para resaltar el valor de estos conceptos. Frente a esta visión sublime contraponen el teatro del siglo XIX, modelo de representación que hay que erradicar y olvidar para siempre.

En un largo pasaje expone ese "dibujo de época" al que hace referencia el título de la sección, donde enumera las equivocaciones de ese teatro "entregado al naturalismo y al verismo, es decir, al vulgarismo". El realismo del XIX malinterpreta lo esencial del arte teatral en pos de la "verdad", que Borrás resalta en el texto para destacar su carácter erróneo. Habla de "verdad de fotógrafo ambulante", que subraya los detalles como las pecas de la cara para justificar la verosimilitud de lo representado; "verdad de mal director de escena", que hace comer pollo auténtico a los actores; "verdad en los temas" (una de las "verdades" que más insulta a Borrás), lo que suponía reflejar una existencia "agarbanzada, gazmoña, insípida, ramplona [llena de] honestidad, mediocridad sobredorada, previa censura eclesiástica, previa censura gubernamental, previa censura de los padres de familia"⁹⁹¹. Un teatro hueco, falto de vida y energía, para el que no omite comentarios negativos en una enumeración muy elocuente:

Había en ese Teatro amores decentes con boda final; no pasiones. Moralidad; no sinceridad. Vuelo de gallina; no altura. Imitación "de los buenos modelos"; no originalidad. Retórica; no inspiración. Calefacción; no fuego. Versificación en lugar de poesía. Arreglos de los clásicos, no clásicos. Descolor, asfixia. La vida a través de un vidrio esmerilado. Lirismo aguanoso. Romanticismo de segunda mano. Cromos en vez de pintura"⁹⁹².

Paradójicamente, la pretendida "verdad" del teatro decimonónico acaba resultando ser una copia burda de aquello que se intenta reflejar con veracidad. Borrás aborrece este tipo de teatro y todo lo que lo rodea y sustenta: autores sin talento que

⁹⁸⁹ *Ibíd.* p. 11.

⁹⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 11-12.

⁹⁹¹ *Ibíd.*, p. 12.

⁹⁹² *Ibíd.*, p. 12.

buscan ingresar en la Academia, un público que acude al teatro para hacer la digestión, actores de los que ha desaparecido el talento y que se han asimilado al público que los contempla, de manera que a veces no es fácil distinguir a los cómicos de aquellos sentados en las butacas. En este contexto sin ideales artísticos, “bien domesticado, bien desvirtuado”, donde los temas de las obras son los discursos del parlamento, la estadística o la ley de enjuiciamiento criminal, surge un elemento de renovación inesperado, las bailarinas:

Las bailarinas empujaron con el hociquito de la punta de sus pies las puertas lacradas, cosquillearon en las ventanas cerradas con doble barra de moratinismo, invadieron a lo colegial -malicia e ingenuidad- los tablados del tedio y de la rutina. Entró en escena un sol desinfectante, un oxígeno de perfumes: lo imaginativo, lo alado, lo despreocupado, lo desnudo, lo plástico, lo fantástico⁹⁹³.

Frente al rígido “moratinismo” (la vuelta a los preceptos clásicos en teatro, las tres unidades, el respeto al decoro, la separación de lo cómico y lo trágico...) las bailarinas trajeron algo nuevo que derrumbó el inestable edificio del teatro, “carcomido por la polilla de tanta sordidez y de tanta preceptiva”:

Las bailarinas eran las avanzadas. Ninfas más que musas, traían un Renacimiento, un estilo nuevo, en el que entraban a servir al Drama todos los gérmenes de todas las Artes, principalmente la Pintura. Como en los orígenes, primero fue la Danza, luego lo demás. ¡Danza de expiación y de epitalamio! [...] Bailaron como una misión, bailaron como prólogos anunciadores de lo inminente⁹⁹⁴.

Borrás nos recuerda la apreciación que hiciera Salazar en las primeras páginas del capítulo sobre la danza y el ballet en *Sinfonía y ballet*: la danza es históricamente la primera de las artes, y el gesto por sí solo expresa sin necesidad de la palabra⁹⁹⁵. La danza además nació como rito, y Borrás convierte la actuación de las bailarinas en una danza de doble significación: por un lado, la expiación de todo lo anterior, ese teatro del XIX del que hay que olvidarse, y por otro, la celebración de un nuevo comienzo, unión de todas las artes al servicio del drama que se simboliza con el epitalamio nupcial.

“La revolución, la liberación se ha hecho”, concluye Borrás. El cambio aportado por las bailarinas ha sido aceptado por el público: “Los ojos han visto y están deslumbrados. El naturalismo, el verismo (el vulgarismo) les repugna”. Retoma de nuevo las tres denominaciones que al comienzo de su introducción ha presentado unidas como un único concepto y finaliza así su “Dibujo de época y aparición de las bailarinas” con la presentación de las secciones siguientes: “Esta es la ronda de cinco bailarinas que han resucitado el gusto”⁹⁹⁶. A continuación introducirá cinco retratos, cada uno correspondiente a una bailarina contemporánea, símbolo cada una de ellas de diferentes maneras de entender la danza: Antonia Mercé *La Argentina*, Tórtola Valencia, Lillian Roth, Ana Pavlova y Josephine Baker.

La presentación de estas cinco artistas como parte del prólogo no es gratuita. Borrás está justificando el sentido de su libro, una huida del realismo mal entendido que había imperado en los escenarios del siglo anterior y el recibimiento unánime de las

⁹⁹³ *Ibíd.*, p. 13.

⁹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 14.

⁹⁹⁵ SALAZAR, Adolfo, *op. cit.*, p. 301.

⁹⁹⁶ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 15.

nuevas formas que suponían la ruptura de ese modelo imitativo. La danza jugó un rol protagonista en ese proceso, y tal y como afirma Serge Salaün, el papel de las bailarinas es vital en el cambio que se opera en los escenarios teatrales:

La danza y las grandes bailarinas de principios del siglo XX son seguramente las grandes sacerdotisas de la modernidad escénica, tanto técnica como estéticamente. Quizás sean las verdaderas “locomotoras” de la reateatralización y de la renovación escénica. [...] Su aportación fundamental reside en una nueva estética del cuerpo y del movimiento, hacia pautas simbolistas y abstractas de la danza. Son el punto de encuentro de todas las expresiones artísticas, fomentando una transdisciplinaridad o pluridisciplinaridad fecunda. Entre 1892 y la Segunda Guerra Mundial, acompañan todas las rupturas, ismos y vanguardias estéticas, en la pintura y el cartel, la escultura, la música, la literatura, etc⁹⁹⁷.

No es por tanto descabellado que formen parte del prólogo de la obra debido a su carácter rupturista de avanzadilla artística. Por el mismo motivo, no es tampoco aleatorio el orden en que se presentan; Borrás introduce cada una de las bailarinas con una denominación general que la describe e individualiza: así, las cinco son presentadas como “Bailarina andaluza (Antonia Mercé *La Argentina*)”, “Bailarina oriental (Tórtola Valencia)”, “Bailarina yankee (Lillian Roth)”, “Bailarina literaria (Ana Pavlova)” y “Bailarina salvaje (Josephine Baker)”.

La primera es *La Argentina*, la más cercana a la cultura y al arte españoles, la que parte de una tradición existente, el flamenco, que fácilmente se identifica con las raíces hispánicas. De ahí que Borrás, además de presentarla, le adjudique una dirección dentro de la corriente de la danza: es la “Bailarina andaluza, dirección de lo popular”, de ahí que su caracterización responda a los tópicos del españolismo: “enredado al cuerpo, un pañolito. Piel trigueña [...] Pies veloces, piernas de cuerdas tirantes, la cintura quebrada de los gitanos finos. Y las puntas de los dedos, sonoras”⁹⁹⁸.

La escena que nos presenta Borrás ofrece todos los tópicos de la danza andaluza: el hombre observa en silencio el baile de la mujer, con el sonido de las guitarras de fondo. El movimiento de *La Argentina* es violento, indómito, como la raza gitana que simboliza: “No baila recta, como el surtidor; baila como un chorro que tropieza y se deshace. No respira el aire: se lo bebe a tragos. No acaricia: araña”. Muy pronto se introduce en el baile el elemento erótico, del que la mujer huye: “Su baile dice que se defiende de alguien que la quiere poseer”. Consigue evita la agresión con violencia: “Al final ha vencido ella y los pies picotean el corazón derribado”. Pero tras el triunfo sobre el hombre llega el deseo: “Un momento tuvo frenesí por romper su cintura: se le había enroscado el deseo alrededor de la cintura y lamía sus muslos pataleantes. Acabó embriagándose de danza. Todo el sentido de su danza es esa borrachera de amor y la tortura por encontrar el equilibrio de la castidad”⁹⁹⁹.

⁹⁹⁷ SALAÜN; Serge, “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, ed. cit., p. 267.

⁹⁹⁸ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 15. Esta última metonimia, muy ingeniosa, tiene además una doble lectura: las puntas sonoras de los dedos pueden deberse al chasqueo de los dedos o al repique de las castañuelas, arte que dominaba *La Argentina* con soltura.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 15. El imaginario del flamenco, el gitano, el erotismo y la violencia ya estaban perfectamente extendidos en 1931, tres años después de la publicación del *Romancero gitano*. Muchas de estas imágenes se habían vuelto recurrentes y tópicas entre los imitadores del neopopularismo.

La lucha interna entre el impulso de las pasiones y la paz de la castidad va acompañada por visiones de fertilidad, símbolo del fruto de ese amor que se le promete a la bailarina: “alegría de bautizo al atardecer, alegría de huerto de entrañas mojadas. [...] hogaza de pan picoteada por los pájaros; cariño que se pisa como en el lagar y se hace mosto”¹⁰⁰⁰. El baile deviene en transformación, metamorfosis que permite una anhelada unión panteísta con la naturaleza: “Baila: quiere ser vid de emparrado y sacudirse los racimos; quiere ser pesaroso ciprés; ahora pincha como los cactus que se defienden del camino”. Pero al mismo tiempo las imágenes vegetales siguen repitiendo las características ya presentadas de la bailarina: su deseo de florecer (“sacudirse los racimos”), su seriedad (el ciprés), su espíritu arisco (el cactus). El movimiento de sus brazos al bailar la asemeja a la figura de un paso de Semana Santa: “Enarca los brazos alrededor de la cabeza y las manos se tocan: queda aureolada como las imágenes de los pasos”. Borrás añade así una pincelada más de andalucismo a *La Argentina*.

El final del baile se acerca: “el viento de la música la sacude, la agita como a un almendro: repiquetea y caen en pedrisco las almendras al suelo”. La metáfora de las castañuelas y la percepción de su movimiento curvo hacia delante como si el sonido acompañara la caída de un fruto es de nuevo otra imagen de fertilidad, que Borrás acumula en muy pocas líneas. La conclusión de la danza apunta en la misma dirección: “Pasión: altanera y desafiadora, presenta los pechos erguidos: -¡Tómalos! ¡Ya están maduros!”. Cierre plástico donde imaginamos el cuerpo en tensión de *La Argentina* clavado en el escenario, frente al hombre que la ha estado observando desde el principio y al que finalmente se entrega.

El ritmo frenético de esta danza vital y primitiva contrasta con la presentación de Tórtola Valencia, bailarina oriental que es este caso representa la “dirección de lo dramático”¹⁰⁰¹. En este caso Borrás no describe una danza, que apenas se intuye, sino el movimiento de la mujer. La presentación de Tórtola es muy visual, casi pictórica. Se transcribe además por medio de un estilo de ensoñación que resalta las sugerencias que el personaje despierta en el espectador:

Ave de cuento lejano, tiene en su vestidura las siete partes del iris. Vuelve a descender blandamente para bailar... Ave rara, ave-mujer, de perfil agudo, de cresta en áspero remolino, de filamentos y plumajes suntuosos. Ojos redondos y movibles, nariz picuda y la garganta delgada. Tiene la mirada del cuervo y los brazos-cisnes. Anda ondulando y baila esponjándose, a saltos nerviosos, queriendo alcanzar la altura; hay en su baile predominio de alas¹⁰⁰².

Hay en su descripción una serie de referencias que hacen pensar en representaciones de la mujer típicamente finiseculares donde se conjugan elementos animales y humanos para crear una figura de enigmática belleza. Su manera de bailar se muestra tranquila, equilibrada, ondulante, muy diferente a la vista en el caso de *La Argentina*:

¹⁰⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 15-16.

¹⁰⁰¹ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁰⁰² *Ibíd.*, p. 16.

Danza, poesía del cuerpo. Ella es la música del cuerpo, poesía de la poesía. Pero su arte tiene una fórmula fundamental: sacrificio. Así como su color-base es el fundamental: negro. ¿Bailarina, danzarina, bacante?¹⁰⁰³

Forma parte de esta concepción de la danza el componente ritual, de ahí el ceremonial que acompaña a su ejecución; su danza es un sacrificio, enraizando así con su origen religioso. Borrás deja claro el sentido que tiene esta visión del baile: “No es uno de esos brillantes juguetes animados por cualquier sonería, raudos, veloces e ingrátidos”. No se trata por tanto de un simple espectáculo donde prima el movimiento, la técnica y la habilidad, como tampoco es “una resucitadora de posas de museo”. Tórtola no está reviviendo formas periclitadas del pasado, no pretende ofrecer una copia burda de las danzas de antaño, caídas ya en el olvido. Su baile es una verdadera religión para ella: “Su ritmo es un ritmo litúrgico. El baile es sagrado y bailar es oficiar”¹⁰⁰⁴.

El origen de esta danza está en Oriente (no olvidemos que Tórtola Valencia se presenta como “bailarina oriental”), y Borrás remite a los grandes mitos de Asia: India, Siam, Persia, China, incorporando toda una serie de elementos que constituyen parte de sus culturas: la reencarnación, las divinidades hindúes, la contemplación de los sacerdotes budistas... La estampa se cierra con una descripción de Tórtola Valencia que podría haber sido firmada por cualquier escritor decadentista, que resalta los elementos sensuales, mórbidos y oscuros del personaje, donde se mezclan las referencias pictóricas, como si de un lienzo se tratara:

Su cuerpo de color dátil es musculazo y terso; esos ojos de mirar duro, clavan la mirada negra; crispa la boca con sed de algo –no se sabe de qué odio- y aparecen los dientes simétricos, con el blanco que enfría el rojo violento de los labios, herida que disimula embadurnándola de bermellón. La melena es una espuma oscura alrededor del rostro; los pechos, a cada movimiento amenazan deshojarse; los pies desnudos, de dedos irritados, incrustan ferozmente la pisada en el suelo; las manos desgarran invisibles telas del aire; se moja toda ella como un árbol que exudase la savia; giran en torno suyo los mil retales deshechos de su vestidura como mil cimitarras amenazantes¹⁰⁰⁵.

Es en ese momento cuando se descubre que las últimas líneas estaban describiendo su danza; se ha pasado del cuerpo de la bailarina a su movimiento, despacio, sin rupturas bruscas, del mismo modo que su interpretación: “al terminar todos sus bailes –ofrendas a las diosas de la locura, de la venganza, de la lascivia o de la muerte- cae desvanecida y anhelante, en comunión con el eterno y tremendo misterio”. Hemos asistido a un rito, a la unión de la bailarina con la eternidad, como si de un derviche se tratara. Borrás sentencia en la última afirmación del retrato: “Es la bárbara y máxima síntesis de la tragedia”, donde se mezclan los componentes religiosos con los componentes viscerales que acompañan siempre al sacrificio ritual.

Esta visión de la bailarina, como decíamos, está muy cerca de la sensibilidad del fin de siglo y con sus representaciones de la mujer plagadas de exotismo y sensualidad enfermiza. Tratamos de ello en el capítulo dedicado a *Guignol* al hablar de la imagen finisecular de la mujer¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰³ *Ibíd.*, pp. 16-17.

¹⁰⁰⁴ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁰⁰⁵ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁰⁰⁶ Ver *supra*, pp 54-58.

La siguiente bailarina, Lillian Roth, es la antítesis completa de lo anterior. Es la “bailarina yankee, dirección de lo humorístico”. Fue una actriz y cantante estadounidense que inició su carrera como niña prodigio a los siete años en los escenarios de Broadway. En sus primeros años actuó junto a su hermana Ann y eran conocidas como “Las niñas Roth”. Sus espectáculos de vodevil con canciones y bailes le permitió entrar en la compañía de Florenz Ziegfeld, de donde pasó al cine. Firmó un contrato con Paramount por siete años, y realizó películas musicales como *Love Parade*, *El rey vagabundo* o *Honey*; igualmente trabajó con los hermanos Marx (*El conflicto de los Marx*) o en la extravagante *Madam Satan* de Cecil B. DeMille. En los años treinta se encontraba en la cima de la fama, aunque sus problemas de alcoholismo provocaron que su carrera declinara a finales de la década.

Borrás la muestra como un claro ejemplo de la realidad americana: “es la chica que ha resultado de la higiene y de la gimnasia. Desviste el calzoncito de la natación y una pezonera para que no la lleven al juez de los puritanos”. Su vestimenta es decorosa para no escandalizar al público y posee además un cuerpo que no está sexualizado:

Muchacha que tiene “ello” (chico-chica, lo neutro), parece que se quedará siempre en los diez y seis años, que no será nunca mujer, ni matrona, ni vieja. [...] Caderas iniciadas, línea somera. Ha suprimido de su porvenir los pechos¹⁰⁰⁷.

Parte de esta indeterminación genérica puede deberse a su origen como artista infantil; su cara conserva una expresión de niña, y su cuerpo delgado no presenta las curvas de otras bailarinas. Contrasta fuertemente en este sentido con las dos bailarinas vistas hasta ahora, en las que el componente erótico estaba destacado, influyendo en la concepción misma del baile. En el caso de Lillian Roth la sensualidad está erradicada; tanto por el humor que intenta simbolizar como por su propia naturaleza asexuada, su baile será insustancial, cómico, inocente.

Un largo paréntesis en el texto (que ocupa casi la mitad de la entrada) nos describe la *jazz-band* que se encuentra detrás de Lillian Roth. Debemos suponer por tanto que la bailarina se halla en el escenario de un teatro (o que nos llega a través de la pantalla del cinematógrafo). La descripción impresionista debe mucho al texto de Ramón Gómez de la Serna sobre el jazzbandismo que publicó en *La Gaceta Literaria* en dos entregas y que posteriormente integraría como capítulo de *Ismos*¹⁰⁰⁸:

Instrumentos de formas de pescados, instrumentos relucientes -oro: comercio-, dominando a los pobres instrumentos coloniales; pues entre el estrépito del metal imperialista da su nota el banjo, sometido a la brutalidad del bloque de los “United Instruments of America”¹⁰⁰⁹.

Borrás establece así un paralelismo entre los instrumentos de la orquesta y la realidad social de América; los brillantes instrumentos de metal son el símbolo del capitalismo (“oro, comercio”) que dominan a los instrumentos tradicionales: el banjo, la clase trabajadora sometida al peso de los ricos, lucha de clases en clave musical y

¹⁰⁰⁷ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁰⁸ *La Gaceta Literaria*, nº 51, 1-II-1929, p. 6, y nº52, 15-II-1929, p. 6. Véase en el capítulo anterior, pp. 302-304.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

humorística. Y el producto resultante (el jazz) hace naufragar el carácter más conservador de esos instrumentos “el resabio del violín de los minués y el piano de los lieder [sic]” para ofrecer un resultado nuevo: “Música apresurada, acelerada, lanzada, a 359 ritmos por hora”. Aparece la primera referencia a la velocidad, una de las características que ya señalamos al hablar del jazz. Su presencia en esta estampa de Lillian Roth es esencial junto al componente cómico: “¡Humorismo y velocidad ciento por ciento!” exclama en su presentación del ritmo americano.

El jazz es además una música que saca partido de los avances tecnológicos de la época, como demuestran los gramófonos y discos que permiten difundir por todo el mundo las canciones y composiciones que se ponen de moda. Marcan el nacimiento de la industria discográfica que no nace precisamente al amparo de la música culta sino de la música popular, y en la que muy pronto los productores y las casas editoriales serán las encargadas de controlar uno de los negocios-estrella en la era de “la reproductibilidad técnica”, usando palabras de Benjamin. Borrás denuncia ese carácter mercantil de la nueva música: “Música de serie, fabricada no por el artista, sino por el editor”. Hay una crítica al mundo imperialista que América representa y quizás también a la música jazz, que no parece ser del agrado del escritor.

Otro elemento de la modernidad, el boxeo, se integra en el cuadro de la orquesta: “Y boxeo: el que sostiene uno de los locos con el bombo, el tambor, los cascabeles, el silbato y la cajita china”. La idea del boxeo acentúa la idea de lucha, de movimiento violento que se ha destacado desde el principio por medio de unos instrumentos estrepitosos. Borrás describe ahora al director de la orquesta (recordemos que también Ramón lo hacía en su repaso al jazzbandismo):

Música que se dirige sin batuta: el director la manipula, prestidigitador que hace juegos icarios con los sonidos; los lanza por el aire como cohetes de colorines, y la música es por eso menos cabalística que si la extrajera el director con la batuta, varita mágica¹⁰¹⁰.

El carácter festivo, despreocupado e informal del jazz, donde el director prescinde de la etiqueta y de las normas sociales del auditorio de concierto (“se dirige sin batuta”), disminuye su carácter trascendente; es una música “inferior” si se compara con las grandes composiciones clásicas, con la altura de los grandes nombres propios (Beethoven, Wagner, Mozart...) que sí son considerados artistas. Concluye Borrás su instantánea de la *jazz-band* con una última línea con ecos de greguería que de nuevo incide en su componente cómico: “Música dentro de la cual ríen los instrumentistas enseñando las dentaduras como una colección de teclados”¹⁰¹¹.

Tras la descripción de la orquesta, Borrás cierra el paréntesis y vuelve a Lillian Roth. Es una “mujercita de cartel expresionista. Un fotógrafo no podría sorprenderla [sic] ninguna inmovilidad; para retratarse necesita el cinematógrafo porque es delirante la multiplicación de sus cambios de actitud”. Resalta con ello su innegable pertenencia al medio fílmico, único capaz de dar cuenta de sus gestos, de sus movimientos y sus posturas. Borrás enumera distintas actuaciones de la artista, que parecen remitir a algunas de sus películas más famosas; así, al hablar de “Imitación infantil de pisadas de

¹⁰¹⁰ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰¹¹ Se refiere bien al tamaño de sus piezas dentales, bien al contraste entre sus dientes y sus mellas, en una suerte de escala de blancas y negras que es habitual en las caricaturas.

animales: paso de la rata, del camello”, puede referirse al baile que realiza en el número “Let's be common” de *Love parade* (1929), donde sus pasos de baile, exagerados y cómicos, pueden recordar al movimiento de animales; igualmente, cuando dice “Baile como una broma de marineros que se divierten en cubierta” puede remitir a la película *Sea legs* (1930) que se desarrolla en un barco y donde hay varios bailes con marineros. Del mismo modo, cuando explica que “se burla de los chepudos sacando la chepa; arqueando las pantorillas, de los zambos; poniendo visajes, de los feos”, nos recuerda la vis cómica de la actriz, que normalmente recurría a estos gestos, muy propio del vodevil, para hacer reír al público, como se aprecia en su personaje de la criada Lulu en *Love parade* (1929). Borrás sentencia: “Su movimiento es contorsionista, su armonía, caricatura. Lo grotesco agraciado por la feminidad. Humorismo”¹⁰¹².

Sin duda el humor es la característica más importante de la actuación de Lillian Roth, un tono que impregna sus actuaciones en las que las expresiones del rostro y los primeros planos que ofrece la pantalla tienen un peso destacado; indudablemente, el cine sabe sacar partido de su gesticulación, algo que el teatro tradicional no podía poner de relieve de la misma forma¹⁰¹³.

Borrás parece admitir con ciertas reticencias el estilo de danza que representa Lillian Roth, en el que encuentra pocas muestras de autenticidad:

Nada espontáneo, instintivo: todo civilizado, mecanizado en este baile. Baile-pianola. El cuerpo sirve como un instrumento más. No danza por sí mismo. Cada miembro está unido al tronco por goznes. La electricidad de la música le da corriente. Automática. Dentro, esqueleto de acero que hace trenzados inverosímiles cuando siente las barras inferiores electrocutadas por el fortísimo. Velocidad¹⁰¹⁴.

Al mismo tiempo, no deja de llamar la atención que la descripción que hace de su baile corresponda a una imagen moderna, propia del futurismo: se resalta la velocidad, el componente mecánico, casi de autómatas, que mantiene a la chica en movimiento. Esqueleto de acero, electricidad, son todos referentes de una visión contemporánea muy del gusto de la vanguardia¹⁰¹⁵. Los elementos que aparecen a lo largo del fragmento hacen pensar en la definición que César Arconada hace del “mundo nuevo” en un artículo de *La Gaceta Literaria*:

Debemos tener fe en nosotros, en nuestro siglo. Sin duda alguna: de la multitud ardorosa de los estadios, como de la multitud religiosa de los cines, ha de salir el nuevo

¹⁰¹² BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰¹³ Ya comentamos al hablar del cine en el análisis de *El sapo enamorado* la importancia que los mimos tuvieron en los primeros años del medio, y cómo fue evolucionando su presencia en la pantalla, permitiendo la pervivencia de aquellos centrados en el dominio de la expresión facial frente a los que destacaban en la expresión corporal, por el uso creciente de los primeros planos en la industria cinematográfica. Véase *supra*, pp. 234-236.

¹⁰¹⁴ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰¹⁵ Esta visión mecanizada de la mujer fue habitual en los escritores de vanguardia. Recuérdese el poema *Romeo y Julieta* de Rafael Alberti en *Cal y Canto*, donde se describe a la amada como “Esqueleto de níquel. Dos gramófonos / de plata, sin aguja, por pulmones. / ¡Oh, cuerpo de madera, sin latido!”. Sobre este tema se puede consultar el clásico ensayo de FRIEDRICH, Hugo, *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974. De época más reciente, CANO BALLESTA, Juan, “Canto a la máquina y utopismo antitecnológico (1916-1939)”, en BERNAL SALGADO, José Luis; SCHMITZ, Sabine (coord), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, pp. 143-162.

mundo, el mundo de nuestra época. Frente al café, la tertulia, la política, el teatro, exaltemos nuestras cosas: el cine, la acción, el deporte, las mujeres con pelo corto. Frente al artista, al político o al cómico, exaltemos al nuevo héroe: al futbolista, al boxeador, al chófer.

Estadium. Juego. Lucha. Tensión de músculos. Bullicio de bocinas. Discusión. Tumulto. Gestos¹⁰¹⁶.

El escenario de Lillian Roth que describe Borrás remite a todos esos lugares comunes de la modernidad, con la que el escritor parece no sentirse muy cómodo por la velada censura que mina todo el texto; Borrás, como veremos más adelante, ejerce cierta crítica sobre algunos aspectos de la modernidad y no puede adscribirse a la vanguardia como miembro “puro”.

Siguiendo el juego de contratos que ha guiado la disposición de las secciones de *Programa de mano*, se introduce una nueva bailarina que se confronta con la anterior, Anna Pavlova, bailarina literaria, “tradicción teatral”. Recordemos que Anna Pavlova se había formado en la Escuela Imperial de Ballet y fue musa de Fokine en sus primeros años. Para ella creó la coreografía de *La muerte del cisne*, una de sus interpretaciones más memorables, que marcó un antes y un después en el mundo del ballet. Como nos recuerda Abad Carlés, se convirtió en la seña de identidad de la bailarina, al tiempo que inauguraba una nueva era dentro de la danza, la del realismo, más cercana al intimismo romántico que a la grandilocuencia imperial de Petipa:

La elección del cisne como figura representativa para su obra no es casual. No puede olvidarse la obra de Petipa-Ivanov *El lago de los cisnes* como icono de una época que el joven Fokine quería cuestionar. La diferencia, hoy en día olvidada muy a menudo a juzgar por las interpretaciones de la obra de Fokine, es notoria. Allí donde el cisne blanco de Ivanov es prototipo de simetría y equilibrio, de un rigor técnico evidente, el cisne de Fokine presenta una nueva dimensión, no solo en la ausencia de cualquier tipo de acrobacia técnica, sino también en la introducción de asimetrías y elementos que proporcionan a esta imagen del cisne un realismo tan trágico como descarnado. Solo hay que observar fotografías de las dos intérpretes, Pierina Legnani y Anna Pavlova, para percatarse de que se ha entrado en una nueva era en la historia del ballet. A la robustez de la bailarina italiana se opone la fragilidad de la bailarina rusa. [...] Inauguraba una época en la que la expresión artística iba a ser mucho más importante que la brillantez técnica¹⁰¹⁷.

La Pavlova también trabajó con Diaghilev en los primeros años de los *Ballets Russes*, pero sus diferencias artísticas provocaron que acabara abandonando la compañía: no estaba preparada para la modernidad de *El pájaro de fuego* de Stravinski. Sus gustos la inclinaban por la música romántica y posromántica, que sería la que determinaría la selección de su propio repertorio, del que formaban parte *Giselle* de Adolphe Adam, *Don Quixote* de Mingus o *La fille mal gardée*, obras clásicas del ballet del siglo XIX. Sin embargo, serían los solos que interpretaba en sus actuaciones los que le granjearían fama universal, como *La libélula*, a partir de *El bello romero* de Kreisler, la *Gavota*, que utilizaba música del ballet de la opereta *Lisístrata* de Paul Lincke, o la inevitable *Muerte del cisne* que incluía en todas sus actuaciones¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁶ ARCONADA, César, “Los futbolistas y la literatura”, *La Gaceta Literaria*, nº 24, 1-XII-1927, p. 1.

¹⁰¹⁷ ABAD CARLÉS, Ana, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰¹⁸ A pesar de que su modernidad quedó rápidamente superada por los *Ballets Russes* y sus continuadores, no por ello debe olvidarse la importante labor de difusión que realizó y la fama y el éxito

No es de extrañar por todo ello que Borrás la asocie con la tradición teatral de la que forma parte; su presentación, en este caso, no se detiene como en los ejemplos anteriores en describir su figura o su indumentaria, sino que directamente la coloca en el escenario, bien acompañada:

No entra sola en el tablado, que viene en comparsa. Salieron antes la falaz y rubia Isabela; Mezetino, alma de laúd; el Doctor, pedante; Trifaldin, gracioso; Francisquina bonita, bonita, bonita. Y Tartaglia, Cornelina, Brighela, Flamina, Francatripa; Pierrot, amarillo -¡tan bello cuando está pálido!-; Arlequín cuya alma es prismática; y cerrando el cortejo, el famoso, el terrible, el valiente Capitán Apaviento de Aspromonte¹⁰¹⁹.

Se trata de los clásicos personajes de la *commedia dell'arte*; es muy probable que Borrás se refiera al ballet *Carnaval*, creado a partir de la pieza pianística de Schumann que orquestaron Rimsky-Korsakov, Glazunov, Lyadov y Tcherepnin para el Ballet Imperial en 1910; Fokine se encargó de la coreografía y Léon Bakst del diseño escenográfico. Las giras europeas de los *Ballets Russes* difundieron el montaje con gran éxito, hasta el punto de convertirse en una de las obras más emblemáticas de su primera etapa, junto a otros ballets que también habían nacido bajo el amparo de la Compañía Imperial, como *Les Sylphides* o *Cléopâtre*¹⁰²⁰.

En medio del tumulto de estos personajes arquetípicos (Mezetino, Pierrot, Arlequín, Brighela...) Borrás destaca la entrada de la figura principal, encarnación femenina que resume todas las identidades que la mujer puede adquirir:

Y aparece... ¿Quién? Ella: una mujer.

La Mujer.

Como queráis, como han querido los poetas que sea: deslumbrante, mínima, matronal, lánguida, sanota, ceñida, atónita, mórbida, incisiva, infantil, espiritualizada, torva, lustral. En sus tres troncos: nube, hogar y lecho. Contradictoria: áspid y bálsamo, perdición y bendición, fecundidad y muerte. ¡Síntesis!

El Arte rapta a todas las mujeres y las refunde en una sola: Colombina, muñeca de cartón. Cada mujer dice: -Soy así-. Y la muñeca es igual a todas porque no es igual a ninguna¹⁰²¹.

La lista de tópicos, que oscila entre la visión de la mujer como Virgen y como Eva pecadora, intenta ofrecer todas las roles que una mujer tiene a su disposición, que Borrás unifica en una sola, imagen de la mujer con mayúsculas. Colombina pertenece a una categoría diferente de bailarinas:

Colombina no baila: expresa. Su apellido no es “danzante” sino “mima”. El silencioso monólogo con música le [*sic*] transforma en una acción. Tan complejo es su

que disfrutó hasta su muerte en 1931; para profundizar en su repercusión posterior, véase FISHER, Jennifer, “The Swan Brand: Reframing the legacy of Anna Pavlova”, *Dance Research Journal*, nº 44, Vol. 1, 2012, pp. 50-67.

¹⁰¹⁹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁰²⁰ Recuérdese además que *Carnaval* fue uno de los ballets que la compañía de Diaghilev llevó en sus giras por España, que Borrás pudo ver con toda seguridad.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 20. Compárese esta perspectiva de Colombina con la que ofrecía Gómez Carrillo treinta años antes. Ver *supra*, pp. 188-189.

espíritu que está ligado al de todos los seres. Por eso la Mujer literaria, nacida de las blancas espumas de un poema, viene en comparsa¹⁰²².

La pantomima, “silencioso monólogo con música”, convierte el baile en una acción, en el desarrollo de un argumento; y para ello, Colombina requiere la presencia de otros personajes que le ayuden a ponerlo en marcha. En semejante escenario, al igual que Colombina es la Mujer, cada uno de ellos representa un arquetipo de los caracteres humanos: “Hipocresía se llama en el lenguaje escénico Polichinela; Voluntad, Horacio; Egoísmo, Pantalón; Amor, Leandro...” De tal manera, cada uno de los personajes intervinientes simboliza una realidad en la pantomima, y como tal, posee sus propios códigos y referencias que permiten al público reconocerlos:

Sus pasos tienen ritmo y su accionar, pauta. Se mueven con estudiadas medidas. Lo dramático tiene su método y sus arabescos lo gracioso. Viven una clave. Realizan esencia de Teatro: Pantomima¹⁰²³.

Esta afirmación pone de manifiesto el ideario estético de Borrás; su preferencia por la pantomima como “esencia del Teatro” eleva por encima del elemento textual al elemento gestual, que considera lo más representativo del arte teatral. *Tam Tam* es un ejemplo de este gusto. Pasa entonces Borrás a explicar el sentido de la pantomima, olvidándose por un momento de Colombina-Anna Pavlova para analizar el aspecto más teórico del género:

Un asunto agradable, con música agradable, hecho y presentado de modo agradable. Y para los que profundizan, revelación de cómo somos por dentro los hombres; revelación en el espejo de los muñecos, hilvanados unos con otros con ese hilo de luz y de sombra que constituye la vida y, pues, el argumento.

Cada pantomima es un cántico o una ironía. La saborean los chicos, las mujeres un punto maduras y los calvos. Los chicos ven el aspecto externo y pasan el rato, las otoñales se sienten conmovidas -muy poco, pardiez- con lo sentimental. Los calvos descifran el símbolo¹⁰²⁴.

Determina así Borrás su propia teoría de la pantomima, una actuación entretenida que posee diferentes capas de significación, lo que permite convertirlo en un espectáculo dirigido a muy distinto público, cada uno representativo de uno de sus aspectos. El niño se entretiene, la mujer se emociona y el hombre interpreta el significado. Más allá de la reducción simplificadora, es cierto que esa triple división de la pantomima se puede aplicar a *El sapo enamorado* y a otras pantomimas del autor, como se podrá ver más adelante. Hay además dos perspectivas posibles dentro de la pantomima: “es un cántico o una ironía”. Es decir, puede ser interpretada como una composición poética de carácter sagrado, un poema escénico trascendente, serio y elevado, o por el contrario, hay que tomarla como juego irónico que nos hace reflexionar entre sonrisas sobre lo que verdaderamente se pretende transmitir¹⁰²⁵.

¹⁰²² *Ibíd.*, p. 20.

¹⁰²³ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁰²⁴ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁰²⁵ Este pasaje es de gran importancia, pues recordemos que cuando *El sapo enamorado* se estrenó fue Martínez Sierra quien ejerció de portavoz de la pieza en los medios y quien expuso sus ideas sobre la pantomima, no Borrás. Aunque pudieran ser opiniones cercanas e incluso idénticas, nunca fue el autor de la pantomima quien habló sobre ella. Esta es la primera ocasión en la que Tomás Borrás expone su teoría de la pantomima en un volumen parcialmente dedicado a ella.

Recordemos que esta doble vertiente se podía apreciar en *El sapo enamorado*, lo que establecía un elocuente diálogo entre los dos niveles (sublime – irónico) que otorgaba su verdadero sentido a la pieza.

Volviendo al texto de Borrás, la conclusión del cuadro remite otra vez a Colombina, que el autor había dejado en un segundo plano para hablar de la pantomima:

En el centro, Colombina se alza sobre sus pies, agita los brazos, forma el remolino y todo -vida, pantomima, caracteres, muñecos- gira a su alrededor¹⁰²⁶.

De esa forma es la Mujer, símbolo al que remite Colombina, quien ocupa el centro del escenario, y por extensión, de la vida, alrededor de la cual gira todo lo demás. Borrás da así preeminencia a la mujer como origen de todo, siguiendo una representación tópica que pretende rendir pleitesía al sexo femenino, aunque con cierta actitud paternalista, lo que manifiesta que la realidad de la mujer era verdaderamente muy distinta.

Llama la atención que Anna Pavlova sea la única en la serie de cinco bailarinas que no se nos presente en su verdadera apariencia, sino a través de la máscara de uno de sus personajes. El hecho de que represente a la bailarina literaria, a la tradición teatral, puede estar en el origen de esta traslación, del mismo modo que apenas se detenga en describirla ni físicamente ni su danza (algo que sí se hacía en los casos anteriores), para centrarse en lo que simboliza su personaje. Queda así la persona oculta en un aura de misterio, escondida tras la identidad de Colombina.

La última bailarina del cortejo es Josephine Baker, “bailarina salvaje, dirección inédita”. El primer adjetivo que la describe aparece exento y rotundo: “Paradisíaca”, indicando el sentido de la descripción posterior:

Una eva tal como fue Eva. Vemos la mujer de hace miles de años, ya suave y discordante, sensual y astuta. ¡Y todavía niña!

Está oscura su piel porque nunca ha salido de la selva virgen en la cual no puede penetrar el sol, detenido por los brazos espesos, entrecruzados, que brotan de los árboles. La selva virgen ha estado elaborando ¡tanto tiempo! El prodigio de esta mujer; ha creado con paciencia monstruos mucilaginosos, borbotones de flores aladas, seres mutilados, rastreantes sobre sus pulmones, animales que son también plantas, mariposas ciegas, hasta después de tantos ensayos, dar con la fórmula de esta mujer exacta. Brota de la maraña, tronco herbazal, lianas, tallos, y se presenta ante la época de las máquinas y el cemento¹⁰²⁷.

La presentación de Josephine Baker la muestra como un ejemplo más de la corriente del negrismo, utilizándola para incidir en la dualidad hombre negro-naturaleza salvaje que justifica el origen primitivo del que se la quiere hacer provenir. Dalton y Gates nos recuerdan que el interés de los artistas por las esculturas africanas primitivas en las primeras décadas del siglo buscaba nuevos acercamientos a la representación de los volúmenes, sujetos a las normas estrictas del academicismo del siglo anterior. Exploraban igualmente nuevas perspectivas en el proceso de creación, y el mito de África les ofrecía sueños de espontaneidad, instinto, libertad y falta de censura, a los

¹⁰²⁶ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁰²⁷ *Ibíd.*, pp. 21-22.

que iban unidos fuerzas misteriosas, irracionales y poderosas, que chocaban contra la civilizada visión de occidente. Por ese motivo, cuando Josephine Baker presentó su *Revue Nègre* en París, se insistió mucho por parte de los organizadores en incidir en el elemento “africano” más que en los espirituales o los bailes de claqué. De ahí el escándalo (y el éxito) de su *Danse sauvage*, donde bailaba acompañada por Joe Alex, cubiertos apenas por plumas y pieles mientras danzaban al son de la “música de la jungla”: Baker estaba dando al público aquello que esperaban, la imagen que se habían construido del baile negro, que asociaban a palabras como lubricidad, instinto, fuerzas primitivas, salvaje, exótico, bestialidad y degenerado¹⁰²⁸.

Borrás continúa la descripción recurriendo a todo una serie de palabras que configuran un campo semántico en torno a la bailarina: la noche, el fuego lento, el sol, las estrellas tropicales, la selva, el ébano, la carne. Solo entonces se detiene a describirla:

Mujer en edad agraz, sus ojos son tan relucientes que aún se distingue su resplandor cuando, plegados los párpados, los acuesta en la hamaca de las pestañas. Pechos de niña y caderas de muchacho. Cabellos como una funda del molde del cráneo, untados de aceite, con dos anzuelos girando en las mejillas. Muslos y piernas largos, brazos largos, dedos largos, con el refinamiento de sus uñas¹⁰²⁹.

Más interesante que su descripción física (donde Borrás sabe destacar la ambigüedad de su cuerpo, espigado y sin apenas curvas) es la descripción de su actitud en el escenario:

Los sentidos no la devoran, con esa gula de los sentimientos que saborean y abren sus poros a la sensualidad, entrando en la sensualidad como en una niebla dulce. Al verla, los sentidos se quedan indecisos, en alarma. La vista resbala sobre ella sin encontrar morbideces, sin poder detenerse en ningún rincón moroso y delectado, porque es limpia, recta, tirante como una caña flexible¹⁰³⁰.

Efectivamente, como ya comentamos al hablar de la personalidad de Josephine Baker, sabía unir el humor con el desnudo de manera que su interpretación no resultara erótica, consiguiendo dulcificar las connotaciones sensuales de su interpretación¹⁰³¹; pero distinta es la huella que deja en la memoria, como sugiere Borrás:

A quien hiera es a la imaginación; penetra su imagen en el recuerdo y queda para siempre, se la ve siempre hundida en el recuerdo, no ahogada en el fondo del tiempo que pasó, sino palpitado, agitándose, susurrándonos a modo de sirena de la inspiración: *presente*. Porque la definición exacta de esta mujer [...], la definición exacta de este “negativo” de Venus es: *actual*¹⁰³².

A esta definición remitía la dirección que Borrás había impuesto a la bailarina al presentarla: “dirección inédita”, que explica a continuación uniendo esos dos conceptos que se unen en el negrismo, modernidad y primitivismo, como ocurría también en el flamenco:

¹⁰²⁸ DALTON, Karen C. C. y GATES, Henry Louis, *op. cit.*, p. 906, 913-916.

¹⁰²⁹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁰³¹ Ver capítulo anterior, pp. 293-294.

¹⁰³² BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 23.

La imaginación supone, es decir, extrae de su figura y de su baile, materias primas que elaborar porque está preñada de porvenir. ¿Qué saldrá de esta penumbra ambigua y no precisada todavía? Un regreso a lo primitivo, a lo inédito. Ella viene a renovar la civilización gastada, el arte artificioso: es como la danzarina del tótem cuando se funda una ciudad nueva. Apareció y huyeron despavoridas de su lado las imágenes consabidas, los tropos de todas las retóricas, los conceptos convencionales. Ya nos parecen las mujeres blancas enfermuchas y sin especias¹⁰³³.

Borrás propone una vuelta a la simplicidad de lo primitivo, alejada de los lugares comunes y de la artificiosidad del arte. Josephine Baker se postula como la mejor opción para ejemplificar esa huida de lo cotidiano vacío de significado en busca de una autenticidad perdida:

Es una canción viva a la belleza del instinto, instinto que vuelve a reclamar su parte en nuestra vida, a resquebrajar la cáscara de educación que ahoga lo fecundo del instinto. Expresa la fuerza hermosa de la animalidad, la pureza de las oscuras intuiciones, la magnificencia y la gracia de las formas no civilizadas, no sujetas a prejuicios de cánones. ¡Vivir libres, entregados a nosotros mismos, sin girar alrededor del poste, sin depender de la longitud de la cuerda que nos amarra a las limitaciones! [...] es el espectro de nuestros deseos sin formular; la vaguedad del remoto pasado que resucita y nos atormenta; la pesadilla del sufrimiento por el traje de cultura caduca que nos ahoga; la alegría descoyuntada -charlestón- por entregarnos a otro vivir, a las metamorfosis que anuncia y desarrollar las semillas más nuevas¹⁰³⁴.

El discurso iconoclasta de Borrás, muy del gusto de las vanguardias, también oculta una llamada a romper las represiones del mundo actual y a buscar la alegría “de otro vivir” caracterizado por la fuerza, la energía y la voluntad. En ello encontramos ecos de la deriva que seguirá Borrás años más tarde, como también reconoce Mechthild Albert:

Enarbolando el plátano simbólico, como las bacantes sus amplificaciones alusivas, fecunda de barbarie una época sin vitaminas. Su baile, ni femenino ni masculino, porvenirista, nativo, espontáneo, produce el efecto físico de un excitante. No comunica sensaciones sino ímpetus de adolescencia, borrachera de acción. Se querría, después de absorber su danza, estrellarse en una carrera de autos, triturar la tierra en el exprimidor del coct-tail [*sic*], hacer correr a los ángeles disparándoles con una ametralladora¹⁰³⁵.

En la traca final, de nuevo una enumeración de imágenes futuristas (choque en una carrera de coches, el exprimidor de cóctel, los ángeles ametrallados) en las que destaca la violencia que provoca esa “borrachera de acción”. En ese sentido entiende Albert la estética de la crueldad que se genera en la obra de Borrás en esta época, raíz de su futuro derrotero fascista¹⁰³⁶.

La conclusión de *Programa de mano*, verdadero prólogo de la obra y manifiesto artístico de Borrás, se cierra con un “Final: psicología y baile ruso”, que arranca con una cita de George Meredith proveniente de su *Essay on Comedy* relativa al teatro español

¹⁰³³ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁰³⁴ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁰³⁵ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁰³⁶ ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul*, ed. cit., pp. 153-160.

del Siglo de Oro: “La comedia española es un *ballet*”. Para reforzar su tesis, añade Borrás que “Ortega Gasset, ahora mismo, aplica su antejo de meteorólogo a las bambalinas teatrales y viendo el color de su cielo hace el único pronóstico posible: Psicología y Baile Ruso”¹⁰³⁷.

Ya vimos la radical opinión de Ortega y Gasset sobre el futuro del teatro y la necesidad de despojarlo de todo lo que no fuera inequívocamente teatral recogida en *La idea del teatro*¹⁰³⁸; Borrás se inclina en esa dirección al considerar que es el ballet en sus distintas manifestaciones el que marca el camino que se debe seguir:

La bailarina ha marcado los puntos cardinales del Teatro novísimo, las direcciones de orientación segura: lo popular, lo dramático, lo humorístico, lo literario, lo inédito. Pero todo con plástica, con estilización, con intensidad, con elegancia hasta en lo horrible, con movimiento más acelerado. Las cinco bailarinas nos aleccionan para forjar, detrás de la embocadura, una vida ajena a la realidad, para mostrar otro mundo, para crear un ensueño¹⁰³⁹.

Efectivamente, tal y como vimos en el capítulo anterior, fueron la danza y los espectáculos asociados a ella los que promovieron una mayor experimentación en las artes escénicas, mientras que el teatro tradicional se quedaba anclado en técnicas del siglo precedente. Borrás reconoce estas cinco direcciones en el género, cada una con su propia idiosincrasia (como ha puesto de manifiesto en las presentaciones de las bailarinas), pero todas ellas preocupadas por la estética, la apariencia de los montajes y su adecuación al decoro en el sentido más teatral del término. Al igual que reclamaba Ortega y Gasset, el fin último es conseguir una obra donde destaque “el carácter de irrealidad propio del arte”, una concepción del teatro antirrealista, antimético, que se pueda oponer al concepto de teatro imperante, plano e imitativo, de estirpe realista. Para Borrás, “las bailarinas han traído al Teatro su verdadero carácter, que es el de FIESTA”, aunque en algunos momentos de la historia se haya intentado acallar su verdadera voz. Y para ello, se cuenta con esas cinco perspectivas, cuyo contenido el autor precisa para evitar que se malinterprete su sentido; así:

Lo *popular* lo representaremos sin los pinceles de la acuarela, sin asainetar la existencia grave y honda del pueblo, [...] basándonos en el color y en el carácter, pero trascendentes.

Lo *dramático* huyendo de lo melodramático; [...] Arrancaremos a pulso el Árbol de la Vida y mostraremos sus raíces engarabitadas como entrañas, con la plaga de hormigas y de lombrices que hacen en lo profundo su guarida de inconfesables deseos y de impulsos subconscientes y sin ojos.

Lo *humorístico* estará presente en la expresión teatral moderna, porque la labor de la Inteligencia es burlarse de todo para impedir que se anquilosen las teorías y los hechos. La ironía es el no conformismo que hace rodar al progreso. [...]

Lo *literario*: en mística gracia; proyección de una luz nueva, y de una retórica nueva, en pos de los planos invisibles y las ultradimensiones, escribiendo con las coordenadas de las matemáticas superiores. [...]

Y, por fin, nos aguarda lo *inédito*. Nuestra época no es el mar donde se bucea graciosamente y se vuelve a la superficie con la perla galante; es la galería de mina en la

¹⁰³⁷ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰³⁸ Ver capítulo anterior donde comentábamos su artículo sobre el *Teatro del Murciélagos*, pp. 300-302.

¹⁰³⁹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 25.

que se ejecuta un trabajo de obrero enterrado que quiere encontrar la superficie para salvarse¹⁰⁴⁰.

De tal forma, Borrás realiza una síntesis de cuanto ha expuesto en las páginas anteriores, explicando de qué forma esas cinco direcciones deben guiar la marcha del arte escénico: limita el significado de popular para que no sea confundido con “populachero”; restringe la extensión de lo dramático, acercándolo más a lo trágico, que es el polo de atracción al que pretende asimilarlo si nos atenemos al ejemplo de Tórtola y sus bailes de origen clásico; incide en el valor reformador del humor, especialmente en su vertiente irónica; recuerda la tendencia de la nueva literatura como orientadora de formas novedosas (de nuevo la huella del futurismo es clara con sus coordenadas matemáticas y los planos ultradimensionales); y finalmente, insiste en el poder de lo inédito como auténtico agente del cambio, sin negar la dificultad que entraña la búsqueda de caminos no transitados (las galerías de la mina como símbolo del trabajo subterráneo y peligroso que debe realizar el artista).

La libertad que ha guiado a las bailarinas debe ser igualmente la que conduzca la creación artística, lo que supone colocar el trabajo del artista en un plano superior, por encima de lo mundano: “lo que en el alma hay de superior a la simple existencia”. La conformación de este plano esotérico aleja a Borrás del discurso vanguardista. Aunque en la forma haya podido apropiarse de sus palabras, esta última afirmación choca de lleno contra el ideario vanguardista que se opone a la experiencia artística como una nueva trascendencia religiosa. Al idealismo estético se opusieron de manera radical Marinetti, Tzara o Duchamp, llegando incluso a adoptar posturas nihilistas o cínicas en torno a dicho concepto; en un segundo estadio de las vanguardias, cuando se asocian a los movimientos sociales y políticos, aún se radicalizará más esta postura, como demuestra el “arte comprometido”¹⁰⁴¹. Ya veremos más adelante de qué manera se manifiestan estas contradicciones de las vanguardias en la obra de Borrás.

3. *La sed*

La revista *Elegancias* publicó en sus dos primeros años de vida algunas de las pantomimas de Borrás que más tarde recogería en *Tam Tam*. El orden de publicación de dichas pantomimas no guarda ninguna relación con el orden con el que finalmente se presentaron en este volumen; de hecho, *La sed* fue el último de los textos que Borrás dio a conocer a través de la revista¹⁰⁴².

Elegancias era una publicación de periodicidad mensual dirigida al público femenino editada por Prensa Gráfica, empresa responsable de revistas tan importantes como *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera*. Su referente eran las publicaciones parisinas de moda, y fue un proyecto de gran calidad, con abundantes fotografías y dibujos, portadas en color y un estilo gráfico muy moderno. Ofrecía información sobre moda, complementos, peluquería, arte culinario, higiene y deporte femenino, algo

¹⁰⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 25-26.

¹⁰⁴¹ Véase el capítulo titulado “Ambigua modernidad” de SUBIRATS, Eduardo, *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 21-39.

¹⁰⁴² Se publicó en *Elegancias*, n° 20, 1924, p. 31, acompañado de la misma ilustración de Barradas que aparece en *Tam Tam*, aunque en blanco y negro.

novedoso en la época, además de incluir la colaboración de importantes escritores como Eduardo Zamacois, Carmen de Burgos, Enrique Gómez Carrillo o Federico García Sanchiz. También contribuyeron como ilustradores Rafael de Penagos y José de Zamora, que firmaba también una sección sobre elegancia femenina. La publicación se mantuvo activa desde enero de 1923 hasta el verano de 1926. En los dos primeros años, era habitual la presencia de uno o dos cuentos por volumen o distintos textos literarios, como las pantomimas de Borrás o diálogos teatrales. Sin embargo, en la última etapa de *Elegancias*, este tipo de secciones desaparecieron, dejando su lugar a temas relacionados con el contenido principal de la revista. En el caso concreto de Borrás, sus textos se publicaron entre 1923 y 1924, siendo *La sed* el último en aparecer, tal y como hemos comentado.

La Sed es una pantomima de argumento exótico; se desarrolla en un desierto, y tiene por protagonistas a una genni (*yinn*, espíritu mágico de la cultura árabe), y un joven cazador. Borrás ya había recurrido a los *yinns* en el prólogo de *El hombre más guapo del mundo*, donde dos de estos genios discutían sobre el amor y se hacían una apuesta que generaba el argumento de la pieza¹⁰⁴³. Del mismo modo, las leyendas y supersticiones del pueblo árabe habían aparecido ya en *La pared de la tela de araña*, novela de Borrás que tuvo una gran acogida y que nació de sus experiencias en Marruecos.

El argumento es muy sencillo; en medio del desierto, los gennis vuelan por el aire, y envían a los habitantes de las ciudades sueños que inspiran el deseo de ir al desierto. Una de estos gennis, “alada, leve como una niña, danza, risueña y sola, [...] junto a la palmera única del paisaje”. El calor del sol ha secado la palmera, que está doblada, “con la cabellera rozando casi el suelo, semejante a una mujer que declinase el arco de un desmayo”. También las pocas hierbas que crecían alrededor se han secado, como el manantial que las alimentaba. Pero la genni, que no siente el calor ni la sed, baila sin importarle las inclemencias del tiempo.

Llega entonces “un garzón de enormes negros ojos”, abatido por la sed. Suelta su carcaj y su arco y se arroja al manantial, escarbando inútilmente con sus manos en busca de agua. La genni lo observa sin perder detalle; al tratarse de un espíritu mágico, el joven no la puede ver. El garzón se deja abatir por el desaliento. Su vulnerabilidad y su belleza han atrapado a la genni:

La genni se ha enamorado de él. Levántase, le contempla de cerca, le acaricia los cabellos, le besa en la nuca suavemente, como besa el aire. El garzón muerde su propio brazo para beberse la sangre; pero le falta valor. Se golpea, solloza. La genni, que no conoce la sed, no comprende¹⁰⁴⁴.

Enamorada, la genni quiere hacerse visible para que el garzón la vea y la ame también; decide transformarse en pantera, “el animal más bello del desierto”. Se pasea alrededor del joven como si fuera un enorme gato domesticado:

Junto al garzón, se arrastra, con sus movimientos elásticos, graciosos y ligeros, con su piel, pintada a manchas redondas y amarillas. [...] Así se pega a él, sumisa, la

¹⁰⁴³ Véase el capítulo dedicado a *El sapo enamorado*, p. 276.

¹⁰⁴⁴ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 30.

espinas dorsales en la arena, el vientre blanquecino y puro al aire, queriendo cogerle con las patas, cuyas garras ha escondido y por eso son suaves, aterciopeladas y sin uñas¹⁰⁴⁵.

Pero el joven no comprende qué quiere de él esa pantera que de repente ha aparecido en medio del desierto, y siente peligrar su vida:

El garzón, al verse apresado por la pantera, levántase de un salto. Pero ella se le ha prendido al cuello y le busca la boca. La pantera quiere rodearle y él desprenderse. Se juntan, se rechazan; huye él, ella le alcanza; él está espantado, ella inflamada de amor¹⁰⁴⁶.

Es una lucha amorosa, aunque el joven lo desconoce; asustado, logra librarse del abrazo del animal y recupera su arco y sus flechas. Rápidamente dispara a la pantera, hiriéndola en el corazón. Al ser herida, la genni recupera su apariencia normal, y cae malherida junto al manantial con la flecha clavada. El joven se tranquiliza al ver que el animal ha desaparecido, pues no puede ver al espíritu doliente. Sufre entonces otro ataque de desesperación al pensar que va a morir en medio del desierto por culpa de la sed. Vuelve a la fuente seca y araña la tierra en busca de agua hasta caer rendido por el cansancio y la debilidad. En ese momento la genni comprende el sufrimiento del garzón:

Acaricia la cabeza del muchacho, le besa largamente. Sus pequeñas alas tienen un trémolo de vibraciones cuando gusta sus ojos, su boca, todo el rostro querido. Con esfuerzo se incorpora, arranca la flecha de su pecho y la sangre brota en borbotón incesante. La genni toca su sangre murmurando una fórmula mágica. La sangre se convierte en agua que cae con dulcísimo glu, glu, humedece, llena el hoyo del manantial, forma un arroyuelo¹⁰⁴⁷.

Al escuchar el murmullo del agua, el joven despierta; entusiasmado, bebe con alegría y recupera las fuerzas. Se levanta y baila satisfecho por el milagro. Recupera su arco y su carcaj y antes de marcharse, bebe una última vez. La genni queda sola junto al renacido manantial:

La genni le ha mirado beber con sus ojos turbios por la muerte. Le ha acariciado cuando él se ha acercado a ella. Pero su mayor caricia estuvo en su mirada. Desangrándose poco a poco, no puede ya ni deshacer la sonrisa con que le acogió. Él se ha ido y ella levanta su velo con un brazo y flamea el adiós un instante. Después se apaga su vida y queda su sonrisa, en su rostro, quieta¹⁰⁴⁸.

Esta pantomima tiene un componente decadentista muy importante; por su visión de la mujer se acerca a los textos finiseculares y tiene ciertas concomitancias con *La fuente del mal*, una de las piezas contenidas en *Guignol* de José Francés¹⁰⁴⁹. En primer lugar, se encuadra en la línea orientalista de la literatura de principios de siglo de estirpe evasiva: presentación de países exóticos, desiertos, selvas tropicales, con protagonistas representantes de otras culturas y otras razas. También la corriente del negrismo tiene cierta influencia en esta visión de África, tal y como hemos visto en la

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁰⁴⁶ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁰⁴⁷ *Ibíd.*, p. 32.

¹⁰⁴⁸ *Ibíd.*, p. 32.

¹⁰⁴⁹ Véase capítulo II, pp. 47-64.

sección dedicada a Josephine Baker. Recordemos que el hombre salvaje remite a una vida en la naturaleza, simple y libre, sin ataduras de ningún tipo y donde los impulsos y las pasiones no se reprimen sino que se aceptan con normalidad. Es innegable que la fuerza de la atracción física genera parte de la acción de la pantomima: el repentino amor de la genni por el joven es la causa de su perdición y de la salvación de él.

Es el personaje de la genni donde más se evidencia la impronta finisecular; en primer lugar, es un ser mágico, a la manera de una ninfa o una dríade, asociado a la naturaleza, que se caracteriza por su libertad y su carácter lúdico. Son sus poderes los que inspiran a los hombres el deseo de atravesar el desierto, como si semejante trepa se tratara de una especie de trampa para apoderarse de ellos; aunque la pantomima no lo diga de forma explícita, podemos suponer que el garzón ha llegado a ese punto del desierto atraído por la influencia hechizante de la genni. En segundo lugar, el papel activo que la genni adopta para acercarse al joven la acerca a toda una nómina de figuras femeninas de ascendencia mítica caracterizadas por una sexualidad poderosa y un comportamiento que resulta amenazador para los varones, poco acostumbrados a una mujer que toma la iniciativa; lo mismo ocurriría con la esfinge, sirenas y harpías, como nos recuerda Erika Bornay en su ensayo sobre la representación de la mujer en el arte de finales del siglo XIX¹⁰⁵⁰. Se establece además una dialéctica muy fructífera en torno a la sed en la pieza; por un lado, el garzón se encuentra un manantial seco donde no puede calmar sus ansias de agua, y cuanto mayor es su desesperación, mayor parece ser el enamoramiento de la genni, que presenta una sed similar pero dirigida a su persona. Su transformación en pantera (con todas las connotaciones que los felinos tienen en cuanto a la sexualidad y como representación de las pasiones) ofrece una de las imágenes más sugerentes de la pantomima: el cortejo de la pantera y sus inútiles intentos por besar al garzón. Esos atisbos de bestialismo (otra de las fantasías del decadentismo literario junto a otras perversiones sexuales) muestran otro guiño a una estética que había alcanzado su mayor expansión dos décadas antes. Iconográficamente, las imágenes que sugiere esa lucha hacen pensar de manera inevitable en dos de los cuadros que ya comentamos en la primera parte de este trabajo: *La caricia* (1896) de Fernand Khnopff, (Fig. 1) donde Edipo une su mejilla a la de una Esfinge metamorfoseada en un ser con cuerpo de leopardo, y *El beso de la Esfinge* (1895), de Franz von Stuck (Fig. 5), que refleja a la perfección esa fuerza del ser femenino sobre el hombre al que está poseyendo.

El giro argumental que ofrece la pantomima a continuación tampoco abandona la influencia decadentista, aunque la cambie de signo; la posesión amorosa cede el paso ahora a la idea de sacrificio salvífico. La genni ofrece su sangre, en un gesto mesiánico muy claro, para convertirla en agua que salve la vida de su amado. La sangre, símbolo de vida, reanima al garzón que recupera así la energía; la lectura cristiana es clara, como también puede entenderse de una forma más subversiva una referencia a otro icono de la representación femenina finisecular: la mujer vampiro. Lilith, el mito judío del vampirismo, era además según la tradición oriental una seductora y devoradora de hombres¹⁰⁵¹, imagen que se ajusta al comportamiento de la genni en la primera parte de la pantomima.

Hay en la actitud final del garzón, que se detiene a beber una última vez antes de partir, una delectación sensual que parece pretendida, como si conociera la verdadera

¹⁰⁵⁰ BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 257-285.

¹⁰⁵¹ También BORNAY explora esta representación artística, véase *op. cit.*, pp. 285-293.

procedencia del agua y con ello quisiera demostrar su gratitud o su amor al genio que le ha salvado de una muerte segura:

Antes de marcharse bebe de nuevo, sumerge sus manos, acaricia las gotas que resbalan por su rostro, por su cuello, por su pecho, besa las que caen por sus brazos¹⁰⁵².

Entre el texto publicado en *Elegancias* y el recogido en *Tam Tam* hay pocas diferencias; únicamente resulta curioso que en la primera versión las referencias espaciales sean mucho más precisas: “El arenoso desierto de África” se convierte en simplemente “El arenoso desierto”. Otro cambio permite aumentar el exotismo de la escena; en la primera versión, los gennis “llegan volando de todas partes” para en la segunda llegar “volando, de todo el Oriente”. Hay una consciente intención mistificadora en la versión posterior, que borra los límites espaciales e introduce la idea de Oriente de manera explícita para incentivar ese aspecto singular y ajeno.

Nos parece que para Borrás el tema del sacrificio es clave en esta pantomima por encima de cualquier otra consideración. Creemos que lo demuestra el hecho de que *La sed* sea la única pantomima del volumen que Borrás volverá a publicar de forma separada tras la aparición de *Tam Tam*. Se publicó en la revista sevillana *Horizonte* en 1938¹⁰⁵³, y su aparición en medio de la Guerra Civil debe entenderse como una invitación al sacrificio de los combatientes sublevados, que deben dar la vida por la patria, en un momento en que se libraba la decisiva batalla del Ebro que decidiría el rumbo final del conflicto. El texto sigue fiel la edición de *Tam Tam*, sin adiciones ni supresiones de ningún tipo. Curiosamente, se acompaña de una fotografía aérea del desierto, sobre el que vuela triunfadora un águila, símbolo del régimen franquista y una de las incorporaciones a la bandera del bando nacional en 1938, lo que no parece una simple casualidad.

4. *Su sombra*

De nuevo nos encontramos ante una pantomima que ofrece grandes posibilidades desde el punto de vista escenográfico, y que hace pensar en el cine expresionista alemán por el uso que hace de las luces y las sombras alargadas.

Un hombre camina abatido por la carga de una preocupación, reconcentrado, hasta el punto de que “parece que se dobla bajo un peso superior al que puede soportar”. El motivo de su desesperación resulta ser su sombra, que se presenta personificada:

Su Sombra, cinco veces más alta que él, más escuálida, más rígida, camina a su lado resbalando sin rumor por la pared blanca¹⁰⁵⁴.

La Sombra repite todos sus movimientos, y el hombre intenta observarla sin que ella se dé cuenta; pero cuando lo consigue, “su mirada toca a la Sombra, el hombre da

¹⁰⁵² BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁵³ Debemos esta información a la generosa ayuda de Antonella RUSSO y su trabajo *Páginas olvidadas. La revista Horizonte (1938-1942): catálogo y estudio*, Sevilla, Renacimiento, (en prensa). *La sed* fue publicado en *Horizonte*, nº 3, Sevilla, agosto de 1938, p. 18.

¹⁰⁵⁴ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 35-36.

un salto nervioso, se arroja al suelo, rompe a llorar”, como si la contemplación de la Sombra en su totalidad, la percepción de su esencia, fuera una visión aterradora difícil de soportar. Al agacharse, la Sombra desaparece, y el hombre se incorpora y continúa su marcha. El hombre se da la vuelta, cansado de la persecución, y le increpa: “agita las manos, la [*sic*] enseña los puños amenazadores, se remueve con cólera ante ella, la fantasmal y desproporcionada”. Lógicamente, la Sombra le responde de manera amplificada:

Su Sombra le contesta, amenazándole a su vez con sus dedos desparramados como flecos, con sus piernas de espantapájaros. Ríe, fría y sin miedo, a cada movimiento que hace él¹⁰⁵⁵.

El hombre asustado sale corriendo y la Sombra le persigue, y al ser más grande y más rápida, “le precede y le cierra el paso”. Se produce entonces el enfrentamiento entre los dos:

[El hombre] la golpea furioso, puñeando el vacío, traspasándola, metiendo todo el brazo dentro de ella, empapándose de ella, sin lograr apresarla, porque su Sombra le moja como un agua negra, le cae, le chorrea y se quita sin dejar señal ni siquiera en el suelo, donde tenía él a sus pies un charco de Sombra negra bien pisoteado. Busca su rostro y la hiere locamente para saltarla [*sic*] los ojos. Pero su Sombra no tiene ojos, no tiene rostro siquiera, no tiene más que perfil¹⁰⁵⁶.

La descripción de esta lucha sugestiva en la que la sombra se manifiesta como líquido permite mostrar el desequilibrio del enfrentamiento; el hombre no puede vencer a un enemigo al que no puede golpear, y que se disipa sin dejar huella. Sus esfuerzos por herirle son inútiles, y su fracaso le hace ver cierta actitud irónica en el perfil de su Sombra, que parece estar mirándolo desafiante. La desesperación del hombre se acentúa por el hecho de sentirse imitado, imitación que incluye un componente deformador que desvirtúa sus verdaderos movimientos:

Convirtiendo todos sus gestos de armonía y de alegría en gestos tenebrosos y horriblemente desdibujados. Él era un hombre jovial, radiante, claro, confiado. Y de pronto, en la vida que él veía interminable, rosada, primaveral, ligera, se le presentó el signo fatídico de su Sombra -¡cuántas cosas significa!- y empezó a perseguirle, proyectando sobre él una gran zona de obscuridad y de melancolía que le apaga y le hunde¹⁰⁵⁷.

El hombre lucha en vano por apartar a la Sombra de él desde hace tiempo, y su afán solo consigue que la Sombra se muestre más terca en su persecución. El hombre se pregunta entonces por su origen:

¿Quién será, que se le parece tanto? El hombre la observa. Va vestida como él. Hace exactamente sus mismos ademanes. ¿De dónde habrá salido? ¿Qué espíritu morará en ella? ¿Dónde estará el mundo de las sombras humanas? ¿Será el mismo, desdoblado? ¿Será un atormentado? La maravillosa elasticidad de la Sombra sigue sus comentarios. Es asombroso cómo se reduce a un punto, cómo se achata y se abotija, cómo crece...¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁵ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁰⁵⁶ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁰⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 36-37.

¹⁰⁵⁸ *Ibíd.*, p. 37.

Tras mucho meditarlo, el hombre llega a la única solución posible: si quiere acabar con su Sombra, el hombre debe matarse a sí mismo. Y para ello, decide engañarla. Con una botella vacía finge beber para que ella lo remede; le hace creer que se emborracha, al tiempo que su Sombra “bebe de una botella inagotable, siempre llena, a pesar de que el líquido debe haber inundado todo su contorno”, reforzando la imagen de extensión infinita que la Sombra y todo su mundo de oscuridad transmite. Cuando la Sombra está borracha, el hombre coge una horca, y ella hace lo mismo. El hombre realiza todos los preparativos lentamente, sin abandonar la farsa de la borrachera, y la Sombra copia todos sus movimientos. Finalizada la ceremonia, el hombre sube por la escalera que ha colocado al pie de la cuerda y entre risas, “hace como que se lanza al abismo, sacando la lengua, burlándose de ella”. Y de una manera algo ambigua, se concluye que el hombre “se va”. La réplica de la Sombra no se hace esperar:

Ella se ahorca también.

Cuando está bien ahorcada, cuando ha pateado el aire lo suficiente y la estrangulación la ha hecho balancearse, el hombre, sigiloso, reaparece¹⁰⁵⁹.

Esta reaparición del hombre es tan misteriosa como su lacónica marcha; la selección de los verbos por parte de Borrás (“se va”, “reaparece”) permite dejar una borrosa sensación de indeterminación en la que no queda muy claro si su vuelta es real o una ilusión. ¿Ha surtido efecto el engaño del hombre o el final de la pantomima es una visión distorsionada y fantasmagórica en los estertores de la muerte? Sea realidad o una alucinación, el hombre se acerca a su Sombra muerta, que es ahora “una lámina negra, recortada, con silueta igual a la suya, flexible como una tela. Es plana, no tiene volumen”. La extensión ilimitada que había proyectado antes ha desaparecido, su capacidad de engrandecimiento y su velocidad han quedado reducida a unos despojos deformes. El hombre se ríe: “¡Y aquello era lo que entenebrecía su vida!”. La arroja lejos de sí y se marcha, “rejuvenecido”, sin el peso de su perseguidor.

La coda final añade un sorprendente epílogo a la historia:

Cuando se fue, varias sombras aparecen, recogen a la muerta y se la llevan, tristes, entre sus contornos ridículos¹⁰⁶⁰.

Su Sombra es una pantomima que ofrece una serie de referencias, tanto literarias como artísticas, que enriquecen considerablemente su lectura. En un primer lugar, los ecos del cine expresionista alemán son fácilmente rastreables en ella. Incluso la ilustración de Barradas incide en este aspecto, con sus líneas arquitectónicas distorsionadas y una perspectiva insólita que hace pensar en los escenarios de películas como *El gabinete del doctor Caligari* (1919) o *Raskolnikow* (1923). Piénsese además que la raíz del cine expresionista alemán era el teatro de Max Reinhardt, de cuya compañía procedían la mayor parte de los actores de los primeros años del cine mudo. El cine alemán tomó muchos de los descubrimientos de Reinhardt, como el uso del

¹⁰⁵⁹ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁰⁶⁰ *Ibíd.*, p. 38.

claroscuro o el choque de luces y sombras, y los adaptó al nuevo medio donde la fotografía en blanco y negro podía sacar un importante provecho de estos efectos¹⁰⁶¹.

Las grandes innovaciones de Reinhardt de la primera década del siglo, basadas en la utilización de grandes decorados y fastuosas escenografías (recuérdese *Sumurun*, obra emparentada con la pantomima de la que ya hablamos en el capítulo anterior)¹⁰⁶², cambiaron drásticamente durante los últimos años de la Gran Guerra; las dificultades económicas y materiales obligaron al director del *Deutsches Theater* a simplificar su escenario. Eisner nos habla de la decisión que tomó entonces:

Situó en un decorado fijo, principalmente entre dos columnas inmensas, todas las escenas de una misma obra que se desarrollaban en distintos lugares. La luz y la oscuridad tomaron entonces un sentido nuevo, sustituyendo a las variedades arquitectónicas, o bien animando y transformando un decorado único: iluminaciones cambiantes que se entrecruzaban y se oponían eran el único medio de paliar la mediocridad de las telas [de fondo] y de intensificar la atmósfera que varía según las exigencias de la acción¹⁰⁶³.

La capacidad expresiva de esta técnica, combinada con la utilización de líneas oblicuas y curvas en los escenarios y fondos de los decorados de la época tendrá un efecto sorprendente en el espectador de la época:

Pero estas curvas, estas líneas que se extienden oblicuamente, tienen, como nos indica Rudolf Kurt, el autor de *Expressionismus und Film*, un significado claramente metafísico: la línea oblicua produce en el espectador un efecto totalmente distinto al que produce la línea recta, y curvas inesperadas provocan una reacción psíquica totalmente distinta a la que provocan líneas de trazo armonioso. Finalmente, las subidas bruscas y las pendientes escarpadas desencadenan en el ánimo reacciones que difieren totalmente de las que provoca una arquitectura rica en transiciones¹⁰⁶⁴.

Borrás era consciente de todas esas novedades que el cine alemán había ido aportando en la década anterior a la irrupción del cine sonoro. No olvidemos que había tenido una sección en *Nuevo Mundo* dedicada al cine, y en uno de esos artículos había destacado la existencia de dos países que mantenían “la hegemonía universal en materia cinematográfica”: Estados Unidos y Alemania. Del primero destaca su predilección por los géneros de acción y comedia, su industria bien asentada y el mensaje aleccionador de la mayoría de sus películas. En el caso de Alemania:

La rivalidad alemana se basa en el genio plástico, más que en el genio activo. Bien se ve que Alemania es el lugar de los grandes directores de escena. Con su visión de lo decorativo y con su humorismo estilizado infunde espiritualidad propia a las películas y ha encontrado sentidos nuevos a lo cómico¹⁰⁶⁵.

Esos “sentidos nuevos” de lo cómico nada tenían que ver con la propuesta americana, más convencional y centrada en el humor blanco aunque a veces absurdo de

¹⁰⁶¹ Lotte H. EISNER analiza en su libro sobre el cine expresionista alemán la huella de Max Reinhardt en su configuración; véase *La pantalla demoníaca. La influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 45-50.

¹⁰⁶² Ver *supra*, p. 290.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹⁰⁶⁵ BORRÁS, Tomás, “El teatro mudo. Examen del momento”, *Nuevo Mundo*, 5-VIII-1921, p. 13.

los grandes cómicos americanos, sino que se acercaban más a la farsa y a la parodia, con “ese efecto de risa gargantuesca, enormes bocas abiertas, inmensos agujeros negros, torcidos en una carcajada infernal”, como dice Eisler¹⁰⁶⁶, y que en la pantomima se manifiesta en el engaño final del hombre, que finge beber para emborrachar a su Sombra y así vencerla, y que concluye con sus carcajadas y burlas. Borrás parece haber aprendido bien la lección de la imagen expresionista.

Del mismo modo se aprecia en su uso de la línea oblicua (es oblicuo el movimiento de la Sombra en la pantomima, que se mueve a través de las paredes), que como hemos dicho se utiliza en el cine expresionista para acentuar el dinamismo; su violencia expresiva desencadena una reacción insólita en el espectador y puede por sí sola expresar el grado extremo de una emoción¹⁰⁶⁷. La Sombra que se acerca al hombre hace pensar en la mítica escena de *Nosferatu* (1922), otra película clásica del género, donde la amenazadora sombra del vampiro se desliza por las paredes y sobre el cuerpo de su víctima hasta atrapar su corazón. En la pantomima, la Sombra “resbala sin rumor por la pared blanca” y cuando lucha contra el hombre, le amenaza “con sus larguísimos brazos de molino, con sus dedos desparramados como flecos, con sus piernas de espantapájaros”. La descripción refuerza la imagen de un cuerpo esbelto, delgado en exceso, con unos dedos de una longitud irreal, tal y como ocurre en el film mudo de Murnau.

El tema del vampiro, además de la relación de dependencia que refleja (al igual que en el caso de la Sombra y el hombre), es una manifestación más del tema del doble, eje temático en torno al cual se articula la pantomima. Las huellas del *Doppelgänger* también fueron profundas en el cine expresionista alemán, como nos recuerda Eisner, tanto en *Nosferatu* (1922) como en *El gabinete del doctor Caligari* (1919), *Las tres luces* (1921), *Mabuse* (1922) o *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931)¹⁰⁶⁸. Las raíces románticas y literarias del tema han sido ya bien estudiadas en obras como *El doble*, de Otto Rank, y también Freud le dedicó algunos de sus estudios, como “Lo siniestro”, donde explora las implicaciones psicoanalíticas del concepto de doble¹⁰⁶⁹. Desde los relatos de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe se llega a *El Horla* de Guy de Maupassant, *El doble* de Dostoievsky, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson o *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. En su *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Elizabeth Frenzel analiza la evolución del arquetipo:

Tras el carácter demoníaco que el Romanticismo dio al motivo del doble, con su extenso desarrollo en cuanto a las posibilidades tan distintas de aplicación, se mantiene también su amplia difusión en la literatura de mediados y finales del siglo XIX, pese al Realismo predominante. En ella los pasos entre el doble puramente imaginario, el doble unido a medios como por ejemplo una sombra o una imagen reflejada, y el doble personal eran fluctuantes como los pasos entre el doble alegóricamente determinado y el doble sin valor moral y de fundamento psicológico¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁶ EISNER, Lotte H., *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁶⁹ Si bien el tema del doble tiene su origen en el tema del gemelo, de larga tradición clásica, nos centramos en la perspectiva más moderna del asunto fijada a partir del Romanticismo.

¹⁰⁷⁰ FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1980, p. 103.

Es decir, partiendo del Romanticismo, que integra el tema del doble en la literatura fantástica dotándolo de un carácter maléfico, se llega en la segunda mitad del siglo XIX, donde se enriquece el asunto. Así, Otto Rank estudia la presencia del doble en la literatura y analiza el origen antropológico del desdoblamiento; en un primer momento de la Humanidad, el temor a los muertos y a la propia muerte genera en el hombre el dualismo entre el yo inmortal (el alma) y el yo mortal (el cuerpo). El alma se representa así como doble que reproduce como un espejo o una sombra la forma del yo¹⁰⁷¹. Junto a esta interpretación del doble como alma, también se produce, en un estado más avanzado de civilización, la creencia en el doble como presagio de muerte. Una vez aceptada la inevitabilidad del fin de nuestras vidas, ese doble se convierte en un “demonio” que nos recuerda el futuro que nos aguarda y nos persigue incansablemente (como ocurre en la pantomima de Borrás).

Igualmente, otra interpretación del tema del doble se relaciona con el mito de Narciso, donde el joven muere ahogado ante la imposibilidad de alcanzar el objeto de su amor¹⁰⁷². De manera indirecta, aquí también la contemplación del doble lleva asociada la idea de la muerte, aunque sea por distintos caminos. Vemos que en la mayoría de los casos, el enfrentamiento entre el hombre y su doble suponen en la tradición literaria del siglo XIX la muerte del protagonista, que al destruir su otro “yo” (su parte inconsciente, su otra naturaleza, su identidad oculta) cae en una suerte de “suicidio” al destruir la totalidad de su identidad. Veremos qué implicaciones tiene esto en la pantomima, que concluye precisamente con la destrucción de la Sombra.

Freud, a partir del trabajo de Rank, reconoce la raíz narcisista de la que nace el concepto de doble y admite su origen antropológico como primera representación del alma y herramienta para ahuyentar a la muerte; sin embargo, también sugiere que en el siglo XX la idea del doble posee un carácter siniestro y tenebroso porque esa concepción del doble, perteneciente a un desarrollo cultural y antropológico primitivo ya superado, solo genera extrañamiento y desconcierto en el individuo. Para él, el doble conlleva una serie de temores en el hombre contemporáneo:

El tema del “doble” o del “otro yo” en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” -lo que nosotros llamaríamos “telepatía”-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo¹⁰⁷³.

Las dos primeras manifestaciones se dan claramente en la pantomima: la Sombra es idéntica al hombre (al menos en su contorno) y anticipa sus movimientos porque son los suyos propios, y sabe de antemano a dónde se dirige. El peso que carga el hombre al comienzo de la pieza puede ser el temor a ser atacado y sustituido por la Sombra, pero no se explicita en ningún momento que la amenaza de la Sombra sea para adoptar su lugar; más bien sugiere que se trata de una amenaza de muerte.

¹⁰⁷¹ RANK, Otto, *The double*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971, pp. 49-55.

¹⁰⁷² *Ibid.*, pp. 69-72.

¹⁰⁷³ FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, *Obras Completas*. Vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1983, p. 2493.

El tercer elemento que debemos considerar en el análisis de la pieza es la utilización de la Sombra como doble. Ya hemos visto que la sombra tiene un valor simbólico desde la antigüedad como alma del hombre, y cualquier daño infringido a la sombra repercute en su dueño según las creencias de pueblos primitivos¹⁰⁷⁴. También la sombra era un símbolo de fertilidad y buena fortuna, de ahí la importancia de su conservación. El destino del hombre y su sombra están íntimamente unidos, de tal manera que la disminución o pérdida de la sombra entraña debilitamiento e incluso muerte. Muchas leyendas y cuentos folclóricos exploran esta línea de los hombres sin sombra como seres malditos marcados por la esterilidad, en peligro de muerte o enviados del mal; en muchos casos tienen una procedencia oriental, como ocurre con la ópera *La mujer sin sombra* de Richard Strauss, cuyo libreto escribió Hugo von Hoffmansthal inspirándose en relatos asiáticos¹⁰⁷⁵.

Si la pérdida de la sombra se ve como una desgracia, en la pantomima esta interpretación tradicional se subvierte; el hombre se libra de una maldición y “busca otra vez el mundo encantado” al acabar con su Sombra. Frente al suicidio que supone la eliminación del doble (como ocurre en la obra de Stevenson y en la de Oscar Wilde), aquí Borrás se burla de la tradición literaria por partida doble: primero fingiendo el ahorcamiento y después mostrando a un héroe feliz y libre que ha perdido de vista a su otro “yo”. La Sombra que lo tenía oprimido se ha convertido en un guiñapo y las otras sombras que acuden al final a recoger su cadáver no son más que “contornos ridículos”. Es evidente el cambio de actitud del hombre, que pasa de un humillante abatimiento a un animoso ímpetu cargado de vitalidad y sentido del humor, permitiéndose bromear sobre aquello que momentos antes le causaba temor. ¿Se debe a que ha perdido de vista la causa de su desesperación o a que la muerte de su Sombra ha mostrado su verdadero “yo”? La ambigüedad final de la pantomima, donde tampoco queda clara la treta del hombre (¿Ha muerto? ¿Es todo una alucinación en el momento de expirar? ¿Por qué el hombre “se va” y “reaparece?”), es un guiño de Borrás a un tema bien conocido de la tradición literaria que aquí se muestra con una intencionalidad bien distinta.

Peral Vega coloca esta pantomima en la tradición de los autos para siluetas de Valle-Inclán y de la obra *Penumbbras de insomnio*, de Juan Gutiérrez Gili. Jugando con el tópico del “burlador burlado” de la farsa, reconoce en la pantomima una “ácida crítica” a los convencionalismos del teatro realista, pues el escenario no debe convertirse en una simple repetición de la vida corriente (una de las censuras que Borrás dirigía al teatro en *Programa de mano*), y la actuación (el fingido ahorcamiento del hombre) es siempre superior a lo habitual¹⁰⁷⁶.

5. *El romántico molinero*

Sin duda alguna, *El romántico molinero* es la pantomima más clásica de todas las contenidas en el volumen. Recurre a uno de los personajes más característicos del

¹⁰⁷⁴ James G. FRAZER dedica un capítulo a “El alma como sombra y como reflejo” en *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 230-235.

¹⁰⁷⁵ Otto RANK analiza el argumento de la ópera y explora su valor simbólico, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁷⁶ PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, ed. cit., p. 207.

género, Pierrot, acompañado de uno de los elementos que lo definen, la Luna, lo que establece un diálogo entre el valor simbólico del astro y el personaje.

La pantomima se abre con unas indicaciones relativas al escenario que introducen claramente el carácter escénico de la pieza; es la primera pantomima de la colección que lo hace. Hasta ahora, las distintas pantomimas han hablado de un desierto o una calle pero sin precisar que ese desierto o esa calle eran parte de la escenografía sobre el tablado de un teatro. Aquí se acota con precisión el espacio:

La escena está cerrada por un límite de cortinas de los tres colores profundos de la noche, violeta, azul, morado, que nos da la sensación de la negrura de la noche. Entre los pliegues de las cortinas es más densa la oscuridad del color¹⁰⁷⁷.

En esa cortina se abren a diferentes alturas las “ventanitas cuadradas” de la estrellas, que juegan con sus espejos de coqueta a lanzar el reflejo de sus rayos sobre la Tierra. Borrás, con ironía, aclara que “las estrellas -no se sabe porqué- son todas rubias”. Su forma de presentar las estrellas recuerda a un procedimiento similar que ya empleara en la zarzuela *El hombre más guapo del mundo*:

Ante los ojos de los espectadores hay una cortina de color azul profundo, toda ella cuajada de astros dorados y plateados, de diferentes dimensiones. [...] Dos astros -sol de oro y luna argentada- mayores que las demás, tienen ventanas cuyas hojas se abren hacia fuera. A las ventanas están asomados el Genni y la Gennia. [...] El Genni fuma perezosamente un narguilé. La Genni hace pompas de jabón, que se pierden en el espacio¹⁰⁷⁸.

En la pantomima, sin embargo, ha refinado la presentación haciéndola más sugerente por la personificación llevada a cabo con las estrellas. Borrás las presenta “entretenidas en ese su juego de chicas que salen del colegio”, infantiles, risueñas, animadas. Su alegría contrasta con la llegada de Pierrot, “el enamorado de la noche”:

Pierrot es un hombre recio, ancho, torpe, lento, zafio. Molinero. Lleva su saco de harina sobre el cogote y las espaldas, abatido bajo el peso, como un gañán. El pañuelo negro atado a la cabeza se le pega a las sienes con el sudor. [...]

Mientras jadea, vemos su rostro mofletudo, sus narices abultadas y sus ojos abotagados. [...] está todo lleno de harina desde los pelos hasta la blusa y el pantalón, que dejan, al rozar las cosas, una huella de polvo. (Si ahora se sacudiera, saldría de él tanta harina como la que lleva en el saco)¹⁰⁷⁹.

La descripción del personaje destaca su aspecto vulgar y poco atractivo, sobresaliendo por encima de todo el blanco de la harina. El color tradicional del personaje lo acompaña allá donde va, pues deja un surco a su paso. Esta visión tan pedestre del protagonista tiene ecos de la descripción del Sapo, que no olvidemos era trasunto de Pierrot¹⁰⁸⁰. También aquel se mostraba de forma descarnada, describiendo su fealdad y su falta de atractivo. Pero junto a su grosera apariencia, el Sapo ofrecía un

¹⁰⁷⁷ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷⁸ BORRÁS, Tomás, *El hombre más guapo del mundo*. Cuento burlesco en tres actos, *Los Contemporáneos*, Madrid, nº 695, 1922, p. 1.

¹⁰⁷⁹ BORRÁS, Tomás, *Tam Tam*, ed. cit., p. 42.

¹⁰⁸⁰ Véase el capítulo dedicado a *El sapo enamorado*, pp. 236-238.

corazón dispuesto a amar y una serie de mágicos atributos propios del poeta. Lo mismo sucede con el Pierrot de esta pantomima:

Mas es un soñador Pierrot el aldeano, [...] vive por enamorado de la noche. De día trabaja, quieto junto a la muela de su molino, y es de noche cuando viaja llevando los sacos o cuando se tiende entre la hierba fresca a contemplar el cielo. De eso le conocen las estrellas. La última, la que se acuesta más tarde, [...] es la que le ha visto dormitar un poco con la luz naciente. Alguna pena profunda tiene este aldeano silencioso y contemplativo, noctámbulo y soñador.

Ahora Pierrot se dedica a recoger entre las sombras de la noche todos los despojos miserables del día, que siempre la noche herosea: los pedazos de vidrio que parecen diamantes; los papeles arrugados iguales a las cartas de amor; los frutos podridos que dan la ilusión de carnosos y jugosos. Todo lo que en el día es “como es”, descarado, real, en la noche se hace delicado, eleva su calidad: la noche diviniza¹⁰⁸¹.

El filtro idealizador de la noche, que permite encontrar belleza en lo que el día ha desechado, es común también a Pierrot y el Sapo; donde aquel encuentra tesoros inesperados, este observaba en silencio los misterios desconocidos de la noche, de los cuales era testigo único¹⁰⁸². En ambos bulle igualmente un amor imposible; la Bella de *El sapo enamorado*, contemplada a través de la ventana de su casita, se metamorfosea aquí en la Luna, objetivo mucho más inalcanzable, que el molinero observa con admiración:

La Luna aparece haciendo su caminata por ese arco que recorre en el espacio, que verdaderamente clava sus dos puntas sobre la tierra. Sale la cuadriga de la Luna. Los caballos blancos van lentos, como adormilados, y Ella, desnuda, iluminante, deslumbradora, les guía con un gesto inmóvil. Pierrot admira a la deidad fascinadora, a esa mujer de carne de vidrio que resplandece, de cabellera de plata, lo que la hace una adolescente extrañamente, juvenilmente vieja. Las joyas de la Luna, joyas que dan destellos e irisaciones, como hechas con perlas de un mar fosforescente, la adornan toda y se confunden con sus ojos, que dijéranse también ojos de joyería, esmeraldas frías; y se confunden con su boca en una sonrisa rígida, boca de metal precioso y nacarado. ¡Luna, visión hermana de la Muerte!¹⁰⁸³

La Luna es un una divinidad superior cuya blancura y solemnidad la asemejan a la Muerte. Frialdad, brillo y hieratismo son las notas destacables de la figura blanca que recorre la noche en su carro. Su actitud recuerda a los atributos de la *belle dame sans merci*, aunque no comparta con ella su distanciamiento: Pierrot, embelesado por la contemplación, es premiado con un beso: “Ella se detiene y le atrae hacia sí, besándole suavísima. El hechizo de la Luna se hace patente”. Se produce entonces una transformación en el molinero:

Pierrot se ha convertido -¿o era así?- en un adolescente, lánguido, delgado, ahilado. Su rostro está afiladísimo en agudezas; su mirada tiene interesantes veladuras. La blusa de obrero es de un raso que cruje, y el pañuelo se ha estilizado, modo decorativo, en un casquete que delinea su cráneo. En cuanto la harina, la Luna le ha comunicado su color y se ha hecho toda palidez.

Y así Pierrot, literario y místico, transformado por ella, adquiere un aristocratismo único, una sentimentalidad y una elevación lírica que antes no tenía. ¡He

¹⁰⁸¹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁰⁸² Ver *supra*, p. 238-239.

¹⁰⁸³ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 43-44.

aquí en lo que convierte la Luna la realidad! Pierrot era un aldeano zurdo, y ahora es un amante romántico que insinúa la canción de su guitarra al aire bañado en luz¹⁰⁸⁴.

Ese poder idealizador de la noche se produce por intervención de la Luna, que es quien actúa para dotar a la realidad de una apariencia sublimada. Pierrot ha rejuvenecido, ha perdido peso, su figura se ha estilizado hasta el punto de convertirse en “una figulina frágil, carne de melancolía”, el sentimiento más característico del personaje, que mira en vano al cielo esperando la vuelta de su amada. Todo este heroseamiento ha sido producto de la Luna, de ese beso que simboliza también el poder embellecedor del amor.

Entra entonces el tercer personaje de la pantomima, el astrónomo que va detrás de la Luna con su anteojo “para arrancarla [*sic*] sus secretos”. Se encuentra con Pierrot, que sigue sumergido en sus sueños de enamorado en medio de la escena. El enfrentamiento es inevitable, pues cada uno de ellos representa una visión de la existencia:

Hablan ese diálogo que es el eterno diálogo de la vida. Uno alude a los sentidos y el otro al espíritu; el uno refiriéndose siempre al mundo tal como es, y el otro tal como se le representa.

-¿La Luna? Una mujer-diosa.

-¿La Luna? El cadáver de un mundo- dice el astrónomo¹⁰⁸⁵.

La Luna pasa a ser el objeto de la discusión; el astrónomo hace mirar a Pierrot por el anteojo para que contemple la superficie de la Luna. Aquí Borrás introduce un uso muy acertado del fondo de la escena, que utiliza como pantalla para mostrar lo que Pierrot observa a través del artilugio: “La visión se proyecta en el firmamento”, permitiendo así al público de la pantomima ver lo que el personaje está viendo. Pero la visión (“La Luna es un esqueleto humano”) no le convence. Responde que es mentira y descubre “una capa del cielo” para dejar al descubierto a la Luna en su lento recorrido nocturno. Ahora es el astrónomo el que no ve nada. Sus posiciones en torno al asunto les impiden contemplar con claridad lo que el otro les propone. De nuevo una ingeniosa solución teatral permite mostrar en escena las dos visiones contrapuestas del astrónomo y Pierrot, que es quien ha introducido “la prueba de los artistas” para convencer a su oponente: la transustanciación. Este concepto teológico servirá para enseñar al astrólogo el poder transformador de la Luna (y por extensión, del arte):

El lugar está dividido en dos partes: sombra donde raciocina el astrónomo, luz lechosa donde devana Pierrot sus imaginaciones. La pizarra del astrónomo, al entrar en la zona iluminada, se convierte en un dosel; el saco de harina en un trono; el anteojo en un alabardero. Pierrot sigue su prestidigitación. La paloma que reposa en un almendro, es trasladada al embrujo lunar y se deshace en una Princesa. ¡La rama del almendro es un Príncipe! [...] Lo mismo que con los despojos de la noche, obra la Luna con todo lo que cae en el ámbito de su poesía¹⁰⁸⁶.

Curiosamente, el lugar asignado a cada uno de las actitudes parecen intercambiados: la luz no corresponde a la razón, sino que pertenece al sentimiento y a la imaginación. Se resalta así la esterilidad de la fría ciencia, ciega a todo lo que no sea

¹⁰⁸⁴ *Ibíd.*, p. 44.

¹⁰⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 44-45.

¹⁰⁸⁶ *Ibíd.*, p. 45.

cálculo y demostración empírica, frente a “luz lunar” que transforma cuanto toca en fantásticas creaciones. Pero el astrónomo “sigue sin ver, obcecado en su positivismo”. Así que vuelve a colocar todos los elementos en su lugar primitivo; el Príncipe vuelve a ser rama, la Princesa pájaro, y todos los demás objetos recuperan su apariencia vulgar. Pero tampoco Pierrot percibe el cambio que han experimentado al cambiar de tablado:

Así como el matemático no vio la poetización, Pierrot no ha visto el aplebeyamiento de los seres y las cosas. No se entenderían...¹⁰⁸⁷

Como nunca llegarán a un acuerdo, Pierrot decide marcharse; va a partir, pero el astrónomo lo detiene: olvida el saco de harina. Pierrot no lo reconoce y el astrónomo intenta hacerle recordar:

-Tú eres el molinero, el aldeano, el trabajador.

-No. Yo soy un poeta músico¹⁰⁸⁸.

El beso de la Luna lo ha transformado por completo; su rejuvenecimiento, su estilización, no eran más que el reflejo físico de un cambio más profundo que ha alterado su propia identidad. Ha abandonado su condición de molinero para convertirse en artista. El astrónomo, racional e incapaz de admitir un milagro así, “asegura que Pierrot está loco: Pierrot padece el mal de la Luna. El lunático no ve las cosas como son. Se le ha escapado la realidad desfigurada por la luz lunar”.

La conclusión de la pantomima aporta un tono humorístico e infantil a la obra; mientras el astrónomo recrimina a Pierrot, el gorro puntiagudo del sabio, “del que ve la realidad, del que nunca ha idealizado” (aquí es patente la ironía) se sale de su cabeza, cobra vida y empieza a pegarle furiosamente. El astrónomo corre espantado “y el gorro, para que corra más, le pincha en el culo”. El recuerdo de los teatros de guiñol donde los personajes acaban siempre a palos se hace inevitable, máxime si se tiene en cuenta el aire cándido e inocente de la pieza, cercana al universo de los niños. Las estrellas, que han asistido a la huida del astrónomo desde sus ventanitas, dejan caer por la risa sus espejitos, “y por eso se dice que esa noche hubo lluvia de estrellas”. Un guiño final, casi greguería, que pone el broche a este magnífico texto.

Al igual que ocurrió con *La sed*, *El romántico molinero* había visto la luz con anterioridad a *Tam Tam*. La pantomima se publicó en la revista *Elegancias* en febrero de 1924¹⁰⁸⁹. El texto que estamos analizando presenta con respecto a la primera publicación pequeñas variaciones de puntuación sin importancia y un agrupamiento distinto en algunos párrafos, que se unen en la versión de 1924 debido quizás al espacio limitado de la revista. Hay sin embargo una diferencia importante: el pasaje donde Pierrot muestra al astrónomo el efecto mágico de la luz lunar (la Princesa, el trono, el alabardero... y su posterior vuelta a la normalidad) es una adición posterior. El texto primitivo no contenía esa representación fantástica de los efectos de la Luna (uno de los grandes aciertos de la pantomima) aunque la confrontación entre la razón y la imaginación sí se encontraba ya, aunque mucho más reducida, en la versión original.

¹⁰⁸⁷ *Ibíd.*, p. 45.

¹⁰⁸⁸ *Ibíd.*, p. 46.

¹⁰⁸⁹ BORRÁS, Tomás, *El romántico molinero*, *Elegancias*, nº 24, 1924, p. 56.

Otra diferencia son las ilustraciones publicadas en *Elegancias* para acompañar al texto. Son igualmente de Barradas pero no corresponden a las contenidas en *Tam Tam*. En la revista Barradas opta por dibujos de línea gruesa en negro mientras que en el libro se trata de ilustraciones a color; las primeras son más sencillas e infantiles que las segundas, aunque mantienen una estética similar. No reutiliza ninguna de las antiguas en *Tam Tam*, e incluso la imagen del astrónomo, mucha más clara en la revista, se convierte en una silueta un poco amenazante en el libro.

Emilio Peral Vega recoge esta pantomima en su antología *La vuelta de Pierrot*, y ve en ella “una de las pantomimas más bellas escritas en el primer tercio del siglo XX”¹⁰⁹⁰. Reconoce las concomitancias con *El sapo enamorado*, que comparte con *El romántico molinero* la ingenuidad infantil y ciertas sobriedades escenográficas, como el uso de la luz y la oscuridad para simbolizar la poesía y la ciencia en esta pantomima, que parece un eco del uso del blanco y negro que dominaba la escena de *El sapo enamorado*. Igualmente reconoce el desdoblamiento de Pierrot – Sapo como dos máscaras del mismo personaje, idealización del artista creador que sueña con alcanzar su ideal.

Con gran sutileza, Peral Vega afirma que la defensa que Borrás hace de Pierrot es ya un poco tardía¹⁰⁹¹. El lirismo poético de esta pieza está más cercano a la sensibilidad de principios de siglo, especialmente si consideramos uno de sus referentes más directos, *La blancura de Pierrot*, tratado ya en otro punto de este trabajo¹⁰⁹². Allí también aparecía Pierrot, que igualmente ejercía de molinero, y la luna jugaba un papel destacado aunque de otro signo: era la única acompañante que le quedaba a Pierrot tras su horrible crimen. La gran diferencia estriba en el tono de ambas pantomimas; la de Benavente está más cercana a la estética del Pierrot maléfico inaugurado por la pantomima *Pierrot sceptique* de Hennique y Huysmans, mientras que la de Borrás se alinea con la llamada de Benavente en el prólogo de *Los intereses creados* a favor de “aniñar” nuestra visión del teatro¹⁰⁹³.

Podría quizás alegarse que *El romántico molinero* destila un profundo humor, elemento fundamental junto con la literatura como juego en los movimientos renovadores de la década de los veinte y comienzos de los treinta, pero su propuesta no tiene nada que ver con otras cercanas en el tiempo, como podría ser *Arlequín, mancebo de botica* (1926) de Baroja, que valiéndose igualmente de elementos de la *commedia dell'arte*, explota un humorismo más cercano a la farsa¹⁰⁹⁴. Por otra parte, el tema de la pantomima de Borrás (la lucha entre la ciencia y el arte) está más cercana a la sensibilidad finisecular que a las imperantes en la segunda mitad de los veinte.

¹⁰⁹⁰ PERAL VEGA, Emilio, *La vuelta de Pierrot. Poética moderna para una máscara antigua*, Marbella (Málaga), Edinexus, 2007, p. 153.

¹⁰⁹¹ PERAL VEGA, *ibíd.*, p. 25. Ciertamente es que la versión primitiva de la pantomima está datada de 1924, pero los grandes textos hispánicos de Pierrot, a imitación de los franceses de finales del XIX, son de las dos primeras décadas del siglo XX. Véanse los textos seleccionados por PERAL VEGA.

¹⁰⁹² Véase el capítulo IV, pp. 193-194.

¹⁰⁹³ Véase el capítulo V, pp. 230-231.

¹⁰⁹⁴ Remito a las páginas de la “Introducción” de Jesús RUBIO JIMÉNEZ que tratan este asunto en BAROJA, Pío, *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 42-55.

6. *Nacimiento*

Nos encontramos ante una aparente representación clásica de la Navidad, tal y como anuncia el título; la pieza arranca con “Música de villancicos”, aun antes de describir el lugar o los personajes. Se explica que el encanto del villancico “consiste en que se interpretó, al nacer, en instrumentos improvisados, los que había en la cocina cuando llegaron al atardecer los pastores: almireces, panderos, una sartén, sonajas, hierrecillos, tamboriles, zambombas, vidrios”. La confusión de elementos, entre los que se cuele alguna incoherencia histórica como la sartén, produce mayor extrañamiento con la aclaración que sigue: “También el *jazz-band* ha empezado en Castilla”. Estas primeras líneas anuncian ya que la pantomima será una revisión del género religioso del Nacimiento filtrado por una perspectiva moderna, de la que no estará exenta el humor y las mezclas de épocas y lugares.

El ruido de los villancicos enmudece cuando aparece “un telón alegórico de la naturaleza astral”. La referencia al telón establece, al igual que en la pantomima anterior, las coordenadas escenográficas. Se describe con detalle el telón, que coincide con uno de los dibujos de Barradas que ilustran el texto:

La mitad es amarillo -el día- y la mitad morado -la noche-. Albor tenue, de azulado difuso. Clavadas en el telón varias estrellas de hojalata, de las estrellas más legítimas: de las de cinco puntas y rabo. Varios orbes, iguales a nuestro mundo, sometidos a la ley de la luz que les ilumina una sola mejilla. Y son, por mitad, morados y amarillos. Es el universo, el panorama estelar tal como lo concibe el dibujante de un pliego de aleluyas¹⁰⁹⁵.

Entra un Arcángel vestido de blanco que eleva sus brazos al cielo. Implora a Dios con devoción, y un grupo de ángeles se unen a su plegaria; se arrodillan y rezan. Se oscurece la escena y “un delgado rayo de luz viene a herir una de las estrellas de hojalata” para comunicar así que Dios responde a su petición. Los ángeles bailan de alegría y cantan un himno litúrgico a su Creador. El Arcángel arranca la estrella sobre la que ha caído el rayo de luz y la lleva en alto por todo el escenario, con aire triunfal. La estrella reluce, “y su cola chisporrotea colores como la del cohete en los fuegos de artificio”.

Se produce un cambio de escenario; desaparece el telón de fondo y se ve un Nacimiento con una apariencia muy determinada:

[...] ese Nacimiento que se hace en la Navidad en España. Montañas de corcho escarchado, ríos de cristal, praderas de musgo de seda, casitas de cartón, palmeras junto a serrijones nevados, aldeanos del siglo XVIII en el portal de Belén, letreros en castellano frente al cortejo de los reyes de Oriente, camello olfateando los molinos de viento de la Mancha. Nacimiento de arcaísmos ingenuos y de anacronismos conmovedores¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁵ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁹⁶ *Ibíd.*, p. 52.

La vívida descripción de ese Nacimiento donde se mezclan elementos dispares y que refleja con gran acierto el encanto de los Portales de Navidad continúa ahora con una enumeración más impresionista de esas contradicciones plásticas e históricas:

Esculturas pobrecitas, naturaleza de ensueño infantil, historia que es fábula. Pesebre tierno, degollación de los Inocentes sanguinaria, hosanna de velitas de cera, Palestina de cartón y España de barro, poesía en balbuceo y presencia de un Dios que se achica para acercarse a los niños, haciéndose Él todavía menos que niño: haciéndose recién nacido...¹⁰⁹⁷

La prosa lírica de Borrás alcanza en este pasaje una brillante inspiración, construida a partir de la oposición de elementos que en unos casos resultan antitéticos (“pesebre tierno, degollación de los Inocentes”) y en otros resultado de la prolongación de una imagen poética llevada al extremo (“Palestina de cartón y España de barro”). La dilogía con que se cierra el pasaje (“un Dios que se achica para acercarse a los niños”) que puede tener hasta tres lecturas diferentes¹⁰⁹⁸, muestra el talento poético de Borrás para sintetizar en un pasaje muy breve gran cantidad de sugerencias.

Un paréntesis en el texto introduce una nota relativa a la puesta en escena:

(Cierra lo visible una escenografía circular. Los accidentes del terreno ocultan caminos por los que pasarán, de un lado a otro, los elementos plásticos alusivos a cada momento de la acción. El decorado es sin cesar movible y toma parte en la danza general)¹⁰⁹⁹.

El procedimiento descrito recuerda al teatro de marionetas; los accidentes del terreno son el telar que impide ver el movimiento de aquellos que trasladan los objetos de un lado a otro del escenario. Ya veremos más tarde la importancia que esto tiene en la concepción teatral de la pantomima.

Se introducen nuevos anacronismos: unos pastores de Lagartera comen a la sombra de un árbol mientras unas extremeñas vanean unos olivos. Los lagarteranos han comido migas con pimentón, y tras beber, rasgan las guitarras y empiezan a bailar una jota con las extremeñas, que han abandonado su labor. En el árbol aparece el Arcángel, que porta la estrella. Invita a todos a seguirle, e inicia la marcha; pero como está cansado de llevar el peso de la estrella, “la ha clavado en una pértiga y la lleva estilo pendón de procesiones”. Detrás del Arcángel van extremeñas y toledanos bailando la jota.

Se produce un movimiento en la escenografía circular, que aleja los árboles y las cabañas para dar paso a “temas plásticos asiáticos” que permanecerán en el fondo en la siguiente escena, que comienza con la entrada de los Reyes Magos. Van “vestidos con la magnificencia con que los recargó Van Dyck”. Se describe con detalle la opulencia que acompaña al cortejo de los monarcas, que en un momento se transforma en una escena de danza oriental:

¹⁰⁹⁷ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁰⁹⁸ Dios se achica para acercarse a los niños, es decir, empequeñece para poder convertirse en figura del Belén; igualmente se refiere a que se hace hombre (recién nacido, en este caso) para estar entre los hombres; también puede entenderse una referencia a la cita evangélica “dejad que los niños se acerquen a mí” (Marcos, 10, 14), indicando que es necesario ser como un niño para entrar en el Reino de Dios.

¹⁰⁹⁹ *Ibíd.*, p. 52.

Los esclavos, encontrando el sitio a propósito, crean, con alfombras, doseles, almohadones y pebeteros, un oasis de riqueza. Los Magos se detienen y la caravana de camellos cargados de fardos preciosos, de guerreros con armaduras centelleantes, de siervos vestidos como príncipes y de mujeres de rostro irreprochable rodea a los señores. [...] Entretanto, una bailarina oriental deja las babuchas, lindas como dedales, danza envuelta en la niebla de sus velos y en la neblina de un brasero humeante, al borde del cuadrilátero de la alfombra, estanque aterciopelado. Los músicos sestean somnolientos ritmos orientales¹¹⁰⁰.

La escena recuerda levemente al cortejo que en *El sapo enamorado* acompañaba al Sapo en su entrada triunfal, que también incluía la danza de las esclavas. Los estandartes “plásticos asiáticos” son también una reminiscencia de aquellos estandartes con insignias acuáticas que simbolizaban al Genio del Agua¹¹⁰¹.

Los Reyes Magos realizan cálculos con el astrolabio, el catalejo y el compás cuando aparece el Arcángel portando la estrella. El nuevo astro les causa conmoción, y el Arcángel les pide que le sigan, y lentamente recogen el campamento, resumiendo así el poder de la fe: “toda la opulencia del cortejo -marfiles, sedas, oro- obedece con lentitud imperial, imantada la voluntad por un pobre lucero de hojalata”.

Un nuevo cambio en el decorado llena el paisaje de molinos y en primer término, un mísero mesón. Es una noche fría, de “árida tristeza”. Unos pelotaris vascos vestidos con trajes tradicionales vienen de jugar al frontón, que les ha hecho entrar en calor, y entre saltos deportivos, se refugian en el mesón. Surgen entonces La Virgen y San José, que llegan fatigados por la caminata nocturna. “La aureola que nimba sus cabezas, fosforece”. El paisaje parece repelerlos, y solo la luna se compadece de ellos, “y los besa con luz humilde”. Llegan al mesón y llaman a la puerta. Se asoma a una ventana el mesonero con gorro de dormir y candil en la mano. “Da la impresión de un polichinela. San José pide y la marioneta dice que no, que no y que no. Éntrase como el cuco en su reloj”.

A pesar del agotamiento y de los pies sangrantes de la Virgen, andan otra vez y salen de la escena; detrás de ellos, como augurio del futuro, “disimulándose, escondiéndose, marcha Judas Iscariote, pelirrojo, empuñando el bolsón de los treinta dineros”. Con violencia “se desparrama por el mundo una lluvia de ángeles” que se encargan de despertar a los vascos del mesón, y guían la comitiva que abren las extremeñas y los lagarteranos a la que se une un grupo de payeses catalanes. Una conmoción en la tierra anuncia el nacimiento del Niño, que se aprecia porque “amanece en el rincón donde se ve el lucero”. Todos parten hacia allí. Solo los pobres responden a la llamada y cada uno aporta lo que puede, en una larga sucesión de productos típicos:

Las orzas de arropo, los quesos recién encentados, los corderillo lechales, las frescas hortalizas, las frutas de invierno: castañas, nueces, manzanas secas, uvas de cuelga, [...] las morcillas y los chorizos ahumados, cenefas de la chimenea; y las panochas de maíz que se secan en el carasol; y los melones que airean las corrientes de aire del sobrado. Una vieja lleva la gallina, un muchacho el puerco¹¹⁰².

¹¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 54-55.

¹¹⁰¹ Ver *supra*, pp. 242-243.

¹¹⁰² *Ibíd.*, p. 58.

Son campesinos españoles que llevan sus alimentos para compartirlos con el recién nacido: “son terruñeros, rabadanes, arrieros, mozuelas, viejucas, pícaros y mocosos”, pues “la ciudad no ha comprendido; el campo sí”. Fue la ciudad la que negó el asilo a la Virgen y a San José, allí solo encontraron “segura de entrañas y despotismo”. Pero la gente del campo sí ha escuchado la llamada y atraviesan secarrales y pedrizos para unirse en el camino que los lleva al lugar del Nacimiento.

Se produce el último cambio de escenario: “hay delante del panorama solo un accesorio: el portal de Belén, con la mula y el buey pintados”. San José y la Virgen se colocan ante la arquitectura simple y asisten a la entrada de los labradores y pastores, que entre jotas van entregando sus ofrendas: “el corderillo en el regazo, el queso en los espartos, el puchero de miel”. También llegan los Reyes Magos, y mientras ofrecen sus tres dones, “la bailarina danza, sus pies desnudos devanan melodías perezosas”. Entran los vascos, que utilizan las varas que han cortado por el camino para ejecutar la espatadanza¹¹⁰³. La ejecución de este baile “eleva a tono épico la idílica escena”, en la que los campesinos, que no tienen nada, ofrecen su pobreza a la divina pareja. La llegada del Niño es descrita por medio de una alegoría que simboliza la pureza de la Virgen:

Suavísima música de instrumentos no conocidos. Una teoría de doncellas puras acompaña en dos hileras a una anciana resplandeciente. La anciana lleva en sus brazo al Niño. Las doncellas visten de blancura a la Virgen y la (*sic*) ciñen una corona. La anciana entrega a Jesús y la madre le contempla extasiada¹¹⁰⁴.

La anciana, mujer asexuada, representa la Inmaculada Concepción de la Virgen, que se hace madre sin intervención de varón. El Arcángel cuelga la “estrella anunciadora” del Portal de Belén y se produce la gran fiesta. Llegan los catalanes, que se suman a la celebración. Bailan todos juntos, aportando cada región una identidad propia: “castellanos de Toledo y extremeños aportan la raíz pastoril y agrícola, como los vascos el ritmo de égloga bailada. Y los catalanes vienen con sentido marinero, opulencia mediterránea”. Los payeses toman de la mano a los demás presentes y se enlazan para bailar la sardana. La Virgen asiste al baile con la tristeza “de quien sabe que el bien que alimenta su amor ha de perderse”. La bailarina de Oriente que formaba parte del cortejo de los Reyes Magos languidece en el suelo hasta fallecer, de nuevo con valor simbólico:

¡El mundo antiguo ha muerto! Los magos la acarician; saben que con ella desaparece lo que era y empieza lo que tiene que ser¹¹⁰⁵.

En el centro del corro de la sardana aparece Judas, “el porvenir”, que acaricia su bolsa de monedas anunciando el fin que la Virgen ya conoce.

Al igual que otros textos de *Tam Tam*, esta pantomima había sido publicada en la revista *Elegancias* con anterioridad. El texto apareció en el nº 13 de la revista, correspondiente a enero de 1924, en una fecha muy apropiada para el tema de la

¹¹⁰³ La espatadanza o *ezpatadantza* es una de las más antiguas danzas tradicionales vascas que se ejecuta con espadas y tiene un carácter simbólico de ofrenda de vida.

¹¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 59.

¹¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 60.

pieza¹¹⁰⁶. El texto primitivo es mucho más simple y escueto que el publicado en 1931; normalmente la revista dedicaba una página a las pantomimas, y la versión final que aquí analizamos supera con creces esa extensión. Hay una adición importante de pasajes y una poetización general del tono. Borrás intenta diluir las indicaciones en exceso directas del primer texto; así, en la escena primera, donde los ángeles partían felices para anunciar la venida del Mesías, se concluía con un “Se levanta el telón alegórico” para dar paso a la escena del Nacimiento de corcho, mientras que en la segunda versión “el telón ha desaparecido”, insistiendo en el carácter milagroso de la representación. Igualmente, de manera explícita se insistía que “todo el paisaje primero y los sucesivos han de tener carácter español en todo momento”, algo que en la pieza definitiva se evidencia con la elección de los lagarteranos, las extremeñas y una serie de oficios y alimentos típicamente nacionales, que tiene la misma intención y es mucho más efectiva porque no necesitan explicarse. La mayor extensión disponible permite también a Borrás detenerse en pasajes descriptivos de gran belleza y encanto, como la introducción inicial a la música de los villancicos, el cortejo de los Reyes Magos o los obsequios que los campesinos llevan al Portal. En esencia la acción teatral es la misma pero la ausencia de limitación facilita que el autor se recree en los aspectos formales que ayudan a la ambientación de los cuadros. El texto de *Elegancias* va acompañado por dibujos de Barradas que no son los que aparecen en el volumen de *Tam Tam*. Del mismo modo que en *El romántico molinero*, son dibujos de trazo negro, sin color y de carácter infantil, mientras que en el volumen de 1931 se utiliza el color y el dibujo es más detallado, incluyendo dos grandes ilustraciones de campesinos con trajes típicos.

El argumento de *Nacimiento* no es novedoso. Existe un antecedente muy directo de esta obra, la “pantomima” *Navidad* de los Martínez Sierra de la que ya hablamos al tratar sobre *El sapo enamorado*¹¹⁰⁷. En ambos casos nos encontramos con una modernización del Nacimiento del Mesías; en la obra de Martínez Sierra la Virgen con el Niño cobraba vida y salía de una iglesia, al encuentro de los pobres y los abandonados en un arrabal dominado por el frío invernal. Aquí también nos encontramos con una nueva contextualización del tema y de nuevo rodeado por los hombres más humildes, pues “solo los pobres de la tierra responden al anuncio”, porque “los pobres de la tierra encontraron su ideal, su centro, su razón de existir y de padecer”¹¹⁰⁸. Se trata de una idéntica llamada a los hombres sencillos, los únicos dispuestos al sacrificio, insistiendo en la idea cristiana de mortificación y entrega que justifica los males de este mundo con los beneficios que esperan en la vida eterna. Sin embargo, hay una importante diferencia en la intención: en la obra de los Martínez Sierra se incidía en cierto mensaje político reivindicativo que aquí está ausente por completo. Además, la “españolización” del Nacimiento se realiza de manera diferente. Los Martínez Sierra recurrieron a tipos populares (el borracho, el ventero, la mujer de la calle, el ratero...) que eran caracterizados por medio de su habla popular, acercándolos así a los personajes del entremés madrileño. Borrás opta por una “españolización” más castiza y al mismo tiempo, más universal. Recurre a identidades regionales que no están individualizadas (las extremeñas, los lagarteranos, los payeses, los vascos) y a sus costumbres y danzas (la jota, la *espatadantza*, la sardana) para entonar un canto de unidad y armonía muy original. Recurre a escenarios rurales que le permiten introducir trajes y comidas típicos

¹¹⁰⁶ BORRÁS, Tomás, *Nacimiento, Elegancias*, nº 13, 1924, p. 55.

¹¹⁰⁷ La denominación de pantomima en este caso no nos parece adecuada, como ya explicamos anteriormente, porque la obra utiliza el diálogo en casi su totalidad, a excepción de la segunda escena; de ahí que la escribamos entre comillas. Véase *supra*, pp. 265-267.

¹¹⁰⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam Tam*, ed. cit., pp.58-59.

que son claramente representativos de nuestra cultura (cordero lechal, cerdo, chacinas, quesos, frutos secos) sin que se aporte ningún marco temporal concreto porque no es necesario: todo cuanto ocurre en la pantomima es lo que representamos en nuestros nacimientos caseros, “ese Nacimiento que se hace en la Navidad de España”, que nos da la libertad de introducir anacronismos como el hombre vendiendo pavos, “aldeanos del siglo XVIII en el Portal de Belén” o molinos de viento manchegos junto a los camellos. Es un marco atemporal donde se cruzan distintas épocas y referencias pero que de manera indiscutible solo puede corresponder a un Nacimiento español. Ese nos parece el gran acierto de esta pantomima, que sabe integrar con su toque infantil estos elementos dispares para ofrecer un cuadro religioso y simbólico de sabor popular que entronca con una tradición muy arraigada en nuestra cultura.

La crítica reaccionó muy positivamente a la recreación que Martínez Sierra hizo de la representación de *Navidad*, como vimos antes¹¹⁰⁹; Pérez de Ayala aplaudió con entusiasmo la iniciativa y escribió su famoso artículo sobre la reteatralización del arte escénico que más tarde incluiría en *Las máscaras*:

Es menester volver a teatralizarlo. Es menester volver a las formas primitivas del teatro. Tal es la verdadera orientación. Esto es lo que ha pretendido el Sr. Martínez Sierra resucitando la pantomima, que constituye la infancia del teatro clásico y ahora el paso como se llamó en España; o misterio y moralidad como lo llamaron los franceses y lo llama el Sr. Martínez Sierra; paso, misterio o moralidad, que fueron la infancia del drama moderno¹¹¹⁰.

No fue sin embargo aquella la resurrección de una forma primitiva sino más bien una adaptación o recreación moderna. Más acertada nos parece en ese sentido *Nacimiento*, pieza que se mantiene más fiel a las premisas del género. Si pensamos en la pieza inaugural en castellano, debemos remontarnos a finales del siglo XII, fecha de datación aproximada del *Auto de los Reyes Magos*. Como analiza Pérez Priego¹¹¹¹, su origen es el drama litúrgico en latín *Ordo Stellae*, que narra el viaje de los Reyes Magos guiados por la estrella, una de las leyendas “más fascinantes de nuestra cultura y una de las que ha conseguido mayor fidelidad y adhesiones a lo largo del tiempo”. Según el investigador, el origen de este interés puede deberse a varias causas:

Tal vez lo que muestra de búsqueda, de indagación y persecución de la verdad, o tal vez el contraste que presenta entre lo fastuoso y lo humilde, el poder y la pobreza, o quizá el mundo maravilloso que recrea (la estrella guiadora, el misterio de lo que aparecerá, los regalos mágicos), sean los motivos¹¹¹².

El *Auto* recoge la peregrinación y encuentro de los Tres Reyes Magos, su decisión de seguir su camino juntos, el encuentro con Herodes y la discusión de este con los rabinos sobre la venida del Mesías¹¹¹³. La crítica ha considerado tradicionalmente

¹¹⁰⁹ Ver *supra*, p. 266

¹¹¹⁰ PÉREZ DE AYALA, Ramón, “Eslava. *Navidad*, misterio por don G. Martínez Sierra, con música del maestro Turina”, *El Imparcial*, Madrid, 22-XII-1916, p. 1.

¹¹¹¹ PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “*El Auto de los Reyes Magos*”, *Arbor*, Vol. 177, nº 699-700, 2004, pp. 611-621.

¹¹¹² *Ibid.*, pp. 611-612.

¹¹¹³ PÉREZ PRIEGO indaga en su artículo en los componentes del *Auto* que el autor toma de la abundante tradición anterior, así como los elementos novedosos que introduce, como la discusión con los rabinos sobre las interpretaciones de las escrituras. Ver pp. 614-617.

que la obra está inconclusa y falta la última escena (donde se produciría la adoración de los Reyes), aunque algunos autores sostienen que la obra está completa; lo justifican alegando que el primer copista de la obra no dijo que la obra se interrumpiera, y el manuscrito acaba dejando un cuarto de folio en blanco. Además, se considera que temáticamente el asunto del auto se centra más en el encuentro con Herodes y la discusión teológica posterior, muy propia del renacimiento del siglo XII, más que en la llegada al Portal¹¹¹⁴. Pérez Priego sugiere que la escena de la adoración no se transcribe porque es bien conocida y convencional, y que es muy probable que en la representación del *Auto*, tras el diálogo de los rabinos, tendría lugar esa escena, “sin texto dialogado alguno, sino simplemente con el movimiento de los personajes”¹¹¹⁵.

Esta última hipótesis además incidiría en el componente pantomímico de la pieza, que es el que Borrás elige para su representación del Nacimiento. Su argumento está por tanto más cerca del *Auto de los Reyes Magos* que la obra de los Martínez Sierra, que enriquece además con otro argumento de la tradición medieval, el *Officium pastorum*, dramatización del encuentro de los pastores con el Ángel y su marcha al Portal para adorar al recién nacido. También Pérez Priego estudia el origen de dicha representación, que se remonta al siglo XI y que se va ampliando y enriqueciendo con distintas aportaciones hasta adquirir la forma fijada en el siglo XIII: anuncio del Ángel, asombro de los pastores, aparición del coro de ángeles entonando el *Gloria in excelsis* y llegada de los pastores al pesebre¹¹¹⁶.

Vemos que la pantomima de Borrás sí remite a las formas primitivas del teatro como pedía Pérez de Ayala, y se acerca más a este ideal de reteatralización que supone alejar el arte escénico del vacío realismo del teatro burgués al uso. Esto además coincide con un período de revitalización de los autos sacramentales que se inicia a mediados de los años 20 y llegará hasta la Guerra Civil¹¹¹⁷. No olvidemos que la influencia del auto calderoniano constituye, como nos recuerda de Paco citando a Theodore S. Beardsley, “un capítulo de la historia del teatro europeo del siglo XX que todavía no se ha escrito”¹¹¹⁸, empezando por el montaje que Max Reinhardt hizo de la versión de *El gran teatro del mundo* realizada por Hugo von Hofmannsthal, que se tituló *El gran teatro del mundo de Salzburgo* y se estrenó como parte del programa del Festival de dicha ciudad austríaca en 1922. Ángel Valbuena Prat jugó un papel importante en la recuperación del género, empezando por su tesis doctoral *Los autos sacramentales de Calderón* (1923) y la edición de dos volúmenes con autos calderonianos tres años después. Incluso se acercó al género como creador, cuyo ejemplo más interesante es *Los caminos del hombre*, “auto sacramental alegórico” que publicó en el volumen 2+4. *Relatos de misticismo y de ensueño*¹¹¹⁹.

La nómina de obras y autores que se acercaron al género desde distintas perspectivas y orientaciones en aquellos años es abundante: Azorín y su *Judit. Tragedia*

¹¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 617-618.

¹¹¹⁵ *Ibíd.*, pp. 618-619.

¹¹¹⁶ PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano”, en SIRERA TURÓ, Josep Lluís (coord.), *Estudios sobre teatro medieval*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, pp. 147-156.

¹¹¹⁷ Véase el artículo de PACO, Mariano de, “Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX”, *Monteagudo*, nº5, 2000, pp. 97-112.

¹¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 99.

¹¹¹⁹ VALBUENA PRAT, Ángel, 2 + 4. *Relatos de misticismo y de ensueño*, Madrid, G. Hernández y Galo Saenz, 1927.

moderna en tres actos (1925) así como su “auto sacramental” *Angelita* (1930), Gabriel Miró con *Corpus Christi. Poema sinfónico* (1925), Unamuno, que subtituló el drama *El otro* (1926) como “Misterio en tres jornadas y un epílogo”, Rivas Cherif se acerca a Calderón en los actos II y III de su drama *Un sueño de la razón* (1929), y las más canónicas a pesar de su modernidad *El hombre deshabitado* (1931) de Alberti, o *Quién te ha visto y quién te ve* y *Sombra de lo que eras* (1934) de Miguel Hernández; también Pedro Salinas escribe en 1936 *El director*, “misterio en tres actos” con claras influencias del auto sacramental, y Max Aub, ese mismo año, el auto con intenciones políticas *Pedro López García*¹¹²⁰. Junto a este interés por el género desde el punto de vista textual también se produjo una recuperación del auto sacramental a nivel escénico, como demuestra el montaje que en 1927 realizó Antonio Gallego Burín en la plaza de los Aljibes de la Alhambra granadina de *El gran teatro del mundo* con música de Manuel de Falla o la representación del mismo auto por Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid en 1930¹¹²¹.

Aunque *Nacimiento* guarde más relación con los misterios y autos medievales, la primera escena de la pantomima recuerda a los autos sacramentales por su marcado carácter simbólico. Sobre el telón alegórico del día y la noche, el Arcángel suplica a Dios su intervención divina, que acaba manifestándose por medio de un rayo de luz. El dibujo de Barradas para esta primera escena recuerda al telón que Benjamín Palencia pinta un año más tarde para el auto calderoniano *La vida es sueño* que La Barraca llevó en su gira por los pueblos de España. En ambos casos, hay un intento de renovación teatral que se articula a partir de géneros antiguos que son reinterpretados, bien por medio de la creación de nuevos textos teatrales, bien desde un punto de vista escenográfico, y que como señala de Paco de Moya vinculan renovación y vanguardia¹¹²².

Peral Vega establece una relación entre *Nacimiento* y la “fiesta modernista” que tuvo lugar el 5 de enero de 1923 en la casa familiar de García Lorca con una representación del *Auto de los Reyes Magos*, y en el que también participó Falla, en plena composición del *Retablo de Maese Pedro*¹¹²³. La iniciativa del granadino también buscaba revitalizar formas tradicionales del teatro para dar nuevos aires a la escena, como analiza Peral Vega en su estudio.

Hubo además otro antecedente de *Nacimiento*, la obra de Manuel Abril *El viaje al portal de Belén*, estrenada el 29 de diciembre de 1921 como parte del programa del Teatro para Niños organizado por Martínez Sierra en el Eslava. La primera función de esta iniciativa fue un programa doble: *Matemos al lobo*, cuento escénico en verso de Luis de Tapia, y *El viaje al portal de Belén*, fantasía en cuatro cuadros con ilustraciones musicales de Conrado del Campo. La escenografía corrió a cargo de los tres grandes artistas del Eslava, Bürmann, Fontanals y Barradas. Este último tuvo un papel destacado en el diseño de estos espectáculos “por un estilo alígero y candoroso, perfectamente

¹¹²⁰ Esta es una lista parcial de obras; para profundizar, remitimos al artículo de DE PACO que contiene una enumeración mucha más prolija y detallada, *op. cit.*

¹¹²¹ DE PACO tiene otro artículo donde profundiza en el tema, “El auto sacramental en los años treinta”, en DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (coord), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 265-274.

¹¹²² *Ibid.*, p. 112.

¹¹²³ PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, ed. cit., pp. 210, 293-296.

acoplado para el teatro para niños”, como afirma Guerrero Zamora¹¹²⁴. Para esta obra diseñó fondos monocromos con dos montañas de carácter puramente decorativo que enmarcan la escena; Fontanals aportó el diseño de monumentos egipcios para escenificar el viaje de los Reyes Magos.

La prensa recibió con entusiasmo el Teatro para Niños, y se aplaudió la iniciativa de Martínez Sierra, como años antes había ocurrido con Benavente. Manuel Machado reconoció en el *El viaje al portal de Belén* “un viejo "misterio" a la moderna, perfumado de tierna gracia y delicado humor por Manuel Abril”¹¹²⁵, y el crítico de *La Época* también resaltó su gracia y vivacidad:

El viaje al portal de Belén es un Nacimiento animado, compuesto también graciosamente y en cuyo último cuadro se intercalan villancicos y diálogos de poetas clásicos españoles. Conrado del Campo y Manuel Abril, con música y versos, avaloran este Nacimiento, de nuevo estilo, que tiene, como el cuento de Tapia, el acierto de la rapidez, indispensable ante espectadores de atención dispersa y breve¹¹²⁶.

Borrás debió conocer la obra de teatro infantil, no solo por su relación con el teatro Eslava y Martínez Sierra sino también con el propio Manuel Abril, amigo y asiduo de la tertulia de Pombo como él mismo¹¹²⁷. *Nacimiento* comparte el carácter infantil de *El viaje al portal de Belén*, como se manifiesta en esos anacronismos pretendidos (anacronismos que por otra parte eran frecuentes en los autos y misterios medievales), en ese aspecto ingenuo e inocente de la pantomima y en la imaginativa combinación de vascos, catalanes y extremeños, que aportan un toque naif que también se percibe en las ilustraciones de Barradas. No podemos ignorar tampoco que Borrás mismo insiste en el carácter guiñolesco del texto, lo cual refuerza su pretendida falta de realismo. Ya comentamos el procedimiento, a modo de panorama, que permitía ir cambiando de escenario valiéndose de las montañas que ocultaban el movimiento de los objetos, método habitual en el teatro de títeres. Del mismo modo, cuando el posadero asoma a su ventana, “da la impresión de un polichinela” y ante la petición de alojamiento de San José, “la marioneta dice que no, que no y que no. Éntrese como el cuco en su reloj”, cosificando al personaje y haciéndolo más irreal. También el comportamiento cómico del Arcángel en algunos momentos (“como se cansó de sostener la estrella con el brazo en alto, lo ha clavado en una pértiga y la lleva estilo pendón de procesiones”), más propios de un niño, inciden en esta percepción. En cualquier caso, la gracia del resultado lo convierte en una de las pantomimas más logradas del conjunto.

7. Un suceso en la aldea de barro

El encuadre de la escena es un “paisaje de azulejos talaveranos: ocre y azul”. Se insiste en la importancia de estos azulejos a la hora de situar el entorno (“El

¹¹²⁴ Citado por REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro del Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980, p. 9.

¹¹²⁵ MACHADO, Manuel, “Los teatros. Eslava”, *La Libertad*, Madrid, 30-XII-1921, p. 6.

¹¹²⁶ “Veladas teatrales. Eslava: Inauguración del Teatro de los Niños”, *La Época*, Madrid, 30-XII-1921, p. 1.

¹¹²⁷ De hecho, Manuel Abril es uno de los destinatarios de la dedicatoria de Borrás en *Noveletas*, publicada en 1924.

cuadrículado de los azulejos, su perspectiva falsa, su brillo mate, su dibujo sabiamente ingenioso”), que marcan el estilo y el tono de la pieza. Es decir, la pantomima ocurre en los azulejos, cuya imagen se describe a continuación:

Representa a la izquierda un grupo de viviendas. Un pueblecito; en el centro, un alcor; a la derecha, un parque. El pueblecito es un tímido rebaño de casitas apretadas alrededor de la iglesia, que hace de pastor o que también parece como en toda Castilla, sobresaliendo enorme, con su lomo arqueado y el cuello de su torre erguido y la cresta de la veleta, una gallina empollando sus crías encaladas y de tejados rojos. En cierta casita de primer término hay un rótulo que será así: “Físico”. Todas las ventanas abren sus ojos, sus ojos rectangulares y las puertas expresan asombro como la boca que exclama: ¡Oh!¹¹²⁸

Visión inocente y amable de la aldea, cuyos elementos cobran vida como en un cuento infantil. También la visión del monte está idealizada, colmada de vegetación exuberante, “formando un arabesco alrededor del conejo que corre inmovilizado, suspendido sobre el suelo”. El dibujo del azulejo representa a un conejo que brinca por el campo, que ha quedado paralizado para siempre en ese movimiento. El parque, con sus verjas abiertas, es el jardín neoclásico de un palacio que está al fondo “así el de Aranjuez o la Granja, severo como del siglo XVII y gracioso como del siglo XVIII”. La descripción inicial ha marcado el entorno de la acción: un pueblo castellano junto a un palacio y sus jardines.

“Y apenas esa composición lisa de los azulejos se ha hecho presente”, comienza una música que recuerda a la de una caja de música: “dijérase salía de un reloj: tan linda y juvenil, tan mecánica y de timbres metálicos”. Pasa por la escena un aldeano tirando de una vaca, pero tanto el hombre como el animal parecen de juguete o muñecos “por sus caracterizaciones y su acción”. De nuevo son los dibujos de los azulejos, en ocasiones de trazo grueso y poco cuidado, los que determinan el carácter un tanto irreal de los personajes que desfilan por ellos.

Una vez que el campesino desaparece, suenan las trompas de caza en el parque. Se asoma un aldeano a cada puerta, “como caracol por su agujero”. Todos los habitantes del pueblo corren a la verja del jardín; Borrás desprecia su sumisión a los poderosos: “el papanatismo les brota en sus ademanes de asombro porque van a ver el cortejo de los amos”. Se describe entonces su atuendo, que de nuevo nos recuerda el origen cerámico de los personajes y la escena, materia primigenia que influye incluso en sus vestimentas y en los materiales de los que están fabricadas:

Estos aldeanos visten, en imitación, como los que se representan en las cerámicas toledanas y sevillanas, en rebuscada mezcla: Lagartera y los cortijos. Lagartera: recamados y bordados de colorines enriqueciendo el diapasón negro de los trajes. Sevilla: zahones, ala ancha, chaqueta corta con adornos de cuero; ellas mantoncillo, falda de volantes gitanos. Como son de cerámica todos los campesinos, la materia de sus trajes es el hule pintado y barnizado lo mismo que el telón. Así da todo su reflejo mate y los pliegues tienen rigidez, y figura y traje parecen macizos¹¹²⁹.

Se insiste por tanto en que toda la representación se produce en esos azulejos, concretándose además sus personajes con las vestimentas propias de las figuras que

¹¹²⁸ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 63.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 64.

aparecen tanto en los azulejos toledanos como en los sevillanos. Aquí se introduce la cohabitación de trajes típicos de diferentes procedencias en un mismo pueblo, algo inusual pero que no choca en el marco fantástico de la pantomima y que recuerda además a la anterior pantomima, *Nacimiento*, donde convivían extremeñas, vascos, castellanos y catalanes en torno al portal de Belén.

La expectación en el exterior de la verja aumenta; unas jóvenes han reunido flores y confeccionan con ellas un ramo. Se abren las puertas y asoman los monteros que llevan los caballos de las bridas, rodeados por los perros. Sin embargo, los animales se describen como muñecos o figuras inanimadas, no como seres vivos reales:

Chiquitines también los canes, y asimismo sobre ruedecillas. Respetuosos [los monteros] sostienen la brida y acarician la cabeza del noble bruto de juguete, que aunque esté inmóvil se le supone, cuando va a salir a la caza, inquieto. Y la trailla de perros, esa puede mover las colas¹¹³⁰.

Los animales parecen ser muñecos rígidos con ruedas en las patas que permiten ponerlos en movimiento; al estar inmóviles no transmiten emociones, por lo cual hay que imaginarlas. Salvo la excepción de las colas, apéndice articulado que se mueve como si le hubiesen dado cuerda, los cuerpos de los “juguetes” (como explícitamente son definidos) se mantienen estáticos.

Un nuevo contraste aparece en este escenario de barro y azulejos con la llegada de los señores, que salen del parque. Frente al barro, “pasta vulgar de los palurdos”, los dueños de la comarca “son de porcelana fina del Retiro”. Se marca la diferencia de clase por la distinta materia de que están hechos unos y otros. La delicadeza de la porcelana permite distinguir matices ausentes en las figuras de barro, más burdas:

Su pintura, de matices amanerados, es un poema de color cristalino: hay mejillas de pétalo y encajes como espumas inmóviles en las damiselas; cejas doradas y casacas como jardines en los petimetres. Tan frágiles los cortesanos, tan quebradizos, que el aire se detiene para no pasarles con un pelo de frío y que se les salte el vidriado haciendo ¡clis!¹¹³¹

La elegancia y el arreglo de los señores y su comitiva se aprecian a través de estos detalles que la porcelana permite ofrecer, unido además a la idea de fragilidad, que también se opone a la dureza del barro. Los aldeanos se quitan los sombreros para saludar a los señores, las mozas entregan el ramo de flores a la “duquesa, marquesa o señora” (indeterminación que invita a la suposición del lector introduciendo visos de verosimilitud), quien lo deposita en manos de su *cavaliere servente*, “que lo recibe con “una reverencia-madrigal”. Todos miran hacia la entrada del pueblo porque ha sonado “el u y el dos” valenciano, una danza típica, y avanzan hacia los señores “parejas de Alcora y Manises, al estilo de las cerámicas de aquella región: faldas rameadas, rodete, peineta y agujones; zaragüelles, chaleco floreal, pañuelo valiente a la cabeza”.

En Alcora se encontraba la Real Fábrica de Loza y Porcelana creada por el conde de Aranda en 1727 y que estuvo activa hasta 1895; tuvo una gran importancia durante los años que se mantuvo en funcionamiento. La cerámica de Manises, por su

¹¹³⁰ *Ibíd.*, p. 64.

¹¹³¹ *Ibíd.*, p. 65.

parte, es tradicional en la zona desde el siglo XIV, y fue la que impuso la moda de la loza con reflejos dorados que se extendió por Europa hasta finales del siglo XVI. Vemos como poco a poco la pantomima va realizando un recorrido por los diferentes estilos de alfarería y loza existentes en el territorio nacional, acompañando a cada tipo de sus características que sirven para definir a un personaje o un grupo de personajes de la misma condición y origen.

Los valencianos bailan su tocata y luego los castellanos interpretan una danza salmantina. “Sus elegancias de barro” son contempladas con cierta condescendencia por parte de “los exquisitos de porcelana”. La Gran Señora es la única que los contempla con entusiasmo, hasta el punto de salir a bailar. Sus acompañantes intentan disuadirla, pero ella no se deja convencer. Pide a los músicos una melodía alegre y salta mientras suena una jota. Busca entonces pareja de baile, y tras ignorar los ofrecimientos de los caballeros, elige a un aldeano “saludable y pobrete, tan pobrete que por los descascarillados del barniz asoma su barro color de puchero”.

La dama entra en la rueda de los aldeanos, que se ríen ante su desconocimiento de los movimientos del baile; los señores se muestran incómodos. El *cavaliere servente* intenta impedir que se sigan riendo de la señora y entra en la rueda para detener el baile. Se produce un tumulto; el *cavaliere* agarra a la señora, se produce un remolino, ella se resiste y se produce un choque. Como consecuencia del golpe, los brazos de la mujer yacen en el suelo, mutilados.

El *cavaliere* intenta quitarse la vida, aterrado por lo que ha provocado, pero el aldeanote se lo impide. Las mujeres consuelan a la señora mientras el aldeano llama a la puerta de la casa donde se lee “Físico”. “Sale el grotesco medicote majando paloduz en el mortero”. Examina a la mujer, la tranquiliza, y se retira a su rebotica “maja que te maja”. Le dan aire a la herida con un sombrero mientras vuelve el doctor. Cuando lo hace, trae una brocha y un bote, con cuyo contenido embadurna las heridas y pega los brazos a la mutilada, “ que recobra los sentidos y los humores, al verse con sus brazos que mueve perfectamente”. El *cavaliere* paga con largueza al doctor, que se alegra ante su generosidad.

Los señores y su cortejo parten de caza finalmente y el pueblo, tras hacerles reverencias al pasar, empiezan a bailar alegremente, “llenos los lejanos ecos del monde de ladridos, alalás y resonancias de trompas”.

Esta pequeña joya planista (su carácter bidimensional se presenta como característica más destacable desde el principio), comparte con *Nacimiento* el tono infantil y jocoso y también una intención aglutinadora; la pantomima actúa como síntesis al valerse de diferentes trabajos de alfarería y azulejos que con humor son utilizados para definir a distintos grupos sociales. Del burdo barro de los azulejos sevillanos y castellanos, con personajes dibujados con poca pericia y escaso realismo, a las figuras de porcelana fina del Retiro, delicadas y finas, minuciosamente decoradas con detalles frágiles. Esta presentación de los personajes, donde los azulejos y las figuras de porcelana cobran vida, nos hace pensar en una de las piezas del *Teatro fantástico* de Benavente, *El encanto de una hora*, donde dos figuritas de porcelana, Incroyable y Merveilleuse, cobran vida en medio de la noche¹¹³². Aunque la intención y

¹¹³² BENAVENTE, Jacinto, *Teatro fantástico. La sonrisa de la Gioconda*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pp. 89-98.

sentido de la obra de Benavente sea distinto (la imposibilidad del amor y la fugacidad de la vida) comparte algunos elementos con *Un suceso en la aldea de barro*, como es el tema de la fragilidad, peligro que repite el personaje de Merveilleuse obsesivamente. También comparte su aire mágico y fantástico, por ese mundo que plantea de cristales y azulejos cobrando vida. Igualmente, el argumento de muñecos que cobran vida también hace pensar en *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, otro de los grandes renovadores de la escena española.

La relación con los cuentos infantiles donde los objetos cotidianos cobran vida también es destacable, como en *El soldadito de plomo* de Andersen o *El cascanueces y el rey de los ratones* de E.T.A. Hoffmann. Recordemos además que este último había servido de inspiración para el clásico ballet de Chaikovski, una de las obras fundamentales del género, y que en la época de esplendor de la Compañía de Ballet Imperial, bajo la dirección de Marius Petipa, era habitual la presentación de ballets-feriés, es decir, basados en cuentos de hadas, como *Coppélia* (1884), *La bella durmiente* (1890), *Cenicienta* (1893), *El lago de los cisnes* (1895) o *El caballito jorobado* (1895). Esto dotaba a los ballets de un innegable aire infantil, repletos de hechizos, transformaciones, animales parlantes y fenómenos fantásticos. En épocas más modernas, esta preferencia por las temáticas infantiles se había reflejado en la elección de argumentos de las pantomimas de los *Ballets Russes*, que se habían inspirado en cuentos tradicionales (*El pájaro de fuego*, *El gallo de oro*, *Schéhérazade*), en el mundo de la *commedia dell'arte* (*Petrushka*, *Pulcinella*) o en historias lúdicas que explotaban el humor y la ingenuidad de sus planteamientos (*Parade*, *Jack in the Box*).

Junto a estos referentes, más que evidentes si tenemos en cuenta el origen de las pantomimas que integran este volumen y el camino recorrido por Borrás, nos parece igualmente pertinente reconocer en *Un suceso en la aldea de barro* otra influencia importante: la de los dibujos animados.

Ya hemos comentado que Borrás ejerció de crítico cinematográfico y tuvo un conocimiento directo de los cambios, desarrollo y evolución del cine en su etapa muda. Años más tarde, llegaría a ser nombrado Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo tras la Guerra Civil, desde donde fue el responsable de impulsar en 1941 el doblaje obligatorio al español de todas las películas extranjeras que se estrenaran en España, copiando una ley de Mussolini de 1930¹¹³³. Su interés por el cine fue similar al que experimentaron los escritores y artistas de vanguardia, que recibieron el nuevo medio con entusiasmo, como ya hemos comentado.

También los dibujos animados contaron con el favor de las vanguardias, pues como nos recuerda Gubern, fue un género saludado con alborozo por los surrealistas que vieron en ellos una ilimitada capacidad expresiva que no estaba constreñida por la fidelidad de la cámara cinematográfica¹¹³⁴; cierto que existían trucos y procedimientos fílmicos que permitían introducir en las películas elementos fantásticos, como la doble exposición, los engaños de montaje, el paso de manivela (el moderno *stop motion*), que habían sido parte de la atracción original del cinematógrafo¹¹³⁵, pero las posibilidades de la animación eran mucho mayores al no existir la dependencia de un escenario real o

¹¹³³ Román GUBERN recoge este dato en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 254.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 368.

¹¹³⁵ Piénsese por ejemplo en el cine de George Méliès.

de personajes humanos. Muestra de la inclinación de las vanguardias por el género fue la vigésima sesión del Cineclub Español organizado por *La Gaceta Literaria* el 11 de abril de 1931, cuya primera parte se dedicó a los dibujos animados.

El Cineclub se había puesto en marcha en diciembre de 1928 bajo la supervisión inicial de Buñuel y había permitido mostrar en Madrid un monográfico dedicado al cine cómico americano que había inspirado a Alberti su *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, estrenar *El cantor de jazz* con Ramón Gómez de la Serna como maestro de ceremonias con la cara embadurnada en betún, presentar *Un chien andalou* en la capital con gran escándalo y ofrecer una panorámica amplia y variada del cine internacional en sus distintas vertientes¹¹³⁶. Como decíamos, la primera parte de la sesión del 11 de abril permitió ofrecer una retrospectiva sobre el estado de la animación cinematográfica, que estaba viviendo una época de esplendor, como atestigua la publicación el año anterior de un libro de Luis Gómez Mesa titulado *Los films de dibujos animados*, obra pionera en el estudio de la materia en España¹¹³⁷. El programa se compuso de cuatro cortometrajes: *El capitán borrachón*, *Félix conservado en lata*, *Koko campeón* y *Sinfonía submarina*. Gubern ha rastreado la identidad de estas cuatro piezas; la primera no ha podido ser identificada. La segunda se trata de *Felix gets the can* (1925), protagonizada por el famoso Félix el gato, que había sido creado en 1919 por Otto Messmer. El animal explota la poética del absurdo, y había llamado ya la atención de algunos escritores de la época, como Carmen Conde, que le había dedicado una “Oda al Gato Félix” en 1929. La siguiente película de dibujos animados es con seguridad *Koko's Catch* (1928) o *Koko's Reward* (1929), de la serie *El tintero mágico* de Max Fleischer, cuya estrella era el payaso Koko. Estos dibujos jugaban con la ilusión de mezclar imagen real e imagen animada, y explotaban las posibilidades de interacción de Koko con su dibujante, así como la capacidad de crear un mundo de tinta que inmediatamente estaba a disposición del payaso, que era a veces quien se encargaba de dibujarlo. Finalmente, el último corto corresponde a la serie de las “Sinfonías Tontas” de Walt Disney, concretamente *Frolicking Fish* (1930), que describe un mundo submarino de peces, caballitos de mar y pulpos con humor e ingenio. Estas piezas de Walt Disney tenían tanto éxito por aquellos años que en España las exhibían al final de las sesiones de cine¹¹³⁸.

En el caso de *Un suceso en la aldea de barro*, muchas de las imágenes sorprendentes que aparecen en la pantomima parecen sacadas del mundo de los dibujos animados; la representación de un mundo salido de los azulejos toledanos encuentra su reflejo en la “Sinfonía Tonta” titulada *El plato de porcelana* (1931), que cuenta la historia dibujada en un plato de porcelana con motivos chinos, o en *Melodías egipcias* (1931), donde los jeroglíficos de una tumba egipcia, igualmente planos como las figuras de nuestra pantomima, cobran vida y se mueven con libertad por las paredes de la sala. Ese mundo de imaginación y fantasía desbordada se repite en la pantomima de Borrás, que parece tener frescas en la memoria esas imágenes al escribir su texto¹¹³⁹.

¹¹³⁶ Román GUBERN dedica un capítulo de su libro a analizar el contenido de las veintiún sesiones del Cineclub (que funcionó hasta enero de 1931), así como la repercusión posterior que estas tuvieron, ver *op. cit.*, pp. 279-389.

¹¹³⁷ GÓMEZ MESA, Luis, *Los films de dibujos animados*, Madrid, CIAP, 1930. Fue el autor el encargado de seleccionar los cortometrajes que se proyectaron en el Cineclub.

¹¹³⁸ GUBERN, Román, *op. cit.*, pp. 156, 368-369.

¹¹³⁹ Curiosamente, tres años más tarde se estrena otro cortometraje de la colección de las “Sinfonías Tontas”, *La tienda de porcelana* (1934), que narra las andanzas nocturnas de los objetos del

Es inevitable pensar en los dibujos animados ante la desbordante imaginación planteada por esta pantomima que surge de un planteamiento antinaturalista y antirrealista que difícilmente podría ser llevado a escena de manera convincente, y que quizás habría contado con una fantástica adaptación si se hubiera convertido en un dibujo animado.

8. *El pintor cubista*

Esta pantomima resulta muy interesante porque nos permite conocer la apreciación que el propio Borrás tenía de las nuevas corrientes artísticas que las vanguardias habían ofrecido en las últimas décadas, a las que él en algunos casos parecía unido. La pieza reflexiona sobre el arte moderno, su posición en la sociedad y su choque con otras formas artísticas más tradicionales, como veremos a continuación.

El espacio de la obra es el estudio del pintor cubista; la descripción inicial del entorno es fundamental para que capturemos desde el principio la perspectiva sobre el arte que Borrás quiere ofrecernos en esta pieza:

Lienzos de tamaños irregulares, nunca rectángulos, ni óvalos, ni cuadrados, ni círculos como los lienzos de los pintores anticuados, sino pedazos de tela en su bastidor, cortados de modo geométrico y caprichoso. Todos los lienzos ostentan pinturas cubistas indescifrables para el vulgo profano y son de colores enteros y brillantes. El laberinto de la línea no sigue más regla que la genial arbitrariedad. Ningún atisbo de forma humana, desde luego, ni de paisaje, ni de naturaleza inerte. Triángulos, eses, diagonales, vientres de curva azul cobalto, punteados de blanco plata y de carmín, ziszás ocres y violetas. Una vibración lumínica indefinida, un maremagno calidoscópico y debajo letreros bien visibles: “Retrato de la Señora Pérez”, “El rebaño”, “Puesta de sol”,¹¹⁴⁰.

Ya desde el principio se nos insiste en el carácter caprichoso y arbitrario del artista, que se niega a utilizar lienzos de formas tradicionales por considerarlos “anticuados” y recurre a formas irregulares y asimétricas. Borrás cataloga las obras como “pinturas cubistas”, pero en su descripción está mezclando características de distintos estilos. El cubismo se desarrolló en dos etapas; la primera, denominada cubismo analítico o hermético, se caracteriza por la utilización de una gama cromática limitada (las pinturas solían ser monocromas) y la multiplicidad de puntos de vista aplicados al objeto, de ahí que algunas obras parezcan casi abstractas por la dificultad para reconocer el tema representado. La segunda etapa, el cubismo sintético, amplió su paleta de color y utilizó las palabras y los números como elementos compositivos de la obra de arte. Igualmente, es en esta segunda etapa cuando se comienza a utilizar de manera generalizada el collage como técnica de composición en los cuadros cubistas. El cubismo sintético es más sencillo que el analítico, simplifica las líneas de representación del objeto y se puede considerar más figurativo que el representativo del periodo anterior.

establecimiento, donde el amor de dos figuras rococós (que recuerdan a Incroyable y Marveilleuse) es impedido por un malvado sátiro, que acaba roto en pedazos al final de la historia.

¹¹⁴⁰ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 69-70.

Cuando Borrás afirma que no hay “ningún atisbo de forma humana, desde luego, ni de paisaje, ni de naturaleza inerte”, parece estar refiriéndose al cubismo analítico, en el que es mucho más complicado reconocer el objeto representado; sin embargo, la amplia variedad cromática recogida (“vientres de curvas azul cobalto, punteados de blanco plata y de carmín, ziszás ocres y violetas”) más parece del cubismo sintético, donde las figuras son más fácilmente distinguibles. Es decir, está describiendo un tipo de cubismo que no existió tal y como lo presenta, y que más se acerca al rayonismo de Larionov y Natalia Goncharova o a la abstracción lírica de Kandinsky. Borrás estuvo en contacto con artistas e intelectuales expertos en arte y conoció perfectamente el desarrollo de las vanguardias históricas, así que su presentación errónea del cubismo no es por desconocimiento si no que responde a una intencionalidad muy clara: criticar ese concepto de arte.

Tras presentar los cuadros (cuyos títulos remiten a realidades muy concretas, pues el cubismo, a pesar de su modernidad, se mantuvo figurativo en su esencia), se detiene a describir una escultura cubista: “Es una masa de yeso de gran tamaño, formada por infinitos conos, esferas, cilindros y planos. Al pie, dice: "El sembrador" ”. De nuevo, una obra de arte que parece no guardar relación con la realidad representada. Se intuye cierta ironía en el título de la escultura, que responde a esa misma crítica encubierta. Esa censura se evidencia al pasar a describir el mobiliario del estudio:

Las sillas del estudio son cubos perfectos. [...] Un plato de dodecaedros y pentaedros sobre una “silla”. [...] La luz eléctrica está encerrada en lámparas de colorines y volúmenes absurdos. Un piano eléctrico de cola, echa al aire su faldón de frac, dejando el cordelaje al descubierto¹¹⁴¹.

La exageración es intencionada; la crítica que se intuía en una primera visión de los cuadros y la escultura se hace patente cuando se generaliza con intención cómica el aspecto “cubista” de la habitación, con sillas como cubos, lámparas de volúmenes “absurdos” y hasta un piano eléctrico de cola, invención de Borrás para resaltar esa idea de modernidad aplicada a todo que asocia al artista cubista (y por extensión, al artista de vanguardia).

La mujer del pintor está comentando a solas los lienzos de su marido. “Es una mujer muy joven y muy bella. Viste sencillamente una túnica, a la griega. Los cabellos los lleva recogidos sobre la nuca y partidos en dos alas. El gusto simple y depurado de su figura recuerda a madama Recamier”. Indudablemente, el atuendo y apariencia de la mujer tiene una intención simbólica. No era habitual que una mujer vistiera una túnica “a la griega” en 1930. La túnica que viste la mujer remite al cuadro de madame Recamier pintado por François Gérard donde la mujer viste un típico vestido camisa de comienzos del siglo XIX, de inspiración clásica y que guarda cierta semejanza con una túnica; piénsese además que la inspiración para este tipo de prenda había sido la columna griega, con la que guardaba similitud. Madame Recamier lleva además en el cuadro el pelo partido el dos con un moño alto, característica que también se repite en la mujer del pintor. La dama francesa remite a un ideal de belleza, propio de la época napoleónica, relacionado con el neoclasicismo. De ese modo, la mujer del pintor simboliza la concepción clásica del arte, asociada al mundo grecolatino, y que constituye la base de la evolución del arte desde el Renacimiento hasta la ruptura de

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

principios del siglo XX. Su reacción ante los cuadros de su marido testimonian su reacción negativa: “Está estupefacta. [...] Coge algunos lienzos del esposo y los va examinando uno a uno con gestos de incompreensión y de tristeza desesperada”. Su sensibilidad no tiene nada que ver con lo que está viendo; fuera suena otro piano “que no se ve”, que entona “una canción emotiva, clara, con olor de aire libre, como *La alegría del labrador*, de Schumann”. La mujer, inspirada por esa música, se levanta y baila lentamente al son del piano, que transporta “tranquilas armonías campesinas”. Su gusto se inclina por la música romántica, tranquila y pura. La elección de la pieza que suena no es casual: *La alegría del labrador* que se escucha en el exterior y causa alegría a la mujer choca con la escultura de *El sembrador* del interior que despierta su extrañeza y rechazo.

Entra de improviso el pintor, cuyo traje “es una exageración de norteamericanismo, desde los zapatones hasta el hongo”. El ataque a la cultura americana como símbolo de todo lo nuevo aparecía ya en el texto dedicado a Lillian Roth en la introducción¹¹⁴². El hombre reprende con violencia a su mujer porque escucha la música del piano, “insustancial y vieja”. Para demostrarlo, “y utilizando objetos del estudio, ejecuta un jazz-band estruendoso, burlándose antes de la cursilería de su mujer, que prefiere la melodía al ruido”. Se introduce el jazz con marcado carácter negativo, por el que Borrás no parece sentir muchas simpatías. El jaleo generado por el pintor acalla por completo el piano del vecino, que deja de tocar. Cierra la claraboya por la que penetra la claridad y enciende la luz artificial, “huyendo de la del sol”. Sutilmente se nos indica con ello que el pintor prefiere lo artificial a lo natural, la luz eléctrica a la luz del sol. Su mujer intenta abrazarlo pero él la rechaza, absorto en la contemplación de la escultura cubista. Ella se retira llorando y él se dispone a trabajar.

La visita de la Musa, que acude a inspirarle, es de nuevo una crítica al arte moderno. La Musa “es una rueda giratoria, quieta hasta entonces, que se mueve animada por ondas eléctricas. La rueda ilumina y oscurece segmentos de colores encendidos y enciende y apaga letras que no forman palabras. Todo lo cual procura reproducir el artista en su lienzo”. La imagen mecánica de la Musa, que nos hace pensar en la *Rueda de bicicleta* de Duchamp, es una perversión de su imagen clásica. Borrás ridiculiza así la inspiración del artista cubista, que se vale de “letras que no forman palabras”, es decir, mensajes sin significado, que representan la creación de una obra sin sentido.

Dos nuevos personajes hacen aparición, paródicos ya desde sus nombres: Esnob y Esnobinilla, que introducen nuevos elementos de crítica por parte del escritor:

Son dos figuras rígidas. Tienen el rostro como los muñecos de madera, y con solo dos expresiones: la de asombro, abriendo mucho los ojos y la boca, y la de indiferencia inmóvil. Las ejecutan como si para ello les tirasen de una cuerda. Esto y su rigidez les da una fuerte apariencia de mecanismos vivientes. Se paran delante de todos los cuadros, haciendo su admirativo ¡Ooooooh! facial¹¹⁴³.

Los dos personajes-tipo se muestran con la apariencia de fantoches; Borrás insiste en este aspecto remarcando su rigidez y su falta de expresividad, así como la artificiosidad de sus escasas muestras de entusiasmo, como si tiraran de una cuerda en

¹¹⁴² Ver *supra*, pp. 317-320.

¹¹⁴³ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 71.

sus espaldas al igual que los muñecos mecánicos. Es muy acertada la elección de sus dos expresiones, pues el Esnob se caracteriza por su aire de superioridad y suficiencia, máscara con la que finge que nada le sorprende ni le importa. Únicamente cuando algo le choca de verdad es capaz de articular ese ¡Oohhh! de sorpresa que tiene mucha relación con la oculta intención del artista de “epatar al burgués”. Esta incesante carrera por seguir sorprendiendo genera finalmente un vacío, pues la capacidad de aportar innovaciones llega un momento que se acaba; la necesidad de crear algo nuevo y diferente, nunca antes visto, está también en el objetivo de la crítica de Borrás.

El Esnob y la Esnobinilla compran un cuadro; la mujer del pintor observa la escena detrás de una cortina, sorprendida de que alguien quiera pagar dinero por tener uno de los lienzos de su marido. Cuando ve que se despiden de él, la mujer sale para “impedir al marido que bese la mano de Esnobinilla”. Se produce una escena de celos que el artista recibe con hastío. Por mucho que ella “le muestre sus brazos desnudos y su ligero escote, que mueva con gracia la cabeza delicada, que exhiba el encanto de su cuerpo en movimientos de plástica lentitud” su marido, “obsesionado con su estética intelectualizada, solo hace gestos de estupor admirativo ante la escultura”. La pareja de coleccionistas desdeñan a la mujer porque se atreve a ofrecer unas rosas a su marido, cuando a él solo le gustan “los dodecaedros, los cubos y las pirámides que sustituyen en el plato a las flores y a las frutas”. La mujer se entristece, pero de repente se le ocurre una idea y se retira.

La pareja se marcha y el pintor “cuenta con fruición los billetes de Banco que le han dado”. De nuevo una censura al artista que aquí sucumbe a las fuerzas mercantilistas del mercado del arte y se enriquece con su trabajo, posición muy alejada de la romántica visión del pintor bohemio que sobrevive en la penuria sin prostituir su talento. Llega el sastre, cuya vestimenta “es de telas de diversos colores unidos en la forma corriente del traje de americana. Ostenta en el cogote un letrero: Sastrería futurista“. El aspecto ridículo de su indumentaria insiste en la misma idea, que se refuerza cuando saca la ropa recién hecha al pintor:

Se pone el chaquetón inaudito. Enchufa el contacto y el piano eléctrico expele horripilante composición que eriza los nervios. Sastre y pintor, después de saborear, admirativos, los primeros compases, se ponen a bailar de cabeza, enlazados por los pies: coreografía gimnástica y apayasada¹¹⁴⁴.

La escena del abrigo eléctrico y la posterior danza hacen pensar en coreografías como la “Danza mecánica” en la película *Madam Satan*, donde los componentes de una máquina bailan, por impulsos eléctricos, para hacer funcionar un aparato. La opinión de Borrás sobre el asunto es clara, como queda patente por la adjetivación seleccionada. Pero su cuadro cómico no se detiene ahí; tras el baile, el pintor saca unos aperitivos para obsequiar a la visita: “queso, galletitas, frutas, té...”. El ofrecimiento causa la risa del sastre: “Aquel género de alimentos está proscrito por los avanzados”. Para demostrárselo, saca dos jeringuillas de la manga y las carga tomando un líquido carmesí de unas ampollas. Ofrece una de las jeringuillas al pintor:

...como quien ofrece un pitillo, el paraíso artificial encerrado en la columnilla cristalina. Con cierto temor el artista se aplica la dosis, después de vacilar y pensarlo mucho. El sastre también se clava el agujón y hace gestos de relamerse de gusto. Por el

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

contrario, el pintor sufre, se aprieta el lugar del pinchazo, se estremece, tiritita, pero disimula y finge soñar con sublimidades y exquisiteces, como el sastre, que para ello se ha encaramado en un bastidor y desde allí pone los ojos en blanco¹¹⁴⁵.

Lo que en un principio parece ser una nueva forma de alimentación, más acorde con los tiempos modernos, resulta ser una muestra de “paraísos artificiales”, una droga que deja al sastre en un estado de embriaguez semiinconsciente y que no agrada al pintor, que debe fingir su placer porque es lo que se espera de él. El artista de vanguardia debe plegarse a las expectativas generadas en torno a él, y como vemos, no solo en cuanto a su producción sino también en cuanto a sus hábitos y costumbres, aunque no sean de su agrado.

El pintor, molesto, comienza a rebelarse. Inclina el bastidor sobre el que se encuentra el sastre, que cae al suelo donde se despierta del todo. Se excusa ante el pintor, recoge sus cosas, se despide y sale. El pintor “no puede resistir más la comedia”: se quita la ropa nueva y la pisotea. Se coloca un gabán y un sombrero. Apaga la luz eléctrica y abre las cortinas. Arrincona la escultura cubista y saca una fotografía de su mujer que contempla dando muestras de amor. A través de la ventana abierta, pide al vecino que vuelva a tocar al piano la música que interpretó antes. Se escucha de nuevo la melodía “pura, noble, serena”. Con tranquilidad, el pintor saborea los aperitivos que ha rechazado el sastre futurista. Arroja la jeringuilla por la ventana “con infinito asco” y para completar la conversión, llama a su esposa y con ello “detiene el girar de la Musa”. Ya no será la rueda mecánica quien le inspire sino la belleza real de su esposa.

La sorpresa llega cuando entra la mujer; se ha producido una transformación semejante a la experimentada por el pintor pero de signo contrario:

No es la joven perfecta y abrilena que tenía en su aspecto sencillo una seducción de morbideces y de finas sensualidades, sino un elevado montón de masas trabajadas geométricamente como la escultura cubista del estudio. Es un conjunto de rombos, planos oblicuos y verticales, conos y elipses que anda, llevando los guantes y la sombrilla al extremo de dos estrechos cilindros y el sombrero sobre un poliedro¹¹⁴⁶.

El pintor retrocede aterrado, y cuando se le acerca “el irregular conjunto de volúmenes y al intentar este abrazarle, cae al suelo desmayado”. La mujer, que había pensado que disfrazándose así causaría alegría a su marido, empieza a bailar encima de él (“triumfo de lo natural”) el *jazz-band* que el pintor tocó, aunque ahora suena “más ruidoso y desenfrenado”.

También este texto se publicó en la revista *Elegancias*, en este caso en junio de 1923¹¹⁴⁷. A diferencia de las otras pantomimas que hemos señalado, también publicadas en el mismo medio e ilustradas Barradas, en esta ocasión Borrás contó con la ayuda de Fontanals para realizar los dibujos que acompañarían al texto. En esta ocasión el espacio asignado en la revista es mayor, pero el gran tamaño de los diseños de Fontanals lo reducen considerablemente.

¹¹⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 72-73.

¹¹⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 73-74.

¹¹⁴⁷ BORRÁS, Tomás, *El pintor cubista*, *Elegancias*, nº 6, junio de 1923, pp. 42-43.

Aunque el texto publicado en la versión original se mantiene íntegro en la nuestra, presenta algunas diferencias que es necesario comentar. Las dos primeras son de poca importancia: la descripción del piano eléctrico de cola, que aparecía en la introducción al estudio, no aparece en la revista, que se limita a acotar “Música”, como tampoco el breve pasaje donde se mostraba la apariencia de la Musa mecánica del pintor cubista, ausente en el texto primitivo. Ambas adiciones refuerzan el carácter satírico de la pantomima, por mostrar en primer lugar un instrumento musical sin fundamento alguno (más allá de permitir la novedad eléctrica en una realidad que no lo requiere), y en segundo lugar, por ridiculizar la apariencia mecanizada de la Musa, subrayando su carácter de aparato y permitiendo que la obra de arte se conciba como el producto de un proceso industrial más que de una inspiración artística. Estos dos añadidos, a pesar de su brevedad, refuerzan la intención crítica de la obra por medios de elementos satíricos.

Sin embargo, hay una importante ampliación en el texto recogido en *Tam Tam*: el episodio del sastre y las jeringuillas. Esta sección es fundamental en la pantomima, y no solo porque amplía el alcance de la denuncia de Borrás (el mundo de la moda y la esclavitud que impone a sus seguidores, la drogadicción como costumbre en las clases altas de la época y como signo de distinción). En ausencia de este pasaje, la pantomima pierde parte de su desarrollo dramático. En la versión primera, al retirarse los Esnobs, la mujer se encierra en su cuarto, iluminada por una idea. El marido cuenta el dinero y es en ese instante cuando decide despojarse de la ropa, abre las ventanas, recupera la cordura y llama a su mujer, a la que ha rechazado minutos antes. El resto de la obra se mantiene igual (la mujer aparece transformada en figura cubista provocando el horror de su esposo), pero la falta del sastre como desencadenante de una reflexión por parte del pintor conlleva que contemplemos un cambio inesperado en el artista, que se produce sin que se nos explique a qué se debe esa transformación: ¿estaba en realidad el pintor interpretando un papel para convencer a la pareja de coleccionistas, y una vez recibido el dinero, puede volver a la normalidad? De ser así, ¿desconocía por completo su mujer cuáles eran sus verdaderas intenciones? Porque si ella conocía la artimaña, no se comprende su tristeza inicial y su huida para disfrazarse del objeto de deseo de su marido. Si el hombre mantenía todo en secreto, su cínica actitud no deja de dañar la imagen del artista, que en tal caso sí que se prostituye por conseguir su objetivo. El pasaje del sastre, con la traumática experiencia de la inyección, permite en cambio introducir un punto de inflexión en la existencia del artista, que se da cuenta de lo absurdo de su comportamiento. Su rechazo a la droga, (aunque deba fingir que en realidad le satisface), actúa como detonante y abre los ojos del pintor, que reconoce a su alrededor unas prácticas y costumbres que en el fondo detesta. Nos parece por tanto que el texto definitivo es mucho más redondo en su encadenamiento de los acontecimientos y en la justificación final del personaje, aunque en líneas generales se trate del mismo texto base.

Está claro que la pantomima posee un espíritu de farsa satírica destinada a criticar los excesos del arte de vanguardia, especialmente aquellos aspectos deshumanizados que lo alejan de lo natural. A lo largo de la pieza se insiste en esta confrontación, como hemos ido señalando: frente a la luz del sol, la luz eléctrica. La naturalidad y simplicidad del atuendo de la mujer, vestida según la moda neoclásica, se opone a la apariencia final que muestra ella, de compleja composición geométrica que acaba asustando al marido. La música de Schumann, representativa de los clásicos del repertorio romántico, caracterizados por la naturalidad, el equilibrio y la pureza, es acallada por la *jazz-band* estridente, creada a partir del ruido. Los aperitivos que ofrece

el pintor al sastre (mermeladas, quesos, frutas) son sustituidos por una inyección que busca una estimulación falsa. Frente a lo natural, lo artificial en todas sus manifestaciones.

Mechthild Albert, en su análisis de la obra de Borrás, reconoce el mismo mensaje en la pieza, a la que considera:

[...] una pieza didáctica, que denuncia la vanguardia como fenómeno de moda destructor. En esta sátira elocuente critica Borrás la estética intelectualizada, sobre todo, el momento crucial de la “deshumanización”¹¹⁴⁸.

Apunta además la denuncia latente al impulso de la moda, que marca unas directrices que deben ser seguidas por la sociedad sin cuestionarlas. La crítica de la pantomima no solo se dirige a modas artísticas, también afecta a otras manifestaciones de la moda, como se evidencia en el personaje del sastre. Del mismo modo, la pareja formada por el Esnob y la Esnobinilla son objeto del mayor ensañamiento por parte de Borrás, que los presenta como muñecos inexpresivos que carecen de iniciativa propia, pues únicamente se mueven “como si les tirasen de una cuerda”. Solo el impulso de otros, la reseña del crítico de arte, la opinión del entendido, son capaces de poner en marcha a estos personajes deformados, marionetas de la moda que se dejan manejar sin percatarse de ello por el esnobismo que controla sus vidas.

La ambigua relación de Borrás con las vanguardias se evidencia en esta pieza donde queda claro su posicionamiento al lado del arte convencional. Peral Vega apoya esta interpretación al sostener que la “pieza supone, a modo de síntesis, una defensa de la tradición como soporte del que ha de partir cualquier tipo de renovación artística”¹¹⁴⁹. Más adelante profundizaremos en estos aspectos cuando analicemos la pantomima *La botella borracha*, con la que guarda ciertos puntos en común.

9. El Niaou

Volvemos a un escenario exótico en esta pantomima que se desarrolla en el África tropical, como pone de manifiesto la descripción inicial del entorno:

En el Mikorange africano, húmedo a sudor tropical. País asado de día y de noche. De día, por la hoguera que deja caer brasas desde el cielo; de noche, por el sol que queda debajo, cuando le dan al Mikorange la vuelta y tuesta raíces y los pies. Los ríos, anchos como inundaciones, se precipitan a evitar el incendio; el agua se evapora con el calor, la vegetación rezuma, se envuelve en neblina la selva maciza para no arder, de los pantanos salen vahos azules¹¹⁵⁰.

En medio de este entorno habitan los maganyas, una tribu que vive en chozas de paja que sirven de vivienda a una familia al completo. Se acerca la noche de plenilunio y los habitantes del poblado esperan para celebrar:

¹¹⁴⁸ ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul*, ed. cit., p. 155, n. 22.

¹¹⁴⁹ PERAL VEGA, Emilio, *op. cit.*, p. 212.

¹¹⁵⁰ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 77.

[...] ellos en cuclillas con los tambores entre los muslos. Las mujeres detrás, ataviadas de fiesta: cuentas de vidrio, huesos, pedacitos de maderas teñidas, collares de semillas, ajorcas de fibra, la pelusa rizada del pelo atravesada por plumas¹¹⁵¹.

Imagen pintoresca que se detiene en el colorido y originalidad de sus atuendos. Esperan en silencio la salida de la luna en la penumbra del claro. El astro finalmente “muerde el borde la vegetación, y con lentitud va sacando del ahogo de la selva la cabeza entera”, imagen que constata la exuberancia de la vegetación de la que la luna tiene dificultades para salir. Empiezan a sonar los tambores como saludo de bienvenida y comienza la fiesta grande de los maganyas: “la danza de los animales y de los espíritus”. En medio del corro sale el Gran Espíritu de los Hombres, que va en busca del Gran Espíritu de la Selva para pactar una tregua de amistad para que cesen las hostilidades entre los maganyas y la naturaleza. Su salida va acompañada del sonido de tambores de distintos tamaños que marcan el ritmo de su danza:

Tamborcillos opacos; enormes tambores como tinajas que hacen el grave; tubulares, cilíndricos que dan el agudo; tamborileo insistente, contrapunto; insistente, contrapunto; insistente, contrapunto; insistente, contrapunto¹¹⁵².

El Gran Espíritu de la Selva toca su cuerno y surge de la floresta para aceptar el armisticio. Esa noche no habrá enfrentamiento y todo será alegría en la noche de plenilunio. Los dos Grandes Espíritus danzan juntos, al son infinito de los tambores. El Gran Espíritu de la Selva invita a los animales a mezclarse entre los hombres y bailar, pues así lo han convenido. Una ola viva surge de entre los árboles: son los animales que invaden el claro y se emparejan para empezar la danza del niaou:

Están allí el rinoceronte, el elefante, el hipopótamo, los de tipo pesado, moviéndose como bloques tambaleantes; los seres ágiles y elásticos, de vértebras flexibles: león, tigre, pantera, gato montés que dan saltos prodigiosos. La hiena empareja con el águila; el ciervo, con la lechuza; la rata, con el pato. [...] Los ofidios hacen S en el suelo enredándose en las patas de los que danzan. Las tortugas desinmovilizan con torpeza su actitud de peñascos. Cebras a rayas blancas y negras, camellos, jirafas, asnos salvajes, canguros en dos pies, bailan en grupo amistoso. Los cocodrilos abren sus bocazas para que caiga en ella la luna madura. [...] Y todo ello se espolvorea de insectos: mariposas, langostas, mosquitos...¹¹⁵³

En la danza participan los humanos disfrazados de animales; gracias a la oscuridad reinante es más fácil disimular tras las máscaras la identidad de los maganyas. Las caracterizaciones se componen con material auténtico: pieles, cornamentas, plumajes de animales. También se imita el modo de moverse de cada animal:

Los fingidores procuran que no se les vea, ocultos completamente por el pellejo del bicho adaptado a una armazón que dé, precisa, la forma. Cuando se trata de un paquidermo, dos bailarines componen el animal para no disminuir su tamaño¹¹⁵⁴.

El niaou dura horas y horas, y no se acompaña de canciones ni de palabras. Solo el sonido repetitivo de los tambores acompaña la danza a lo largo de la noche. La

¹¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 78.

¹¹⁵² *Ibíd.*, p. 78.

¹¹⁵³ *Ibíd.*, p. 79.

¹¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 80.

sensación de estar bailando en paz con sus enemigos los lleva de una felicidad pueril que los empuja a seguir danzando. El niaou continúa hasta que “la luna vuelve a ahogarse al otro lado de la selva”. Entonces todo se funde en la oscuridad y los animales se retiran a la selva. El claro donde se bailaba es cubierto de unas lucecitas, carbones encendidos que sirven de llamada a los siguientes danzarines, que son convocados con los tambores sino con un cuchicheo que pasa de boca en boca. Los tambores “empiezan un triste ritmo amortiguados, enlutados por la sordina”. La razón de este recogimiento es la identidad de los recién llegados: es la danza de los muertos. Los rescoldos que llevan en las manos, sobre los pies y encima de las cabezas dibujan en la oscuridad trazos rojizos que indican su movimiento. La tribu observa absorta por si puede reconocer a alguno de sus familiares, pero es imposible a la escasa luz de las brasas.

La danza de los muertos no se interrumpe hasta que se anuncia el alba, acompañados por los tamboriles, que son rozados con los dedos para dar un sonido desfalleciente. Entonces se apagan las brasas y se percibe el contorno de los aparecidos; pero los miembros de la tribu no los miran, fijando su atención en el sol naciente. Los muertos aprovechan la distracción y desaparecen.

Acaba así el niaou; la tregua firmada con la selva ha expirado. Se escucha el murmullo de la selva al despertar. El hombre vuelve a la realidad, sin la compañía de sus difuntos y enfrentados a la selva cruel. Se retiran a descansar en las chozas, aturridos por el retumbar de los tambores y la noche en vela. El Gran Espíritu de los Hombres da un último golpe a su tambor antes de entrar a despojarse de disfraz, pero el Gran Espíritu de la Selva, de nuevo hostil, no le responde.

Borrás escribió una versión anterior de esta danza, *El Niâon*, que se publicó en *Elegancias* en abril de 1924¹¹⁵⁵. De todas las piezas de *Tam Tam* que habían sido publicadas con anterioridad es la que más se aleja del resultado final; aunque el contenido es a grandes rasgos el mismo, hay un evidente intención de mejora por parte de Borrás en la versión posterior. El lenguaje está más cuidado, las descripciones son más precisas y detalladas y se sigue un estilo poético más sugerente, en consonancia con los textos contenidos en *Tam Tam*. *El Niâon* es más directo es su exposición y deja poco espacio a la sugerencia o a la ambigüedad. Por ejemplo, al presentar al Gran Espíritu del Hombre, en *El Niâon* se explica:

Un negro ha salido con el revestimiento de la autoridad máxima de cacique. Lleva tatuajes espléndidos y todas las rayas en simetría, que pueden producir el rojo, el blanco y el ocre. Encarna en la ceremonia el Gran Espíritu de los hombres¹¹⁵⁶.

En *El Niaou*, en cambio, se juega a la incertidumbre de no mostrar claramente su identidad humana, que se supone pero que no se especifica, permitiendo así una mayor integración en la verosimilitud de la ceremonia que encarna la danza. Del mismo modo, los animales que bailan con los maganyas en la primera versión “son hombres toscamente enmascarados que representan estos animales en el Niâon. Los disfraces, modestamente preparados, adquieren un valor horriblemente grotesco y misterioso a la luz de la luna”. En la segunda versión se insinúa esa posibilidad pero tampoco se afirma, especialmente por la larga descripción de animales participantes en la danza, algunos de los cuales difícilmente podrían ser interpretados por humanos de forma

¹¹⁵⁵ BORRÁS, Tomás, *El Niâon*, *Elegancias*, nº 16, abril de 1924, p. 56.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

convinciente. A lo largo de la danza no se sabe si en realidad todos son humanos o si hay ciertamente animales integrados en el niaou que han oído la llamada del Gran Espíritu de la Selva.

El carácter esquemático de la primera versión, mucho menos sugestivo, puede responder a que se tratara de un texto con una clara intención teatral. Sigue los diferentes momentos de la danza, precisando sus participantes y aclarando su indumentaria y condición para no invitar a error, con lo que se evitan los pasajes más sugestivos desde un punto de vista literario de la segunda versión pero que podrían provocar confusión si se quisiera coreografiar la danza. Un segundo motivo hace suponer esta hipótesis. En la revista *Nuevo Mundo* era habitual una sección en la que músicos y escritores hablaban de sus futuros proyectos y estrenos previstos para la temporada. En el número de 3 de agosto de 1923, entre los autores entrevistados en “¿Qué prepara usted para la temporada próxima?” se encontraba Conrado del Campo, que contestó lo siguiente:

He acabado de instrumentar *La dama desconocida*, drama lírico en tres actos cuyo libro es original de Tomás Borrás. También con este escritor he compuesto *Fantochines*, ópera de cámara escrita expresamente para Ángeles Ottein, Armando Crabée y Carlos del Pozo.

Y estrenaré también *El mirar de sus ojos*, sainete de Carlos Arniches, cuya partitura me premiaron en el Concurso anterior de la Sociedad de Autores.

Para orquesta tengo un poema: *La danza del niaou*, escrito sobre una pantomima de Tomás Borrás¹¹⁵⁷.

Ya comentamos anteriormente la suerte que corrieron *La dama desconocida*, que no llegó a estrenarse, y la ópera *Fantochines*, ópera de cámara que tuvo un éxito relativo teniendo en cuenta las reticencias que el género despertaba en la época¹¹⁵⁸. *El mirar de sus ojos* también lo hizo, pero no vuelve a aparecer ninguna referencia a *La danza de niaou* en la obra de Conrado del Campo. No se recoge ninguna obra con ese nombre ni con una descripción semejante en el catálogo de obras editado por la Fundación Juan March¹¹⁵⁹ y tampoco Borrás habla sobre esta pantomima en ningún momento. La prensa de la época no vuelve a nombrar el poema sinfónico de Conrado del Campo. Tampoco se menciona en este volumen que exista una partitura que corresponda al texto (como sí sucede en la siguiente pantomima de la colección, *El Rey hechizado*) o que se haya estrenado (como también ocurre con *Juerga*, de la que trataremos más adelante). Debemos suponer por tanto que se trató de un proyecto que por algún motivo desconocido no llegó a concluirse, algo habitual en una época en la que gran cantidad de obras escénicas y musicales se escribían sin llegar a estrenarse y en las que las colaboraciones se sucedían sin que en muchos casos se llegara a una obra terminada¹¹⁶⁰.

Más allá de su carrera como pieza musical, aquí nos interesa destacar su condición de “cuento coreográfico” o “bailete”, si nos atenemos a las denominaciones que el propio Borrás incluye como epígrafes de las obras que integran *Tam Tam. El niaou*, “danza de los animales y los espíritus”, es una danza que se desarrolla en tres

¹¹⁵⁷ “Los autores. ¿Qué prepara usted para la temporada próxima?”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-VIII-1923, p. 30.

¹¹⁵⁸ Ver *supra*, pp. 275, 277-280.

¹¹⁵⁹ ALONSO, Miguel, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.

¹¹⁶⁰ El propio catálogo de Conrado del Campo es un ejemplo de ello: hay muchas piezas empezadas, escenas sueltas de zarzuelas sin concluir, o composiciones apenas esbozadas.

partes: el ritual del pacto entre el Gran Espíritu de los Hombres y el Gran Espíritu de la Selva, la danza de los animales y finalmente, la danza de los espíritus. Se podría considerar como epílogo de la pieza el lento retorno a las chozas, resultado del agotamiento tras la noche de celebración. Su indiscutible condición de danza lo acerca más a una pieza coreográfica que a una pantomima, aunque la mímica también sea parte integrante de la pieza, especialmente al inicio y en la conclusión.

En cuanto a su contenido, la danza africana hace pensar en la tendencia al negrismo de las vanguardias; la visión de las danzas primitivas se relaciona con la descripción inicial de Josephine Baker donde se destacaba el componente tribal de su baile, remontándolo a sus orígenes africanos. Por otra parte, no podemos tampoco ignorar la importancia del elemento exótico en la literatura desde finales de siglo y que en el caso de Borrás se refuerza tras su experiencia marroquí, apareciendo como asunto en algunas de sus obras. Gabriel Weisz ha estudiado el significado del exotismo en la literatura, insistiendo en la atracción que la otredad ejerce, bien como figura extraña y desconocida, bien como personaje peligroso o como motivo de una atracción misteriosa. Como él mismo justifica, el sujeto exótico representa el lugar colonizado y los peligros que acechan en los parajes lejanos y desconocidos¹¹⁶¹. Weisz explora el significado de lo exótico a partir de la obra de varios autores de comienzos del siglo XX, como Segalen, que escribió un *Essai sur l'exotisme* en 1918; en él exploraba el mundo exótico de Gauguin entre los maoríes, glorificando el aspecto de la mujer, de la que resaltaba “un bel élan adolescent qu'elle maintient jusqu'au bord de la vieillesse” (un cuerpo esbelto, adolescente, que se conserva hasta la vejez). Weisz reconoce que la manera en que el cuerpo exótico parece alejarse de lo familiar influye de manera decisiva en que el cuerpo entre en el campo estético por sus características extrañas. Para Segalen lo exótico conformaría de ese modo una estética de lo diverso¹¹⁶².

Profundizando en esta concepción, la visión que se tiene del personaje exótico lo muestra como un ser primitivo, saturado de lo misterioso y maravilloso, lo que atrae la atención y la curiosidad del occidental, y que a veces se traduce como “un eterno incomprensible”, mudo e ininteligible¹¹⁶³. La imagen que Borrás pretende ofrecer en la pantomima es similar, pues presenta los elementos más llamativos, aquellos que chocan con nuestras costumbres, a la manera de un espectáculo vistoso y sorprendente, presentado a la sensibilidad de los lectores para disfrutar de esa otredad. Esto además va unido a la presentación de la violencia que se describe como connatural al medio del hombre exótico; el Niaou marca una tregua en la feroz vida de la selva, donde “el maganya ataca a los animales y la población de la selva procura aniquilar al maganya”. El fin de las agresiones es solo un paréntesis en la realidad de esos “salvajes” que conviven con la crueldad, la fuerza y la furia a diario. Esa “estética de la crueldad” es una de las claves interpretativas de Mechthild Albert al abordar toda la producción de Borrás, y lo estudiaremos en profundidad en la parte final de este análisis.

¹¹⁶¹ WEISZ, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la Otredad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 11-12.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶³ *Ibid.*, pp. 24-26.

10. *El Rey hechizado*

Este texto se presenta acompañado de la siguiente nota: “Música de Eduardo Granados”. Este músico nacido en 1894 era hijo de Enrique Granados y había compaginado la dirección y la composición en los primeros años de su carrera hasta que decidió centrarse en la segunda y se trasladó a Madrid para estudiar composición con Conrado del Campo. Ejerció una importante labor como difusor de la música de su padre y de la música española contemporánea, como atestigua su colaboración en el proyecto de Fernández Arbós de conciertos de obras españolas en el Théâtre National de l’Opéra en París en 1920. Su obra es esencialmente para la escena, compuesta por operetas (*La princesita de los sueños locos*, de 1917), revistas (colaboró en *En plena locura* (1928) con Benlloch y Velasco y libreto de Borrás) y sobre todo zarzuelas (*La ciudad eterna* de 1921, *Los fanfarrones*, de 1922, o *El caballero sin nombre*, estrenada en 1929). Su prematura muerte a los treinta y cuatro años acabó con una prometedora carrera musical en el momento en que su fama se extendía entre los aficionados a la zarzuela.

En el catálogo de obras del autor no aparece ninguna bajo el nombre de *El rey hechizado*, ni tampoco con una descripción parecida¹¹⁶⁴. Las obras escénicas que escribió, tanto en solitario como en colaboración con otros músicos, están documentadas en el conjunto de su producción, y su limitada producción sinfónica (solo dos piezas, *Ifigenia en Tauris* y *Pastoral*) no se ajustan al contenido de la pantomima. Puede ser que Borrás y Eduardo Granados hubieran llegado al acuerdo de estrenar la pieza como pantomima y que el fallecimiento del músico dejara el proyecto a medias, con la partitura esbozada pero sin orquestar. En cualquier caso, no hemos encontrado ninguna otra referencia a la existencia de esa partitura y mucho menos, a un hipotético estreno de la obra¹¹⁶⁵.

La pieza se centra, como su nombre indica, en el rey Carlos II conocido como “El Hechizado”. La acción se desarrolla en el Alcázar Real de Madrid, que se presenta de un modo lúgubre:

Parece hundido, no en la negrura de la noche, sino en un atardecer lívido de nubes tormentosas, cielo cárdeno y el viento de gemir funerario. Alcázar puesto en una planicie pelada, de granito, en la estepa de la decadencia castellana, con una montaña de hielo enfrente y junto a él la urbe tortuosa¹¹⁶⁶.

Habitan en ese Alcázar “una reina senecta y austriaca, un predicador fanático y consumido y un intrigante necio”, en medio de luchas de poder, guerras sordas e intrigas palaciegas. Son doña Mariana de Austria, madre del rey, el padre Nithard, Inquisidor General y confesor de aquella, y Juan José de Austria, hermano bastardo del monarca. Borrás los presenta como aves de rapiña en torno al cuerpo del rey: “ejercitan su olfato -buitre, fraile y cuervo- alrededor de un cadáver que, incomprensiblemente,

¹¹⁶⁴ Hemos consultado el documentado *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. V, Madrid, SGAE, 1999-2002, pp. 866-868.

¹¹⁶⁵ De haber sido así, Borrás lo habría reseñado en el libro, como hace con el estreno del cuadro escenográfico *Juerga*.

¹¹⁶⁶ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 85.

vive”. La falta de espíritu y vigor del rey lo presentan como un muerte viviente, del que la vida aún no se ha borrado. Borrás muestra un cuadro expresivo de su apariencia:

Sí; el rey Don Carlos está hechizado: su belfo cae, sus ojos empaña el vidrio sin color de la muerte, no mueve los brazos carentes de fuerza, y en el estómago tiene quizás un sapo que le devora la sustancia¹¹⁶⁷.

La severa estancia donde se halla el Rey tiene colgados tapices en las paredes “como un túmulo”. Todo refuerza la idea de oscuridad y tristeza del ambiente, que se transmite también a la decoración; debajo de los tapices, “de un solo color”, no hay más que la pared desnuda “de celda de convento”, y una única mesa en la sala, con adornos “pero forjados en hierro”, insistiendo en la imagen de la sobriedad castellana. El rey está sentado en el sillón, “y sus tinieblas mentales parecen haberse extendido por la camareta”. Están rezando el rosario todos los presentes, en una oscuridad ominosa. La gorguera blanca de un servidor que se acerca es la única “nota blanca” en el lienzo tenebroso: “Encima de la gorguera está la cabeza como sobre un plato”, en una imagen plástica de gran fuerza visual que alude a representaciones clásicas de cabezas decapitadas, como las de San Juan Bautista u Holofernes.

Se acerca la hora de la jícara de chocolate, que viene acompañada de bizcochos y del “agua azucarada de la fuente de Atocha”. Se detiene el rezo y el rey, con lentitud, empapa el bollo en “la caliente bebida de Méjico, uno de sus estados”. Mastica despacio y sin gusto, como un autómatas, hasta que se echa a llorar de repente y aparta la jícara. El cortesano acude a ayudarlo, pero el rey pide a todos que se marchen. Todos los sirvientes se retiran, menos el cortesano, que intenta ayudar al rey. Su Majestad hipa, “convulso. El hechizo ha hecho su aparición”. Tiembla entre espasmos y el cortesano sale en busca de ayuda.

Cuando el rey se queda solo, se manifiestan sus alucinaciones. El cambio comienza a experimentarse en la luz; el velón con cinco luces tenues se convierten en cinco llamas de puro rojo como la sangre, y ráfagas de luz cruzan por los tapices. Son “iluminaciones parciales y misteriosas, agujeros en la sombra” que abren focos de claridad en la negra estancia. Las alucinaciones cobran vida surgiendo de los rincones, “alimañas de pesadilla, horribles, deformes”. Se mueven por la habitación y se acercan al rey, que cae en un colapso nervioso. La descripción gráfica del catálogo de horrores parece salida de un cuadro de *El Bosco*:

Gallinas con piernas de niño; bocas de mujer que se ríen abriéndose en el vientre de los sapos; ratas con cola de pavo real que esparce ceniza; lagartos con mitra de Papa; cabezas sin cuerpo, con un pie entre los dientes; peces que cabalgan sobre pájaros, devorándoles colas-látigos; gusanos con alas; la mitad de un reptil y la mitad de un cuadrúpedo, pegados, unidos, formando un animal mixto; monos con cráneos de caballo, sólo el cráneo, mondado...¹¹⁶⁸

Luego aparecen las brujas, dotadas de un agujón de alacrán y con cara de garduña. Todos bailan un frenético aquelarre mientras se abre una grieta en el suelo. Asoman los ángeles de la desgracia y todos se postran ante la abertura por la que surge el Macho Cabrío, acompañado por una intensificación de la luz rojiza. El Macho Cabrío

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 87.

se acerca al rey, que sigue inconsciente, y lo acaricia burlón, provocando las risas de su público. El Demonio comienza a bailar una danza enérgica que se contagia a todos:

Es un baile furioso, desorganizado, con temblores de calentura, huracán que gira sobre sí mismo, frenesí caricaturesco, vorágine que forma una tromba de precitos¹¹⁶⁹.

Se escucha a lo lejos una campanilla y la danza se detiene. El sonido de la campanilla se acerca, y todos los presentes se desvanecen, huyen, escapan. El Demonio estruja entre sus pezuñas al rey y le sorbe el alma a través del oído. Tras esto, se hunde en la grieta “y las junturas se unen como párpados”. La luz de la cámara vuelve a ser amarillenta y escasa.

Entran los cortesanos en procesión con cirios en sus manos, cerrando el cortejo un grupo de frailes encapuchados. El cortesano principal acude al rey y le hace aspirar las sales; otro noble moja sus sienes con un pañuelo lleno de vinagre. El rey se despierta entre temblores, asustado. Los frailes se acercan al monarca y se colocan en círculo ante él. Uno de ellos lee un libro en voz alta y a continuación rocía al rey con un hisopo. Todos se arrodillan y el monarca parece tranquilizarse. El fraile le sahúma con un incensario. En ese momento distingue el monarca al Demonio, que está escondido detrás del fraile, acariciándose la barba. El rey desfallece mientras los asistentes rezan por él y lejos suenan “campanas muertas” que anuncian su fin.

Esta pantomima, la más oscura de *Tam Tam*, se nutre de la leyenda negra en torno al monarca Carlos II, último de los Austrias, que fue conocido como “El Hechizado”. Como nos recuerda Ribot García, es triste que un acontecimiento puntual pese como una losa sobre el personaje histórico y lo desprestigie, pues el origen del sobrenombre se debe a la superstición de la época: la esterilidad del monarca fue explicada por unas monjas como la consecuencia de un hechizo sufrido en su juventud, lo que hacía necesario un exorcismo real. Muy pronto se puso en marcha el proceso, que no llegó a concluir por intervención del inquisidor general, que procesó a todos los implicados. Sin embargo, el caso ya había trascendido y la creencia se extendió por la Corte y el país¹¹⁷⁰.

La España de los Austrias había sido tema de una de las pantomimas de los *Ballets Russes*, en este caso centrado en el cuadro *Las Meninas*. Con música basada en la *Pavana* de Gabriel Fauré, constituía “una solemne y ceremoniosa evocación de la España de los Austrias danzada por personajes inspirados en el cuadro de Velázquez”, como explica Guillermo de Osma¹¹⁷¹. Se estrenó en San Sebastián en agosto de 1916, en el Teatro Victoria Eugenia, como parte de la gira española de la Compañía, y respondiendo a ese gusto por lo español que se había despertado en Diaghilev. José María Sert se encargó de los figurines, mientras que Carlo Sokrate se ocupó de la escenografía; la coreografía estuvo dirigida por Massine. Evidentemente, el aire de las danzas era lento y solemne, como correspondía a los personajes representados y a la dificultad del vestuario, motivo por el cual el ballet se repuso escasamente¹¹⁷².

¹¹⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 87-88.

¹¹⁷⁰ RIBOT GARCÍA, Luis Antonio, “Carlos II: el centenario olvidado”, *Studia historica. Historia moderna*, nº 20, Valladolid, 1999, p. 26.

¹¹⁷¹ OSMA, Guillermo de, “Sert, Gris, Pruna y Miró”, en NOMMICK, Yvan; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, p. 50.

¹¹⁷² *Ibíd.*, p. 51.

Si bien el espíritu del ballet se diferencia bastante del tono de *El Rey hechizado*, es cierto que comparte la proverbial seriedad atribuida a la corte de los Austrias y el gusto por la sobriedad y los colores oscuros. Son esos elementos los que predominan en esta pantomima, junto a los elementos fantasmagóricos que hemos comentado que remiten por su fantasiosa representación de seres a los cuadros de *El Bosco*. Del mismo modo puede encontrarse cierta similitud con la serie de grabados *Los Caprichos* de Goya, que el pintor aragonés concibió originariamente como *Sueños*, sugerente título si lo relacionamos con el contenido de la pantomima. Goya imaginó la colección como la versión gráfica de *Los Sueños* de Quevedo, obra satírica que criticaba los vicios de la sociedad española; sin embargo, al final desechó la idea e integró la mayoría de los grabados proyectados (sesenta y nueve de los setenta y dos iniciales) en *Los Caprichos*, que acabaron siendo ochenta. Uno de los más famosos, *El sueño de la razón produce monstruos*, también remite al acoso que el monarca sufre en su visión demoníaca. Otras obras del conjunto (*Soplones*, donde un demonio alado acosa a un hombre con sus soplidos, *Duendecillos*, unos seres deformes comen en una mazmorra, *Se repulen*, donde unos demonios se acicalan cortándose las uñas de los pies, *¡Buen viaje!*, representación alada de los vicios que lleva sobre sus espaldas a hombres pecadores), también pertenecen a este imaginario de brujería, demonios y seres deformes que rodean la alucinación del rey. No olvidemos que dentro de *Los Caprichos* hay dos importantes grupos de grabados, los dedicados a las brujas y a los duendes, que comparten con otros lienzos del pintor (*El aquelarre*, *Vuelo de brujas*, *El conjuro...*) esa inclinación por la superstición y lo sobrenatural. La inspiración original de Goya fueron los cuadros de *El Bosco* contenidos en El Prado, con la cual la relación temática entre ambos pintores y la pantomima se hace patente.

Borrás pretende representar, por medio de figuras surgidas de una imaginación espeluznante, la enfermedad del rey, ese “hechizo” proverbial que del que se le suponía preso. El hecho de recurrir a imágenes muy gráficas, casi pictóricas, resulta paradójico si consideramos la importancia que la iconografía tuvo en el reinado del último monarca de la casa de Habsburgo en España. Víctor Mínguez estudia la importancia que los retratos y demás representaciones pictóricas del monarca tuvieron como elemento propagandístico de su reinado, permitiendo transmitir una imagen muy poderosa que sustituyera al endeble personaje¹¹⁷³. De ese modo, y siguiendo el ejemplo de los anteriores miembros de la familia real, se consiguió ofrecer una imagen cohesionada del imperio que se mantuvo prácticamente intacta durante todo su reinado. Solo a la muerte de Carlos II, y con la consiguiente Guerra de Sucesión, se destruyó ese delicado entramado a base de imágenes que había costado tanto esfuerzo mantener, y en el que tampoco faltaron representaciones de la muerte del monarca.

11. *El anónimo*

Borrás nos aclara desde el primer momento que estamos en “el Madrid que vio Mesonero Romanos”, en pleno siglo XIX, “la época en que todavía las mujeres bebían vinagre para teñirse de palidez de heroína”. Una plazoleta en torno a la cual se articulan una serie de viviendas. Las indicaciones del texto lo describen como espacio escénico:

¹¹⁷³ MÍNGUEZ, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

En primer término, a la derecha, está una casa de un piso, chatita, de esquina, con puerta y balcón. Detrás se ve la fachada de la casa alta; da a la calle que separa los dos edificios y también dobla para formar un callejón, en el centro, perpendicular a la escena; tiene, bien visible, el escaparate y la entrada a la botica. Gemela es la que forma el otro ángulo del callejón y hace el frente de la plazoleta. Y, en fin, hay otra casa, aislada, a la izquierda. Sus balcones están unidos a los de la casa de un piso por cuerdecillas corredizas que transportan un cestillo¹¹⁷⁴.

Se nos indica a continuación, tras la precisa distribución espacial, quién habita o trabaja en cada inmueble: en la casa achatada vive el Miliciano Militar y su mujer, la Obesa. De la botica saldrá el Mancebo. En las casas de la izquierda viven, en el primer piso, la Casadita joven y su marido el Viejo, y en el segundo, las Modistillas. La mansión de primer término es del Papá y la Niña casadera. Borrás introduce una primera apreciación de los personajes, en la que deja vislumbrar una velada censura: “Esta gente, de indecible cursilería, vive la vida metódica y tediosa de una clase media sin aspiraciones: poco sueldo, monotonía, falsa comodidad, limitaciones”.

La plaza está vacía cuando aparece un personaje extraño: “Diríase el Mefistófeles de la ópera” porque lleva un gorro con dos plumas de gallo, calzas, jubón y una capa corta, pero en lugar de ser roja su indumentaria -como en el personaje de *Fausto*- es de un “verde subido”. Lleva antifaz y no camina, sino que baila, “en paso de ráfaga”. Tras señalar los balcones donde viven mujeres se esconde en una esquina. Se nos revela entonces su identidad: “el ente es el Anónimo: el medio cobarde de injuriar, de denunciar, de dar bromas, personalizado, plástico”.

Se asoman al mismo tiempo la Obesa, la Niña casadera y la Casadita joven, al igual que las Modistillas. Cada una de las primeras observa la calle mientras las Modistillas las observan a ellas. El Mancebo, vanidoso, cree que las mujeres se asoman por verlo a él, y sale sonriendo. Las mujeres, molestas, entran y cierran las ventanas. El Anónimo cambia de posición, en busca de su primera víctima.

El Miliciano Nacional sale al balcón y tira unas piedrecillas al balcón de la casa de enfrente. Sale el Papá con camisón de dormir; se saludan los dos vecinos, y por medio de la cestita atada al cordel le pasa el Papá el periódico al Miliciano. En ese momento sale el Viejo, “con el que charlan mímicamente”. El Viejo envía besos a su mujer, la Casadita joven, que tras despedirse de él, vuelve a sus quehaceres. Las Modistillas, burlonas, tiran bolas de papel al Viejo, lo que causa la indignación del Miliciano y el Papá, que interceden por él. El Viejo les da las gracias y antes de partir, deja un cigarro en otra cestita que cuelga de casa del Miliciano. Se despiden todos y la plaza queda de nuevo vacía.

El Anónimo se dispone a actuar. Escribe una carta donde cuenta “lo que dicen todos los anónimos”. Deja la carta en el cestito del Miliciano y se esconde. En ese momento sale la Niña casadera al balcón, porque ha quedado con su Novio, que en ese momento entra; se lanzan muestras de amor, emocionados. La Niña sale porque escucha ruido dentro de la casa. El Anónimo, que lo ha visto todo, murmura unas palabras al oído del Novio y le entrega una carta. El joven la lee, y enfurecido por lo que contiene, se dirige a la botica para buscar al Mancebo, “a romperle los potingues”.

¹¹⁷⁴ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 91-92.

El Miliciano iza la cesta donde está la carta, porque el Anónimo, “con sus artes mágicas le hizo asomarse y ver el pliego. Cuando descubre su infundios, levanta el puño amenazador hacia la ventana del Papá, y se retira. El Anónimo hace que la carta quede de nuevo en el cesto e “invoca ahora al Papá, le inspira asomarse, atraer la cestita, leer el papelito”. También él, indignado, va dentro. El Anónimo recoge la carta, regocijado. Se escucha ruido de cristales rotos en la botica. Simultáneamente, el Novio saca a palos al Mancebo y el Miliciano desde su balcón amenaza, sable en mano, al Papá, que le responde armado con un garrote. Los cuatro se increpan entre sí, aumenta la tensión. Los hombres en los balcones bajan a a plaza, y son sujetados por las mujeres. Se produce un tumulto, el Novio se encierra en casa del Viejo, donde también se esconden la Obesa y la Niña casadera ante las amenazadas de su marido y su padre respectivos.

El Miliciano y el Papá buscan a las mujeres, y son las Modistillas que disfrutan del espectáculo desde su balcón quienes les indican dónde están. Aporrean la puerta del Viejo, y entra entonces en la plazoleta el Anónimo, que acompaña al Viejo, a quien acaba de contarle una nueva calumnia. Pero el Viejo se burla de lo que “el Anónimo venenoso le derrama en la oreja”. Se detiene, presa de un ataque de risa. Todos se acercan para conocer la causa de sus carcajadas; el Viejo les enseña la carta y explica que confía en el amor de su mujer. Pero todos piden que abra la puerta de su casa; cuando finalmente lo hace, las Modistillas, que han bajado para aumentar el jaleo y divertirse más, les cortan el paso.

El Anónimo pone fin a la situación: se encarama al balcón y de un soplido, levanta la cortina que funciona como persiana. Detrás aparecen el Novio y la Casadita joven, arrullándose, besándose. Todos estallan en risas, especialmente el Miliciano y el Papá, porque “le ha llegado la vez” al Viejo. También aparecen la Novia y la Obesa. La primera, al ver la infidelidad de su prometido, sufre un soponcio y cae desmayada en brazos de Papá. El Novio y la Casadita siguen con su idilio, ajenos a todo. La Obesa, indignada por las sospechas de su marido, coge su espada y lo hace entrar en casa. Las Modistillas mantean el Vejete con la cortina. “El pelele humano bota, va por el aire desesperado, renegando”¹¹⁷⁵. El Anónimo se marcha despacio para tejer con su maldad otro enredo.

El Anónimo es genéricamente una pantomima donde predomina el elemento gestual; únicamente el personaje del Anónimo se distingue del resto por su uso de la danza y de unos movimientos más gráciles que intentan resaltar la diferente naturaleza de este ser, encarnación del mal, con respecto al resto de habitantes de la plazuela. En ese sentido, la danza aquí posee un valor diferenciador y se utiliza para caracterizar a un personaje con cierto poder mágico (es capaz de mover la voluntad de los hombres, desafiando la gravedad con su facilidad para elevarse de forma casi ingravida), que mueve los hilos de los personajes para que actúen según sus designios. En la presentación del personaje se lo compara con el “Mefistófeles de la ópera”, curiosa referencia si se considera que prefiere la adaptación operística del personaje en lugar del

¹¹⁷⁵ Un cierre semejante aparecía al final del acto II de *El avapiés*, que concluía con el manteo de un borracho como fin de la celebración, en medio de la algazara de la procesión religiosa. El manteo es un componente festivo de la fiesta de carnaval que se extendió a comienzos del XVIII y perdura en Madrid y en los pueblos de su provincia, como explica FRAILE GIL, José Manuel, “Peleles y coplas del carnaval madrileño”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXII, nº 2, Madrid, 2007, pp. 207-228.

original goethiano. La diferencia no es inocente por el distinto tratamiento que el personaje tiene en uno y otro medio. Aunque no se precise, creemos que la ópera a la que Borrás remite es el *Fausto* (1859) de Gounod, pues la descripción de su indumentaria sigue el habitual atrezo con que el personaje era presentado en el siglo XIX¹¹⁷⁶. Esta ópera francesa se estrenó en el *Théâtre Lyrique* parisino y en su primera versión poseía pasajes hablados que la hacían una obra más apropiada para el repertorio habitual de la ópera cómica; no alcanzó un gran éxito en su estreno, pero tras la incorporación de recitativos y una importante gira por Europa, *Fausto* se popularizó y volvió a estrenarse en París en la *Ópera Le Pelier* en 1869 tras la incorporación en el quinto acto del ballet preceptivo de toda *grand opera*. A pesar de sus conocidas melodías y del éxito mundial de la obra, el libreto es superficial y ligero, y no profundiza en los problemas metafísicos y trascendentales de la obra original, pues la ópera utiliza como fuente la obra teatral de Michel Carré titulada *Faust et Marguerite* que se basa libremente en la historia de Margarita contenida en la primera parte de *Fausto*. La visión que la ópera ofrece de Mefistófeles es en algunos momentos cómica y jocosa, eliminando cualquier aspecto monumental del personaje. Es en este sentido como interpretamos la referencia de Borrás, pues el Anónimo se comporta como un diablillo travieso, que nos recuerda más al Diablo Cojuelo que al demonio de la obra de Goethe. Aunque vista de verde (color que además de la naturaleza también simboliza la lividez de la muerte), su vestimenta, un poco ridícula, (que remite a su origen teatral de opereta, tildándolo así de artificial), refuerza el pretendido efecto cómico del Anónimo. A pesar de la malignidad del personaje, pues le mueve el placer de hacer daño a los demás, no causa ninguna inquietud pues sus tejemanejes en la pantomima son los habituales de una comedia de enredo, celos y malentendidos. De nuevo vemos aquí una relación con la obra de Vélez de Guevara; tal y como concluyó Gili y Gaya:

La sátira punzante de Vélez carece de afán corrector; mira al mundo como un espectáculo regocijado, extremadamente divertido, materia inagotable de observaciones agudas y chistes ingeniosos¹¹⁷⁷.

Aunque la intervención del Anónimo sea activa, enviando las cartas y moviendo a los hombres para que las encuentren y las lean (frente a la mera posición descriptiva del Diablo Cojuelo, que no entorpece los acontecimientos) la infidelidad de la Casadita joven con el Novio no es provocada directamente por él, sino que es consecuencia del asilo que el joven busca en la casa del Viejo al huir del tumulto formado en la plazuela. Cuando el Anónimo levanta la cortina que esconde el abrazo amoroso de los amantes está realizando la misma acción que el Diablo Cojuelo al levantar los tejados de la ciudad, permitiendo que el público pueda conocer los secretos que esconden los hogares. Hay además otra concomitancia, bastante cómica por otra parte; ya hemos explicado que la danza tiene un valor diferenciador en el personaje del Anónimo, que responde a su condición de demonio como ser distinto a los humanos que pueblan la plaza. En ese sentido, no podemos olvidar que cuando el Diablo Cojuelo se presenta tras ser liberado por Cleofás, se hace autor de una larga lista de bailes:

Demonio más por menudo soy, aunque me meto en todo: yo soy las pulgas del infierno, la chisme, el enredo, la usura, la mohatra; yo truje al mundo la zarabanda, el

¹¹⁷⁶ En la ópera *Mefistófeles* (1868) de Boito la imagen del demonio es más seria y siniestra que en la ópera francesa.

¹¹⁷⁷ Citado por RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique en su "Introducción" a VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 21.

déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado; yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volatines, los saltambancos, los maesecorales y, al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo¹¹⁷⁸.

Además, los primeros epítetos de la descripción bien podrían atribuirse al Anónimo, ya que se “mete en todo” y es “la chisme” y “el enredo”.

En la misma dirección hay que entender también la referencia inicial a Mesonero Romanos, el maestro del costumbrismo madrileño, que se utiliza con la misma intención: se consigue con ello remitir a una época y a unos tipos populares que son representados en la pieza de manera genérica, sin nombres propios, porque representan arquetipos conocidos: el Viejo, el Mancebo, la Niña casadera, las Modistillas... Toda una colección de personajes que remiten a los protagonistas de los *Cuadros de costumbres* del autor. En ellos, Mesonero Romanos retrata al religioso, al periodista, al contratista, al lechuguino, al alcalde de barrio, a la patrona de huéspedes, al pretendiente, al fastidioso, a la mujer risueña, etc.¹¹⁷⁹ Toda una galería de comportamientos y psicologías bien conocidas que no escapan a la mirada crítica del escritor, como ocurre con la enseñanza del Anónimo. Nos recuerda Germán Rueda que los maestros de Mesonero Romanos fueron el teatro clásico español y la literatura picaresca, de ahí que esa influencia pueda rastrearse en muchos de sus cuadros de costumbres, que también parecen presentes en esta pantomima humorística¹¹⁸⁰. No olvidemos que el costumbrismo de Mesonero Romanos es menos artificial que el desarrollado por Estébanez Calderón en su recreación de Andalucía, y que el madrileño adoptó una postura muy distinta a la mostrada por Larra, mucho más agria y escéptica, aunque también sus escritos buscaban criticar los defectos sociales de sus conciudadanos, pero lo hizo a través de un estilo más llano y amable que el de *Fíguro*¹¹⁸¹. Su humorismo y su crítica sin maldad se reflejan en el estilo que Borrás utiliza para contarnos esta pequeña farsa sobre las habladurías y sus consecuencias, que en ocasiones provocan verdaderas infidelidades.

La nota irónica de *El Anónimo* se percibe en la reacción común a todos los varones de la pantomima, que creen inmediatamente el contenido de la carta y corren a vengar la afrenta (un tema bien conocido de la literatura española) a excepción del Viejo, que se ríe porque confía plenamente en su mujer. Aquí se invierte el tópico literario del viejo casado con la joven al que dominan los celos, de tan larga tradición, porque el Viejo no teme el deshonor. Sin embargo, es el único que acaba engañado, incumpléndose sus expectativas. El Anónimo que se desliza en silencio para desatar la tormenta en otra plazuela es un interrogante sin respuesta sobre las habladurías y su capacidad para hacernos sospechar.

¹¹⁷⁸ VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *op. cit.*, pp. 74-75. En dichas páginas se explica pormenorizadamente el significado de todos los bailes y danzas consignados.

¹¹⁷⁹ Consúltese la lista completa en MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Cuadros de costumbres. Tipos, caracteres, grupos y bocetos, por el Curioso Parlante*, Madrid, Homolegens, 2010.

¹¹⁸⁰ RUEDA, Germán, “Estudio crítico”, en MESONERO ROMANOS, Ramón de, *op. cit.*, p. 346.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 349-351.

12. *El quite*

La pieza se inicia de un modo muy diferente a todas las contenidas en *Tam Tam*. A telón cerrado, sale ante la cortina el Recitador de romances mientras se escucha una seguidilla que canta una cantaora oculta:

Criatura sabe
dónde está su suerte;
hasta pudieras – tropezar la vida
al buscar la muerte¹¹⁸².

El Recitador es un “hombre de pueblo, a lo pícaro”, con parche en el ojo como Ginesillo, con barbas y una capa oscura. Lleva en la mano un bordón y un pliego de historias; cuando termina la copla, toca una campanilla para reclamar silencio y recita un romance. Retoma la idea que presentó la seguidilla, y reconoce que la suerte es engañosa y contradictoria; no siempre se consigue lo que se busca, y a veces se obtiene lo contrario de lo que se espera. Aparece entonces, también delante del telón, una chica muy arreglada, con un traje de tejidos dorados y plateados, al estilo “andaluz de 1800”. El Recitador se refiere a ella como “la Niña de plata y oro”, y explica que está esperando a su hermano, que viene para casarse; sale después una muchacha morena como una gitana, y se apoya en la otra chica. Las dos miran hacia el horizonte. El Recitador explica que es la Novia, inquieta por la tardanza del novio. Su cuñada la consuela, prometiendo que no se separará de ella hasta la boda, que se celebra al día siguiente. Un hombre joven “vestido a lo jerezano”, hace su entrada y se acerca a las dos mujeres. Es el Novio. Toma de la mano a su prometida y los dos entran por las cortinas, dejando a la Niña de plata y oro sola y pensativa. El galán ha tardado porque se ha encontrado al Mozo, “el otro”, el antiguo novio de su prometida; ese hombre es además por quien pena la Niña de plata y oro. Su hermano, que desconoce los sentimientos de la Niña, lo ha invitado a la boda, y ella sufre solo de pensarlo.

El Recitador de romances se retira, y se queda la Niña ante el telón cerrado, con “el come-come del querer y los celos”. Entra el Mozo, la causa de su desdicha: crudo, pinturero y remajo, ceñudo y sombrío” cruza ante ella “terrible y orgulloso como un faraón”. Ella le lanza una rosa que lleva en el pecho pero él la ignora y pasa junto a la flor sin cogerla. La Niña, despechada, coge la rosa y sonríe pensando para sí “¡Ya veremos!”

Concluye así el prólogo de la pieza y se descorren las cortinas. El Recitador ha actuado precisamente como prólogo, procedimiento que ya comentamos en *El sapo enamorado*, y que ha servido para poner en antecedentes al lector pues en la obra no volverá a hablar ningún personaje. La oscuridad inicial da paso a la “luz escandalosa” del emparrado de una venta en Sevilla. Mesas servidas para comer, con una tópica estampa andaluza: “botellas de vinos claros, los cañeros, los platitos con bocas, gordales, anchoítas, camarones y jamón serrano”.

El Mozo entra, y reconoce el puesto de la Novia, marcado con un jarro con azahar. Se escucha la música del cortejo nupcial, y él se esconde. Entran los novios,

¹¹⁸² BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 99.

acompañados por la Niña de plata y oro, que ejerce de madrina, y un desfile de hombres y mujeres arreglados para la ocasión: “hombres color de aceituna, con el jopo y los tufos muy pringados”, “ellas con faldas de faralaes”, “ellos con rumbo y ellas barbianas”. Pero la que deslumbra más es la Niña de plata y oro, que arreglando los azahares de la novia “parece un brazo del sol avergonzando a la luna”.

Comienza la celebración, las botellas se vacían y se consumen las tapitas. Se forma un corro con las más jóvenes, y al son de las guitarras, bailan unas sevillanas. Los novios, acaramelados, se dicen ternezas mientras la Niña va de un lado a otro obsequiando a los presentes. Cuando acaba el baile, se presenta el Mozo. La Novia da un grito y el Novio se levanta. El Mozo va hacia ellos “con sonrisa asesina”, pero intercede la Niña:

Al quite, la Niña. Se ha plantado ante él y con todo su ángel resplandeciendo le ofrece una caña. El hombre que va a matar se detiene y la mira. Le entra por los ojos toda la figura nacarada y dorada, espuma de sal y manzanilla. Acepta la caña. La Niña la alegra, la refresca echando el líquido al aire y recogéndolo íntegro en el pocillo de cristal. El Mozo bebe¹¹⁸³.

La Niña le da otra caña y aprovecha la ocasión para sacarlo a bailar; un maestro afina una guitarra y se arrancan con un tango. La Niña:

Baila para él, se acerca a él, le empapa, le embriaga, le insulta; le desafía con el pie arqueado. El charrán se siente mareado de caricias. Cada gesto es un ofrecer y negar, enseñarse y huir. El gancho, el garbo de la Niña entontecen al Mozo. Se le olvida para qué fue allí, como si el aroma de la danza fuera un beleño¹¹⁸⁴.

La Niña ha conseguido distraer por completo al Mozo, haciéndole cambiar de intención. Las mujeres al fondo, más inteligentes, han comprendido que el ardid ha dado resultado, y no disimulan su risa. Los hombres guardan entonces en las fajas las navajas que no han llegado a abrir. El Novio y la Novia no ocultan su nerviosismo por la tensión.

Termina la danza, y todos les echan piropos. Ahora es el Mozo quien da una caña a la Niña para calmar su sed; ella bebe la mitad, y le da la otra a él, que la “saborea como un perfume”. Recuerda de repente el motivo de su visita, y otra vez se lanza sobre el Novio llevándose la mano a la faja. Pero de nuevo la Niña, al quite. Da un tirón de la Novia, la coloca junto a ella y “vanidosa, se pavonea ante el marchoso”. Quiere que el Mozo compare entre las dos, que vea que no hay comparación posible entre “la pobrecita avergonzada” y “la hembra de empuje”. Para destacarlo aún más, pide unas alegrías para que baile la Novia.

Ésta lo hace torpe, fría de cuello, con guasa. A la mitad de las alegrías, de un empellón, la Niña la ha retirado y baila ella: baile de canela y clavo. En el Mozo obra el hechizo¹¹⁸⁵.

¹¹⁸³ *Ibíd.*, p. 103.

¹¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 103.

¹¹⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 103-104.

La Niña se pone la rosa de la cintura (la rosa que él rechazó) entre los dientes, incitando al Mozo. Éste se acerca a ella, le coge la cabeza y le besa en la boca “sobre la flor espachurrada”. Alegría general de todos los presentes. El Novio y el Mozo toman unas cañas que les ofrece la Niña, reconciliados, mientras la Novia “solloza sus penillas” en la mesa. La Niña se cubre con la manta jerezana del Mozo y se lo lleva fuera, embobado. Suena de nuevo la seguidilla del principio, en boca de la cantaora, que cierra el baile.

El quite está emparentado con el baile *Juerga* (que analizaremos más adelante) y con *La Argentina*, “la bailarina andaluza, dirección de lo popular.” según la definición que vimos en la introducción de *Tam Tam*. Todos los elementos folclóricos asociados a la esencia andaluza y popular (el baile flamenco, la fiesta, los gitanos, la lucha, la pasión), que ya comentamos en *Programa de mano* están quintaesenciados en esta pantomima que tiene mucho de danza coreográfica. Es probable que Borrás la escribiera después de la experiencia de *Juerga* (cuadro coreográfico que en 1929 estrenó *La Argentina* en París, como veremos), y que a partir de los argumentos de los ballets de la sevillana decidiera crear una pieza que se ajustara a la temática explotada por la bailarina y coreógrafa: asuntos andaluces como sublimación de la esencia española, con una fuerte presencia de los elementos de la cultura gitana.

Borrás integra de manera muy adecuada la pantomima dentro del marco también popular de los romances de ciegos (en este caso, de un tuerto), que remite a un mundo de pícaros recitadores, espectáculos callejeros, pliegos de cordel y tragedias truculentas que se anuncian en ese prólogo a telón echado que permite presentar a los personajes antes de la acción para aclarar al público su relación, lo que refuerza el carácter teatral de la obra. La seguidilla, que se repite dos veces en la presentación y una más como cierre de la pieza, funciona como estribillo y mensaje de la obra: el destino es paradójico y entrega lo que menos se espera. Cuando el Mozo acude para dar muerte, se encuentra el amor (la vida), como rezaba la copla. También la Niña, cuando ofrecía amor, solo encuentra despecho, y es con su actitud más vanidosa y gallarda como consigue el interés del Mozo. Su intervención en el enfrentamiento (su quite, que remite al ámbito taurino, otro entorno también contenido en la imagen de lo popular andaluz y español) es primordial, y funciona como si de un agente del destino se tratara que participa en el cambio de la suerte. No olvidemos que el giro en la actitud del Mozo viene motivado por el baile, medio por el que se ejerce el hechizo, y ya vimos en la presentación de *La Argentina* contenida en el introductorio *Programa de mano* que el baile andaluz se mostraba como un arquetipo de seducción. *La Argentina* bailaba ante el hombre que la observaba en silencio, y finalmente se entregaba a él, tras una serie de imágenes que evocaban la fertilidad¹¹⁸⁶. El baile ejercía un papel de cortejo cuya finalidad era el apareamiento, y ese mismo papel puede asignarse aquí al que realiza la Niña ante el Mozo. El beso final “sobre la flor espachurrada” es una metáfora de la consumación final que se intuye tras esa salida lenta de los dos, con la Niña caminando en primer lugar y el Mozo detrás, preso de su encantamiento. Ese es el efecto del baile: “En el Mozo obra el hechizo”, “los cinco sentidos se le van”, y sale “embobado, vencido”. Una velada referencia a *El amor brujo* y a todo un mundo de superstición y magia propio de las creencias populares.

¹¹⁸⁶ Ver *supra*, p. 314-315.

El argumento de *El quite* (la llegada en medio de una boda de un antiguo novio de la recién casada que genera un enfrentamiento) guarda relación con *Bodas de sangre*, con la que comparte el nudo del conflicto, aunque con resoluciones distintas. García Lorca escribió su tragedia en verano de 1932 basándose en un caso real sucedido en 1928 en Níjar y que tuvo una gran repercusión en la prensa, como atestiguan Allen Josephs y Juan Caballero¹¹⁸⁷. Borrás pudo también conocer el suceso por los periódicos de la época y basarse en esa información para su baile pantomima, aunque también nos parece posible que conociera de primera mano otra obra también inspirada en el mismo hecho, la novela de Carmen de Burgos *Puñal de claveles*, publicada el mismo año que *Tam Tam*.

Carmen de Burgos (*Colombine*) escribió el ciclo de novelas de Rodalquilar, que tienen por escenario distintos rincones de su tierra almeriense, entorno que se convierte en el hilo argumental que unifica la colección, creando un espacio autónomo y autosuficiente, casi mítico. La última novela de la serie, *Puñal de claveles*, apareció en la colección *La Novela de Hoy* en noviembre de 1931¹¹⁸⁸. También ella había seguido con interés lo sucedido en Níjar, su localidad natal, y se había inspirado en los hechos reales para escribir una novela corta, aunque su intención era muy distinta a las de Lorca o Borrás; en su caso, la obra es una defensa de la igualdad entre el hombre y la mujer, una de las constantes de su vida. La obra plantea el mismo esquema argumental que *Bodas de sangre*, aunque más simplificado: Pura se va a casar con Antonio, joven acomodado del pueblo, lo que le permitirá mejorar su posición social y económica; sin embargo, a medida que avance el noviazgo, ella se sentirá atraída por José, un amigo de Antonio, que no le puede ofrecer los mismos recursos que su prometido. Nos encontramos ante el mismo triángulo amoroso que desencadena el desastre. Sin embargo, el final de *Puñal de claveles* difiere además bastante del cierre trágico de *Bodas de sangre*. El día de la boda, José pide a Pura que se fugue con él, y ella decide dejarlo todo (familia, seguridad, posición social) para marcharse con su amante. La novela tiene un final abierto, sin que sepamos cuál es el fin de la pareja ni la reacción del novio abandonado, en consonancia con la intención crítica de *Colombine*, que reivindica un papel activo para la mujer a la hora de decidir por sí misma el destino de su vida sin la intervención de presiones familiares ni de convencionalismos sociales¹¹⁸⁹.

Carmen de Burgos fue la compañera de Gómez de la Serna durante muchos años, y Borrás era habitual en sus tertulias. La novela de *Colombine* se publica en noviembre de 1931, y *Tam Tam* en marzo del mismo año. Lógicamente, Borrás no pudo leer el texto publicado antes de la publicación del suyo, pero no es de extrañar que Borrás pudiera conocer el manuscrito de *Puñal de claveles* o que al menos conociera el proyecto en que estaba trabajando de Burgos en aquel año. Además, como nos recuerda Concepción Núñez Rey, la misma anécdota había aparecido ya en una novela anterior de Carmen de Burgos, *El último contrabandista*, donde el mismo suceso se escondía detrás de una elipsis narrativa, aunque en este caso el episodio acababa en tragedia con

¹¹⁸⁷ CABALLERO, Juan, JOSEPHS, Allen, “Introducción”, en GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 27-31.

¹¹⁸⁸ BURGOS, Carmen de, *Puñal de claveles*, *La Novela de Hoy*, nº 495, Madrid, 13-XI-1931.

¹¹⁸⁹ Para una comparación profunda entre ambas obras, véase CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, “*Puñal de claveles*, de Carmen de Burgos y *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: la frustración y la naturaleza. (Paralelismos y contrastes)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, nº 31, 2009, pp. 55-85.

la muerte del amante¹¹⁹⁰. En la propia *Puñal de claveles*, el narrador insiste que se trataba de una práctica muy habitual en aquella zona:

No era raro en la comarca que un antiguo novio robase a la desposada en su boda, en el momento de ir a perderla, y de que una boda preparada con alegría terminase con sangre. Encajaba dentro de las costumbres de aquel pueblo de clima meridional, de raza moruna y de temperamento sin desbatar¹¹⁹¹.

La cobertura mediática que dio gran difusión al crimen de Níjar también pudo llegar a Tomás Borrás, pues se trató de un caso muy famoso en la época seguido en todos los medios, con lo cual podemos suponer que bien por medios directos (la prensa contemporánea) o indirectos (las tertulias donde *Colombine* pudo leer o hablar de sus trabajos en curso) es muy posible que el mismo hecho inspirara tres obras tan distintas como *El quite*, *Puñal de claveles* y *Bodas de sangre*. Ni que decir tiene que la danza pantomímica de Borrás es la que más se aparta del acontecimiento real para construir toda una parábola sobre el poder de la danza y de la seducción femenina en la línea de los ballets de *La Argentina*.

13. *La botella borracha*

El escenario donde se desarrolla la obra es un *American bar*. El anglicismo inicial sugiere el tono general de la pieza, que se moverá en un entorno de esnobismo y modernidad semejante a *El pintor cubista*. El parroquiano está vestido de frac, y su vestimenta es idéntica a la de la Botella: “el traje negro, igual al vidrio de luto, la pechera idéntica a la etiqueta de la Botella, la chistera es el tapón”. En la anaquelería se destaca la Botella como un eco visual del personaje, y esta repetición aumenta la “sed de alcoholes” del parroquiano. El *barman* le sirve de la Botella, que queda sobre el mostrador. El parroquiano se retira.

Tumulto de jóvenes entrando. Son “los muchachos deportistas: ellos son el grupo de *boys* y ellas el grupo de *girls*”. Descripción de un grupo que destaca por su juventud, su belleza sin mácula y su actitud alegre y despreocupada:

Trajes de *tennis*. Llevan las raquetas debajo del brazo. Ellas: risas rubias, dientes de buen dentrífico, espaldas anchas. Ellas: melena ruidosa, piel yodada, gafas de estudiantas de física¹¹⁹².

El barman agita la coctelera para servirles una copa y el grupo, “blanco, despechugado, de mangas remangadas, baila un juego-baile”. Se trata de una coreografía que imita el partido de *tennis* a cámara lenta (“al ralenti” en el lenguaje de la época), que concluye a ritmo de *blues*. En el momento más lánguido de la música,

¹¹⁹⁰ Véase “*Puñal de claveles*, de Carmen de Burgos, en el ciclo de novelas de Rodalquilar” de NÚÑEZ REY, Concepción, en BURGOS, Carmen de, *Puñal de claveles*, Biblioteca Virtual de Andalucía, Sevilla, Junta de Andalucía, 2010, pp. 73-74. Se puede consultar en línea en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/flashbooks/lecturas_pendientes/punal_de_claveles/index.html> Consultado el 29-V-2015.

¹¹⁹¹ BURGOS, Carmen de, *op. cit.*, pp. 54-55.

¹¹⁹² BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 107.

“azucarada”, las parejas se dan un “beso de cine”, que se contabiliza por la longitud de la película: “treinta metros boca con boca”. Los jóvenes salen.

Entran el Hombre que tira el dinero, la Mujer Fatal y el Poeta. El primero lleva monóculo y no deja de sacar billetes de los incontables bolsillos de su gabán, con los que llena el bolso de la Mujer Fatal y la caja registradora del bar. La Mujer Fatal cumple a la perfección con su papel: “va vestida como un cisne negro, cuajada de una vía láctea de brillantes, destacando de las tinieblas de la seda de su traje las notas sonrosadas de su rostro y de sus brazos”. El Poeta, en cambio, destaca por su pobre vestimenta: “sinsombrerista” (neologismo para destacar su falta de elegancia al presentarse sin sombrero) y con un vulgar jersey azul.

La Mujer Fatal está desesperada porque ninguno de los hombres que se enamoran de ella quieren suicidarse por amor. Se acerca al Hombre que tira el dinero y lo seduce, en medio de un *fox-trot*; él parece complacido por su compañía, pero cuando ella le da el revólver para que se suicide, “le da un besito en la mano de la pistola” y se va a beber. Entonces ella se dirige al Poeta y “le hace una escena romántica, con despeinados y súplicas estilo 1830” mientras suena un “aire de Puccini”¹¹⁹³. El Poeta “parece emocionarse un poco”, pero al mismo tiempo que escucha la súplica de la Mujer Fatal está masticando granos de café tostados, una nota de trivialidad que quita cualquier idealismo al personaje. Como es de esperar por su actitud, él tampoco está dispuesto a morir por ella, y se va al bar “a beber y a no pagar”, como buen artista pobre.

Los dos hombres beben y brindan mientras la Mujer Fatal llora porque su fotografía no aparecerá en los periódicos como responsable de un “drama de pasión”. Los dos hombres la consuelan, cada uno a un lado de ella, y “se abrazan demostrando la buena armonía que existe entre ellos”. No muestran celos ni posturas envalentonadas, y la Mujer debe resignarse a aceptar el amor de los dos, ya que para ellos no es un problema compartirla. “¡Con lo felices que pueden ser los tres!”. Bailan entonces “el terceto de la superación amorosa”. Después de la actuación, el Poeta se siente inspirado y se dispone a “dar una obra maestra al mundo”. En el espejo al fondo del bar aparece un título: SEIS POEMAS SINTÉTICOS”. El Poeta toma dos cubiletes y tira los dados; los dados forman en cada jugada un poema con las letras que aparecen en sus caras:

SUERTE
AMORES
GLORIA
DINERO
PLACER
JÚBILO¹¹⁹⁴

Los lectores aplauden entusiasmados. El Hombre que tira el dinero le entrega la Botella al Poeta, que se la bebe entera de golpe y comprueba luego que no queda nada dentro. El Hombre paga y salen los tres contentos, cogidos del brazo.

¹¹⁹³ Suponemos que el acompañamiento musical de Puccini más acorde con la descripción de la escena de la Mujer Fatal corresponde a *La Bohème*, que se desarrolla a mediados del XIX y refleja los amores de un poeta y una joven enferma con el mundo de la bohemia artística de fondo.

¹¹⁹⁴ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 109.

El *barman* se ha retirado, y la Botella vacía sufre una transformación, aumentando su tamaño hasta una escala humana. Se parece ahora al parroquiano de frac. Su metamorfosis la ha dotado de rostro y extremidades, y se pasea por el bar, probando los sillones y los taburetes. Quiere probar lo que tanto parece gustarle a los hombres; descorcha frascos, los huele, pero no siente ninguna satisfacción. “Una botella no se altera con un líquido; su cristal es neutro, no tiene poros por los que se filtre el alcohol”. Ve entonces los cubiletes, los dados y la coctelera. Evoca la imagen del Poeta e intenta imitarlo, pero echa los dados en la coctelera en lugar de en los cubiletes, y las palabras resultantes aparecen en el espejo, “terrible amalgama” de palabras sin sentido. Sin saber muy bien lo que hace, la Botella se bebe la mezcla, “revueltas las ideas de amor, suerte, gloria, dinero, alegría y júbilo”. El cóctel es explosivo incluso para un hombre, así que es lógico que la Botella no lo soporte: “demuestra hallarse embriagada”. Baila enloquecida, salta y rueda hasta alcanzar su verdadero tamaño. Vuelve el *barman* para ver la última cabriola de la Botella, que cae al suelo y estalla en mil pedazos. El *barman* ordena al botones que recoja con una escoba y un recogedor los restos para tirarlos a la basura.

La primera parte de esta curiosa pantomima (la entrada de los jóvenes deportistas) sintetiza algunos de los ideales de la época de los que hemos hablado anteriormente: juventud, belleza, deporte e higiene. El *tennis* (escrito a la inglesa) fue uno de los deportes que mejor sintetizan ese ideal nació a finales del siglo XIX en Inglaterra:

Los primeros que se interesaron en las prácticas deportivas fueron los jóvenes pertenecientes a las clases dominantes de la sociedad que, en el ámbito de las prestigiosas public schools inglesas, se dedicaron tanto a los deportes de equipo como a los individuales. La importancia del deporte en las escuelas anglosajonas posee un especial significado para España, ya que es uno de los canales a través de los cuales la práctica del deporte se introduce en el territorio español¹¹⁹⁵.

Rota nos recuerda además que surge en las clases superiores, de ahí que la práctica deportiva se contemple en un principio como una actividad elitista, reservada a los privilegiados, que llevará la impronta de lo exclusivo. No será hasta las tres primeras décadas del siglo XX cuando deje de ser patrimonio de la aristocracia y los intelectuales para incorporarse a los hábitos burgueses, pero sin abandonar nunca cierta sofisticación y esnobismo por tratarse de una moda nacida en un entorno cosmopolita y elegante¹¹⁹⁶. En el caso concreto del *tennis*, el deporte fue visto como una práctica chic y a la moda para las jóvenes de la gran sociedad, como demuestran los artículos en revistas como *Elegancias*, dirigidas a las mujeres de la alta burguesía.

Ya vimos en *Programa del mano* que Borrás presentó a Lillian Roth como ejemplo de esa juventud sana y deportista característica de la sociedad norteamericana, donde el ideal de higiene era una virtud esencial¹¹⁹⁷. Aquí nos habla de “dientes de buen

¹¹⁹⁵ ROTA, Ivana, “La relación entre deporte y cultura en España en los primeros treinta años del siglo”, en MORELLI, Gabriele (ed), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 67.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁹⁷ Como explica Gallego Morell, fueron los higienistas franceses los que inicialmente pusieron de moda en Francia a finales del XIX distintos métodos dirigidos al cultivo del cuerpo como objeto de salud física y psíquica. Véase GALLEGO MORELL, Antonio, “El deporte en la literatura. (Auge de un tema de la poesías española de los años 20)”, en MORELLI, Gabriele (ed), *op. cit.*, p. 127.

dentífrico” en los chicos y de “piel yodada” (metáfora de la piel bronceada) en las chicas, pues en la década de los veinte ya se había generalizado la moda de tomar el sol, que se consideraba distinguida, aparte de los beneficios que reportaba para la salud como las curas de sol habían puesto de manifiesto desde hacía más de treinta años. Los jóvenes derrochan vitalidad, bailan y se besan en un estado de perpetua felicidad. Las referencias a la cultura americana se concentran en la breve descripción: se los presenta como *boys* y *girls*, el baile acaba en un *blues*, se dan un beso de cine (americano, por supuesto). Son un grupo despreocupado, superficial y sin mayores intereses que la diversión, el juego y el baile. Entre líneas podemos adivinar la misma censura que Borrás destilaba en el retrato de “la bailarina de lo cómico” al modelo de vida capitalista de la sociedad estadounidense.

En su sugerente artículo “Vanguardia y coctelería” José-Carlos Mainer reconoce en el cóctel una metáfora (“superpuesta a una metonimia” según sus propias palabras), del arte de vanguardia:

La mezcla arbitraria, la agitación a que se somete a sus ingredientes, la frialdad (el cóctel se tomaba con hielo), la intención tan manifiesta (es bebida fuerte) y la instantaneidad de su ejecución (se ingiere en una barra, sin la morosidad inherente a la copa de coñac, por ejemplo) son los rasgos esenciales de la coctelería y no parecen ajenos a la vanguardia¹¹⁹⁸.

El cóctel se entiende así como una bebida representativa del momento, como lo era igualmente el lugar donde se consumía -el bar americano-, espacio para la escenificación del “rito”, práctica social que se convirtió en el símbolo de una época, caracterizada por la velocidad, los trenes, el deporte y los anglicismos como *jazz-band*, *music-hall*, *bar* y *cocktail*¹¹⁹⁹. También esta época se caracterizó por cierta relajación de las costumbres, especialmente en Europa, como se ve en la curiosa solución final en la historia del Poeta, la Mujer Fatal y el Hombre que tira el dinero, precedente del trío protagonista de la famosa novela de Isherwood *Adiós a Berlín* (1939)¹²⁰⁰; podemos entender que se trata del *Zeitgeist* propio de comienzos de los 30, época de evasión y excesos sobre todo entre las clases altas, aunque sin ignorar la perspectiva humorística de Borrás al presentar a los tres personajes, como hemos podido ver. Así, el personaje del Hombre que tira el dinero se construye sobre la idea de exceso, que se manifiesta en esos billetes que se multiplican y él no sabe cómo gastar, hasta el punto que “el botones, por recogerle el sombrero, se llevó un cucucho de libras esterlinas”. Igualmente, el uso que Borrás hace de la música de Puccini para dotar de melodramatismo la súplica de la Mujer Fatal desvirtúa el significado de la ópera, volviéndolo cómico, del mismo modo que la actitud del Poeta masticando granos de café (¿por el mal aliento?) ofrece un aspecto prosaico del artista, alejado de su concepción como figura sublime y elevada. Esta visión negativa se refuerza con su comportamiento, pues se acerca a la barra para beber y no pagar, seguro de que otra persona correrá con sus gastos. No olvidemos tampoco que La Mujer Fatal no busca que un hombre muera por ella para conseguir la suprema muestra de amor, sino para convertirse en portada de los periódicos, irónica

¹¹⁹⁸ MAINER, José-Carlos, “Literatura y coctelería”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2005, p. 37.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁰⁰ Los acontecimientos narrados en la novela semi-autobiográfica de Isherwood sucedieron en torno a 1930, lo que acerca el marco temporal de ambas obras.

visión de la fama y de la escala de valores de ese mundo de sofisticación, moda y elegancia que Borrás observa con sarcástica mirada deformadora.

Sin duda alguna, lo más interesante de esta pantomima es la conjunción de los dados, los poemas sintéticos y la botella. Al reseñar brevemente *La botella borracha* en su artículo, Mainer concluye que “la relación del cóctel con el juego de los dados es un hallazgo, si se piensa en lo que estos han significado como signo de la nueva literatura desde Mallarmé hasta Tzara”¹²⁰¹. Efectivamente, desde el transgresor *Coup de dés*, el azar jugó un papel primordial en las vanguardias históricas. En el caso del dadaísmo, el azar permitía romper la clásica secuenciación de causa y efecto, abriendo la puerta a la anarquía como parte del proceso y dejando que fuera la situación la que determinara el desarrollo. Tuvieron en este sentido gran importancia los *poèmes simultanés*, escritos por varias personas, o los *cadavres exquis*, juego que consistía en componer una frase entre varios participantes sin que ninguno supiera qué había escrito el anterior. El propio Tzara consideraba que la experiencia misma es resultado del azar y de las facultades individuales de cada uno, y Hans Richter señala en su *Historia del dadaísmo* el azar como el “descubrimiento mayor de Dadá”, pues generaba múltiples posibilidades creativas; para Richter, Tzara llevó hasta sus últimas consecuencias el principio del azar en el ámbito literario¹²⁰².

Curiosamente, Ramón también se había valido del cubilete en la escena del juego del tercer acto de sus *Los medios seres*, estrenada en 1929, donde los personajes acababan brindando con champán en los cubiletes¹²⁰³. En 1928 Giménez Caballero había publicado una colección de ensayos titulado *Hércules jugando a los dados*¹²⁰⁴; los textos estaban dedicados a temas deportivos, asunto de gran interés para la juventud vanguardista, como atestigua el hecho de que *La Gaceta Literaria* también contara con una sección dedicada al deporte. En el prólogo al volumen, Giménez Caballero reconoce la importancia de la actividad y se sorprende de que la nueva literatura, a pesar de su interés por ella, aún no haya reconocido su actualidad:

Es raro que no se haya evangelizado antes por la nueva literatura la nueva divinidad que venía preformada en el siguiente triángulo: Atletismo, Cinema, Cornete de Dados¹²⁰⁵.

Ivana Rota analiza el significado del título a partir de la explicación que el propio Giménez Caballero recoge en el prólogo; Hércules es el héroe del momento porque ha superado su decimotercer trabajo, que consistía en vencer los siglos de romanticismo y de desconfianza hacia todo lo que se pueda considerar “hercúleo”, es decir, la fuerza, el puño, la energía. Además Hércules cargó sobre su espalda el mundo, librando por un momento de su peso a Atlas, y de él precisamente deriva el nombre de los atletas, “los nuevos dioses” de la modernidad. El único juego pacífico al que se dedicaba Hércules era el de los dados, luego es comprensible que se lo tome como modelo pues es un precursor del cubismo y ha vuelto para lanzar sus dados “sobre las

¹²⁰¹ MAINER, José-Carlos, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁰² RICHTER, Hans, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 58.

¹²⁰³ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Los medios seres*, en HOYO, Arturo del (sel.), *Teatro inquieto español*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 270-276.

¹²⁰⁴ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Hércules jugando a los dados*, Madrid, La Nave, 1928. Hay edición moderna publicada en Madrid, Libros del Innombrable, 2000.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

telas de los nuevos pintores, en los poemas de los nuevos líricos”, según palabras del propio Giménez Caballero¹²⁰⁶.

También Albert reconoce en *La botella borracha* (“*capriccio* en distintas modalidades de estilo de la prosa vanguardista”) la importancia dada a los dados como generador aleatorio de los seis poemas sintéticos, algo muy acorde con la época¹²⁰⁷. No solo son importantes por el componente de azar que introducen en la creación poética, sino también por su carácter efímero, pues las palabras parecen disolverse como los hielos del cóctel. Los seis poemas-palabra surgidos del cubilete sintetizan los anhelos del Poeta, que parecen hacerse realidad en el *american bar*; no es casualidad que la SUERTE aparezca en primer lugar, pues de ella depende que se consigan los demás objetivos, que van surgiendo del juego de dados como por arte de magia. Los tres personajes parodiados abandonan el local juntos (AMORES), tras dar muestras de satisfacción por el talento del Poeta (GLORIA); el Hombre que tira el dinero será el encargado de prodigar el DINERO, único medio para obtener PLACER y JÚBILO en el reducido universo de aspiraciones en el que viven los tres.

Recordemos que el bar es el “espacio del rito”, ceremonia basada en el alcohol que permite crear la atmósfera propicia para los parroquianos. En él, los presentes parecen botellas (verdadera metonimia visual del contenido por el continente) y las botellas se transforman en personas, deseosas de experimentar ese hechizo que ellas mismas generan en los demás. Pero la Botella es inmune a su veneno, y por mucho que lo intenta, no siente el efecto que observa en los humanos. Borrás afila su crítica mordaz con la escena final de la Botella. Al usar la Botella la coctelera para agitar los dados, el resultado es incomprensible, hermético, “una terrible amalgama”. Sin conocer los peligros que entraña, bebe la mezcla y es entonces cuando siente la verdadera borrachera, la que provoca esa literatura de vanguardia cuya única virtud es devolverla a su forma original (el fin del sueño, de la magia que le ha permitido alcanzar lo que deseaba, la forma humana para poder beber) para finalmente estallar en mil pedazos. La absoluta indiferencia del *barman* y el botones, que recoge los trozos para tirarlos a la basura, manifiesta el fin de esa literatura de consumo rápido que acaba desintegrándose sin dejar huella ante el desinterés de los que la contemplan. Entre burlas, Borrás rechaza la modernidad del arte de vanguardia, que considera una moda más que pasará sin dejar una huella perdurable.

No olvidemos tampoco que la botella se había convertido en un símbolo de la vanguardia por derecho propio desde su inclusión en la lista de motivos pictóricos cubistas, y que las botellas de anís del mono que Picasso pintó en sus lienzos se convirtieron en una moda en París. Hasta tal punto la botella alcanzó importancia que recibió su capítulo propio dentro de los *Ismos* de Gómez de la Serna, “Botellismo”. Tal y como Ramón explicaba:

En el cubismo, la botella y el cristal internan a los artistas en el manicomio de lo vítreo; misterio de angustias en que la materia quiere ser otra cosa que la que puede ser¹²⁰⁸.

¹²⁰⁶ Para más información sobre el libro de Giménez Caballero y su contenido, véase ROTA, Ivana, *op. cit.*, pp. 79-88.

¹²⁰⁷ ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul*, ed. cit., p. 155.

¹²⁰⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Botellismo”, *Revista de Occidente*, nº 90, 1930, p. 303.

Estas palabras parecen un antecedente del comportamiento de la botella, que quiere ser humana para sentir lo que sienten los humanos pero que solo encontrará angustia ante su frustración. Recordemos que “Botellismo” se publicó en la *Revista de Occidente* antes de integrarse en *Ismos*, y que Borrás lo leyó con seguridad. No nos parece pues gratuita su relación con esta pantomima que se construye, al igual que *El pintor cubista*, como una crítica al arte de vanguardia.

14. *Juerga*

Juerga es un “cuento coreográfico” si nos atenemos a la definición del propio Borrás para referirse a los textos que integran *Tam-Tam*. Se trata en realidad del libreto de un ballet encargado por *La Argentina* y es el única de los diversas piezas que integran el volumen que llegó a ser representada.

La amistad entre la bailarina y el escritor venía de antiguo. El primer contacto entre *La Argentina* y Tomás Borrás parece que se produjo a raíz del compromiso que la artista adquirió para realizar un recital privado en el Palacio Real el 5 de junio de 1912 ante el rey Alfonso XIII y miembros de la realeza. La sesión, que fue todo un éxito, tuvo como consecuencia un acto de adhesión a *La Argentina* diez días después. El 15 de junio, Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol y Romero de Torres organizaron un homenaje a la bailarina en casa del escultor Sebastián Miranda. Recibió un retrato pintado por Miranda que llevaba también los nombres de todos los escritores, intelectuales y artistas que la admiraban: Cánovas Cervantes, Luis Bagaría, los hermanos Quintero, Jacinto Benavente, Luis Bello, Manuel Tovar, Romero de Torres, Julio Antonio y Tomás Borrás¹²⁰⁹.

Son numerosos los testimonios de admiración de Borrás por *La Argentina*, y las ideas estéticas renovadoras de la bailarina estaban en consonancia con las que el escritor había mantenido en sus años en el Teatro del Arte de Martínez Sierra, así como en sus posteriores aventuras dentro del ámbito del teatro musical, especialmente en sus colaboraciones con Conrado del Campo.

Recordemos que Antonia Mercé había fundado la compañía *Les Ballets Espagnols* como consecuencia del éxito obtenido con *El amor brujo* en París. Hasta entonces, sus actuaciones se habían basado en un conjunto de bailes y piezas musicales que ella interpretaba como solos, en muchos casos sacados de una obra mayor como había ocurrido con el “Fandango” de la ópera *El Avapiés* de Conrado del Campo, “El baile de Anitra” del *Peer Gynt* de Grieg o la “Danza V” de las *Doce danzas españolas* de Granados¹²¹⁰. Su nueva compañía, en plena madurez creativa, le permitía elegir qué ballet quería montar, incluyendo en su decisión quiénes serían sus colaboradores: músicos, libretistas, escenógrafos y diseñadores de vestuario. De esta manera, comienza a crear montajes originales para su compañía, mucho más ambiciosos, en los que conjuga españolismo y modernidad. La estabilidad que aporta su compañía le permite embarcarse en este tipo de proyectos, que implicaba la creación de una nueva obra cada año¹²¹¹.

¹²⁰⁹ BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *op. cit.*, p. 76.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 266.

¹²¹¹ NAVARRO GARCÍA, José Luis, *El ballet flamenco*, ed. cit., pp. 79-80.

El primero de los montajes originales de *La Argentina* aplicando estas ideas fue *El fandango del candil*, con música de Gustavo Durán, alumno de Falla, libreto de Rivas Cherif y diseño de vestuario y decorados, obra de Néstor de la Torre. El ballet se estrenó el 15 de noviembre de 1927 en el Ausser Platzmiete Theater de Dienstag, durante la gira que realizó por Alemania. El ballet se desarrolla en un tablao del Madrid de 1805. La Niña Bonita es una bailarina enamorada del galante Manolo, que se dedica a flirtear con todas las mujeres que pasan por el tablao para despertar sus celos. Un día, Manolo está cortejando a una mujer con el rostro cubierto, desconocida en el local. La Niña Bonita, celosa, se enfrenta a la mujer y le arrebató el chal que la mantiene oculta, descubriéndose entonces que se trata de la Reina. Se produce un tumulto en el tablao, y un anciano apaga las velas, sumiendo la escena en el caos. La Reina y su sirvienta aprovechan para huir; cuando se hace la luz, Manolo le pide disculpas a su amada, y ella interpreta un bolero para disfrute de todos los asistentes¹²¹².

El ballet pretendía ser un híbrido de estilos, pues Durán, siguiendo el consejo de Falla y de la propia *Argentina* había compuesto una partitura que mezclaba diversas tonadas regionales españolas con otras de origen latinoamericano, basándose principalmente en el fandango y en música de la época de Goya. El vestuario y la escenografía de Néstor de la Torre ayudaron a que el espectáculo fuera considerado un ballet cubista que exploraba la dimensión geométrica del cuerpo¹²¹³.

Los siguientes montajes de *La Argentina*, ballets en un solo acto, se estrenaron entre el 18 de junio y el 12 de julio de 1928 en el Teatro Femina de París; el primero de ellos, *Sonatina*, con música de Ernesto Halffter basado en el poema de Rubén Darío, era una obra maestra rococó protagonizada por majas del XVIII, con decorados y vestuario de Beltrán Massés. El siguiente, *El contrabandista*, con música de Óscar Esplá y de nuevo libreto de Rivas Cherif, contaba la historia de un bandolero que se refugia en 1850 en casa de la condesa de Teba, futura Eugenia de Montijo, que lo ayuda a escapar de la justicia; los figurines y la aristocrática escenografía fueron diseñados por Salvador Bartolozzi. Finalmente, *En el corazón de Sevilla. Cuadro flamenco*, el más convencional de todos desde el punto de vista temático, representaba a un grupo de bailaoras y cantaores de un patio sevillano interpretando distintos bailes y danzas flamencas, como “Fandango”, “Alegrías” o “Farruca”, con música de M. Infante y escenario de Ricardo Baroja¹²¹⁴.

Al año siguiente se estrenan dos nuevas producciones; la primera de ellas es *Triana*, presentada el 27 de mayo de 1929 en la Ópera Cómica de París. La música se basaba en fragmentos de la *Suite Iberia* de Albéniz, que el músico Enrique Fernández Arbós, director de la Orquesta Sinfónica de Madrid, se encargó de orquestrar y adaptar

¹²¹² Curiosamente, el argumento guarda cierto parecido con la ópera *El avapiés*, con libreto de Borrás. También la ópera se desarrollaba a principios del XIX, presentaba un triángulo amoroso entre una artista, una noble y el amante de ambas, aunque en la ópera resultara ser un conde que se vestía de manolo para poder disfrutar de las fiestas nocturnas; igualmente, en la ópera de Conrado del Campo, en el primer acto se organizaba una disputa en el tablao que se resolvía gracias a la repentina oscuridad del tablao, lo que permitía la huida de la noble disfrazada.

¹²¹³ Ninotchka Devorah BENNAHUM dedica un capítulo a analizar la modernidad de *El fandango del candil* y *Triana*, las dos grandes creaciones de *La Argentina* que aúnan casticismo y cubismo; ver *op. cit.* pp. 175-216.

¹²¹⁴ Se pueden consultar los aspectos escenográficos de estos montajes en MURGA CASTRO, Idoia, *op. cit.*, pp. 143-161.

para crear un ballet de cuarenta minutos. Tanto el vestuario como la escenografía volvían a ser obra de Néstor de la Torre, que realizó un trabajo de espectacular modernidad, jugando con los volúmenes y una concepción geométrica similar a la empleada en *El fandango del candil*. El libreto era obra también de Arbós, que concibió una historia de pasión amorosa y fervor religioso que pretendía reflejar la atmósfera sevillana.

El alejamiento de una narrativa tradicional permitió a *La Argentina* un paso más en su obra, donde con la música, el decorado y la coreografía consiguió lo que no había conseguido con *El amor brujo*: a través de la fantasmagórica representación de un barrio que nada tenía que ver con lo que aparecía en escena había conseguido evocar su esencia de forma universal, sublimándola. El ballet significaba la realización moderna de su visión de España, que además hacía alejándose al máximo de sus orígenes flamencos para acercarse más a la farsa. Fue sin duda la obra más moderna de todas las realizadas por la bailarina¹²¹⁵.

El 9 de junio de 1929 se estrena en la Ópera Cómica de París *Juerga*, con libreto de Tomás Borrás y música de Julián Bautista. El compositor madrileño (Madrid, 1901-Buenos Aires, 1961) se había formado en el conservatorio de Madrid, siendo su profesor de composición Conrado del Campo. Siguiendo el ejemplo de *Les Six* (grupo formado por los compositores franceses Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc y Tailleferre) se integrará en el llamado *Grupo de los Ocho*, círculo que unía a una serie de músicos de edades cercanas y con un ideario estético compartido. Los integrantes del grupo eran Salvador Bacarisse (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Rodolfo Halffter (1900-1987), Ernesto Halffter (1905-1989), Julián Bautista (1901-1961), Rosa García Ascot (1902-2002), Gustavo Pittaluga (1906-1975), y Juan José Mantecón (1910-1964). Al igual que su referente francés, constituido para liberar a la música francesa de la influencia germánica y buscar la inspiración en elementos de la vida cotidiana, el grupo español buscaba del mismo modo promover una nueva música basada en la simplicidad formal y en la intrascendencia melódica.

El grupo se presentó el 29 de noviembre de 1930 en un concierto celebrado en la Residencia de Estudiantes de Madrid; la fecha no marca el inicio de sus carreras musicales, sino que cada uno de ellos llevaban ya una década de actividad, pero sí es cierto que ese momento marca el reconocimiento que ellos mismos tienen de sus ideas comunes y del concepto de “música moderna” que todos persiguen.

Lógicamente, pese a los elementos comunes (búsqueda de una belleza clásica, la simplicidad, la ausencia de elementos grandilocuentes típicos del romanticismo y el posromanticismo) cada uno de los componentes del grupo posee una identidad propia; en el caso de Julián Bautista, se trata del más impresionista y debussyista del *Grupo de los Ocho*. La influencia de la música francesa es muy acusada en su caso, más que en otros miembros¹²¹⁶.

¹²¹⁵ Remitimos de nuevo al capítulo de Ninotchka Devorah BENNAHUM donde se habla por extenso de la importancia de este ballet de *La Argentina*, *op. cit.*, pp. 175-216.

¹²¹⁶ Para una visión de conjunto del *Grupo de los Ocho* y poder conocer ejemplos musicales de su estética, recomendamos la página web de la Fundación Juan March que contiene las grabaciones de los tres conciertos programados en 2010 bajo el título “*El Grupo de los Ocho* y la nueva música (1920-1936)”, <<http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1653&l=1>> . Consultado el 2-VI-2015. Para profundizar en la historia, formación y componentes del *Grupo*, véase PALACIOS, María, *La renovación*

El ballet se desarrolla en la esquina de un solar, ante una valla llena de carteles y con un farol de petróleo en un extremo. Es una noche de otoño sin luna. Una vieja castañera ha montado la hornilla en medio de la escena y asa castañas. Un chulo y una chula permanecen en un rincón de la valla, acaramelados. Entran dos señoritingas vestidas “a la moda francesa, último figurín de 1885”. Borrás describe con humor la indumentaria de las mujeres:

La una, sombrero de vaga forma de chistera postillón, con una paloma entera muerta y de alas en abanico; la otra, capotita con cascada de encajes cayendo sobre el fieltro como las ondas de agua quieta que fingen los escultores en la piedra de las fuentes. Sombrillas chiquitas, abanicos pericones¹²¹⁷.

Las dos señoritingas compran castañas ante la mirada desdeñosa de la chula, que las critica y se ríe de ellas. La calma de la escena se disipa con el ruido de guitarras, palmas y jaleo acercándose. Las dos señoritingas se detienen sorprendidas; la castañera se levanta para proteger su tinglado y los chulos miran hacia el barullo que inunda la calle. Se trata de una “tromba de jueguistas. Son mujeres enrojecidas, chulos y señoritos achulados”. La descripción que Borrás hace a continuación de los recién llegados se ajusta bastante a la puesta en escena del estreno, como puntualiza Mechthild Albert¹²¹⁸:

Los señoritos visten bien, con chistera y capa, pero su indumentaria está alborotada, con máculas de vino; el cuello de la camisa y la corbata se han puesto donde les ha dado la gana. Los chulos llevan gorra alta, chaquetilla corta de terciopelo negro, verde o granate, faja, pantalón ceñido al muslo y acampanado en la pierna. Las mujeres son esas chulas rechulas de la falda como las batas de las bailadoras, el pañolón de Manila y el peinado con muchas complicaciones, aunque algunas llevan pañuelo a la cabeza anudado con gracia. Unos, portan guitarras; otros, farolillos robados en una verbena; otros, botas de vino¹²¹⁹.

Explica entonces Borrás que llevan tres días de juerga y detalla los avatares de estas jornadas de fiesta: han pasado por ventorros, han bebido y comido, han escuchado soleares y seguidillas diez horas seguidas, han pegado una paliza a un guardia y han echado a una fuente del Retiro a un camarero. “Los hijos de grandes de España y de políticos” (los jóvenes señoritos que disfrutaban de la disipación de su situación privilegiada) han arrastrado en su jolgorio a las chulas y a los chulos que los acompañan, que les sirven de distracción.

Comienza entonces la danza: “Una mujer, apenas aparecen, tira el pañolón y rompe a bailar un tango flamenco”. El resto de los acompañantes la animan con gritos, palmas y bromas; continúa el baile “un chulo que se retuerce con muy mala pata”. A continuación, otro se quita la chaqueta para ponérsela a su compañera, mientras él se viste con el mantón y protagonizan un “agarrao subversivo”. Los guitarristas entonan un chotis. Las danzas se suceden una detrás de otra hasta que la primera mujer que se

musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

¹²¹⁷ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 114.

¹²¹⁸ ALBERT, Mechthild, *op. cit.*, p. 48.

¹²¹⁹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, pp. 114-115.

arrancó se presenta de nuevo en el centro de la calle. Se trata del papel protagonizado por *La Argentina*:

Nuevamente la sangre le bulle a la bailaora aflamencada y se ciñe el mantón a las caderas y empieza una danza movida y repiqueteá entre la estatuaria de los juergistas (se han quedado quietos, silenciosos, embobados)¹²²⁰.

Este momento de expectación es pretendido para resaltar el momento cumbre del ballet, el número estrella de *La Argentina*, en que se hace dueña por completo de la escena anulando el resto de elementos que la acompañan:

La hembra “dice” con su baile el arrebato, la tufarada de valor brutal y de amor lascivo, el impulso de barbarie, la calentura de vino que abrasa a la gente de trueno. Bailando, se marcha y todos la siguen¹²²¹.

El fin de la actuación de la bailaora es el fin del ballet; la flamenca ha salido de la escena, seguida por los presentes. Solo queda el epílogo de la obra: mientras salen, un señorito pega un empujón a una chula, que cae sobre el tinglado de la castañera, derribándolo y haciendo rodar todas las castañas. La castañera ayuda a la chula, mientras las dos señoritingas aprovechan el momento para huir espantadas ante todo lo que han presenciado. Los que salían vuelven para ayudar a la chulapa y el señorito le ofrece el brazo al tiempo que tira billetes a la anciana para resarcirla por el destrozo. El tumulto se aleja; la calle recobra su calma inicial. La pareja de chulos enamorados, que se habían apartado prudentemente, vuelven a ocupar su lugar junto a la valla. La juerga continúa a lo lejos.

La escena, costumbrista, está en la línea de los montajes de los *Ballets Espagnols*, cuyos temas en muchos casos son una excusa para presentar un escenario idóneo y propicio para el baile, como hemos visto en los casos anteriores (*Cuadro flamenco* y *Triana* son los que más se le acercan temáticamente). Debíó primar en este caso la opinión de *La Argentina*, que buscaba ofrecer una velada de estilo unitario; el estreno de *Juerga* se completó con *El amor brujo* y *Cuadro flamenco*, obras que compartían un estilo similar, tanto musical como escenográficamente¹²²².

La prensa francesa recoge el estreno por extenso; en *Le Figaro*, el crítico alaba la velada aunque reconoce que no supera “el impulso hispanoárabe de esa obra maestra lírica [*El amor brujo*], esa maravilla de la que nos ha quedado la nostalgia desde el año pasado”:

Una escena en una esquina madrileña, hace medio siglo -con los vestidos que Goya podría haber firmado- nos presenta *Juerga*, que nos introduce en la música del señor Julián Bautista. Nos encanta el decorado “utrillesco” de M. Fontanals. Una alegría ardiente irradia de la danza de la señora Argentina y de Carmen Joselito, discípula endiablada de su innegable patrona. ¿Por qué será que el músico nos parece discutible, a pesar de su búsqueda de timbres nuevos, en la traducción sin ritmo de ese pulso flamenco?... *Juerga* nos fue prometida como una delicia primaveral. Ha nevado sobre su elocuencia. Su orquesta es imprecisa. Los tacones y las castañuelas de *La Argentina*

¹²²⁰ *Ibíd.*, p. 118.

¹²²¹ *Ibíd.*, p. 118.

¹²²² Véase el periódico *L'Homme Libre*, 10-VI-1929, p.3, que recoge el programa del estreno.

llevan mucho mejor todas las danzas de música española. Un pianista habría servido más que el señor Bautista.

Por otra parte, ¡qué brillante despertar y qué exaltación desde que Carmen Joselito se desliza con su *tango*, Francisco León -revelándose de repente bailarín de altos vuelos- escande su *zapateado*, toda la troupe, vertiginosa y clavada en seco en el suelo trepidante, despliega los mantones como luminosas muestras de sus enmarañamientos disciplinados, delante de cuatro guitarristas andaluces, acompañados de un repique de virtuosas castañuelas matizadas con precisión!

El nuevo espectáculo de la señora Argentina desafía cualquier descripción y disuade del epíteto. Que ella sea la plañidera por gestos de *La danza del fuego* de Martínez Sierra, la compulsiva amante aterrorizada por un espectro, encarnado por Georges Wague, la Llama viviente de la *Córdoba* de Albéniz, la animadora del *Bolero* de G. Durán, esta gran, grandísima artista conmueve, emociona, transporta a su público a la cima del entusiasmo donde la buena música se convierte en sublime y donde la más común -pero no popular, estén seguros de eso- se ilumina con un rayo lanzado de muy alto.[...]

Las ovaciones de la sala, que ha perdido deliciosamente la noción del lugar, de la acción y de la hora aclaman cien veces el nombre de La Argentina y de sus dos dos fracciones decimales también extraordinarias, León y Carmen Joselito¹²²³.

La música no fue muy bien recibida pero sí la actuación de la compañía y la puesta en escena. Manuel Fontanals se encargó de la escenografía del ballet por mediación de Tomás Borrás. No olvidemos que ambos habían trabajado juntos en los años del Teatro del Arte de Martínez Sierra y dicha colaboración había cimentado una gran amistad entre los dos; Borrás había pedido su intervención como escenógrafo igualmente para su obra *La Anunciación* con ilustraciones musicales de Turina¹²²⁴. El artista diseñó la puesta en escena para la compañía Díaz-Artigas y la obra se estrenó el 10 de abril de 1924. Fontanals también se encargó de las ilustraciones que acompañaban a la edición del texto¹²²⁵. También la ópera *Fantochines*, con música de Conrado del Campo y estrenada en el Teatro de la Comedia el 21 de noviembre de 1923 había contado con unos decorados diseñados por el artista catalán, que fueron empleados igualmente en las distintas representaciones que la compañía Ottein-Crabbé llevó a cabo de la ópera de cámara en los años posteriores.

Del mismo modo, Fontanals se había encargado de dos éxitos recientes de la revista madrileña, *En plena locura* y *La orgía dorada*, ambas estrenadas en 1928. Se trataba de grandes montajes, siguiendo el modelo de la revista francesa, con música de Benlloch, Granados y Terés, en el primer caso, con libreto de Borrás y Francisco Padilla. *En plena locura* suponía la vuelta a los escenarios españoles de la Compañía Velasco, ausente tras varios años en América¹²²⁶. La revista requería veintiséis decorados diferentes para sus veintiséis cuadros, y contó con figurines de José de Zamora y escenarios de Manuel Fontanals y los hermanos Tarazona. De nuevo la mediación de Borrás fue fundamental para su participación en el proyecto, al igual que la amistad que unía a Fontanals con Velasco, a quien conocía de su etapa anterior a América. *La orgía dorada*, la segunda revista en la que trabajaron los dos amigos, contaba con música de Jacinto Guerrero y Benlloch, así como libreto de Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández y Tomás Borrás. En esta obra se había intentado explotar

¹²²³ *Figaro*, París, 11-VI-1929, p. 7. La traducción es nuestra.

¹²²⁴ Véase capítulo V donde se explica el contenido de la obra, pp. 273-274.

¹²²⁵ Se trata de la edición de BORRÁS, Tomás, *La Anunciación. Poema dramático en tres estancias*. Ilustraciones musicales de Joaquín Turina. Dibujos de Fontanals, Madrid, Editorial Marinada, 1924.

¹²²⁶ Tratamos la relación de Borrás con Velasco en el capítulo dedicado a su biografía, véase pp. 161-162.

el éxito que el número más aplaudido de *En plena locura* había tenido: se trataba de una zambra española, de ahí que el cosmopolitismo de la anterior revista se había sustituido por un ambiente plenamente español, con danzas y bailes de origen andaluz y catalán. A pesar de los tópicos que ofrecía en algunos momentos, el espectáculo no defraudó al público madrileño. Fontanals fue coautor de los decorados, en colaboración con Silva, escenógrafo brasileño. Los figurines fueron obra de nuevo de José de Zamora. El aspecto escenográfico fue el más aplaudido por la prensa, que se consideraba al mismo nivel que el de los grandes modelos de revistas que podían verse por aquellos años en Londres, París o Nueva York, como manifestó el crítico de *El Sol*, Rodríguez de León¹²²⁷.

No es de extrañar que ante este nuevo proyecto, Borrás quisiera contar con su amigo como diseñador. El escritor puso a Fontanals al corriente del proyecto en persona, en una visita a Barcelona, al mismo tiempo que el artista recibía una carta de *La Argentina* donde le pedía su colaboración con varios meses de antelación al estreno¹²²⁸. En 1928 envía Fontanals a París, a través de su padre, los esbozos e ideas para el ballet; unos meses después, una maqueta del escenario con los figurines y todos los detalles, además de un plano de la planta y un *découpage* a escala¹²²⁹.

En su libro sobre *La Argentina*, Ninotchka Devorah Bennahum dedica varios pasajes a hablar sobre el sentido e impacto del ballet; en un primer momento, analiza la filiación del ballet con otros anteriores de la compañía:

La Argentina [...] buscó siempre lo que Théophile Gautier llamó “les couleurs locales”. La estética primitivista de *El amor brujo*, *Juerga* o *Triana* (ejemplos de una visión neopopular cosida a los vestidos que estalla en el taconeo) es una prueba de la capacidad innovadora de *La Argentina*, de su habilidad para reinventar tradiciones¹²³⁰.

Pero dentro de esta tríada de obras, para Bennahum está claro cuál es la que mantiene una posición como referente durante toda la producción de *La Argentina*:

La Argentina vio en *El amor brujo* algo más que un simple ballet popular: vio una misión y un mensaje. A pesar de que seguiría explorando la comunidad gitana y sus formas artísticas en ballets como *Triana* (1929) y *Juerga* (1929), *El amor brujo* representaría siempre el modelo de la expresión neocasticista¹²³¹.

A continuación analiza someramente el sentido del ballet:

Juerga (1929), la segunda obra cubista de *La Argentina* sobre el tema de la fiesta nocturna y espontánea de los gitanos, fue su última obra moderna para los escenarios. Las escenas de calles vacías de *Juerga*, las farolas de gas y las iglesias en la distancia rodeaban a un grupo de personajes callejeros de gitanos catalanes que se parecían más a las figuras del impresionista Gustave Caillebotte de su cuadro *Caminantes callejeros* (1876) que a aristócratas españoles, campesinos andaluces o

¹²²⁷ ROSA PERALTA GILABERT aporta abundante documentación sobre ambos montajes; véase *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 112-114.

¹²²⁸ PERALTA GILABERT reproduce un pasaje de la carta, que se encuentra en el Institut de Teatre de Catalunya; la carta es de octubre de 1927, un año y medio antes del estreno, lo que muestra con cuánta anticipación y orden trabajaba *La Argentina*; véase *op. cit.*, pp. 104-107.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹²³⁰ BENNAHUM, Ninotschka Devorah, *op. cit.*, p. 32.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 220.

gitanos vagabundos¹²³². *La Argentina* estaba tan influida y seducida por la pintura francesa y por la moda que, al final de su carrera, sus ballets tenían el aspecto de una Francia española o una España francesa; ya no había diseño neoprimitivista sino una composición hispánica moderna.

Los personajes de *La Argentina* se reflejaban unos en otros, con majas y gitanas que compartían el mismo escenario y, por lo tanto, el mismo momento en el tiempo. Quizá, al ocupar la misma geometría, también compartían el mismo estatus social. En ballets como *Sonatina* y *Juerga*, reforzó este carácter de igualdad introduciendo una calidad casi surreal en los telones de fondo, que convertían lo diario en especial, lo local en internacional y, más importante aún, los motivos étnicos particulares en símbolos universales. La puesta en escena de *La Argentina*, simple pero extraña, presentaba espacios integrados que se metamorfoseaban en patios, plazas y en el París de la época¹²³³.

Algunas de las apreciaciones de Bennahum, como señala Mechthild, son excesivas. Su análisis “carece de fundamento y resulta totalmente fantástico”¹²³⁴, conclusión con la que estamos de acuerdo. Decir que los diseños de Fontanals son un ejemplo de “una Francia española o una España francesa” supone desconocer el trabajo del pintor y diseñador catalán. Aunque *La Argentina* estuviera totalmente integrada en la cultura francesa desde hacía años, con la que se sentía identificada, y su control sobre todo el proceso de elaboración del ballet fuera constante, no podemos negarle a los artistas su mérito en el proceso. El escenario de Fontanals no corresponde a ningún intento de “afrancesar” sus diseños, pues posee suficientes puntos en común con otros diseños de la época que demuestran que eran marcas de su estilo. Indudablemente, su formación artística en París en l'École de Beaux Arts entre 1912 y 1914 lo influyeron, y no era ajeno a las grandes novedades que llegaban de Francia, pero no tuvo que realizar una adaptación que resultara más “francesa” siguiendo consejos de *La Argentina*. Es más correcta su última afirmación: de los trabajos neoprimitivistas de *El amor brujo* o *Cuadro flamenco* se había llegado a una “composición hispánica moderna” que sublimaba las influencias artísticas del momento, universalizando el resultado, que no se circunscribía de ese modo al entorno español, aunque es indiscutible que la danza sí lo hacía.

Más polémica nos parece la segunda idea, relacionada con el carácter igualitario que la danza imprimía a los personajes del ballet. Bennahum explica el significado de su afirmación:

La danza tiene una forma de igualar a la gente mediante la aparición de la forma humana. En el escenario, la competencia y la diferencia giran alrededor de la habilidad física y dramática y no alrededor de fenómenos incómodos, teóricos y discriminatorios como la clase, la raza o el género¹²³⁵.

La explicación de Bennahum puede aplicarse igualmente a los cantantes de ópera, a los actores y a los músicos: el talento y la supremacía de unos intérpretes sobre otros vienen determinados por sus mejores habilidades y no por otros aspectos externos

¹²³² Gustave Caillebotte no tiene ningún cuadro con ese nombre; Bennahum puede estar refiriéndose a *Caminantes nocturnos* de Honoré Damier, que se encuentra en Amgueddfa Cymru, el Museo Nacional de Gales, y que comparte con los dibujos de Fontanals un aire de irrealidad nocturna.

¹²³³ BENNAHUM, Ninotschka Devorah, *op. cit.*, pp. 221-222.

¹²³⁴ MECHTHILD, Albert, “Pantomima y danza como medios de renovación teatral en el caso de Tomás Borrás”, *op. cit.*, p. 55, n. 99.

¹²³⁵ BENNAHUM, Ninotschka Devorah, *op. cit.*, p. 259, n. 8.

a la ejecución. Aunque podría también discutirse (en algunas compañías, algún miembro del elenco puede ser mejor que la estrella principal y no por ello destacar; igualmente, por cuestiones de género o raza unos ejecutantes pueden ser discriminados frente a otros que cuentan con el apoyo del *status quo*) la afirmación nada tiene que ver con el argumento de *Juerga*. Es decir, una cosa es el baile y otra que los señoritos se mezclen con los chulos y chulas: no podemos confundir la hegemonía que una danza pueda imprimir a todos los participantes, que bailan e interactúan al mismo tiempo sin que se imponga una jerarquía que marque la importancia de cada uno de ellos, con la hegemonía que pueda existir entre los personajes representados por dichos bailarines. No comparten por tanto el mismo estatus social; al contrario, aprovechan la relajación que aporta la fiesta para acercarse, sin que por ello se borren los límites. El mundo de la noche y la diversión tiende a mezclar los mundos, pero la presencia de los señoritos junto a los chulos y a las chulas está justificado por el gesto final del joven que, antes de salir, arroja el dinero para pagar el destrozo. No se trata de una relación igualitaria; los pobres disfrutan de los recursos del rico, que pagan el entretenimiento, y los chulos y chulas son un elemento indispensable sin el cual no puede existir fiesta: es el público que acompaña al jolgorio, que lo secunda y mantiene vivo por medio de bailes y cantes.

15. La partida de ajedrez

El escenario presenta una división cromática en dos colores; a un lado el castillo blanco, al otro, el castillo negro. Ambos están unidos por una terraza que ocupa el centro. El suelo de la terraza y las escaleras que la comunican con ambos edificios “es un ajedrezado de cuadrados blancos y negros”. Amanece, y del castillo blanco sale el heraldo blanco, y del opuesto, el negro. Tocan sus trompetas con aire desafiante, y el eco de las fanfarrias del interior de cada edificio responde a la llamada tras la tregua nocturna.

Los dos ejércitos son muy diferentes; los soldados del castillo blanco “son donceles vigorosos; armaduras nítidas, el casco desbordando plumas, las oriflomas de lindos dibujos bandeando el aire, las puntas de las lanzas apretadas en flores, los escudos pintados agradablemente y los colores de su dama en las cintas del hombro derecho”. Un ejemplo de elegancia e ideal caballeresco. Los soldados negros, en cambio, son una representación de pueblos más bárbaros y belicosos: “renegridos, ceñudos, enrojecidos, barbudos. El casco en una concha de tortuga o el cráneo de un buey; el traje, pieles apretadas con correas. No llevan escudos y la espada es de dientes, para que sierre”.

Se produce el choque de los dos ejércitos, con abundantes bajas en ambos frentes. El caudillo de los blancos sale a la plataforma del castillo, rodeado de damas (“extraña corte para un general” como apunta el narrador) que le suplican el fin del ataque. Él, impassible bajo la visera calada, permanece inmóvil. Se describe el espectáculo cruel del campo de batalla:

Hay muertos, por el suelo, estorbando como fardos a los que corren. Todo está salpicado de sangre, todo resuella a respiraciones estranguladas, todo es bramido de un monstruo de muchas gargantas que enronquecen. Los blancos luchan con impavidez,

manejando sus armas plateadas con elegancia. Los negros se obstinan como brutos que quisieren ejecutar la inaudita hazaña de derribar la mole del castillo¹²³⁶.

Los blancos se valen de la habilidad, los negros de la fuerza bruta: pero a pesar de los esfuerzos de ambos bandos, no se produce un avance claro de ninguno de los ejércitos. El general blanco observa desde las almenas con quietud; su “escultura de breves dimensiones” hace suponer que se trata de un hombre pequeño, un niño incluso. Las damas insisten en sus súplicas y el caudillo pide una tregua. Negros y blancos detienen la lucha, al tiempo que el general negro sale a su terraza. A diferencia del coro de damas que acompaña al general blanco, a él lo rodean “gigantes con cachiporras erizadas de clavos”. El general negro es “la barbarie de la estatura y la barbarie de la fuerza, envuelta en pieles de león y coronada por una horrible máscara de cobre”. El general blanco le invita a un combate singular, un duelo caballeresco que decidirá la guerra. El jefe negro ríe ante la propuesta, pues su fuerza es superior a la de su adversario, y le vencería sin dificultad. Su risa se contagia a sus subordinados: “ríen todos los guerreros negros con él y las barrigazas les tiemblan con la risa como pellejos de vino meneados”. El caudillo blanco explica que no se trata de una lucha a muerte sino de una partida de ajedrez para decidir la suerte del combate. El general negro accede y soldados de ambos ejércitos, ataviados con el atributo correspondiente, ocupan a modo de figuras el tablero de azulejos blancos y negros de la terraza. Pero antes de empezar la partida, el caudillo blanco se despoja de su armadura:

Del yelmo sale, como una almendra de su cáscara, la deliciosa cabecita de una muchachuela, que alisa sus cabellos rubios. Las manoplas descubren manos de cera; quiijotes y grebones, piernas torneadas; el peto se abre como un relicario y dentro, la ofrenda votiva de las dos palomas. Casta, vestida de lino, la doncella empieza a jugar¹²³⁷.

El juego comienza en el tablero viviente y a medida que una ficha se come a otra, la persona eliminada vuelve a su castillo. El público sigue con emoción la partida, pero el general negro juega distraído: está hipnotizado por la doncella, “atónito ante su hermosura, desconcertado por la sorpresa de que su adversario fuese una mujer”, lo que ella aprovecha para adelantarse y ganar la partida. Cuando ella se acerca a él para reclamar su triunfo, el general negro se ríe:

Arrebata a la doncella como un vendaval a la espiga de oro, la estrecha contra la tabla de su pecho, hunde en el rostro suave la boca peluda. La doncella ríe también y besa al animal domesticado¹²³⁸.

El abrazo amoroso de los dos pone fin a la batalla entre vítores de alegría de los dos ejércitos.

El ajedrez es un asunto literario de larga tradición desde el famoso *Libro de los juegos* de Alfonso X. En el prólogo a dicha obra, el monarca aceptaba el juego como un concepto positivo que permite al hombre aliviar “las cueítas e los trabajos”, inclinación que agrada a Dios y por ello Este deja al hombre entregarse al juego. Los juegos de tablero, además, están abiertos a cualquier tipo de público: caballeros, damas, jóvenes y

¹²³⁶ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 124.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 126.

ancianos, lo que permite la participación de un amplio espectro de jugadores. Recurriendo a la autoridad de los “sabios antiguos”, Alfonso X explica que según una historia india, un rey pidió a sus sabios que defendieran su visión personal sobre el “seso” o entendimiento, la “ventura” o azar y la “cordura”; los eruditos, tras consultar libros y tratados, volvieron para demostrar que el ajedrez es prueba de “seso”; los dados, de “ventura” y las tablas, de “cordura”¹²³⁹.

Orellana Calderón analiza en su estudio de la obra la importancia del ajedrez, juego de carácter intelectual y culto, que debe practicarse con medida, concepto muy querido por Alfonso X. El ajedrez es el juego más importante del *Libro de los juegos*, por ser imagen de la sociedad (de una sociedad guerrera) y por permitir un estudio de estrategia, ataque y defensa desde un plano teórico. Por ese motivo, es el juego al que se dedica mayor espacio en la obra¹²⁴⁰. El general negro pierde la partida porque no sigue el consejo de Alfonso X y no se deja llevar por la medida, pues el hechizo de la dama blanca lo lleva a jugar sin prudencia y a acabar conquistado, en ambos sentidos.

La relación del ajedrez con la conquista amorosa tiene también una larga tradición literaria, como analiza Fernando Gómez Redondo. Así, la famosa leyenda medieval de *Tristán e Iseo*, en sus distintas amplificaciones en prosa, presentan el momento del enamoramiento como consecuencia de la poción de amor en medio de una partida de ajedrez; así se recoge en dos versiones castellanas medievales, *El cuento de Tristán de Leonís*, de finales del siglo XIV, como en *Tristán de Leonís* (1501), impresa en Valladolid¹²⁴¹. Lo mismo ocurre en *Lisuarte de Grecia*, séptima parte del Amadís, escrita por Feliciano de Silva en 1514; en este libro de caballería, sin mediación de filtro mágico, es la propia partida de ajedrez la que se convierte en simbólica conquista amorosa, donde los movimientos en el tablero representan los acercamientos de los amantes hasta la entrega final¹²⁴². En sucesivas entregas de su sección, Gómez Redondo ofrece más ejemplos de la presencia en la literatura del ajedrez como medio de seducción. Es interesante constatar que el ajedrez era una actividad permitida a las mujeres en un mundo tan restrictivo con el ocio femenino, y que formaba parte de los talentos de una dama saber jugarlo convenientemente. Era además una actividad que permitía la interacción de hombres y mujeres, de ahí que su práctica en la corte supusiera un momento de galanteo.

Si bien la presencia de la mujer al frente del ejército blanco es una licencia literaria que Borrás se toma, no podemos ignorar el carácter simbólico que esa lucha adquiere. En el desarrollo del combate se insiste que el ejército blanco muestra más habilidad y técnica, más elegancia en el combate, frente a la fuerza bruta del ejército negro. Ambas actitudes pueden extenderse al género que representa cada bando, y de hecho Borrás está intentando con ello representar una tópica lucha de sexos. No en tampoco gratuito que la mujer sea el jugador blanco, pues en el juego de ajedrez las blancas abren la partida y poseen siempre una ventaja frente a las negras, en posición

¹²³⁹ ALFONSO X, *Libro de los juegos: achedrex, dados e tablas. Ordenamiento de las tafurerías*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 19-21.

¹²⁴⁰ ORELLANA CALDERÓN, Raúl, “Introducción”, en ALFONSO X, *op. cit.*, pp. XXVIII-XXXIX.

¹²⁴¹ GÓMEZ REDONDO, Fernando, “El ajedrez y la literatura (8). El fatal enamoramiento”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 12-IX-2012.

¹²⁴² GÓMEZ REDONDO, Fernando, “El ajedrez y la literatura (9). La seducción ajedrecística”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 27-IX-2012.

defensiva; visto el resultado de la lucha, es innegable que la dama ha sabido aprovechar su ventaja venciendo al brutal general negro.

Por último, y desde una perspectiva meramente escenográfica, debemos también resaltar la apariencia en bicromía de la pantomima, un blanco y negro que remite, otra vez, a *El sapo enamorado*, donde estos dos colores eran la única gama cromática. Visualmente, además, la bicromía hace pensar en los dibujos de corte neohistoricista que Eulogio Varela publicó en *Blanco y Negro* en las dos primeras décadas del siglo XX, donde refleja ese mundo idealizado de caballeros y doncellas en muchos casos andróginos, lo que permite la confusión vista en esta pantomima¹²⁴³.

La posición de la escena, con la terraza unida por dos escaleras, una a cada extremo del espacio, recuerda además a *Las escaleras* de Gómez de la Serna, última obra de teatro escrita por Ramón y publicada en la revista *Cruz y Raya* en 1935¹²⁴⁴. Ambas escaleras representan los dos caminos que puede tomar el hombre en la vida, pues la felicidad o la infelicidad es a veces cuestión de suerte, como sostiene Ruiz Ramón; según Granjel, esta obra fue escrita como resultado de la experiencia amorosa de su autor y testimonia que el amor es la única fuerza capaz de vencer todas las dificultades y de permitirnos alcanzar la felicidad, de ahí que sí pueda establecerse un paralelismo con *Una partida de ajedrez*, ante la conclusión inesperada de la pantomima donde el amor triunfa¹²⁴⁵.

16. La lección sospechosa

Estamos en Madrid durante el reinado de Felipe V, primer rey Borbón. El choque que supone en las rígidas costumbres castellanas se deja entrever desde el principio: “Se ha infiltrado en la Corte libertino tufillo francés”. La escena es una estancia señorial decorada al gusto sobrio de la época:

Bargueños, relicarios, vidriería granadina, brasero, alacén con las hojas enrejadas. Ventana a la calle y puertas a las habitaciones interiores; hojas de cuarterones, vigas severas en el techo. Pero todo en el decorado es grotesco, como grotesco es el bailete¹²⁴⁶.

Esta última apreciación nos da el tono de la pieza, así como su género: se trata de un bailete grotesco, que debemos por tanto entender a modo de farsa, como refuerza la aclaración que sigue: “La burla de la severidad y el empaque empieza por los objetos de la cámara: lo ya dicho, los velones y las cornucopias”. El velón representa esa seriedad adusta mientras que la cornucopia es un ejemplo de decoración un tanto recargada que pretende ser elegante. El espacio de la representación sirve para escenificar visualmente el carácter un tanto paródico que Borrás pretende asignar a *La lección sospechosa*.

¹²⁴³ Véase la sección “Neohistoricismos”, en APARICIO, José Antonio, *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad*, ed. cit., pp. 134-171.

¹²⁴⁴ *Las escaleras*, *Cruz y Raya*, nº 25, 1935, pp. 146-182

¹²⁴⁵ Las ideas de Ruiz Ramón y Granjel aparecen recogidas en MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, *Ramón y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1993, pp. 233-234.

¹²⁴⁶ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 129.

En escena están el Padre, el Escudero, la Hija y la Dueña, sentados en la penumbra de la tarde. El Padre, el Escudero y la Dueña van vestidos de negro, mientras que la Hija lleva un traje elegante en tonos claros. Una primera oposición cromática con un claro sentido simbólico: la rigidez y seriedad de los adultos frente a la vitalidad y energía de la joven. El Padre, “saliendo de la contemplación de su rostro en una cornucopia, donde apenas caben sus bigotes” ordena a la Dueña que traiga unos velones para dar luz en la estancia. La descripción del Padre, cuyo rostro se compara con una cornucopia, identifica al personaje con ese empaque falso que se pretende ridiculizar, como veremos más adelante. El Padre ordena a su Hija estudiar de un gran librote “forrado de pergamino color piel de vieja”, mandato que ella acata con resignación y pocas ganas.

Suena en la calle una música alegre que distrae a la Hija del estudio. La joven levanta la vista del aburrido libro, feliz; pero el Padre, atento a su cambio, cierra la ventana y con una llave le da tres vueltas a la cerradura. Se evidencia con ello el encierro al que vive sometida la Hija, en un ámbito oscuro bajo la severidad de un Padre que la obliga a estudiar temas difíciles y áridos, sin permitirle diversión ni entretenimientos en el mundo exterior. “Aburrimento”, concluye Borrás. Pero la Dueña y la Hija tienen un plan, y se hacen señales.

Se escuchan las campanadas de la iglesia, “graves, profundas, solemnes, religiosas”. El Padre, y con él el Escudero, se levantan y se cubren con sombreros listos para salir; en ese momento llegan un Doctor (“antiparras, melenas, bigote y perillas, chambergo de alas como faldas”), un Abate viejo (“gafas negras, toses, renqueo, bastón”), una Dueña (“de la que, bajo las tocas, solo se ven la nariz ganchuda y la barbilla”) y un Maestro (“barbudo, con disciplinas, puntero y libros”). Saludan ceremoniosos al Padre, que les muestra a la Hija, encomendándosela para que estudie. El Padre y el Escudero salen, y cuando se escucha la cerradura de la puerta de la calle, los cuatro maestros se transforman. Se despojan de sus disfraces y muestran sus verdaderos rostros: todos son muchachos, estudiantes de la Universidad, “gente de bullanga, poco latín y mucha jarana, y más humanidad que humanidades”. Sacan instrumentos musicales que traían escondidos y comienza la diversión para la Dueña y la Hija.

El falso Abate era una tonadillera “que está de ver con sus calzas negras, sus zapatos de lazo, sus piernas torneadas prietas en las medias”, y quien ejerce de maestra de la Hija en la lección de bolero. Tras el bolero, dos estudiantes se atreven con las seguidillas castizas, a las que se une la Hija. La joven “debe de llevar muchas lecciones, porque se pinta muy bien para el bolero, y es garbosa, suelta y sabe las malicias de los profesionales”. Es decir, que sesiones como esta se repiten habitualmente cuando el Padre sale a la iglesia y piensa que su Hija queda en manos de serios profesores.

El vino y varias viandas circulan por la estancia; se manifiesta con ironía que la Dueña “entabla relaciones con un jarro de lo blanco, digno, por el color y por el sabor, de ser nacido en la propia y rojiza tierra de Jerez. Sin duda, son amores antiguos los que tienen la vieja y lo bueno bueno”, cómica forma de mostrar su afición por el vino. El siguiente baile que interpreta la Hija es la zarabanda, “digna de los salones principales como de las reuniones de trueno”, que también ejecuta con gracia y soltura.

“Las campanas de son moribundo” anuncian el fin de la misa, y los cuatro maestros recuperan su disfraz y esperan la llegada del Padre fingiendo unas lecciones “tan tediosas como profundas”. Se escucha la cerradura del portón exterior, pasos que se acercan, y la llave que abre la puerta de la habitación. Entran el Padre y el Escudero, “terribles y magníficos, empuñando sus rosarios” como si de armas se trataran. Los presentes se inclinan respetuosos y el Padre ordena que cesen las explicaciones. Los jóvenes disfrazados salen “con la altivez que corresponde a sus grados y la lentitud que deben al peso de su ciencia”. La Dueña ha salido con los restos de la celebración para que el Padre no descubra nada.

El Padre y la Hija quedan solos. Él cierra el librote que la joven finge leer con interés y la manda a la cama tras bendecirla. La Hija sale llevándose el velón, y el Padre abre la ventana para que entre la luz de la luna. Se escucha una música que “se bailaron unos estudiantes algareros”, que el hombre desconoce que son los cuatro maestros salidos de su casa. Molesto por esa música, cierra para que no haga soñar a su Hija “fáciles pecados”. El Padre se marcha a acostar, y entonces sale el Escudero para ver con espanto que:

Entra la Dueña, borracha, saltando la zarabanda. A lo lejos, tenuemente, el garboso rasgueo musical de los estudiantes. El Escudero huye despavorido. La Dueña, bruja, bebe, ríe y se rasca la entrepierna¹²⁴⁷.

Al igual que ha ocurrido con otros textos de *Tam Tam*, esta pantomima apareció por primera vez en la revista *Elegancias*, en su número de julio de 1923¹²⁴⁸. Salvo algunos cambios en cuanto a la división en mayor número de párrafos, el texto de la versión que analizamos sigue fiel el de la primera, con la única excepción de la oración final que cierra la pantomima. En la revista aparece como conclusión “La Dueña, bebe”, solución mucho más aséptica que la que aquí recogemos, donde se acentúa el carácter grotesco del personaje, desatado por efecto del alcohol.

En la pantomima se establece una lucha entre el mundo estricto y oscuro que representan el Padre y su Escudero, y el universo lúdico y alegre de la Hija y la Dueña; esta última funciona como nexo entre ambos mundos, pues sin su ayuda cómplice sería imposible la celebración de las clases de baile, y el sobrio vestido negro de la mujer (color que comparte con el Padre y el Escudero para circunscribirse así a esa visión rígida y seria de la vida que finge compartir) es en realidad un disfraz más de la obra, donde el fingimiento adquiere un valor capital. Ya hemos señalado que desde las primeras líneas se identifica con la nueva corte de origen francés cierto “tufillo libertino” que choca con la sobriedad moral típicamente castellana que representa el Padre, imagen de la tradición anterior¹²⁴⁹. Esta referencia a Francia puede igualmente traerse al presente de Borrás, pues bien sabido es que muchas novedades teatrales y de espectáculos provenían de París, espejo en que Europa se contemplaba; y en muchas ocasiones, eran montajes que causaban el rechazo de los sectores más conservadores de la sociedad española.

¹²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 134.

¹²⁴⁸ BORRÁS, Tomás, *La lección sospechosa*, *Elegancias*, nº 7, julio de 1923, pp. 22-23.

¹²⁴⁹ Esa tradición anterior es el mundo de *El Rey hechizado*, pantomima que ya hemos comentado, dominado por la sobriedad, la oscuridad y la rigidez, cualidades que también se aprecia en el Padre.

Del mismo modo, también la religión funciona como símbolo de ese mundo estático, ajeno al cambio, que se contrapone a los aires de novedad que introduce la influencia francesa. Las referencias a las campanas son muy elocuentes al respecto: las campanas, que al principio se describen como “graves, profundas, solemnes, religiosas” (en oposición a la música alegre y festiva que suena en la calle) en su última aparición, marcando el fin de la misa, “son de moribundo”, cargando negativamente cuanto representan. Las campanas serán así símbolo de muerte mientras que la música de vihuelas y bandurrias que portan los estudiantes lo serán de vida.

La pantomima se vale además de unos personajes-tipo salidos de la comedia española y de una artimaña frecuente, el uso del disfraz, para engañar la rígida vigilancia paterna, como sucede en las comedias lopescas *El domine Lucas* y *El maestro de danzar*¹²⁵⁰ y en las óperas cómicas, como es el caso de *El barbero de Sevilla*, donde el joven Lindoro se disfraza de maestro de música para estar cerca de Rosina. En las dos comedias de Lope, dos enamorados fingen ser preceptores para estar cerca de su enamoradas, ocultando su identidad de caballeros. Es evidente que el disfraz permite, a la manera de las máscaras del carnaval, ocultar la propia identidad para dar rienda suelta a los deseos ocultos, como *La lección sospechosa* pone de manifiesto: los disfraces de maestros ocultan a los estudiantes que vienen a la casa a bailar y celebrar una fiesta. Si bien el deseo amoroso que mueve a los galanes a fingir su condición de maestros no está presente en los estudiantes que entran en la casa de la Hija, no podemos ignorar que la danza y el baile son actividades que incitan al acercamiento de los cuerpos, y que para la mentalidad puritana del Padre son igual de reprobables, como se ve en su repetido rechazo a la música que suena en la calle. Paradójicamente, es el propio Padre quien invita a esos jueguistas a su casa, que con la excusa de las falsas lecciones, enseñan a bailar a la Hija y le permiten evadirse de ese espacio cerrado y claustrofóbico que solo genera frustración, como se ve en el caso de la Dueña, que solo a través del vino es capaz de dar rienda suelta a su diversión reprimida, para escándalo del Escudero, que la cree convertida en bruja. Como hemos señalado, la pantomima posee influencias del alegre espíritu carnavalesco que permite aflorar los deseos del ser humano, sometidos a la contención de un ambiente estricto y represivo que desaparece con la marcha de la figura paterna.

17. Nueva danza de la Muerte

La última pantomima presenta una disposición caprichosa, diferente a todas las anteriores. Se divide en doce partes numeradas al frente de cada cual se encuentra un número, y tras este, un enunciado que sirve de título al fragmento anunciando su contenido.

El primero se titula “Primavera” y describe una mañana de primavera en un bosque donde la naturaleza despierta del letargo del invierno y se prepara para el resurgimiento de la vida. Todos los elementos que se muestran hacen referencia a esta realidad, desde la “tibieza de plumón de nido” al “rugido valiente de animal en celo”. Se utiliza un estilo delicado y poético que dota de humanidad a la naturaleza: “asoman

¹²⁵⁰ Melchora ROMANOS analiza el papel del disfraz de educadores en algunas comedias de Lope de Vega en “Máscaras y juegos de la educación y de la identidad en comedias de Lope de Vega”, *Cuadernos de Recienvenido*, São Paulo, Universidad de São Paulo, n°25, 2010, pp. 5-28.

su cabecita de amarillo tímido los brotes enterrados de lo que aspira a vivir”. El temblor del despertar contagia a todo lo viviente. La segunda parte (“La pradera”) amplía el tema de la primera. Hay un grupo de álamos en medio de ella, y un río fresco la recorre. Su belleza invita a descansar sobre su hierba, “cerrando los ojos, dejándose llevar del ensueño sin sueño”. A lo lejos se ve una casita.

“Los vivientes” introduce a los habitantes de la torre de piedra, cuya “cúpula es de diamante y la veleta un gallo”. Viven allí el Rey, el Bufón, la Madre y el Niño, el Borracho, los Enamorados, el Comerciante y el Viejo galanteador. Están en el exterior de la vivienda, cantando y riendo de alegría. “Cantan su salmo incoherente. Saludan al vivir, al existir. Himno a pleno pulmón”. Un perrillo juega a su pies entre ladrillos. Esta idílica escena campestre de celebración de un día de primavera se quiebra en la cuarta parte, “La Muerte”. La Muerte, personificada, sale de los cimientos de la torre por un pequeño portillo. “Es solo un esqueleto mondado, pulido, opaco”, pero su descripción estremece:

Arrastrándose hacia fuera, sale como una araña, meneando sus grandes patas, y sus brazos de palitroque. Ya derecha sobre sus metatarsos raja en dos la calavera, bostezo que rechina. Tiene hambre. A la vista hay buenos bocados. La columna vertebral ondula separando y acoplado sus escamas de hueso¹²⁵¹.

En la presentación del personaje se resalta su componente más animal para crear una sensación de rechazo. La paz y la vida de las escenas anteriores están ya amenazadas, y el lector imagina el final de la historia. En la siguiente secuencia, “El Rey”, la Muerte saca un tambor y empieza a tocarlo con ayuda de los dedos. Se acerca al grupo que sigue su corro alborozado, y hace que el Rey la oiga. Entonces sale el Rey de la rueda donde baila, sintiéndose arrastrado por una fuerza extraña. Se sitúa junto a la Muerte, “con fina reverencias de Corte la acoge, la toma de la mano, bailan un delicado minué, se saludan, hacen los pasos, marchan hacia la guarida”. En ese momento empuja la Muerte al Rey por el agujero, y se ríe entre dientes. Ha comenzado la danza de la Muerte.

En el fragmento sexto, “Los Enamorados”, la Muerte tañe el laúd para atraerlos hacia ella; ellos se resisten a la sugestión de la música, pero poco a poco la melodía los va atrayendo hasta que la Muerte baila “un vertiginoso vals con la Enamorada” y los lanza a su guarida mientras “deja oír un resuello de satisfacción que se le escapa por entre las costillas”. A continuación es el turno de “El Comerciante y el Viejo Verde”, a los que atrae con una bolsa de dinero al primero y una liga perfumada al segundo. Pero antes de hacerlo, la Muerte se despereza: “crujido de rótulas, meneos de aspa de molino”. Una vez atrapados, sigue su rapto de los vivos. La Muerte se vale de un nuevo engaño en el octavo fragmento, “La Madre y el Niño”. En cuclillas junto a su escondrijo, “la Mondada” gira su mano que suena como una carraca; al escuchar este sonido, el Niño abandona el corro de danzantes y su Madre, inquieta, lo sigue para acabar los dos en el agujero.

“El milagro” es el fragmento más extenso de todos. La Muerte recapitula sobre lo sucedido: gracias a su poder ha atraído a los bailarines. Siete son sus víctimas hasta ahora, pero no se siente satisfecha. Quiere más, y para ello porta una ristra de cascabeles para atraer al bufón. Pero en ese momento se detiene, perpleja:

¹²⁵¹ BORRÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 138.

En la rueda de los felices están el Rey, la Madre y el Niño, el Viejo lascivo, el Comerciante, los Enamorados. Vacila, confusa, estupefacta. ¿Es que cuando quitó una figura del mundo, otra la ha sustituido? Sí: otra idéntica, exacta¹²⁵².

La Muerte contempla con atención todos los detalles: la corona del Rey, los gestos de la Madre, los guiños del Viejo a las mujeres, las miradas de los Enamorados. Son ellos, que están de vuelta en el corro. La Muerte no comprende qué ha ocurrido:

No se fijó tampoco en que sus pasos agostaban el contorno de su huella; las flores y el césped se marchitaban bajo su pisada. Pero inmediatamente otras flores, otros tallos verdes aparecían, cubriase el hueco de renovada vida vegetal. Sucedió lo mismo con los personajes¹²⁵³.

El milagro desconcierta a la Muerte, que no sabe cómo reaccionar. Ahora son los propios danzantes los que toman la iniciativa. “El Bufón”, en el décimo fragmento, se acerca con sus cascabeles para ilusionarla. “Va vestido a rayas de tres colores, bandera viva de la locura. [...] Ríe con baba, antítesis de la sonrisa seca de la Destructora”. El Bufón, tras las reverencias, danza delante de la Osamenta, que se molesta cuando el otro le hace cosquillas en los agujeros de la nariz con los cascabeles. El Bufón “mima un discurso” que termina con la siguiente pregunta paradójica: “Tú, que eres enemiga de la vida, ¿no te has dado cuenta de que vives también?”

La décimo primera sección, “El Borracho”, marca la derrota de la Muerte, que comprendiendo la inutilidad de su trabajo, decide retirarse. Pero antes de llegar a su agujero, el Borracho la detiene y le da de beber de su copa. Luego la invita a bailar, y ambos se regodean “como camaradas de taberna”. Con la borrachera, el hombre es ya tan íntimo de la Muerte que la lleva al corro, donde siguen bailando y le abren un sitio para que se una al movimiento.

“La barca” es la última sección. Todos los presentes se dirigen a la barca de flores que espera en el río. Cada cual ocupa su lugar en ella, pero no hay sitio para la Muerte. Los vivos cantan, beben, tocan panderetas, se besan y se burlan de ella. La barca parte, “en la primavera triunfal es un ramo de risas, de perfumes, regocijo y caricias”.

La Muerte se mete en el río, que le cubre hasta los fémures. Se arrastra como puede dentro del agua y toca un violín para unirse a los cánticos de la barca. Pero su tonada no es melodiosa:

El violín, desafinado, aúlla, desgarrado, llama desesperadamente. Ella corre detrás de la barca de flores, tropezando en las hoyas del río, rasguñando las cuerdas destempladas; corre detrás, pero no alcanzará nunca a la barca¹²⁵⁴.

Por mucho que intente alcanzarlos, jamás llegará la Muerte a la barca. El perrillo, desde la borda, le ladra insolente.

¹²⁵² *Ibíd.*, p. 140.

¹²⁵³ *Ibíd.*, p. 140.

¹²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 142.

Nueva danza de la muerte es una revisión del tema medieval de la Danza de la Muerte o Danza Macabra que alcanzó gran difusión en el mundo cristiano y acabó generando toda una iconografía que se extendió por Europa entre los siglos XIV y XVI. No nos detendremos aquí a analizar las fuentes plásticas y su relación con las fuentes literarias, sino que nos interesa más el estadio más primitivo de la tradición, cuando constituía una danza real y no un texto para su lectura acompañado de grabados o ilustraciones¹²⁵⁵.

Martínez-Falero profundiza en las distintas fuentes de la tradición; una de ellas era la costumbre arraigada en los funerales europeos, documentada ya en época romana, “de mesarse los cabellos o arrancárselos, o golpearse el pecho o arañarse la cara, así como los gritos y los lamentos, como expresión del dolor ante la muerte de alguien cercano”¹²⁵⁶. La autoridad eclesiástica prohibió este tipo de manifestaciones porque consideraba que era un síntoma de falta de fe en la vida eterna, y aunque sus muestras desaparecieron en la nobleza, se mantuvieron en las clases populares. Por otra parte, el poder igualitario de la muerte fue un tópico muy extendido durante la Edad Media, y se utilizó como tema de numerosas composiciones literarias, tanto en latín como en lenguas romances, donde la Muerte personificada explicaba su labor que alcanzaba a todos los estamentos de la sociedad. Existían además himnos, como el “Vado mori”, procedente del *De contemptu mundi* (1267) del papa Inocencio III que se convirtió en modelo para cantos populares de temática religiosa. Este himno servía de base para cantos y bailes, y sería uno de los textos que configuraría los *Totentänze* de tradición germánica, escritos tanto en latín como en alemán. A esta influencia se unió la lectura que se hacía en los funerales del *Libro de los Macabeos* o en el Día de los Difuntos, donde se realizaba una “representación artística-literaria”, los *Maccabeorum chorea*; de estas prácticas relacionadas con la muerte proviene el término macabro. de origen francés (*macabré*)¹²⁵⁷.

También sería razonable considerar como antecedente relacionado con la danza de la muerte la danza ritual que se realizaba sobre la tumba de un héroe en el mundo clásico y se imitará en el mundo cristiano con los enterramientos de los mártires cristianos para celebrar su entrada en el reino de los cielos. Martínez-Falero reconoce también razonable la influencia de los bailes populares que se celebraban en el exterior de las iglesias, en donde se encontraban los cementerios, lo que ofrecía así una visión paralela de dos mundos, el mundo de la superficie donde se danza y el mundo ultraterreno donde reposan los muertos, estableciéndose así una suerte de ajuste de cuentas entre los vivos y los muertos, que son quienes saltan arriba, recordando que el fin de todos será el mismo¹²⁵⁸.

Vemos que las raíces de la tradición son múltiples y de distintas procedencias, pero su configuración es sencilla: la Muerte arrastra con su acompañamiento musical a todos los seres vivientes, sin respetar edades ni condición social, siguiendo el tópico de la muerte igualitaria que llega para todos cuando menos se lo esperan. A pesar de su

¹²⁵⁵ Existe una abundantísima bibliografía sobre el tema; remitimos a un artículo reciente de GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “La danza macabra”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 11, 2014, pp.23-51, porque ofrece una instantánea del estado de la cuestión actual además de aportar una amplia bibliografía para profundizar en el aspecto iconográfico y artístico.

¹²⁵⁶ MARTÍNEZ-FALERO, Luis, “El tema de la muerte en la literatura popular europea: las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales”, *Cálamo Faspe*, nº 58, 2011, p. 59-65.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 60-62.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

arbitrariedad, es cierto que en la danza de la muerte se suele seguir un orden jerárquico, como nos recuerda González Zymla:

Conviene advertir, eso sí, que la Muerte los lleva en orden, partiendo de los estamentos más privilegiados para acabar en quienes no son conscientes del estamento en que nacieron: el loco y el niño. Siempre tiene prioridad el estamento eclesiástico sobre el laico, de modo que se refuerza la idea de un orden inalterable, que ni la Muerte, con su universal comportamiento, es capaz de alterar¹²⁵⁹.

En *Nueva danza de la muerte* no aparece el estamento eclesiástico, pero sí es cierto que se respeta cierto orden jerárquico: comienza por el Rey, figura principal en la estructura social, y va a continuación dirigiéndose al resto de los danzantes. Incumple la norma en el caso del Niño, que tendría que haber sido el último, pero los que deberían de haber sido los últimos (y que curiosamente no llegan a caer en el agujero de la Muerte porque ya se ha producido el “milagro”) son el Bufón y el Borracho, dos interpretaciones del loco que no es consciente del estamento al que pertenece, según la explicación que acabamos de ver.

El giro argumental de la pieza guarda cierta relación con el cambio que experimenta la danza de la muerte en el siglo XVI; tal y como sostiene Martínez-Falero:

La danza macabra, en cualquiera de sus manifestaciones, se debatía entre lo doctrinal y lo meramente folclórico-popular, con un creciente carácter carnavalesco¹²⁶⁰.

La danza de la muerte se extiende así al ámbito de lo festivo, como un ejercicio de exorcismo en la época de carnaval que sirve para ahuyentar a la Muerte. Hay además un componente macabro en esta traslación de la danza, como afirma González Zymla:

Bailar es tenido por todos como algo positivo y agradable, indicativo de alegría y propio de días festivos. Bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero y caduco en el que no se debe confiar demasiado¹²⁶¹.

Realmente esta concepción está cercana al espíritu del carnaval, periodo de celebración y exceso previo a la Cuaresma que es bien consciente de su caducidad, y que celebra con alegría la libertad de unos días previos a la sobriedad, el ayuno y la penitencia. Esta visión irónica se repite en *Nueva danza de la Muerte*, donde el sentido de la danza se subvierte por efecto de la vida bullente de la primavera, momento del renacer al que la Muerte no puede oponer su fuerza. Hay además una clara intención humorística en la presentación del personaje, que se presenta primero con una apariencia animal, desagradable y grotesca (“esqueleto mondado, pulido, opaco” que “sale como una araña”, y a se asemeja a una serpiente: “la columna vertebral ondula separando y acoplado sus escamas de hueso”) para luego convertirse en toda una galería de chasquidos y ruidos que hacen pensar en un anciano achacoso: “un resuello de satisfacción que se le escapa por entre sus costillas”, “crujido de rótulas, meneos de aspas de molino”, “gira una mano que suena como las carracas”.

¹²⁵⁹ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁶⁰ MARTÍNEZ-FALERO, Luis, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁶¹ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, *op. cit.*, p. 26.

Esta desmitificación de la Muerte, que progresivamente va perdiendo su poder a medida que avanza el argumento, no solo se refleja en la descripción de los crujidos que la acompañan (como es propio en una dama de su edad) sino que también se manifiesta en los nombres con lo que se la presenta. La Muerte y la Parca de las primeras secciones, denominaciones mucho más serias y clásicas, van dejando lugar a la Osamenta, la Mondada, y finalmente, el Huesarrón del último fragmento, apelativo más popular y cómico, no exento de cierto aire despectivo, que ha perdido la fuerza y la grandiosidad de los primeros. Con ello se refleja la derrota de la Muerte, que ha sido vencida por el corro de danzantes que representan la energía renovada de la primavera. Incluso la conclusión refuerza esta idea, pues el grupo sube a un barco de flores en lugar de a la barca de Caronte, y la Muerte no consigue subir a esa embarcación llena de vida que la deja atrás, imagen positiva que sirve de cierre a la colección de textos que conforman *Tam Tam*.

18. Reacción de la crítica

Tam Tam apareció a mediados de junio de 1931, y muy pronto la prensa recogió la publicación por extenso. La primera en hacerlo fue *ABC*, que en su sección “Crítica y noticias de libros” del 18 de junio destacó las cualidades del “magnífico cuaderno, primorosamente editado, con ilustraciones en color de Barradas y portada de Garrán, en papel de primera calidad y tipografía moderna”. En cuanto al contenido, el crítico valoró especialmente el talento artístico de Borrás para desarrollar las pantomimas, género de “erizadas dificultades técnicas”:

Borrás es en ese difícil género poeta y creador. Su inspiración da a las creaciones un perfume de poema, y sus facultades artísticas, exteriorizadas en un dominio pleno de los efectos plásticos, dan al espectáculo los contornos y colores de una concepción pictórica. Todo es en sus obras fino, escogido y armónico. Pero, además, bajo los efectos escénicos, dentro del ritmo y de las cadencias, late siempre el pensamiento poético, desenvuelto y expresado con todos los factores y recursos, con la galanura y la riqueza de imágenes de un gran poema escrito¹²⁶².

La revista *Crónica* reprodujo tres días más tarde la pantomima *El romántico molinero* al completo, incluyendo la ilustración en color de Barradas y la portada de Garrán. Se destaca la cuidada edición “de lujo” de un “interesantísimo libro”, aunque no se aporta más información sobre el volumen¹²⁶³.

Mucho más interesante resulta la “Autocrítica” que Borrás publica en *Los lunes de El Imparcial* a comienzos de julio, pues nos permite conocer de primera mano la perspectiva del autor, más allá de la información contenida en el prólogo del libro:

Tam Tam es un nuevo hecho en la labor que he realizado en pro de un teatro que tenga imaginación. Ya se sabe que el espíritu artístico de España es realista. Pero en el siglo XIX y comienzos del XX ha degenerado ese realismo y se ha convertido - empujado por modas extranjeras- en naturalismo, en vulgarismo. Lo realista español ha llegado hasta crear personajes fabulosos que alternan familiarmente con los de carne y hueso. Admite lo sobrenatural como otro suceso también “real”, es decir, existente. No

¹²⁶² “Crítica y noticias de libros”, *ABC*, 18-VI-1931, p. 16.

¹²⁶³ “El romántico molinero”, *Crónica*, 21-VI-1931, pp. 6-7.

en vano en las primeras comedias españolas -las prelopietas, las de Rueda, etc.- interviene la magia. Ese es el verdadero realismo nuestro. No el que ha reducido su óptica a la puramente fotográfica.

Compárese un auto de Calderón con una comedia de cualquier otro autor del período 1890-1930, y se verá que el realismo castizo que llegas hasta personificar los símbolos ha caído en la ramplonería, en la copia más anodina de los hechos insignificantes. De ahí que el teatro se desmayara en una decadencia por anemia.

Yo empecé escribiendo una pantomima, *El sapo enamorado*, que estrenó Martínez Sierra. Desde entonces he procurado que “mis” obras, las que no se han zurdido con fines puramente crematísticos y circunstanciales, tengan una forma rica y de acuerdo con la complejidad moderna. No excluye la hondura, al contrario, le acompaña la expresión suntuosa. No ahoga la llama pura, el espíritu, el vaso cincelado. Y no se olvide que el público debe permanecer ante los artistas escénicos en estado de hechizo. Para servirle mal adobado el condumio corriente, no vale la pena invitarle a cenar.

Muy sugestivo es el tema y podría escribir largas consideraciones sobre él; no creo ocasión oportuna esta más que para aludirle, justificando la aparición de un libro de teatro con fantasía. Aparte de que en el prólogo de *Tam Tam* está toda la doctrina que defiende.

Un escritor que intenta establecer ese teatro ha de contar forzosamente con colaboradores plásticos de primer orden. El mejor que yo encontré en mi camino se llama Rafael Barradas, muerto en plena juventud, por verdadera desgracia. [...]

Tam Tam es un esfuerzo literario, artístico y editorialmente considerado. Es un esfuerzo sin propósito de lucro. Es la vela de Dios que los artistas encendemos cansados de ponerle, por imposición de la vida, una verdadera iluminación al diablo del prosaísmo y de la necesidad...¹²⁶⁴

La idea de “imaginación” es la que sobresale por encima de cualquier otra en la defensa de Borrás. Aunque muchas de las ideas que aparecen en la “Autocrítica” aparecen en el prólogo de *Tam Tam*, es cierto que lo hacen con un lenguaje más poético que no es tan directo como el que utiliza aquí el autor. Por otra parte, insiste en la intención artística que guía su trabajo, (especialmente manifiesto en este volumen de cuidada edición) por mucho que en ocasiones tenga que claudicar en el altar “del prosaísmo y de la necesidad”, obligado por las circunstancias, como cualquier otro escritor que vive de lo que escribe y de lo que le encargan.

En la “Autocrítica” Borrás no se detiene a hablar del talento de Barradas porque de ello “hablará su colaborador, compañero y fraternal amigo Garrán”. Efectivamente, unas semanas después, Enrique Garrán escribe un extenso artículo en *El Imparcial* titulado “Barradas ilustrador”, donde analiza el trabajo realizado por el pintor uruguayo en el libro de Borrás. *Tam Tam* era una publicación póstuma, pues el artista gráfico había fallecido el 12 de febrero de 1929, lo que explica que algunas de las pantomimas no tengan un dibujo introductorio en color, tal y como hemos explicado en la introducción de este capítulo. Garrán considera, tras reconocer el talento de Borrás y sus fantásticas pantomimas por el amplio margen y la riqueza de sugerencias que dejan al ilustrador, que “el acierto indiscutible lo hallamos en el complemento que el autor supo hallar en la eficaz y valiosa ayuda del artista ilustrador Rafael Barradas”¹²⁶⁵. Garrán, a falta de espacio, se centra en el análisis de cinco de las ilustraciones en color de Barradas, correspondientes a *La sed*, *El romántico molinero*, *Juerga*, *El Niau* y *El pintor cubista*, ofreciendo una crítica artística de indudable interés.

¹²⁶⁴ “Autocrítica. *Tam Tam*”, *Los lunes de El Imparcial*, 5-VII-1931, p. 8.

¹²⁶⁵ GARRÁN, Enrique, “Barradas ilustrador”, *El Imparcial*, 19-VII-1931, p. 6.

Blanco y Negro también se hace eco de la aparición de *Tam Tam*, incluyendo la ilustración que acompaña a *Su sombra*, centrando su interés no en el trabajo “digno de toda alabanza” del autor y del ilustrador, sino en la calidad del volumen, “por la inusitada esplendidez de la edición y por la perfección de sus grabados”, algo inusual en el mundo editorial de la España de la época. El crítico alaba la osadía de la obra y espera que sirva de ejemplo para otros autores y editoriales, a fin de conseguir entre todos el sueño de “hacer arte”¹²⁶⁶.

Rafael Marquina firma la reseña que *La Gaceta Literaria* dedica al nuevo libro de Borrás. Destaca en primer lugar la calidad editorial del volumen ilustrado, de un exquisito gusto, propio de un libro “bello por la intención, por el tono, por la realización y por el propósito”. Reconoce en el prólogo de la obra las cinco direcciones de la danza que articulan el contenido de las pantomimas y bailetes de *Tam Tam*, que pueden agruparse bajo alguna de las cinco bailarinas con sus estilos representativos. Marquina reflexiona sobre el mensaje que el nuevo libro contiene y su alineación con los discursos renovadores del teatro de aquellos años:

En los momentos actuales, en que nuestro teatro descae a despecho de ciertos beneméritos esfuerzos esporádicos, el *tono* de las obras de Tomás Borrás, y sobre todo lo que revelan en cuanto a doctrina, a aspiración, a predicación prosélita en punto a materia teatral, son dignos de toda estima y elogio. Y este su último libro, tan exquisitamente cuidado, y en el que la alegría llega a extremos de devoción y de fervor - libro claro, casto, limpio, terso- es uno de los alegatos más sólidos y más persuasivos con que Borrás interviene, de modo práctico e infatigable, con aportación de novedades y de renovaciones en la contienda teatral¹²⁶⁷.

Esteban Salazar Chapela escribe un artículo en el periódico *El Sol*, donde tras una introducción encomiástica se centra en la cita de Cánovas que abre el volumen, recordando el carácter de juego que Borrás pretende asimilar a sus piezas; explica la relación con la danza y sus cinco representantes femeninas, a partir de las cuales construye el autor su discurso:

Señalando el arte particular de cada una de esas artistas, el escritor realiza su obra por planos, por cuadros, cada uno de los cuales evidencia un asunto y una realización de “ballet”. De esta suerte, el libro de Borrás, sin dejar de ser un libro dedicado por entero al teatro, logra la apariencia amena de un libro de cuentos. Cada uno de estos cuentos alude a representaciones muy concretas, a una realización teatral vista, a formas, colores y sentimientos que obtuvieron en la escena corporeidad, plasticidad. El interés del libro de Tomás Borrás se halla precisamente en eso: en revelarnos con la pluma -o sea literariamente- mundos creados expresamente para ser vistos¹²⁶⁸.

También la prensa de fuera de Madrid recoge la publicación de *Tam Tam*. En *La Vanguardia*, José Alsina dedica un largo artículo en la sección “Vida escénica” titulado “Las nuevas perspectivas”. A partir de la imagen del teatro decimonónico recogido en

¹²⁶⁶ “Tomás Borrás y Barradas”, *Blanco y Negro*, 19-VII-1931, pp. 86-87.

¹²⁶⁷ MARQUINA, Rafael, “Escaparate de libros. Tomás Borrás: *Tam Tam*”, *La Gaceta Literaria*, nº 110, 15-VII-1931, p. 15.

¹²⁶⁸ SALAZAR CHAPELA, Esteban, “Libros. Teatro. Borrás, Tomás: *Tam Tam*”, *El Sol*, 23-VII-1931, p. 2.

Programa de mano, Alsina cita la larga enumeración de contradicciones del teatro realista presentada por Borrás hasta llegar a las bailarinas que rompen con la medianía reinante. Alsina reconoce en el discurso del autor las semejanzas con las ideas de Ortega y Gasset relativas al ballet ruso en la sección final de *Programa de mano*¹²⁶⁹, y concluye para resumir unas “elocuentes palabras” de Borrás:

Pero todo con plástica, con estilización, con intensidad, con elegancia hasta en lo horrible, con movimiento más acelerado. Las cinco bailarinas nos aleccionan para forjar, detrás de la embocadura, una vida ajena a la realidad, para mostrar otro mundo, para crear un ensueño¹²⁷⁰.

Alsina recorre brevemente todas las piezas que componen *Tam Tam* para detenerse en la *Nueva danza de la Muerte*, que para él resume el mensaje positivo del volumen, donde la vida triunfa sobre la muerte, del mismo modo que las nuevas perspectivas aportan vida nueva a un teatro enfermo y decadente. Alsina insiste también en el talento de Borrás para conseguir reflejar de manera tan gráfica el contenido de unas obras pensadas para la escena:

De ahí que Tomás Borrás, autor dramático, poeta y literato conocedor de todas las posibilidades del idioma, consiga transmitir la sensación íntegra, permitiendo que el lector, al mismo tiempo que saborea el encanto de la descripción por la descripción misma, perciba claramente el cuadro con toda su animación y colorido. Excelente muestra, en suma, de Teatro ultramoderno, según la estética proclamada por el joven escritor, [...] de unos trabajos con los que su ilustre creador se liberta y nos liberta una vez más del prosaísmo escénico imperante¹²⁷¹.

También las revistas ilustradas, como *Mundo Gráfico* o *Nuevo Mundo*, dedicaron espacio a la nueva obra de Borrás. La primera resaltó la calidad del volumen y la belleza de los textos del escritor, subrayando la facilidad del autor para sugerir: “Borrás narra plásticamente y su prosa tiene una magnífica virtud de evocación. Tiene el escritor un admirable arte para corporeizar y animar -color, músculo, espíritu- lo que nos cuenta”. Igualmente se admiraba el autor de la reseña de que en los complicados tiempos políticos que corrían (España se encontraba bajo el gobierno provisional de Alcalá-Zamora hasta la aprobación de la nueva Constitución) hubiera gente dispuesta a preocuparse por el arte, iniciativa que el autor de la reseña aplaudía¹²⁷². *Nuevo Mundo*, en cambio, reproduce la sección de *Programa de Mano* dedicada a Josephine Baker, “bailarina salvaje, dirección inédita”, como representativa del contenido de *Tam Tam*. El texto va acompañado por una fotografía a gran tamaño de la bailarina con su clásico traje de los plátanos. La breve entrada nos advierte que se trata de una colección de teatro silencioso, mímico, “en que todo es sugestión a los sentidos y el pensamiento”¹²⁷³.

Del éxito de *Tam Tam* da prueba el hecho de que fuera seleccionado para la lista mensual que elaboraba la Asociación del Mejor Libro del Mes; finalmente fue *La agonía del cristianismo* de Unamuno la ganadora, pero el Comité se encargó de resaltar

¹²⁶⁹ Hablamos sobre el artículo de Ortega y Gasset en el capítulo anterior, véase pp. 300-302.

¹²⁷⁰ ALSINA, José, “Las nuevas perspectivas”, *La Vanguardia*, 30-VII-1931, p. 3. La cita corresponde a la p. de *Tam Tam*.

¹²⁷¹ *Ibid.*

¹²⁷² “Los libros recientes. *Tam Tam* de Tomás Borrás”, *Mundo Gráfico*, 8-VII-1931, p. 34.

¹²⁷³ “*Tam Tam*, de Tomás Borrás”, *Nuevo Mundo*, 7-VIII-1931, p. 17.

la calidad de *Tam Tam* y de *Manicomio* de Alfonso Hernández Catá, que no pudieron entrar finalmente en la competición porque su precio elevado los dejaba fuera según los estatutos de la Asociación¹²⁷⁴.

19. Significación y forma de *Tam Tam*

La prensa es unánime al considerar la calidad editorial del volumen, no solo por sus ilustraciones y sus textos sino por el tipo de papel, la tipografía y el cuidado mostrado en la publicación de *Tam Tam*. Igualmente, aunque en algunos casos sea mera redundancia retórica, se insiste en el talento de Borrás, acostumbrado a acometer tareas muy distintas (teatro, poesía, relatos, novela, crónicas periodísticas...) y que supera con creces el reto que supone una obra de tales características.

Si profundizamos en las reseñas publicadas que no se quedan en lo meramente superficial, la idea compartida que se trata de un arte renovador que pretende traer un aire nuevo al teatro aparece en varios de ellos; no compartimos, como dice José Alsina, la opinión de que es un arte “ultramoderno”, pues la pantomima venía desarrollándose como hemos visto en capítulos anteriores como una alternativa al teatro tradicional desde finales del XIX. Sin negar su carácter rupturista, no podemos sin embargo considerarlo “ultramoderno”, apelativo que sí podríamos dirigir a otros ensayos que se estaban produciendo por aquel entonces, como el teatro de Rivas Cherif, Max Aub o las piezas más radicales de García Lorca.

En cambio, sí nos parece destacable la cualidad señalada en varios de los artículos, la capacidad de Borrás para transformar un espectáculo nacido para la escena en un texto de gran plasticidad que se hace tangible gracias a la capacidad sugestiva de la prosa del autor. El componente pictórico es un referente fundamental a la hora de hablar de *Tam Tam*, y no solo por los diseños de Barradas que forman parte de la edición y que ilustran convenientemente el contenido y el estilo de las pantomimas, delimitando en ocasiones su tono y su alcance, sino también por las continuas referencias de Borrás al arte plástico. En unas ocasiones, se trata de una utilización directa del asunto (como en *El pintor cubista*, donde aparecen cuadros y se habla de las obras del artista); en otros, son las referencias que el escritor hace, remitiendo a autores concretos (Van Dyck sirve para describirnos de manera indirecta el atuendo de los Reyes Magos en *Nacimiento*), y en otros, se vale de ciertos elementos donde el aspecto pictórico es fundamental (como en *Un suceso en la aldea de barro*, donde los personajes han surgido de azulejos pintados o son figuritas de porcelana cuyos barnices se describen pormenorizadamente). Por otra parte, la red de sugerencias que extiende la obra alcanza también a la pintura de *El Bosco* o Goya por un acercamiento a través de los temas mostrados, o por medio de metáforas visuales hace pensar en icónicas presentaciones artísticas, presentes en la memoria de los aficionados al arte, como ocurre al describir al cortesano de la corte de Carlos II en *El Rey hechizado* (“Encima de la gorguera está la cabeza como sobre un plato” que inevitablemente hace pensar en Salomé y Judith triunfantes). En ocasiones su alcance llega incluso hasta el cine, donde también la imagen constituye el elemento primordial, y que también formaba parte del acervo cultural del autor, infiltrándose en piezas como *Su sombra*, con claras huellas del

¹²⁷⁴ Véase “Asociación del Mejor Libro del Mes”, *El Sol*, 11-VIII-1931, p. 3, y “El mejor libro del mes”, *La Gaceta Literaria*, nº 113, 1-IX-1931, p. 13.

expresionismo alemán. Es decir, el elemento visual es un componente crucial de la prosa de Borrás, característica que lo acerca a la modernidad por su preeminencia sobre lo reflexivo; ofrece descripciones plásticas que generan una imagen clara en la mente del lector, que puede con facilidad recomponer el espacio, los personajes y los acontecimientos de manera gráfica. Como resumía Salazar Chapela, el interés de *Tam Tam* (consecuencia del talento de Borrás) se halla “en revelarnos con la pluma [...] mundos creados expresamente para ser vistos”¹²⁷⁵.

En cuanto a la justificación que el propio autor hace de su libro, destacan dos ideas que guían el contenido de *Tam Tam*: la intención artística como finalidad de su trabajo, y la reivindicación de la magia y la imaginación. José Alsina destaca esa cualidad como la más llamativa del volumen. Relaciona precisamente esa llamada a la ensoñación, a la irrealidad, con la conclusión de Ortega en su artículo a favor de un teatro despojado de los elementos no teatrales; recordemos que para el filósofo incluso la palabra podía omitirse de la representación por no ser unívocamente teatral, con lo cual nos encontraríamos con una pantomima, el género que Borrás nos presenta en distintas manifestaciones a lo largo de la obra. Marquina, por su parte, lo alinea con los renovadores del teatro de la época, elogiando su discurso práctico, que se manifiesta en piezas tangibles donde se muestran de forma explícita esos aires nuevos que propone para los escenarios españoles.

Las teorías de Benavente sobre la infantilización del teatro (entendidas en un sentido positivo), que también influyeron en Borrás como vimos en *El sapo enamorado*, parecen igualmente hacerse perceptibles en *Tam Tam*, y así lo atestigua el comentario de Salazar Chapela sobre la apariencia de “libro de cuentos” del volumen. Ese tono infantil, lúdico y alegre de la mayoría de sus piezas lo acercan a la literatura infantil; no podemos ignorar tampoco el papel que el juego adquiere en todo el proceso como fuerza generadora de la creación literaria, y que está presente ya en la cita que abre el prólogo.

Antes de adentrarnos en la significación de *Tam Tam* nos parece pertinente detenernos en la organización del volumen, su clasificación genérica y la procedencia de las piezas que lo integran. Ya hemos explicado que no todos los textos de *Tam Tam* pueden fecharse en la misma época; seis de las pantomimas fueron editadas entre 1923 y 1924 en la revista *Elegancias* (*El pintor cubista*, *La lección sospechosa*, *Nacimiento*, *El romántico molinero*, *El Niaou* y *La sed*); *Juerga*, por su parte, fue estrenada por la compañía de *La Argentina* en 1929; *Su sombra* y *El Anónimo* debieron escribirse por la misma fecha, o al menos con anterioridad a ese año, pues cuentan con dibujos de Barradas que ilustran el texto¹²⁷⁶. De ese modo, el resto de piezas que componen *Tam Tam* debieron escribirse entre 1929 y 1931, algo lógico en el caso de *Programa de mano*, por su carácter prologal y teórico, que nos hace imaginar que fue escrito en último lugar. Es decir, Borrás escribiría *Un suceso en la aldea de barro*, *El Rey hechizado*, *El quite*, *La botella borracha*, *La partida de ajedrez* y *Nueva danza de la Muerte* (seis piezas total), en una segunda etapa del proceso para dar mayor consistencia al conjunto y completar las distintas perspectivas que quería ofrecer sobre la pantomima y la danza.

¹²⁷⁵ Ver la sección anterior, p. 407.

¹²⁷⁶ Ya explicamos en la introducción del capítulo, al hablar sobre Barradas y sus diseños, nuestra opinión sobre el motivo por el que algunas pantomimas y danzas no contaran con ilustraciones.

En algunos casos, estas piezas más modernas parecen un comentario, una variación o una amplificación de algunas de las ya existentes. Así, *El quite*, con su carácter español y su interés por el folclore y el flamenco, se asocia con el cuento coreográfico *Juerga*; *Un suceso en la aldea de barro* comparte con *Nacimiento* su humorismo infantil, sus mezcolanza de tradiciones españolas de diversas regiones y su aire festivo; *La botella borracha* profundiza en la crítica con aire de farsa que encontramos en *El pintor cubista*, con la que comparte igualmente elementos propios de la vanguardia que son objeto de burla por parte de Borrás; *El Rey hechizado* se relaciona con *La sed* por el carácter trágico y la muerte que planea en ambas, bien como amenaza, bien como sacrificio final, aunque el cromatismo de una y otra sea muy distinto (y en una obra como *Tam Tam*, es una característica que no puede ignorarse), de ahí que también pueda establecerse una comparación entre *El Rey hechizado* y *Su sombra* por el mundo distorsionado que presenta y la oscuridad reinante, aunque el humor de la segunda evidencie una diferencia de tono importante.

Junto a estas, las dos piezas restantes constituyen por sí solas otro grupo homogéneo: *La partida de ajedrez* y *Nueva danza de la Muerte*, las dos de ambientación medieval, tratan tópicos de la tradición cultural (el combate amoroso y la danza de muerte) que se inician con un marcado dramatismo salpicado de violencia para acabar en una sonrisa final que subvierte la conclusión esperada: los dos generales acaban enamorados, sellando una tregua entre los bandos, y la Muerte acaba vencida por la energía de la vida que renace en primavera.

Si nos atenemos a las líneas maestras planteadas por Borrás en el prólogo, debemos suponer que todas las obras de *Tam Tam* pueden encuadrarse en alguna de las cinco vías de expresión representadas por las bailarinas seleccionadas por el autor. En algunos casos, es muy fácil reconocer la filiación; *La Argentina*, “bailarina andaluza, dirección de lo popular”, se identifica con *El quite* y *Juerga*, piezas ambas de danza que reflejan el mundo del flamenco, del folclore y de los tópicos asociados a ese mundo. La segunda, como ya hemos comentado, fue escrita para el ballet de la artista, que interpretaba a la bailaora protagonista, y su huella se aprecia también en el personaje de la Niña de plata y oro de *El quite*, cuyo papel seductor es semejante al que *La Argentina* protagoniza en *Programa de mano*, donde bailaba ante un hombre una danza de flirteo que acababa con su entrega final.

También nos parece que el papel de guía de Lillian Roth, “bailarina yankee, dirección de lo humorístico”, se hace patente en las dos pantomimas que muestran las novedades de la modernidad bajo un prisma crítico no exento de ironía (*El pintor cubista* y *La botella borracha*). Ya hemos analizado el rechazo frontal que Borrás parece mostrar a la vanguardia y a muchos de sus planteamientos por lo que ambas piezas deja entrever: la falta de vida del arte deshumanizado, la actitud pasiva de los esnobs que siguen la moda, la artificiosidad de muchas de sus poses y hábitos, la censura al “*american way of life*” y a su visión capitalista del mundo, etc.

Igualmente reconocible es la huella de Anna Pavlova, “bailarina literaria, tradición teatral”, en aquellas piezas emparentadas con el género. Recordemos que en el prólogo Borrás la vestía de Colombina, personaje arquetípico de la *commedia dell'arte* y de las pantomimas clásicas, cuya relación con *El romántico molinero*, nueva máscara de Pierrot, es indiscutible. La misma filiación podemos rastrear en *La lección sospechosa*, que bebe de las comedias clásicas españolas y la ópera bufa, planteando un juego de

disfraces que ocultan la verdadera identidad de los jóvenes estudiantes. También el componente literario es fundamental en *El Anónimo*, tal y como hemos analizado anteriormente, no solo por la estirpe clásica del personaje mefistofélico sino también por su relación con el costumbrismo del que bebe; cuenta también con las máscaras como elemento articulador de su estructura interna: la máscara que viste el Anónimo “disfrazado” de diablo de ópera, las máscaras que este impone sobre los ojos de los habitantes de la plazuela por medio de las cartas, y el desenmascaramiento final que permite encontrar una verdadera infidelidad entre tantas nacidas de la calumnia.

En el caso de Tórtola Valencia, “bailarina oriental, dirección de lo dramático”, tres son las piezas que se encuentran bajo su estela. La primera, la más clara, es *La sed*, pues no olvidemos que Borrás le asigna a la bailarina una fórmula fundamental para su arte: el sacrificio. En esta pantomima los elementos mágicos juegan un rol importante y flota en ella un aire de misterio, superstición y rito que lo acerca a Tórtola Valencia, “intérprete, en la danza, de lo sanguinario y de lo oculto”. Por el mismo motivo, y por ser también la artista “de lo doloroso y de lo tenebroso”, *El Rey hechizado* también pertenece a su colección, dominado además por la oscuridad, que coincide con el color-base de la bailarina: el negro. Es la danza frenética del Demonio y su séquito un baile de locura y muerte, componentes de los ritos que oficia la bacante, sacerdotisa de un baile sagrado de ritmo litúrgico, como también lo era ese hechizo que alimenta la leyenda negra del monarca; la música de Enrique Granados (llegara a completarse la partitura o no) remarca el carácter musical y coreográfico de esta pieza. Por último, *Su sombra*, donde también se asiste a un sacrificio final y que está dominada por la distorsión de las sombras que generan un ambiente de pesadilla, pertenece igualmente al mundo de misterio y dramatismo dominado por Tórtola Valencia. No olvidemos tampoco que Borrás la eleva a la categoría de “síntesis de la tragedia” y que son estas las tres únicas obras de *Tam Tam* que acaban con una muerte (real en el caso de la genni y el monarca, simbólica en el caso de la Sombra), lo que determina de forma clara su tono y carga trágicos, a pesar de la risa sardónica del hombre al librarse de su perseguidora.

Sin duda alguna, es Josephine Baker la opción que ofrece más posibilidades dentro de *Tam Tam* por el papel aperturista que Borrás le concede a la “bailarina salvaje, dirección inédita”. En ella se mezclan además elementos contradictorios, el primitivismo y la modernidad, lo que permite que podamos incluir dos tipos de pantomimas en su grupo: por un lado, las que se construyen en torno al ambiente primitivo (caso de *El Niaou*, danza tribal que tiene mucho que ver con la descripción que Borrás dibuja de Josephine Baker, que “nunca ha salido de la selva virgen [...] [que] ha estado elaborando [...] el prodigio de esta mujer”, que explota ese mundo de secretos y misterios que es la selva según el autor), y por otro, un regreso a lo primitivo, a lo inédito, ajeno “a las imágenes consabidas, los tropos de todas las retóricas, los conceptos convencionales”; es decir, como insiste Borrás en *Programa de mano*, una concepción “nada convencional”. En este sentido debemos entender la inclusión dentro de este conjunto de *Nacimiento*, *Un suceso en la aldea de barro*, *La partida de ajedrez* y *Nueva danza de la Muerte*, pues cada una de ella supone una revisión “de las formas no civilizadas” del pasado (en el caso de *Nacimiento*, además, un ejemplo de teatro que, siguiendo la teoría de Pérez de Ayala, remite a las fuentes originarias de las que debe surgir el nuevo teatro), frente a las rígidas muestras del mundo moderno, “sujetas a prejuicios de cánones” por ser un “traje de cultura caduca que nos ahoga”. En ellos se explora la libertad pregonada por Borrás en su prólogo, una libertad que recorre caminos inesperados; de ahí la sorpresa que contienen esta cuatro piezas, no solo por lo

sorpresivo de algunas de sus conclusiones sino también por la mezcla de elementos que muestra (los villancicos se comparan por su estruendo con una *jazz-band*, extremeñas, vascos, catalanes y castellanos bailan ante el Portal de Belén, azulejos y figuritas de porcelana de distintas partes de España ejecutan una danza ante un palacio pintado, La Muerte domina distintos instrumentos para atraer a sus víctimas, desde el tambor hasta los cascabeles), de manera similar a como se nos presenta Josephine Baker como una síntesis de tradición y vanguardia.

Creemos, además, que la elección del título *Tam Tam* está relacionada con esta bailarina. Al comienzo de este capítulo lo explicamos como una llamada al exotismo y a la imaginación y también lo relacionamos con la importancia del ritmo. En *El Niaou* se repite, a modo de *leit-motiv*, el sonido de los tambores (“insistente, contrapunto”) que se repite en varios puntos de la pieza, del mismo modo que el título se reproduce en la portada del volumen para insistir en la repetición rítmica del sonido. Teniendo en cuenta el origen primitivo del instrumento, origen compartido por Josephine Baker (según la opinión sostenida por el autor), no extraña que se tome como representativo de la bailarina y de todo el volumen, pues simboliza la danza frenética, espontánea y nativa que Borrás identifica con la dirección inédita que el arte escénico debe tomar.

Tampoco debemos ignorar el subtítulo que acompaña a la obra, que funciona como explicación del contenido, dado que el título no es lo suficientemente esclarecedor: *Pantomimas. Bailetes. Cuentos coreográficos. Mimodramas*. El autor no delimita en ningún momento el contenido y alcance de cada uno de estos subgéneros, ni tampoco suscribe ninguna de las piezas a uno u otro. Es indudable que nos encontramos ante dos grupos bien delimitados; por un lado pantomimas y mimodramas, y por otro, bailetes y cuadros coreográficos. Entre los dos primeros no hay una clara distinción; en su *Diccionario de teatro*, Patrice Pavis define mimodrama como “obra que solo utiliza el lenguaje corporal”¹²⁷⁷, mientras que el significado moderno de pantomima sería “un espectáculo compuesto únicamente por los gestos del actor”¹²⁷⁸. Ambas definiciones no ofrecen muchas diferencias, pero es la aclaración que acompaña a la definición de mimodrama la que puede ayudar a diferenciarlas: “[El mimodrama] no es lo mismo que el mimo: partieron del mismo punto, pero no llegaron al mismo sitio. En la pantomima, el cuerpo no era suficiente y recurría a otros elementos del espectáculo; en el mimodrama, el cuerpo lo expresa todo”¹²⁷⁹. Según esta aclaración, todo lo que pueda acompañar al lenguaje corporal (danza, bailes, música) no formaría parte del mimodrama. Si nos atenemos a esta explicación, solo podríamos considerar mimodramas las piezas que se valen únicamente del gesto, sin incorporación de música ni baile. Serían mimodramas *La sed, Su sombra, El Romántico molinero* y *La partida de ajedrez*. Por su uso de la música o del baile en algunos momentos de su desarrollo tendríamos como pantomimas *Nacimiento, Un suceso en la aldea de barro, El pintor cubista, El Rey hechizado, El Anónimo, La botella borracha* y *La lección sospechosa*. En total, once piezas entre pantomimas y mimodramas, aunque estas denominaciones genéricas incorporadas por Borrás parezcan carecer de la distinción que Pavis le concede.

Por otra parte, la distinción entre cuento coreográfico y bailete parece ser su duración. “Bailete”, según el *Diccionario de la Real Academia*, es un “baile de corta

¹²⁷⁷ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 294.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 323.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 294.

duración que solía introducirse en la representación de algunas obras dramáticas”¹²⁸⁰. De ser así, los bailetes no solo se referirían a una pieza autónoma, sino que también pueden entenderse como los números bailables insertos en otras obras. Podría considerarse bailete “la coreografía gimnástica y apayasada” que interpretan el pintor y el sastre en *El pintor cubista* o la sardana final de *Nacimiento*. Si tuviéramos que catalogar las obras restantes de *Tam Tam* entre bailetes y cuentos coreográficos, tendríamos que considerar en el primer grupo a las cinco breves escenas protagonizadas por las cinco bailarinas en el introductorio *Programa de Mano*, *El Niaou* y *Nueva danza de la Muerte*, mientras que en el segundo encontraríamos a *El Quite* y *Juerga*, con un mayor desarrollo coreográfico y detallada explicación de los bailes, aunque la distinción es un tanto arbitraria pues el criterio de la duración es poco mensurable en unos textos que no van acompañados de una partitura. El curioso caso de *El Rey hechizado*, con música de Enrique Granados que no aparece en el catálogo del autor, no puede considerarse ni bailete ni cuento coreográfico, pues su desarrollo está más cercano a la pantomima, ya que la danza se limita a la interpretada por las visiones infernales del monarca, mientras que el resto de los personajes se valen de la mímica. En cualquier caso, Borrás no establece la distinción en *Tam Tam* porque precisamente está intentando desdibujar los límites; en ello se aprecia además, como explicamos al hablar de los antecedentes de las pantomimas de Borrás, el influjo de Gómez de la Serna, donde la distinción entre la danza y la pantomima era difícil de delimitar. Resulta muy interesante esta indeterminación genérica porque puede llegar incluso hasta el punto de que algunos críticos actuales consideren que *Tam Tam* es una colección de textos híbridos donde pueden reconocerse varios microrrelatos. Así, en su ensayo *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Irene Andrés-Suárez recoge en su corpus de obras representativas *Tam Tam*, pero no incluye ninguno de los libros de microrrelatos del autor que por derecho deberían pertenecer a ese corpus¹²⁸¹, pues ciertamente Borrás fue un maestro en el arte de la narración breve, según atestiguan sus cuentos gnómicos, como explicamos en el capítulo dedicado a su biografía¹²⁸². En su *Antología del microrrelato español (1906-2011)* Andrés-Suárez, tras reconocer que Borrás fue el mejor cuentista de su generación, insiste en la misma afirmación anterior al recoger que *Tam Tam* es uno de sus libros de cuentos (aunque al menos en esta ocasión sí recoge otros títulos del autor que sí pertenecen al género)¹²⁸³.

Nos estamos de acuerdo con dichas afirmaciones, pues aunque es cierto que las piezas contenidas en *Tam Tam* presentan un desarrollo narrativo (necesario para explicar el avance de una acción que se desenvuelve sin el uso de la palabra), las continuas referencias a la escena en algunos casos (que nos recuerdan el carácter teatral del texto), a los bailes que se ejecutan, o la ausencia de diálogos, ponen de manifiesto que no se trata de cuentos ni relatos breves sino de textos pantomímicos de diversa índole, como además está justificado por el propio autor desde el subtítulo de la obra. Sí nos parece en cambio que algunos textos tenidos por cuentos podrían ser considerados pantomimas, pues la lectura atenta de algunos de los textos contenidos en *Noveletas*, por ejemplo, ponen de manifiesto que utilizan las mismas técnicas apuntadas en la

¹²⁸⁰ *Diccionario de la Real Academia* (23ª ed), <<http://www.rae.es>> Consultado el 18-IV-2015.

¹²⁸¹ ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010.

¹²⁸² Consúltese la amplia selección hecha por Javier Barreiro, extraída de más de trece libros de cuentos del autor, en BORRÁS, Tomás, *Cuentos gnómicos*, Barcelona, Anthropos, 2013.

¹²⁸³ ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 45.

pantomima aunque el volumen se presenta como una colección de cuentos y novelas cortas. Así, por ejemplo, en *La estrella cautiva*, uno de los relatos del libro, Borrás nos presenta una isla en medio del océano (descrita con la sugerente imaginación que utiliza en los textos de *Tam Tam*) donde habitan solo mujeres con sus hijos, y explica cómo poco a poco se van reuniendo en la playa a la caída de la tarde para finalmente protagonizar una danza exótica¹²⁸⁴. El diálogo está ausente del relato, y simplemente se nos cuenta lo que sienten los personajes y sus reacciones, al igual que ocurre en las pantomimas, procedimiento que se mantiene a lo largo de toda la narración. Si bien es cierto que Borrás la publica como narración (ya había aparecido además en la colección de *La Novela Corta*¹²⁸⁵) vemos la relación con el estilo de escritura que está desarrollando en aquellos años.

Volviendo a la indeterminación por parte del autor para definir con precisión el género de cada una de las piezas de *Tam Tam*, no debe extrañar que, después de una defensa de la importancia del baile en el prólogo, procure integrarlo en la medida de lo posible en todos los textos presentados, y el cómputo final así lo atestigua: entre cuentos coreográficos, bailetes y pantomimas donde la danza tiene un papel destacable se alcanzan doce piezas de las dieciséis que integran el volumen, un número importante que da cuenta del valor dado al baile en la concepción de *Tam Tam*. Mechthild Albert reconoce la misma mezcla en los textos que componen el volumen:

Quince textos de este tipo, de asunto variado, y todos ellos textos híbridos, en los que se mezclan los géneros, cuyo eje es sin embargo la pantomima y el baile, la dimensión escénica y “especular”¹²⁸⁶.

Albert, con singular acierto, sostiene que esta defensa de la danza realizada por Borrás debe entenderse con carácter retrospectivo¹²⁸⁷. La revolución del lenguaje escénico es una revolución lograda cuyas heroínas, las bailarinas, han cumplido su misión. Su referente sería su propia experiencia como miembro del Teatro de Arte de Martínez Sierra, siendo *El sapo enamorado* un hito de dicho triunfo. *Tam Tam* sería así una profesión de fe que nos recuerda el papel que correspondía a la danza dentro de los cambios propuestos en el arte escénico en los albores del siglo XX, momento que corresponde a la apoteosis de las bailarinas, aunque cronológicamente las cinco seleccionadas como representativas no correspondan todas a ese período. Pensemos que en 1931, cuando se publica *Tam Tam*, Anna Pavlova acababa de fallecer y Tórtola Valencia llevaba un año retirada de los escenarios; *La Argentina* está viviendo su momento de mayor esplendor y la época de los reconocimientos, pero sus grandes aportaciones ya están hechas para entonces. Son las jóvenes, Lillian Roth y Josephine Baker, las que ofrecen mayores posibilidades de futuro. Por desgracia, ya hemos comentado que la carrera de la primera se truncó por sus problemas de alcoholismo, así que solo la segunda continuó representando en las décadas siguientes un ejemplo artístico digno de imitación (paradójicamente, la línea sobre la que Borrás señala el camino de lo inédito).

¹²⁸⁴ BORRÁS, Tomás, *Novelitas*, Madrid, Editorial Marinada, 1924, pp. 11-13.

¹²⁸⁵ BORRÁS, Tomás, *La estrella cautiva*, *La Novela Corta*, Madrid, nº 369, 1922.

¹²⁸⁶ ALBERT, Mechthild, “Pantomima y danza como medios de renovación teatral. El caso de Tomás Borrás”, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

Del mismo modo, Albert reconoce que Borrás es quien mejor aplica y entiende el mensaje de Diaghilev y sus *Ballets Russes*, que había reinventado el ballet como *Gesamtkunstwerk*, unión de danza, música, acción y artes plásticas¹²⁸⁸. Sin duda alguna, la mejor prueba de esa enseñanza son las obras contenidas en *Tam Tam*, en las que ya hemos explicado la importancia de lo visual y pictórico, y donde danza y música integran la estructura junto al carácter pantomímico de las piezas, y en las que el modelo del Teatro de Arte no puede ser ignorado: recuérdese la carta de presentación de la compañía, donde Martínez Sierra prometía un cuidada atención a los montajes, y la escenografía, los vestuarios y todos los detalles están cuidados al máximo, dando un lugar preponderante a la elegancia y al buen gusto.

No olvidemos que la inspiración de Borrás se sitúa entre el conservadurismo y el simbolismo según palabras del crítico David George, que reconoce en *Tam Tam*:

Una típica propuesta del Teatro de Arte en su rechazo no solo del naturalismo sino también de la vanguardia en favor de una estética simbolista¹²⁸⁹.

La misma apreciación la encontramos entre quienes analizan su prosa; José María Martínez Cachero, editor de la *Antología del cuento español. 1900-1939*, al estudiar el estilo de los cuentos de Borrás, divide su producción entre:

Relatos con predominio de la fantasía o de la aventura, los que recogen realidades cotidianas y los que llamó “gnómicos” (esto es, aleccionadores), que dan como en esqueleto la narración; apego a la tradición y gusto por la novedad -tratamiento no convencional de las situaciones, tan insólitas a veces [...], personajes ciertamente extravagantes; expresión entre metafórica y greguerizante-. En algunos casos le puede un deseo de trascendencia que justifica el uso de alegorías, parábolas y simbolismos¹²⁹⁰.

Ciertamente, la posición de Borrás se encuentra entre modernistas y vanguardistas, pues ya hemos advertido su postura ambigua con respecto a las tendencias renovadoras; Albert también lo atestigua en su estudio sobre los *Vanguardistas de camisa azul*:

Tomás Borrás, por ser el mayor de los autores aquí reunidos, refleja en su escritura con mayor claridad la procedencia finisecular de la vanguardia. [...]

Hallándose inmerso en el conflicto irresuelto de la modernidad, Borrás no se incluye jamás plenamente en la vanguardia, sino que debe ser considerado más bien como un ecléctico. Como tal, tiene plena conciencia de la variedad de discursos de la modernidad, como prueba *Tam Tam*. Además desarrolla sobre la base de un nietzscheanismo ambiguo una estética vitalista de la crueldad, que supone ya a mediados de los años veinte una forma de transición entre el discurso de la vanguardia y el del fascismo¹²⁹¹.

¹²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 51.

¹²⁸⁹ GEORGE, David, “From *Modernismo* to Post-Modernism: Mime Theatre in Modern Hispanic Literature”, en HARRIS, Derek (ed), *Changing Times in Hispanic Culture*, Aberdeen, University of Aberdeen, 1996, p. 62. Citado por ALBERT, Mechthild, *op. cit.*, p. 56. La traducción es nuestra.

¹²⁹⁰ MARTÍNEZ CACHERO, José María (ed), *Antología del cuento español. 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994, p. 41.

¹²⁹¹ ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul*, ed. cit., p. 151.

Derek Harris ya había analizado el carácter híbrido de la vanguardia hispánica, consecuencia de su historia reciente, que el crítico inglés explica por la entrada tardía del romanticismo en España y la consecuente aceleración del proceso a partir de la segunda mitad del XIX donde conviven y se suceden realismo, post-romanticismo y modernismo:

La historia del impacto de la vanguardia europea en España tiene las mismas características que la historia intelectual de España al completo en los últimos doscientos años: respuestas retardadas a los últimos movimientos llegados del extranjero, y como resultado la coexistencia de actitudes diferentes, incluso contradictorias. El resultado es una confusión, más que una fusión, de diferentes elementos, una creación híbrida, un círculo cuadrado¹²⁹².

Además, como también señala Víctor García de la Concha, la vanguardia nace con voluntad de contestación al discurso literario de la mentalidad burguesa, a su dialéctica y a sus formas expresivas, pero sus raíces, paradójicamente, “se hunden y nutren en los campos del modernismo más degradado”. En la primera publicación vanguardista española, *Prometeo*, escriben los escritores de la colecciones semanales populares, y uno de los grandes pontífices de la vanguardia, Cansinos Assens, se mueve dentro de “un área en que se amalgaman erotismo, protesta social, anarquía ideológica y un largo etcétera de tendencias”. El académico sentencia que:

La vanguardia se gesta, en un proceso semejante al del expresionismo alemán, en la exacerbación de ese modernismo romántico, mezcla de naturalismo, nietzscheanismo y subversión, que rezuman las obras de Gálvez y Trigo, Vargas Vila y Silverio Lanza y que aflora, de igual modo, en los escritos de Cansinos¹²⁹³.

La referencia a Nietzsche es fundamental si consideramos que, como decía Gómez de la Serna, “hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche”¹²⁹⁴. La influencia del filósofo alemán es patente en los escritores de comienzos de siglo, independientemente de sus tendencias, como se puede comprobar en el ensayo de Sobejano *Nietzsche en España*, del que hemos hablado con anterioridad¹²⁹⁵. Precisamente Albert hace surgir de su influencia el gusto de Borrás por la violencia, que constituye toda una “estética de la crueldad” y que se anuncia ya en *Noveletas*, aparece en *Tam Tam* y alcanza en *La pared de tela de araña* plena consciencia como representativa de esa tendencia vanguardista vitalista “que se propone descalabrar el orden represivo a través de la barbarie liberadora, de una regresión genética que permita recuperar los poderes primigenios, al naturalidad perdida”, en palabras de Saúl Yurkievich¹²⁹⁶. Se trata en suma, como equipara Albert, de una equivalencia de la “estética de la violencia e de la sangre” del futurismo italiano¹²⁹⁷. Esta crueldad se percibe en

¹²⁹² HARRIS, Derek, “Squared horizons: the hybridisation of the avant-garde in Spain”, en HARRIS, Derek (ed), *The Spanish avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, 1995, pp. 3-4. La traducción es nuestra.

¹²⁹³ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica”, en SUÁREZ BLANCO, Germán (ed), *Homenaje a Samuel Gili Gaya*, Barcelona, Bibliograf, 1979, p. 108.

¹²⁹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “El concepto de la nueva literatura”, *Prometeo*, nº 6, 1909, p. 5.

¹²⁹⁵ Ver *supra*, p. 69.

¹²⁹⁶ YURKIEVICH, Saúl, “Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, Vol. 48, nº 118-119, 1982, p. 361.

¹²⁹⁷ Dicha estética se metamorfoseará en la violencia del fascismo, que en algunos autores es consecuencia de un cambio, pero que en el caso de Borrás es una tendencia que ya existía en su escritura

algunas de las piezas de *Tam Tam*: en la descripción de la muerte de la genni protagonista de *La sed*, en la morosa delectación en el ataque de las criaturas de *El Rey hechizado*, en la muerte de la sombra en *Su sombra*, en la violencia contenida de *El Niaou*, baile de liberación que permite exorcizar los miedos y peligros de la selva, en la descripción sangrienta de los primeros momentos del combate de *La partida de ajedrez* y en el discurso teórico del prólogo, donde Tórtola Valencia se descubre como “bacante, [...] artista de lo doloroso y de lo tenebroso; la intérprete, en la danza, de lo sanguinario y de lo oculto”. Se proyecta una relación entre ella y Josephine Baker, pues ambas personalizan un impulso dionisiaco, una danza enérgica y bárbara, pero de distinto signo. En el caso de la primera, su inclinación es hacia el *thanatos*, mientras que Baker es una intérprete vitalista que tiende más bien a la acción futurista, como evidencia la conclusión de su escena:

Se querría, después de absorber su danza, estrellarse en una carrera de autos, triturar la tierra en el exprimidor del coct-tail [*sic*], hacer correr a los ángeles disparándoles con una ametralladora¹²⁹⁸.

Es aquí donde se constata la dualidad de Borrás ante la vanguardia; por un lado adopta una postura crítica, que se manifiesta a través de la ironía y la parodia, en aquellas piezas donde aparece el cubismo, el creacionismo (piénsese en el Poeta de *La botella borracha*), el dandismo asociado a la modernidad, así como las costumbres y hábitos llegados del extranjero (de América en su mayoría) que se han convertido en modelos de imitación para la juventud. También rechaza el jazz¹²⁹⁹, como se aprecia en *Tam Tam*, y como también se puede leer en *La mujer de sal*, novela donde le dedica varios pasajes de carácter surrealista para sentenciar que se trata de una música propia de “una banda de locos”¹³⁰⁰.

Pero por otro lado, abraza la tendencia expresionista y el carácter rupturista que representa Josephine Baker como icono de la modernidad, a la que asocia con la fuerza, la vitalidad, la energía de estirpe futurista, así como su violencia. Hay un deseo de destrucción en esta tendencia, como se percibe en el discurso de *Programa de mano* que acompaña a la musa de la *Revue nègre*. En ello se aprecia la huella de esa “estética de la crueldad” de la que hemos hablado, que además se relaciona con otro de los antecedentes de la literatura del autor: el decadentismo finisecular. Ese decadentismo es claro en Tórtola Valencia, tal y como explicamos al principio del capítulo, y también es patente en *La sed* y en la inclinación por el exotismo que impregna *Tam Tam* ya desde el título mismo.

Miguel Ángel García investiga las raíces del exotismo finisecular, y se vale para ello de las teorías de Said, poniendo en evidencia que la imagen de Oriente es creada por la cultura europea. “Oriente ha sido "orientalizado" por Occidente a partir de una

en los años veinte para desembocar en su principal obra del período de violencia fascista, la novela *Checas de Madrid* (1940).

¹²⁹⁸ BORRÁS, Tomás, *Tam Tam*, ed. cit., p. 24.

¹²⁹⁹ En realidad, el rechazo del jazz estuvo más extendido de lo que se cree, y muchos de los que lo aceptaron en realidad lo malinterpretaron, tal y como analiza Juan HERRERO SENÉS en “El arte nuevo y el jazz: el cifrado del siglo XX”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, ed. cit., pp. 317-330.

¹³⁰⁰ BORRÁS, Tomás, *La mujer de sal*, Madrid, Editorial Marineda, 1925, pp. 127-130.

relación de poder, de hegemonía y dominio”¹³⁰¹, de manera que al hablar de Oriente, al escritor solo le preocupa la *representación*, el escenario como muestra de novedad y de extrañeza. En ello además influye la concepción colonialista, que en el caso de Borrás está muy acentuada por su experiencia marroquí. Pero más allá de cuestiones sociológicas, resulta igualmente esclarecedor que a la postre, para la sensibilidad modernista el exotismo acaba siendo un simple “paisaje de la cultura”, una muestra del culturalismo estético modernista, de manera que los paseos literarios por Oriente o África forma parte de la “heterogénea acumulación de productos culturales” llevada a cabo por los modernistas¹³⁰². La tendencia a la belleza de Borrás (la acumulación de referencias artísticas, las primorosas ilustraciones que acompañan a su libro, la bien aprendida enseñanza de Diaghilev en su concepción del ballet como “obra de arte total”) entronca al autor con esta tendencia, acercándolo más a los escritores finiseculares que a los jóvenes colaboradores de *La Gaceta Literaria* a los que dedica algunas de sus obras¹³⁰³.

Es quizás necesario plantearse la inclusión de Tomás Borrás en la lista de intelectuales y escritores que integran la llamada “retaguardia literaria”, concepto que ha ganado adeptos en los últimos años para referirse a los autores que reaccionaron de maneras muy diversas a las novedades de la vanguardia; si bien el término ya se usaba con el significado de “oposición a la vanguardia” en fecha tan temprana como 1921, es en la última década cuando se ha generalizado con el sentido que acabamos de apuntar en el ámbito académico¹³⁰⁴. Algunos trabajos dedicados al tema concluyen que el perfil de la retaguardia literaria es nacionalista y católico (que se correponde con el de Borrás y su posterior radicalización), pero no podemos tampoco aceptar reduccionismos simplistas, como arguye Ceballos Viro¹³⁰⁵.

Lo más interesante de este concepto es que intenta dilucidar las concomitancias y las diferencias con la vanguardia sin establecer unas diferencias rotundas, pues las “recurrencias estructurales” entre modernistas y vanguardistas son abundantes, así como sus semejanzas en términos sociológicos, como explica el hispanista Nil Santiáñez-Tió:

En múltiples ocasiones se ha señalado la íntima asociación entre unos y otros. [...] Ambos comparten un mismo “proyecto semiótico”, caracterizado por un código lingüístico espeso, el cuestionamiento de la identidad personal, el simbolismo, la polisemia del signo lingüístico, el alejamiento de la función comunicativa¹³⁰⁶.

¹³⁰¹ GARCÍA, Miguel Ángel, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 226

¹³⁰² *Ibid.*, p. 241.

¹³⁰³ Así, *Noveletas* está dedicada a “las nuevas sensibilidades de España”: Mauricio Bacarisse, Carlos Bosch, Manuel Abril, José Bergamín y Antonio Marichalar. Albert nos recuerda que Borrás formaba parte del círculo del café Pombo y contaba con la amistad de Gómez de la Serna, pero no se identifica como autor de vanguardia ni por su producción literaria ni por sus opiniones. Véase ALBERT, Mechthild, *Vanguardista de camisa azul*, ed. cit., p. 105. Como curiosa evidencia, en la famosa encuesta realizada por *La Gaceta Literaria*, en 1930, preguntando a treinta y dos escritores que tenían cierta relación con el asunto “¿Qué es la vanguardia?”, Borrás no se encontraba en la nómina de entrevistados, aunque sí muchos de sus jóvenes amigos.

¹³⁰⁴ Álvaro CEBALLOS VIRO explica el origen, evolución y adecuación del concepto en “Introducción (o cómo la retaguardia se convirtió en enemigo”, en el volumen editado por él mismo *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid, Visor, 2014, pp. 9-28.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹³⁰⁶ Citado por CEBALLOS VIRO, *op. cit.*, pp. 15-16.

Así, algunos de los representantes más conocidos de la retaguardia literaria son los escritores que publicaban en las abundantes colecciones semanales, como se desprende del artículo de Rivalan Guégo. Junto a las figuras consagradas que daban relumbre a dichas publicaciones (Galdós, Unamuno, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Benavente, etc.) existía toda una pléthora de jóvenes escritores que constituían el grueso del catálogo: Eugenio Noel, Pedro de Répide, Alberto Insúa, Antonio de Hoyos y Vinent, José Francés, López de Haro, Emiliano Ramírez Ángel, Fernando Mora o Tomás Borrás, por citar solo unos cuantos¹³⁰⁷. Se les reprochaba a estos autores “que no propusieran nuevas formas ni nuevas escrituras que correspondieran mejor al sentir de su tiempo y que, a pesar de todo, conocieran el éxito entre los lectores”. Se habla así de una “novela novelesca”, que sigue la estela del realismo decimonónico por la importancia dada a la trama y a su desarrollo, frente a una novela más preocupada de las técnicas narrativas, de la reflexión y de la búsqueda de nuevos cauces expresivos. Los escritores de la retaguardia literaria son un claro exponente del primer grupo, en una suerte de desvirtuado realismo (en palabras de Rivalan Guégo¹³⁰⁸) que parece seguir la idea planteada por Bourdieu sobre las novelas de gran divulgación:

Las novelas industriales que hoy en día llamamos *best-sellers* parecen obedecer (habría que comprobar esta hipótesis) a una lógica estrictamente inversa del propósito flaubertiano: describir con mediocridad lo extraordinario (es su definición más corriente), evocar situaciones y personajes fuera de lo común, pero según la lógica del sentido común, y con el lenguaje más cotidiano, apropiado para dar una visión que resulte familiar¹³⁰⁹.

Sin embargo, tampoco es justo aplicar esta última definición a la obra de Borrás; su prosa, cuidada y de gran belleza, es de una riqueza considerable y en ocasiones, más que del desarrollo argumental, se preocupa de la creación de ambientes y sensaciones (lo que de nuevo lo acerca a los autores modernistas, atentos por encima de cualquier cosa a la sensación). Sí es cierto que en ocasiones su teatro más comercial puede inscribirse en esta línea de consumo de masas (Serge Salaün ha estudiado a ese respecto el triunfo de un teatro retaguardista en los escenarios de la época¹³¹⁰), tal y como analizamos al explicar los éxitos de las zarzuelas y revistas en las que el autor colaboró como libretista. Pero tampoco podemos ignorar la conciencia que el propio Borrás tiene sobre esos trabajos, “zurcidos con fines puramente crematísticos y circunstanciales”, como explicaba en la “Autocrítica” publicada en *Los Lunes de El Imparcial*.¹³¹¹ Es decir, establece una clara distinción entre los trabajos que surgen de la necesidad y de su condición de escritor asalariado, y aquellos que para él representan una apuesta por la imaginación, la magia y la libertad, que se oponen a la medianía reinante. Se vale Borrás de unos ejemplos que recuerdan a la defensa de Martínez Sierra de su Teatro del Arte; habla de “una forma rica y de acuerdo con la complejidad moderna”, de la que no “excluye la hondura, al contrario, le acompaña la expresión sustuosa”, y con una atención por la belleza y el arte que “no ahoga la llama pura, el espíritu, el vaso

¹³⁰⁷ RIVALAN GUÉGO, Christine, “La retaguardia en la avanzadilla. El caso de los escritores en las colecciones de gran divulgación (1907-1936)”, en CEBALLOS VIRO, (ed), *op. cit.*, pp. 147, 153.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁰⁹ BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 151.

¹³¹⁰ SALAÜN, Serge, “El teatro comercial o el triunfo de las retaguardias”, en CEBALLOS VIRO (ed), *op. cit.*, pp. 119-140.

¹³¹¹ BORRÁS, Tomás, “Autocrítica. *Tam Tam*”, *Los lunes de El Imparcial*, 5-VII-1931, p. 8.

cincelado”. La finalidad última es mantener en el público el “estado de hechizo”, conseguido gracias también al talento de los artistas escénicos.

Se evidencia que su experiencia en el Teatro Eslava ha dejado una huella imperecedera en la sensibilidad de Borrás, el cual mantiene una clara preferencia por el esteticismo como marca de calidad de una obra escénica. No en vano el autor reconoce la filiación de *Tam Tam* con *El sapo enamorado*, su primer estreno como autor e inauguración de un género en el *Teatro del Arte* -la pantomima- que consiguió una ebullición artística desconocida en la época; la mirada nostálgica de Borrás se vuelve hacia su pasado para ofrecernos en *Tam Tam* un homenaje póstumo a los logros representados por la pantomima y las bailarinas que le sirvieron de inspiración.

Conclusiones

El estudio y análisis de tres obras representativas de José Francés y Tomás Borrás, enmarcadas en el ámbito renovador del teatro español de las primeras décadas del siglo XX, nos permite llegar a una serie de conclusiones que han ido apuntándose a lo largo de nuestra investigación:

1. La edición de las piezas dramáticas fue una de las formas de difusión más importantes de los textos teatrales innovadores, que no siempre llegaban a la escena por la dificultad que entrañaban en el marco del teatro tradicional de estirpe realista. En muchos casos, fueron las revistas las que facilitaron ese conocimiento de las obras, que eran más tarde editadas en forma de libro. De manera paradójica, el arco temporal que se abre con *Guignol* (1907) y se cierra con *Tam Tam* (1931) está encuadrado por sendos volúmenes de “teatro para leer”, cada uno con las características que hemos apuntado, correspondientes al momento histórico en que se encuadran cada uno. Tanto en *Guignol* como en *Tam Tam*, solo una de las piezas que los componen fue estrenada en un teatro; *Cuando las hojas caen...* en el primer caso, y *Juerga*, en el segundo, lo que prueba la dificultad que encontraban estos intentos novedosos para ser representados.
2. En íntima relación con lo anterior, la tendencia a las cuidadas ediciones teatrales modernistas se mantiene a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, y en ello no se puede ignorar la decisiva influencia de Gregorio Martínez Sierra y sus aventuras editoriales, caracterizadas por el esmero, la elegancia y la colaboración de artistas de gran talento como ilustradores. Si bien en el caso de Borrás sus obras nunca fueron publicadas en las colecciones propiedad de su antiguo mentor, su ejemplo es innegable en *El sapo enamorado* y *Tam Tam*. En ambas ediciones, las ilustraciones son obras de colaboradores del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra (José de Zamora y Barradas), siendo además el segundo uno de los ilustradores más destacados de su colección Estrella.
3. El papel desempeñado por Gregorio Martínez Sierra en todo este proceso es de gran relevancia: ejerció una influencia decisiva en los años de formación de José Francés, como hemos visto, y más tarde, al arrancar su andadura en el Teatro Eslava, contó con la colaboración de Tomás Borrás, cuya carrera literaria comenzaba por aquel entonces a despuntar. El refinado gusto artístico de Martínez Sierra, que no solo se limitaba a lo literario, debió dejar una huella importante en dos escritores en los que el componente estético adquiere un papel eminente. José Francés, además, acabará orientando su carrera en esa dirección, dedicándose a la crítica de arte.
4. El empeño de intelectuales, escritores, actores y artistas por renovar la escena española, interés real que respondía a una actitud crítica ante la realidad del teatro contemporáneo, consiguió un cauce a través de las iniciativas privadas; el *Teatro de Arte* de Alejandro Miquis y el *Teatro de Arte* de Martínez Sierra que hemos analizado, son únicamente dos ejemplos de la larga lista de iniciativas puestas en marcha por aquellos años, con mayor o menor éxito, aunque es indiscutible que el alcance del proyecto de los Martínez Sierra fue mayor que el de la media y dejó una huella imborrable en los escenarios de la época.

5. Los cambios introducidos por Gregorio Martínez Sierra en el arte escenográfico a través de su *Teatro de Arte* (1916-1925) son su aportación más importante a la dirección teatral española, aunque tampoco se puede olvidar su empeño por la “reteatralización” que llevó a cabo en sus dos primeras campañas por medio de la pantomima. En esto seguía el ejemplo de los *Ballets Russes*, cuya huella ha sido suficientemente atestiguada. Sin embargo, no podemos tampoco ignorar el pequeño desfase con que estas innovaciones llegan a España, y que estéticamente están más cercanas a las ideas del modernismo que a las de las vanguardias. El concepto de *Gesamtkunstwerk* que movía a Diaghilev y que Martínez Sierra imita es de raigambre finisecular, y fue también compartido por las bailarinas renovadoras de principios de siglo.

6. La “estética del silencio” cuya raíz se encuentra en el teatro de Maeterlinck es común a gran parte del teatro simbolista, y surge como reacción al agotamiento de la escena realista de finales del siglo XIX. Otra manifestación de esta tendencia es la pantomima, que también rechaza la palabra para privilegiar el gesto y los elementos no verbales, buscando destacar aquello que constituye la esencia teatral, en palabras de Ortega y Gasset.

7. La danza también participa de esta tendencia renovadora, y el papel desempeñado por las bailarinas en la introducción de nuevas perspectivas escenográficas y espectaculares es esencial para entender la asimilación por parte de otros ámbitos como el teatro tradicional. El género ínfimo y el lírico también desempeñaron un rol importante por no ser espacios tan rígidos a los cambios como los escenarios burgueses, más reacios a la introducción de novedades.

8. El cuerpo se convierte en el gran protagonista de la escena con la liberación que le supone dejar de depender en exclusividad de la voz. La expresión corporal, la danza, el baile, la pantomima, el movimiento adquieren una posición preeminente y transforman la percepción del cuerpo por parte de los teóricos, de los intérpretes, de los artistas, y en última instancia, del público.

9. El elemento visual comienza a adquirir una preponderancia desconocida hasta entonces, coincidiendo además con el desarrollo del cinematógrafo que tanto va a modificar la percepción del espectador. La intermedialidad artística se desarrolla de manera fulgurante, constituyendo una fuente de enriquecimiento estético de las artes escénicas.

10. La dificultad a la hora de acotar espacios e inclinaciones de los autores dentro del horizonte inabarcable de las vanguardias nos lleva a establecer la existencia de una retaguardia artística dentro de la vanguardia, como es el caso de Borrás. Aunque abrace algunas estéticas vanguardistas, como el expresionismo y el ala más destructiva del futurismo, rechaza e ironiza sobre otras, como es el caso del cubismo, el jazz, la influencia del modelo de vida norteamericano o el deporte.

11. Borrás es solo uno de los representantes de esta retaguardia de la vanguardia, que sin participar de los experimentos más arriesgados que se desarrollaron aquellos años, tampoco puede asociarse a las prácticas teatrales aceptadas por el público burgués. Es necesario seguir estudiando su obra teatral y la de otros autores que también compartieron la experiencia del *Teatro de Arte* de Martínez Sierra, como Manuel Abril o Felipe Sassone, autores que también merecen una reivindicación.

Anexo: Imágenes

Fig. 1. Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge* (1864). En color.

Fig. 2. Ferdinand Khnopff, *La Esfinge* (1896). En color.

Fig. 3. Franz von Stuck, *El beso de la Esfinge* (1895). En color.

Fig. 4. Franz von Stuck, *La Esfinge* (1904). En color.

Fig. 5. Ferdinand Khnopff, *El vicio supremo* (1885). En color.

Fig. 6. Rubens, *La dama del sombrero*. En color.

Fig. 7. Rubens, *Venus del espejo*. En color.

Fig. 8. Tiziano, *Mujer mirándose al espejo*. En color.

Fig. 9. Tiziano, *Flora*. En color.

Fig. 10. Johannes Vermeer, *La joven de la perla*. En color.

Fig. 11. Petrus Christ, *Retrato de joven muchacha*. En color.

Fig. 12. Frans Pourbus el Joven, *Isabel de Francia*. En color.

Bibliografía citada

Se citan a continuación, primero, las fuentes primarias, ordenadas por año de edición. Van divididas por género y autor. En segundo lugar listaré la bibliografía general.

I. Obras de José Francés

1. Teatro

Guignol. Teatro para leer, Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907.

Más allá del honor, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1908.

Cuando las hojas caen, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1909.

La bondad en el engaño, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1909.

La moral del mar, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1909.

La doble vida, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1910.

Libro de estampas, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1910.

El corazón despierta, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1911.

Teatro de amor, Madrid, La Editorial Española-Americana, 1913.

Lista de correos. En colaboración con LEAL, Federico, Madrid, Imprenta S. Velasco, 1914.

Teatro de amor, Málaga, Mundo Latino, 1922 (2ª edición ampliada).

Judith. Tragedia en seis jornadas, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1944.

2. Narrativa

Abrazo mortal, Barcelona, Sopena, 1903.

Dos cegueras, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1903.

Alma errante, Blanco y Negro, nº 687, 1904, pp. 2-4.

El alma viajera, El Cuento Semanal, nº 10, 1907.

Miedo, Valencia, Prometeo, 1907.

Mientras las horas duermen, El Cuento Semanal, nº 61, 1908.

Historia romántica, El Cuento Semanal, nº 76, 1908.

La guarida, Madrid, Renacimiento, 1910.

La venganza del río, El Cuento Semanal, nº 201, 1910.

El hombre que veía la muerte, El Cuento Semanal, nº 223, 1911.

El misterio del Kursaal, El Cuento Semanal, nº 252, 1911.

Crimen, El Cuento Semanal, nº 261, 1911.

La débil fortaleza, Madrid, Renacimiento, 1912.

La ruta del sol, Madrid, Imprenta Alrededor del Mundo, 1912.

Páginas de amor, Madrid, Publicaciones Arte, 1912.

La danza del corazón, Madrid, Llorca y Cía, 1913.

Su Majestad, El Libro Popular nº 7, 1913.

El círculo vicioso, La Novela de Bolsillo, nº 4, 1914.

La estatua de carne, Madrid, Tip. Yagües, 1915.

La telefonista, Los Contemporáneos, nº 333, 1915.

El misterio del Kursaal, Madrid, Renacimiento, 1916.

El raro amor de Gustavo Pinares, La Novela Corta, nº 32, 1916.

El alma viajera, Madrid, Mundo Latino, 1917.

Como los pájaros de bronce, Madrid, Renacimiento, 1917.

El espejo del diablo, Madrid, Librería Internacional, 1917.

La peregrina enamorada, Madrid, V.H. Sanz Calleja, 1917.

La piedra en el lago, La Novela Corta, nº 55, 1917.

El corazón ajeno, La Novela Corta, n° 80, 1917.

El estigma, La Novela Corta, n° 136, 1918.

La tristeza del ocaso. En colaboración con Antonio de HOYOS Y VINENT, Rafael LÓPEZ DE HARO y Augusto MARTÍNEZ OLMEDILLA. *Los Contemporáneos, n° 473, 1918.*

Detrás del muerto, La Novela Corta, n° 157, 1919.

El hombre que vivió dos veces, La Novela Corta, n° 184, 1919.

Cuentos del mar y de la tierra, Madrid, Nieto y Cía, 1919.

La voluntad rota, La Novela Corta, n° 207, 1919.

El muerto, Madrid, Mundo Latino, 1920.

Sombras, La Novela Corta, n° 247, 1920.

La mujer de nadie, Madrid, Juan Pueyo, 1920.

Sortilegio, Madrid, Mundo Latino, 1921.

El delito de soñar, La Novela Gráfica, n° 11, 1922.

La raíz flotante, Madrid, Mundo Latino, 1922.

La voluntad de los otros, La Novela Semanal, n° 44, 1922.

Detrás de la cruz, La Novela Semanal, n° 76, 1922.

El hijo de la noche, Madrid, Ramona Velasco viuda de Prudencio Pérez, 1922.

El fruto de su vientre, La Novela de Hoy, n° 19, 1922.

Dos hombres y dos mujeres, Madrid, Mundo Latino, 1923.

El alma viajera, Madrid, Mundo Latino, 1923.

La estatua, La Novela Corta, n° 391, 1923.

Saltimbanquis, La Novela Corta, n° 401, 1923.

Un día de ira, La Novela Corta, n° 418, 1923.

La extraña pareja, La Novela Semanal, n° 99, 1923.

La cadena, La Novela Semanal, n° 113, 1923.

La mujer del otro, La Novela Corta, nº 432, 1924.

Rostros en la sombra, La Novela Semanal, nº 164, 1924.

Las confesiones de Pablo Renedo Weeks, La Novela Mensual, nº 1, 1925.

Una despedida de soltero, La Novela Mundial, nº 25, 1926.

Rostros en la niebla, Madrid, Renacimiento, 1927.

Entre el fauno y la sirena, Madrid, Renacimiento, 1930.

Los muertos viven, Madrid, Renacimiento, 1931.

La diosa nº 2. En colaboración con Concha ESPINA, Alfonso HERNÁNDEZ CATÁ y Alberto INSÚA, Alberto, Madrid, Renacimiento, 1931.

Adán y Eva, Madrid, Compañía Librera Española, 1936.

La soledad ardiente, La Novela Actual nº 6, 1943.

Cuentos de la vida, la muerte y el ensueño, Madrid, M. Aguilar, 1944.

El hombre y el río, Madrid, Aguilar, 1954.

3. Crítica

Año Artístico 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916.

Año Artístico 1916, Madrid, Mundo Latino, 1917.

Mientras el mundo rueda. Glosario sentimental, Madrid, V.H. Sanz Calleja, 1917.

Pintura española, Madrid, Tipografía Artística, 1917.

El Año Artístico 1917, Madrid, Mundo Latino, 1918.

El Año Artístico 1918, Madrid, Mundo Latino, 1919.

Eduardo Rosales. Monografía de arte, Madrid, Biblioteca Estrella, 1919.

Federico Beltrán Masses. Monografía de arte, Madrid, Biblioteca Estrella, 1919.

El Año Artístico 1919, Madrid, Mundo Latino, 1920.

Gustavo de Maeztu. Monografía de arte, Madrid, Biblioteca Estrella, 1920.

José Clará. Noticia biográfica y crítica, Madrid, Biblioteca Estrella, 1920.

José María López Mezquita. Monografía de arte, Madrid, Biblioteca Estrella, 1920.

Manuel Benedito. Monografía de arte, Madrid, Biblioteca Estrella, 1920.

Catálogo de la Exposición VI Salón de Humoristas, Madrid, Casa Gal, 1920.

El Año Artístico 1920, Madrid, Mundo Latino, 1921.

El mundo ríe, Madrid, Renacimiento, 1921.

El Año Artístico 1921, Madrid, Mundo Latino, 1922.

Catálogo de la Exposición VIII Salón de Humoristas, Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1922.

El Año Artístico 1922, Madrid, Mundo Latino, 1923.

Un libro de estampas. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 4 de febrero de 1923, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.

Peregrinaciones estéticas (Senderos de belleza), Madrid, Biblioteca Patria, 1923.

El café donde se ama, Madrid, Mundo Latino, 1924.

El arte que sonrío y que castiga. Los humoristas contemporáneos, Madrid, Internacional, 1924.

El Año Artístico 1923 y 1924, Madrid, Mundo Latino, 1925.

Miradas sobre la vida. Escoliario, Madrid, Biblioteca Hispania, 1925.

El Año Artístico 1925-1926, Barcelona, Lux, 1928.

Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa, Barcelona, Instituto del Teatro Nacional, 1928.

De la condición del escritor, Madrid, Páez, 1930.

La caricatura, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

La fotografía artística, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1932.

Álbum de pintura moderna. En colaboración con George GAILLARD. Barcelona, Labor, 1935.

Madre Asturias, Madrid, Afrodisio Aguado, 1945.

Santiago Rusiñol y su obra, Madrid, Gerona, 1945.

Marceliano Santa María. Monografía de Arte, Madrid, Purcalla, 1945.

Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos, Madrid, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1945.

Gutiérrez Solana y su obra (1886-1945), Madrid, Gerona, 1947.

José María Rodríguez Acosta, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

Eduardo Chicharro, Barcelona, Archivo de arte, 1948.

Tres pintores madrileños: Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro y Gutiérrez Solana, Madrid, Magisterio Español, 1961.

II. Obras de Tomás Borrás

1. Poesía

___ *Las rosas de la fontana*, Madrid, Marineda, 1911.

___ *Palmas flamencas*, Madrid, Compañía Librera Española, 1936.

2. Teatro

(Solo incluimos en este apartado las piezas escénicas editadas).

La mujer indecisa. Opereta en un acto. En colaboración con Manuel MERINO Y GARCÍA PIERRAT. Música de Rafael Millán. Madrid, R. Velasco impresor, 1915.

Las alegres chicas de Berlín. Opereta en tres actos. En colaboración con Manuel MERINO Y GARCÍA PIERRAT y Ceferino RODRÍGUEZ AVECILLA. Música de Rafael Millán. Madrid, Imprenta R. Velasco, 1916.

También la corregidora es guapa. Zarzuela en tres actos. En colaboración con Joaquín GONZÁLEZ PASTOR. Música de Vicente Lleó. Madrid, Imprenta R. Velasco, 1917.

El hombre más guapo del mundo. Cuento burlesco en tres actos. Música de Conrado del Campo y Ángel Barrios. Madrid, Tip. Artística, 1920.

El sapo enamorado. Pantomima en un prólogo y un acto. Música de Pablo Luna y decorados y trajes de José Zamora. Madrid, Rivadeneyra, 1921.

El Avapiés. Drama lírico en tres actos. Música de Conrado del Campo y Ángel Barrios. *La Novela Teatral* nº 290, 1922.

Arco Iris. Revista en tres actos. Música de Juan Aulí Padró y Julián Benlloch. *La Novela Teatral*, nº 212, 1922.

Fantochines. Ópera de cámara. Música de Conrado del Campo. Madrid, Marinada, 1923.

Rosa de fuego. Aventura en tres actos. En colaboración con Antonio PASO. Música de Pablo Luna. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1924.

La anunciación. Poema dramático en tres estancias. Ilustraciones musicales de Joaquín Turina. Dibujos de Fontanals. Madrid, Marinada, 1924.

En plena locura. Revista en veintiún cuadros. En colaboración con Sebastián FRANCO PADILLAS. Música de Julián Benlloch, Enrique Granados y Bernardino Terés. Madrid, Rivadeneyra, 1927.

La orgía dorada. Revista en diecinueve cuadros. En colaboración con Pedro MUÑOZ SECA y Pedro PÉREZ FERNÁNDEZ. Música de Jacinto Guerrero y Julián Benlloch. *La Farsa*, nº 2, 1928.

El gato con botas. Comedia para niños. En colaboración con Valentín de PEDRO. *La Farsa*, nº 18, 1928.

Una mano suave. Comedia en tres actos, En colaboración con Alberto INSÚA. *La Farsa*, nº 79, 1929.

El antojo. Travesía cómico-lírica en dos actos. En colaboración con Antonio PASO. Música de Pablo Luna. Madrid, Imprenta Helénica, 1929.

El honor de Mesié la Pringue. Guiñolada. Ilustraciones de Soka, Madrid, Pueyo, 1929.

El pájaro de dos colores. Ópera de cámara en un acto. Con música de Conrado del Campo. Ilustraciones de Bartolozzi. Madrid, Pueyo, 1929.

Noche de Alfama. Drama en un acto. Con un fado de Victorino Echevarría. Ilustraciones de D'Hoy y portada de Roque Gimeraes. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

El árbol de los ojos. Poema lírico en dos partes inspirado en una leyenda catalana. Música de Conrado del Campo, ilustraciones de Ontañón y portada de Ángel Ximénez Herraiz. Madrid, Espasa Calpe, 1930.

El tonto más tonto de todos los tontos. Farsa tragicómica, En colaboración con Antonio PASO. *La Farsa*, nº 169, 1930.

El chófer. Sainete. En colaboración con Antonio PASO. *La Farsa*, nº 213, 1931.

Tam Tam. Pantomimas. Bailetes. Cuentos escénicos. Mimodramas, Madrid, CIAP, 1931.

Todos los ruidos de aquel día. Telecomedia radiofónica, Madrid, CIAP, 1931.

Madre, la mi madre. Romance escénico. Ilustraciones de Fontanals. Madrid, Imprenta Helénica, 1932.

___; *Teatro I*. Contiene *El sapo enamorado, La Anunciación, Fígaro, Fantochines*. Madrid, Escelicer, 1942.

La esclava del Sacramento. Biografía dramática. Bocetos de decorados de d'Hoy. Madrid, CSIC, 1943.

3. Narrativa

La doncella de la risa y el llanto, La Novela Semanal, nº 18, 1921.

La mujer de sal, La Novela Semanal, nº 45, 1922.

La estrella cautiva, La Novela Corta, nº 369, 1922.

Trasmundo, La Novela Semanal, nº 115, 1923.

La pared de tela de araña, Madrid, Marineda, 1924.

Noveletas, Madrid, Marineda, 1924.

Noche de Alfama, La Novela Mundial, nº 8, 1926.

El poder del pensamiento, Los Novelistas, nº 24, 1928.

La dama desconocida, La Novela Mundial, nº 115, 1928.

Sueños con los ojos abiertos, Madrid, Pueyo, 1929.

El ladrón del ministro de Finanzas, El Cuento Nuevo, nº 6, 1934.

Casi verdad, casi mentira, Barcelona, Araluce, 1935.

Oscuro heroísmo, La Novela del Sábado, nº 2, 1939.

A la misma hora, La Novela del Sábado, nº 9, 1939.

Checas de Madrid, La Novela del Sábado, nº 16, 1939.

Unos, otros y fantasmas, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1940.

Diez risas y mil sonrisas, Madrid. Escelicer, 1941.

Cuentos con cielo, Madrid, Aguilar, 1943.

Los retrasos avanzados, *Vértice*, nº 64, 1943.

Lo mismo y siete mujeres, *La Novela Actual*, nº 9, 1943.

Buenhumorismo, Madrid, Ediciones Ares, 1945.

La cajita de asombros, Madrid, Ediciones Artísticas, 1946.

Polichinelita, Madrid, Boris Bureba, 1946.

La sangre de las almas, Madrid, Editorial Radar, 1947.

Cuentacuentos, Madrid, Nos, 1948.

Antología de los Borrases, Madrid, Editora Nacional, 1950.

Azul contra gris, Madrid, Escritores Españoles Contemporáneos, 1951.

Luna de enero y el amor primero, Madrid. M. Colenda, 1953.

Su peor es nada, *Novelitas de Hoy*, nº 3, 1953.

Rama de ciruelo, *Novelistas de Hoy*, nº 6, 1953.

Algo de la espina y algo de la flor, Madrid, El Grifón, 1954.

El sainete triste, *La Novela de Sábado*, nº 51, 1954.

Pase usted, fantasía..., Madrid, Samarán Ediciones, 1956.

Yo, tú, ella, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1958.

Circo secreto, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1959.

Para Amelia. En colaboración con Gerardo DIEGO, Félix ROS *et al.*. Madrid, Imprenta Samarán, 1960.

Rueda de colores, Madrid, Victoriano Suárez, 1962.

Trébol, diamante, corazón y pica, Madrid, Artes Gráficas E.M.A., 1964.

Historia de coral y de jade, Madrid, Editora Nacional, 1966.

Agua salada en agua dulce, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1969.

4. Ensayo

La España completa, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1950.

El Madrid de José Antonio, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1953.

La marina mercante, Madrid, Publicaciones Españolas, 1953.

Diccionario de sabiduría. Frases y conceptos. En colaboración con Federico SAINZ DE ROBLES, Madrid, Aguilar, 1953.

Contra la Antiespaña, Madrid, Ediciones del Movimiento, 1954.

Conrado del Campo, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

Quién es Madrid y dónde se encuentra, Madrid, Blass S.A. Tip., 1956.

Política internacional, Madrid, Publicaciones Españolas, 1957.

Madrid gentil, torres mil, Madrid, Ed. Cultura Clásica y Moderna, 1958.

Quevedo, Plasencia, Sánchez Rodrigo, 1960.

Las cuatro provincias nuevas, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

(dir. y pról.) *El Madrid de cuatro siglos (1561 – 1961)*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

Momentos estelares de España. En colaboración con Domingo MANFREDI CANO. Madrid, Publicaciones Españolas, 1962.

Madrid teñido de rojo, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1962.

Juan Tellería, Madrid, Zagor, 1962.

Veinticinco años de paz en la España africana (Ceuta, Melilla, Marruecos, Ifni y Guinea). En colaboración con Enrique ARQUÉS y Manuel GORDILLO. Madrid, Instituto de Estudios africanos, 1964.

En Madrid, patria de todos, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1964.

Todos y nada de la Villa y Corte, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1965.

Seis mil mujeres, Madrid, Editora Nacional, 1965.

Madrid. *La España de cada provincia*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965.

Historillas de Madrid y cosas en su punto, Madrid, Gráficas Bechende, 1968.

Los cuatro de la hemeroteca, Madrid, Gráficas Municipales, 1968.

La tijera literaria. Enciclopedia histórico-antológica de las más famosas obras en lengua castellana (10 tomos). En colaboración con Fray Justo PÉREZ DE URBEL y Alberto VASSALLO, Alberto. Madrid, 1969.

Ramiro Ledesma Ramos, Madrid, Editora Nacional, 1971.

Monasterio de las Huelgas y Palacio de la Isla de Burgos y Monasterio de Santa Clara de Tordesillas de Valladolid, . En colaboración con José Luis MONTEVERDE y Ángel OLIVERAS. Madrid, Patrimonio Nacional, 1971.

Retratoteca, Madrid, Sala, 1972.

Amadeo Vives (1871 – 1971). En colaboración con Enrique FRANCO (*et al.*). Madrid, Sociedad General de Autores, 1972.

Madrid. Leyendas, tradiciones, ensoñamientos y trucos, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1973.

Madrid, historia, arte, terruño y vida en Castilla la eterna. En colaboración con Juan Antonio GAYA NUÑO (*et al.*). León, Everest, 1973.

Jacaranda de Madrid, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1975.

III. Bibliografía general

ABAD CARLÉS, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza, 2012.

ABRIL, Manuel, “Exposición de Artes Decorativas, de París. La instalación del Eslava”, *Blanco y Negro*, 20-IX-1925, pp.107-110.

_____, “Los pintores de Eslava”, en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (ed.), *Un teatro de arte en España. (1919-1926)*, Madrid, La Esfinge, 1926, pp.19-36.

AGUILERA, Emiliano M., *Isadora Duncan*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969.

AGUIRRE, José Luis, “El teatro de Galdós y el estreno de *Electra*”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* nº 64, 1988, pp. 233-249.

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos), Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.

_____, “El Quijote modernista (Unamuno, Maeztu, Azorín)”, en “No ha mucho que vivía...” *De 2005 a Don Quijote. Jornadas conmemorativas del IV Centenario de El Quijote*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006, pp. 345-389.

ALBERT, Mechthild, *Avantgarde und Faschismus. Spanische Erzählprosa 1925-1940*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

_____, *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid, Visor, 2003.

_____, “Pantomima y danza como medios de renovación teatral. El caso de Tomás Borrás”, en CANTOS CASENAVE, Marieta; ROMERO FERRER, Alberto (ed.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intertextualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 35-56.

_____, “Tomás Borrás y el comienzo del teatro radiofónico en España”, en ALBERT, Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, pp. 563-584.

ALFONSO X, *Libro de los juegos: acedrex, dados e tablas. Ordenamiento de las tafurerías*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007. Edición de Raúl ORELLANA CALDERÓN.

ALFONSO GARCÍA, M^a del Carmen, *Antonio de Hoyos y Vinent. Una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.

ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan, *Néstor y el mundo del teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995.

ALONSO, Cecilio, “El Cuento Semanal en la continuidad literaria y periodística de su tiempo”, *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, nº 12, 2007, pp.27-56.

_____, ROBIN, Claire-Nicolle, “Series periodísticas de narraciones breves en España (1907-1939)”, *Cultura escrita & Sociedad*, nº 5, 2007, pp. 173-212.

ALONSO, Miguel, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.

ALONSO GALLO, Laura; GÓMEZ CONSECO, Luis; ZAMBRANO, Pablo (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.

ÁLVAREZ CAÑIBARO, Antonio; NOMMICK, Yvan, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000.

AMORÓS, Andrés, “Martínez Sierra y el Teatro de Arte”, *ADE Teatro*, nº 77, 1999, pp. 213-216.

_____, DÍEZ BORQUE, José (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010.

_____, (ed.), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2012.

ANDURA, Fernanda; PÉLEZ, Andrés, *Una aproximación al arte frívolo: Tórtola Valencia y José de Zamora*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998.

APARICIO, Antonio José, *Eulogio Varela. Modernismo y modernidad*, Madrid, Fundación Colección ABC, 2014.

ARCONADA, César, “Los futbolistas y la literatura”, *La Gaceta Literaria*, nº 24, 1-XII-1927, p. 1.

ARELLANO, Jorge Eduardo, “Prólogo” en DARÍO, Rubén, *Don Quijote no debe ni puede morir. (Páginas cervantinas)*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 7-18.

ARELLANO, Ignacio (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor, 2007.

ARENCIBIA SANTANA, Carmen Yolanda; BAHAMONDE MAGRO, Ángel, (eds.), *Galdós en su tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Parlamento de Canarias, 2006.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, “La renovación escénica: el teatro de arte de G. Martínez Sierra”, en *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 253-261.

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004. Edición de Salvador MAS.

ARMERO ALCÁNTARA, Álvaro (ed.), *Visiones del Quijote*, Sevilla, Renacimiento, 2005.

AZNAR SOLER, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, 1992.

AZORÍN (JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ), *La ruta de don Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984.

BADENAS I RICO, Miquel, *El Paralelo. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona, Edicions Amarantos, 1993.

BANVILLE, Théodore de, *Les Cariatides. Roses de Noël*, Paris, Lemerre, 1889.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Turín, Genesi Editrice, 1992.

BAROJA, Pío, *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998. Edición de Jesús RUBIO JIMÉNEZ.

BARREIRO, Javier, “Introducción”, en BORRÁS, Tomás, *Cuentos gnómicos*, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. V-XXVIII.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BAUDELAIRE, Charles, *Sobre la esencia de la risa*, en *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

BAUGÉ, Isabelle, *Pantomime, littérature, et arts visuels: crise de la représentation (1820-1880)*, París, Université Paris 3, 1995.

BELLIDO NAVARRO, Pilar, “Las cenizas del yermo (sobre dos obras de Valle-Inclán)”, *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, Vol. 21, nº 41-42, 1985, pp. 243-268.

BÉNARD, Charles, *La Mimique dans le système des Beaux-Arts*, París, Alcan éditeurs, 1889.

BENAVENTE, Jacinto, *Recuerdos y olvidos: memorias (1866-1902)*, Madrid, Aguilar, 1962.

_____, *Teatro fantástico; La sonrisa de la Gioconda*, Madrid, Espasa Calpe, 2001. Edición de Javier HUERTA CALVO y Emilio PERAL VEGA.

_____, *Comedias y dramas*, I. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007. Edición de Luis Tomás GONZÁLEZ DEL VALLE y José Manuel PEREIRO OTERO.

_____, *Comedias y dramas*, II. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010. Edición de Luis Tomás GONZÁLEZ DEL VALLE y José Manuel PEREIRO OTERO.

BENÍTEZ SANTOS, José Antonio, “Rafael Millán Picazo”, *Almoraima*, nº36, 2008, pp. 475-486.

BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, Barcelona, Global Rhythm, 2009.

BERGASA, Víctor; CABAÑAS, Miguel; LUCENA GIRALDO, Manuel; MURGA CASTRO, Idoia (eds), *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, Madrid, CSIC, 2009.

BERNAL SALGADO, José Luis; SCHMITZ, Sabine (coord), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2003.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

BONET, Juan José (coord), *El efecto iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos siglos*, Madrid, Fundación Colección ABC, 2010.

BOREL, Jean Paul, *Teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1966.

BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2001.

BORRÁS, Tomás, “La proyección integral“, *Nuevo Mundo*, 1-VII-1921, p. 12.

_____, “La palabra en el cinematógrafo“, *Nuevo Mundo*, 22-VII-1921, p. 5.

_____, “La Compañía Cómico-Dramática Gregorio Martínez Sierra”, en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (ed.), *Un teatro de arte en España. 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926, pp. 9-16.

_____, “¿Cómo debe ser el teatro falangista?”, *Revista Nacional de Educación*, nº35, 1943, pp. 71-84.

BROTHERSTON, Jody G., *Manuel Machado: a revaluation*, Londres, Cambridge, 1968.

BUENO, Manuel, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Renacimiento, 1910.

BUGLIANI, Americo, *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milán, Cisalpino-Goliardica, 1976.

BURGOS, Carmen de, “Danzas de arte”, *La Semana*, Madrid, 11-XI-1916, p. 10.

_____, *Puñal de claveles, La Novela de Hoy*, nº 495, Madrid, 1931.

CABALLERO, Juan, JOSEPHS, Allen, “Introducción”, en GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 11-90.

EL CABALLERO AUDAZ (JOSÉ MARÍA CARRETERO), “La pantomima del Eslava”, *El Día*, Madrid, 3-XII-1916, p. 4.

_____, *Lo que sé por mí. Confesiones de un siglo. Volumen V*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1918.

EL CABALLERO DEL VERDE GABÁN, “La pantomima vista desde el escenario. La serenidad de Tomás Borrás. La pechera de Luna. Palabras de Luisa Puchol”, *El Liberal*, Madrid, 3-XII-1916, p. 3.

CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, “*Puñal de claveles*, de Carmen de Burgos y *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: la frustración y la naturaleza. (Paralelismos y contrastes)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, nº 31, 2009, pp. 55-85.

CABAÑAS BRAVO, José Miguel, *La primera Bienal Hispanoamérica de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional en los años cincuenta*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

CALVO SOTELO, José, “Noches del Real: Ballets rusos. *Petrushka*”, *El Debate*, 7-VI-1916, p.1.

CANO BALLESTA, Juan, “Canto a la máquina y utopismo antitecnológico (1916-1939)”, en BERNAL SALGADO, José Luis; SCHMITZ, Sabine (coord.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, pp. 143-162.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *El teatro español*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 1906.

CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato. Vol. I. (1882–1913)*, Madrid, Alianza, 2009.

_____, *La novela de un literato. Vol. II. (1914-1921)*. Madrid, Alianza, 2009.

CAMÓN AZNAR, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

CANTOS CASENAVE, Marieta; ROMERO FERRER, Alberto (ed.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intertextualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004.

CARAMANCHEL, (Ricardo CATARINEU), “Teatro de Arte”, *La Correspondencia de España*, 15-VI-1908, p. 1.

CARDWELL, Richard Andrew; McGUIRK, Bernard (ed.), *¿Qué es el Modernismo? Nuevas encuestas, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

CARRETÓN CANO, Vicente, “Cuerpos sonoros: de "locomotoras", "ametralladoras" y "máquinas de coser" durante las décadas doradas del baile español (1915-1945)”, *El Maquinista de la generación*, nº 20-21, 2011, pp. 24-51.

CASARES RODICIO, Emilio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002. 10 volúmenes.

_____, “El teatro musical en España (1800-1936)”, en HUELTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2051-2084.

CAVIA, Mariano de, “Post tenebras spero lucem”, *El Imparcial*, 2-XII-1903, pp. 1-2.

CAVIA NAYA, Victoria, “Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España”, *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, nº 7, 2001, pp. 7-28.

CEBALLOS VIRO, Álvaro, “Introducción (o cómo la retaguardia se convirtió en enemigo”, en *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid, Visor, 2014, pp. 9-28.

CELMA VALERO, María Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998. Edición de Francisco RICO.

CHARRO GARGAJO, Manuel Ángel, “Sapos. Historia de una maldición”, *Revista de folklore*, nº 235, 2000, pp. 20-32.

CHECA PUERTA, Julio Enrique, “Los teatros de Gregorio Martínez Sierra”, en DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 121-126.

CIERVA, Ricardo de la, *Historia de la Guerra Civil española*, Madrid, San Martín, 1969.

CLARÍN, (Leopoldo ALAS) “Teatro de Arte. Carta abierta”, *El Imparcial*, 19-VI-1908, p.3.

CLAYTON, Michelle, “Touring history: Tórtola Valencia between Europe and the Americas”, *Dance Reseach Journal*, Vol. 44, nº 1, 2012, pp. 28-49.

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes, “El novecentismo como encrucijada: Antonio de Hoyos y Vinent”, *Philologia hispalensis*, nº 15, 2001, pp. 43-80.

_____, “Novias de Dios y cautivas del claustro: El convento como espacio del amor humano en la literatura romántica española”, en GÓMEZ CONSECO, Luis; ALONSO GALLO, Laura; ZAMBRANO, Pablo (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 169-187.

CREPALDI, Gabriele, *Prerrafaelistas. La discreta elegancia del siglo XIX inglés*, Madrid, Electa, 2000.

CRICHTON, Ronald, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989.

CUENCA, Luis Alberto de (prólogo); GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (selec.). *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*, Madrid, Visor, 2005.

DALY, Ann, *Done into dance: Isadora Duncan in America*, Middletown, Wesleyan Universty Press, 2002.

DALTON, Karen C. C.; GATES, Henry Louis, "Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance seen through Parisian eyes", *Critical Inquiry*, Vol. 24, nº 4, 1998, pp. 903-934.

D'ANNUNZIO, Gabriele, *El placer*, Madrid, Cátedra, 1991. Edición de Rosario SCRIMIEMI.

_____, *El triunfo de la muerte*, Barcelona, Casa Maucchi, 1900.

_____, *La hija de Iorio*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998.

_____, *I grandi romanzi. (Il piacere. L'innocente. Trionfo della morte. Il fuoco)*, Roma, Newton Compton editori, 2011.

DAVIS, Lisa E., "Wilde in Spain", *Comparative Literature*, Vol. 25, nº 2, 1973, pp.136-152.

DARÍO, Rubén, *Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, Madrid, Mundo Latino, 1919.

_____, *Don Quijote no debe ni puede morir. (Páginas cervantinas)*, Madrid, Iberoamericana, 2005. Edición de Jorge Eduardo ARELLANO.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

DIEGO, Rosa de; VÁZQUEZ, Lydia (ed.), *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.

DÍEZ MEDIAVILLA, "Benavente y el teatro infantil: la fantasía del teatro", en PACO, Mariano de,
DÍEZ DE REVENGA, Fco. Javier (ed.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2005.

DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

DOMÉNECH RICO, Fernando; PERAL VEGA, Emilio, "Sexta Parte. Siglo XX. Introducción", en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2179-2200.

DOUGHERTY, Dru, "Una iniciativa de reforma teatral: el grupo *El Teatro de Arte* (1908-1911)", en PEIRA, Pedro (ed.) *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 4, Madrid, Castalia, 1995, pp. 177-192.

_____, VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (coord.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC, 1992.

____ , ____ , *La escena madrileña entre 1918 y 1926 : análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

____ , ____ , *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

DOUGLAS, Frances, “Gregorio Martínez Sierra. I. Stylist and Romantic interpreter”, *Hispania*, Vol. 2, nº 5, 1922, pp. 257-268.

____ , “Gregorio Martínez Sierra. II. Stylist and Romantic interpreter”, *Hispania*, Vol. 6, nº 1, 1923, pp. 1-13.

DUNCAN, Isadora, *Mi vida*, Madrid, Debate, 1989.

____ , *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Akal, 2003. Edición de José Antonio SÁNCHEZ.

EISNER, Lotte H., *La pantalla demoníaca. La influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (ed.) *Las mejores novelas contemporáneas*, Volumen IV (1910-1914), Barcelona, Planeta, 1956.

____ , *Las mejores novelas contemporáneas*, Volumen VI (1920-1924), Barcelona, Planeta, 1960.

ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870 – 1910)*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis, “Comentario lírico”, *El Liberal*, Madrid, 18-IV-1915, p. 3.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, “Ecos del centenario”, *La Ilustración Española y Americana*, 22-V-1881, pp. 323-326.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José María, *Aproximación al teatro español de la segunda mitad del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 1914.

FERRERES, Rafael, “La mujer y la melancolía en los modernistas”, en Lily LITVAK (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1991, (2ª ed.), pp. 171-183.

FILÓCRITO, “La semana teatral. Eslava: *El sapo enamorado*, pantomima ideada por Tomás Borrás. Música del maestro Luna. Decorado y trajes de José Zamora”, *España*, Madrid, 14-XII-1916, p. 12.

FISHER, Jennifer, "The Swan Brand: Reframing the legacy of Anna Pavlova", *Dance Research Journal*, Vol. 1, nº 44, 2012, pp. 50-67.

FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (*et al.*), *La Vanguardia aplicada. 1890-1950*, Madrid, Fundación Juan March, 2012.

FONTBONA, Francesc (*et al.*), *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*, Málaga, Museo Carmen Thyssen, 2014.

FRAILE GIL, José Manuel, "Peleles y coplas del carnaval madrileño", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXII, nº 2, Madrid, 2007, pp. 207-228.

FRANCO PÉREZ, Montserrat, *Estudio de la trayectoria artística del coreógrafo catalán Cesc Gelabert*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2011.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *El teatro en España (1908)*, Madrid, Nuevo Mundo, 1909.

_____, *El teatro en España (1909)*, Madrid, Nuevo Mundo, 1910.

FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1980.

FREUD, Sigmund, "Lo siniestro", en *Obras Completas*. Vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1983.

FRIEDRICH, Hugo, *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier, *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

FUSTER DE ALCÁZAR, Enrique, *El mercader de ilusiones: la historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, SGAE, 2003.

GALINDO ALONSO, María Asunción, *La Novela de una Hora*, Madrid, Universidad Complutense, 2002.

GALLEGO, Antonio, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza, 1990.

_____, "Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*", en ÁLVAREZ CAÑIBARO, Antonio y NOMMICK, Yvan (ed.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 65-72.

GALLEGO MORELL, Antonio, "El deporte en la literatura. (Auge de un tema de la poesías española de los años 20)", en MORELLI, Gabriele (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 127-140.

GANIVET, Ángel, *Idearium español*, Granada, Tip. Lit. Vda. e Hijos de Sabatel, 1897.

GARCÍA, Miguel Ángel, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1999.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica”, en SUÁREZ BLANCO, Germán (ed.), *Homenaje a Samuel Gili Gaya*, Barcelona, Bibliograf, 1979, pp. 99-111.

GARCÍA DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea. Tomo I. (1898-1927)*, Madrid, Gredos, 1970 (2ª edición).

_____, *La novela española contemporánea. Tomo II. (1927-1960)*, Madrid, Gredos, 1970 (2ª edición).

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1956.

_____, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990. Edición de Margarita UCELAY.

_____, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 2010. Edición de Piero MENARINI.

GARCÍA MONTERO, Luis, “Prólogo”, en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (dir.), *Renacimiento* (edición facsimilar), Sevilla, Renacimiento, 2002.

GARCÍA MORALES, Alfonso (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

GARCÍA MOROTO, Gabriel, *El Año Artístico (Relación de sucesos acaecidos en el arte español el año de 1912)*, Madrid, Imprenta de José Fernández Díaz, 1913.

GARCÍA-RAMOS, Jorge, “El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif”, *Signa*, nº 23, 2014, pp. 443-469.

GARCÍA RUIZ, Víctor; TORRES NEBRERA, Gregorio (dir.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. I. 1940-1945, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 11-146.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, *Visiones del Quijote: desde la crisis española de fin de siglo*, Madrid, Visor, 2005.

GARLAND, Iris, “Early Dance in Spain: Tórtola Valencia, Dancer of the Historical Intuition”, *Dance Research Journal*, Vol. 29, nº 2, 1997, pp. 1-22.

GASCH, Sebastián; PRUNA, Pedro, *De la danza*, Barcelona, Barna, 1946.

GEORGE, David, "From *Modernismo* to Post-Modernism: Mime Theatre in Modern Hispanic Literature", en HARRIS, Derek (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*, Aberdeen, University of Aberdeen, 1996, pp. 58-70.

GEROULD, Daniel (ed.), *Theatre / Theory / Theatre. The major critical texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*, New York, Applause, 2000.

GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Madrid, Plaza y Janés, 1998.

GIL PECHARROMÁN, Julio, *José Antonio Primo de Rivera*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

GILLIAM, Bryan (ed.), *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Hércules jugando a los dados*, Madrid, La Nave, 1928.

GINÉ, Marta; PALENQUE, Marta; GOÑI, José María (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Bern, Peter Lang, 2013.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Pierrot celoso. Pantomima en tres cuadros, El Álbum de Madrid. Semanario Ilustrado*, nº 13, 1899, pp. 14-17.

_____, *Maravillas. Novela funambulesca*, Madrid, Administración, 1899.

_____, *Bohemia sentimental*, Barcelona, Sopena, 1900.

_____, "Un profesor de gestos", *Los Lunes de El Imparcial*, 19-VIII-1907, p. 3.

_____, "La Gramática del gesto", *Los Lunes de El Imparcial*, 26-VIII-1907, pp. 3-4.

_____, *El teatro de Pierrot*, París, Garnier, 1909.

_____, *Tres novelas inmorales...*, Madrid, Mundo Latino, 1920. (Contiene *Bohemia sentimental*, *Del amor, del dolor y del vicio* y *Pobre clown*).

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "El concepto de la nueva literatura", *Prometeo*, nº 6, 1909, pp. 1-32.

_____, "Movimiento intelectual. El futurismo", *Prometeo*, nº 6, 1909, pp. 90-96.

_____, *Tapices*, Madrid, Imprenta Aurora, 1913.

_____, "Botellismo", *Revista de Occidente*, nº 90, 1930, pp. 303-320.

_____, *Los medios seres*, en HOYO, Arturo del (sel.), *Teatro inquieto español*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 270-276.

____, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.

____, *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra, 1995. Edición de Agustín MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ y Jesús RUBIO JIMÉNEZ.

____, *Pombo*, Madrid, Visor, 1999.

____, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Visor, 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963.

GÓMEZ HIDALGO, Francisco (prólogo y encuesta), *¿Cómo y cuándo ganó usted su primera peseta? Respuestas de las más populares figuras españolas contemporáneas*, Madrid, Librería Renacimiento, 1922.

GÓMEZ MESA, Luis, *Los films de dibujos animados*, Madrid, CIAP, 1930.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, “El ajedrez y la literatura (8). El fatal enamoramiento”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 12-IX-2012.

____, “El ajedrez y la literatura (9). La seducción ajedrecística”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 27-IX-2012.

GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire Vol. II (1862-1865)*, Paris, Charpentier et E. Fasquelle, 1888.

GONZÁLEZ, Ángel, “La noche española”, en VVAA, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 24-35.

GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés, *Los contemporáneos. Segunda serie*. París, Garnier Hermanos, 1908.

____, “José Francés. Estudio crítico”, en FRANCÉS, José, *Miedo*, Valencia, Prometeo, 1916.

GONZÁLEZ-BLANCO, Pedro, *Sobre la filosofía maravillosa del silencio*, *Helios*, nº 7, 1903, pp. 426-432.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis Tomás; PEREIRO OTERO, José Manuel, “Introducción” en BENAVENTE, Jacinto, *Comedias y dramas*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

____ “Introducción” en BENAVENTE, Jacinto, *Comedias y dramas*, II, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, “Introducción” a RUEDA, Lope de, *Pasos*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 7-79.

GÓNZALEZ SALVADOR, Ana, “Introducción” a MAETERLINCK, Maurice, *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 7-79.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano, *Silencio*, *Helios*, nº 8, 1903, pp. 3-9.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “La danza macabra”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. VI, nº 11, 2014, pp. 23-51.

GRANDE ROSALES, María Ángeles, *La noche esteticista de Gordon Craig: poética y práctica teatral*, Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

GRANJEL, Luis, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963.

___ ; MAINER, José-Carlos, “La novela corta y Wenceslao Fernández Flores”, en RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Tomo VII. Época contemporánea. 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 143-155.

GRAU, Jacinto, *El señor de Pigmalión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

GUAL, Adrià, *Silenci*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1898.

GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

___ , “Ruido, furia y negritud: nuevos ritmos y nuevos sonos para la vanguardia”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2005, pp. 273-302.

GUIJARRO, Juan Ignacio, *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013.

GULLÓN, Antonio, “La Argentina baila”, *La Alhambra*, Granada, 30-IV-1915, p. 202

GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971 (2ª edición).

___ , *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Teatro y cine. Teorías y propuestas*, Madrid, Ediciones del Orto, 2013.

HARRIS, Derek (ed), *Changing Times in Hispanic Culture*, Aberdeen, University of Aberdeen, 1996.

___ , “Squared horizons: the hybridisation of the avant-garde in Spain”, *The Spanish avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, 1995, pp.1-14.

HARRISON, George William Mallory, *Seneca in performance*, Londres, Duckworth, 2009.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

HERRERO, Montserrat, “La imagen de España a través del Quijote en la generación del 98”, en *Anuario Filosófico*, nº 31, 1998, pp. 269-288.

HERRERO SENÉS, Juan, “El arte nuevo y el jazz: el cifrado del siglo XX”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2005, pp. 317-330.

HERRERO VECINO, Carmen, “Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: Ritual y danza”, en MARTÍN HERNÁNDEZ, Évelyne, (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches, 1999, pp. 133-143.

HESS, Carol A., “«Un alarde de modernismo y dislocación»: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, en ÁLVAREZ CAÑIBARO, Antonio y NOMMICK, Yvan (ed.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 215-228.

HIDALGO FERNÁNDEZ, Fernando, *El estreno de Electra, de Pérez Galdós, en Sevilla: un estudio socio-literario*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.

HOLLIS, Richard, “La Vanguardia y el diseño gráfico”, en FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (et al.), *La Vanguardia aplicada. 1890-1950*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, pp. 17-40.

HORMIGÓN, Laura, *Marius Petipa en España: 1844-1847*, Madrid, Danzarte Ballet (Asociación de Directores de Escena), 2011.

HOUCHIN, John, “The origins of the *Cabaret Artistique*”, *The Drama Review*, Vol.28, 1984, pp. 5-14.

HOWELL, Victoria, *Monjas pintadas. La imagen de la monja en la novela modernista*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2005.

HÜBNER, Daniel F, “De Maeterlinck a Marquina. Claves para un estudio del drama lírico finisecular en Europa y España”, en SALAÜN, Serge; RICCI, Evelyn; SALGUES, Marie (ed.), *La escena española en la encrucijada (1890 – 1910)*, Madrid, Fundamentos – Casa de Velázquez, 2005, pp. 303-343.

HUÉLAMO KOSMA, Julio, “Transmisión y recepción del teatro”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2527-2574.

HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003. 2 Volúmenes.

____ (dir.), *Historia del Teatro Breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2008.

____ , “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”, *Don Galán, revista de investigación teatral*, nº 2, 2012, pp. 1-9.

____ ; PERAL VEGA, Emilio, “Introducción”, en BENAVENTE, Jacinto, *Teatro fantástico; La sonrisa de la Gioconda*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 9-85.

____ ; ____ ; “Benavente y otros autores”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2271-2310.

HUYSMANS, Joris-Karl, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2000. Edición de Juan Herrero.

ILIE, Paul, “Nietzsche in Spain (1890 – 1910)”, *PMLA*, nº 79, 1964, pp. 80-96.

INSÚA, Alberto, *Memorias*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003.

JARRY, Alfred, *Ubú rey*, Madrid, Cátedra, 2007. Edición de Lola Bermúdez.

JIMÉNEZ, Salvador, *Españoles de hoy*, Madrid, Editorial Nacional, 1966.

KELLY, Catriona, *Petrushka. The Russian carnival puppet theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

KRISTEVA, Julia, *The severed head: capital visions*, New York, Columbia UP, 2011.

KUEPPERS, Brigitte, “Max Reinhardt's *Sumurun*”, *The Drama Review*, Vol. 24, nº 1, 1980, pp. 75-84.

LACE, José de, *Balance teatral de 1899-1900*, Madrid, Herres, 1900.

LECOQ, Jacques, (dir.), *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987.

LITVAK, Lily, “Maeterlinck en Cataluña”, *Revue de Langues Vivantes*, Lieja, 1968, pp. 184-198.

____ , *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979.

____ , *Transformación y literatura en España. (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

____ , *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XX: 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.

____ , “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”, *Hispanic Review*, nº 45, 1977, pp. 397-412. Incluido en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 111-127.

____ (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1991.

LLANAS AGUILANIEDO, José María, *Alma contemporánea*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991 (1ª edición, 1899).

LLERA RUIZ, José Antonio, “Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura”, *Anales de Literatura Española*, nº 19, 2007, pp. 115-136.

LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso, *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*, Madrid, Iberoamericana, 2005.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.), *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

MACHADO, Manuel, *El Amor y la Muerte (capítulos de novela)*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913.

_____, “Los estrenos. Eslava. *El sapo enamorado* por Tomás Borrás, música de Luna”, *El Liberal*, Madrid, 3-XII-1916, p. 3.

MAETERLINCK, Maurice, *Les trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1907.

_____, *Théâtre I (La princesse Maleine, L'intruse, Les aveugles)*, Bruselas, Editeur Paul Lacombez, 1908.

_____, *Théâtre II (Pelléas et Mélisande, Alladine et Palomides, La mort de Tintagiles)*, Bruselas, Editeur Paul Lacombez, 1908.

_____, *Théâtre III (Aglavaine et Sélysette, Ariane et Barbe-Bleue, Sœur Beatrice)*, Bruselas, Editeur Paul Lacombez, 1908.

_____, *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, Madrid, Cátedra, 2000.

MAEZTU, Ramiro de, “El libro de los viejos”, *La Correspondencia de España*, 12-V-1901, p. 6.

_____, “Ante las fiestas del Quijote”, *Alma Española*, 13-XII-1903, pp. 2-4.

_____, “Don Quijote en Barcelona”, *Alma Española*, 20-XII-1903, pp. 9-10.

_____, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

MAINER, José-Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona, RBA, 2013, (2ª edición).

_____, “La crisis de fin de siglo a la luz del *emotivismo*: sobre *Alma contemporánea* (1899) de Llanas Aguilaniedo”, en CARDWELL, Richard Andrew; McGUIRK, Bernard (ed.), *¿Qué es el Modernismo? Nuevas encuestas, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 147-164.

_____, *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.

_____, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

_____, “Literatura y coctelería”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2005, pp. 37-58.

_____, *Historia de la literatura española. Vol. 6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010.

MALHERBE, Henry, “Spectacles spagnoles”, *Cahiers d'art*, nº 3, 1928, p. 143.

MALLARMÉ, Stéphane, *Crayonné au théâtre*, en *Pages...*, Bruselas, E. Deman, 1891.

_____, “Richard Wagner. Rêverie d'un poète français”, en *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 541-546.

MARTÍN OTÍN, José Antonio, “Estudio biográfico”, en BORRÁS, Tomás, *Cuentos gnómicos*, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. XXIX-LII.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, “El arte del teatro. Una revista teatral en la coyuntura madrileña (1906 – 1908)”, *Revista de literatura*, nº 55, 1993, pp. 541-556.

MARTINEZ, Ariane, *La pantomime, théâtre en mineur: 1880-1945*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, “Introducción”, en AZORÍN, *La ruta de don Quijote*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 9-71.

_____ (ed.), *Antología del cuento español. 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994.

MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón, “Vida Nacional. La música española”, *Blanco y Negro*, 15-VIII-1920, pp. 24-27.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz; MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, “Siglo XX”, en AMORÓS, Andrés; J. M. DÍEZ BORQUE, José (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 335-374.

MARTÍNEZ ESPADA, Manuel, *Teatro contemporáneo; apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Impr. Ducazcal, 1900.

MARTÍNEZ-FALERO, Luis, “El tema de la muerte en la literatura popular europea: las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales”, *Cálamo Faspe*, nº 58, 2011, p. 59-65.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Motivos*, París, Hermanos Garnier, 1906.

___ *El poema del trabajo; Diálogos fantásticos; Flores de escarcha*, Madrid, Impr. Félix Moliner, 1910.

___ “Notas teatrales. Los de Eslava”, *ABC*, 22-IX-1916, p. 13.

___ “Pantomimas en Eslava”, *El Heraldo de Madrid*, 1-XII-1916, pp. 1-2.

___ *Un teatro de arte en España. 1917-1925*, Madrid, La Esfinge, 1926.

___ , *Teatro de ensueño*. MAETERLINCK, Maurice, *La intrusa*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. Edición de Serge SALAÛN.

MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

MATÍA POLO, Inmaculada, “En el Eslava con Martínez Sierra: la colaboración de Encarnación López Júlvez *La Argentinita* con el Teatro Renovador del Arte”, *Anagnórisis*, nº 10, 2014, pp. 43-59.

MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos, 2000.

MENARINI, Piero, “Introducción”, en GARCÍA LORCA, Federico, *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 9-84.

MESA, Enrique de, *Apostillas a la escena*, Madrid, Renacimiento, 1929.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Cuadros de costumbres. Tipos, caracteres, grupos y bocetos, por el Curioso Parlante*, Madrid, Homolegens, 2010. Edición de Germán RUEDA.

MÍNGUEZ, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

MIQUIS, Alejandro, “La pantomima. La garra de Holmes. Teatro de Arte”, *Nuevo Mundo*, nº 755, 1908, p. 6.

___ , “Prólogo” en CUYER, Édouard, *La mímica*, Madrid, Daniel Jorro, 1910.

MIRANDA GARCÍA, Soledad, *Pluma y altar en el XIX: de Galdós al cura Santa Cruz*, Madrid, Pegaso, 1983.

MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales: Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.

MONLEÓN, José, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975.

MONTERO ALONSO, José, *Jacinto Benavente: su vida y su teatro*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1967.

MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos. En el centenario de su nacimiento, 1882-1992*. Vol. 1, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

MORELLI, Gabriele (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, (ed.) *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003.

___ *Ramón y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1993.

___ “Charlot, una ópera de Ramón Gómez de la Serna” [Estudio y edición], *Barcarola*, nº 41-42, 1993, pp. 210-244.

___ “Gómez de la Serna y el teatro de vanguardia”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2419-2454.

___ “Los ballets de la Generación del 27”, *Dioniso: revista de investigación, creación y crítica literaria*, nº5, 2009, pp. 27-39.

MURGA CASTRO, Idoia, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.

NAVARRO GARCÍA, José Luis, *El ballet flamenco*, Sevilla, Portada Editorial, Sevilla, 2003.

___ ; PABLO, Eulalia, *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Córdoba, Almuzara, 2005.

NAVARRO Y LEDESMA, Francisco, *El Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imprenta Alemana, 1905.

NIEVA, Francisco, *Esencia y paradigma del “género chico”*, Madrid, Real Academia Española, 1990.

NOMMICK, Yvan; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000.

NÚÑEZ REY, Concepción, “*Puñal de claveles*, de Carmen de Burgos, en el ciclo de novelas de Rodalquilar”, en BURGOS, Carmen de, *Puñal de claveles*, Biblioteca Virtual de Andalucía, Sevilla, Junta de Andalucía, 2010, pp. 61-80.

O'CONNOR, Patricia Walker, *Gregorio y María Martínez Sierra*, Madrid, Julia García Verdugo, 1987.

OLIVA, César, “El arte escénico en España desde 1940”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2603-2640.

ORELLANA CALDERÓN, Raúl, "Introducción", en ALFONSO X, *Libro de los juegos: acedrex, dados e tablas. Ordenamiento de las tafurerías*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

O'RIORDAN, Patricia, "Prólogo" a *Alma Española* (edición facsimilar), Madrid, Turner, 1978.

ORS, Carlos d', *El Noucentisme. Presupuesto ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José, *El Espectador IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

_____, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008. Edición de Antonio TORDERA.

ORTIZ DE PINEDO, José, *La dama encubierta. Farsa carnavalesca, Por esos mundos*, nº 194, 1911, pp. 275-282.

ORTIZ DE URBINA, Paloma, "La Primera Guerra Mundial y sus consecuencias: la imagen de Alemania en España a partir de 1914", *Revista de Filología Alemana*, Vol. 15, 2007, pp. 193-206.

OSMA, Guillermo de, "Sert, Gris, Pruna y Miró", en NOMMICK, Yvan y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 47-56.

PACO, Mariano de, "El auto sacramental en los años treinta", en DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (coord.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 265-274.

_____, "Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX", *Monteagudo*, nº5, 2000, pp. 97-112.

_____, *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*, Murcia, Editum, 2010.

_____; DÍEZ DE REVENGA, Fco. Javier (ed.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Caja Murcia, 2005.

PEIRA, Pedro (ed.) *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 4, Madrid, Castalia, 1995.

PALACIO, Jean de, *Pierrot fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

PALACIOS, María, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

PALENQUE, Marta, *El teatro de Gómez de la Serna: Estética de una crisis*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1991.

_____, “El nuevo amor: pantomima”, *Anuario del Mediodía. Revista de Filología*, nº 4, 1996, pp. 155-160.

_____, “El poema del trabajo (1898): un libro temprano de Gregorio Martínez Sierra”, *Salina. Revista de Lletres*, nº 10, Tarragona, 1996, pp. 155-160.

_____, *La poesía en las colecciones de literatura popular. Los Poetas (1920-1928) y Romances (s.f.)*, Madrid, CSIC, 2001.

_____, “Ramón, actor en *Juan José*”, *Boletín RAMÓN*, nº 19, 2009, pp. 24-27.

_____, “Cabezas degolladas parlantes: *Judith* o *La cabeza de Holofernes*, una versión inédita de la *Judith* (1910) de Goy de Silva”, *ALEC*, Vol. 39, nº 2, 2014, pp. 439-459.

_____, “La danza en la renovación del teatro simbolista español: Tórtola Valencia y Ramón Goy de Silva. Cartas, programas de mano, portadas y pinturas” (en prensa).

PAREJA OLCINA, María, “La inocencia del arte en el teatro fantástico de Jacinto Benavente”, *Revista Ribalta*, nº 13, 2008, pp. 77-87.

PAULINO AYUSO, José, *Ramón Gómez de la Serna, la vida dramatizada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1012.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (ed.), *Manual de literatura española. 7. Época del Realismo*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1983.

_____, *Manual de literatura española. 8. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 2009.

_____, *Manual de literatura española. 9. Generación de fin de siglo: Prosistas*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 2007.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés, “El arte escénico en la Edad de Plata”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2201-2238.

PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892 – 1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

_____, *De un teatro sin palabras: la pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

_____, *La vuelta de Pierrot: poética moderna para una máscara antigua*, Marbella (Málaga), Edinexus, 2007.

_____, “Introducción”, en GRAU, Jacinto, *El señor de Pigmalión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 9-146.

____ “Introducción”, en FRANCÉS, José, *Guignol. Teatro para leer*, Madrid, Ediciones del Orto, 2011, pp. 7-54.

PERALTA GILABERT, Rosa, *Manuel Fontanals, escenógrafo: Teatro, Cine y Exilio*, Madrid, Fundamentos, 2007.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, “Las ideas teatrales de 1900 a 1939”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2239-2270.

____ ; SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio; “Una aportación al estudio del teatro español de preguerra: La colección dramática *La Novela Cómica* (1916-1919), *Revista de Literatura*, nº 53, Madrid, 1991.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, “Danza universal”, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 26-IV-1915, p. 3.

____ , “Los teatros. La pantomima del Eslava”, *El Imparcial*, Madrid, 3-XII-1916, p. 2.

____ , “Eslava. *Navidad*, misterio por don G. Martínez Sierra, con música del maestro Turina”, *El Imparcial*, Madrid, 22-XII-1916, p. 1.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, “Maeterlinck en España”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 255, 1971, pp. 572-581.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “*El Auto de los Reyes Magos*”, *Arbor*, Vol. 177, nº 699-700, 2004, pp. 611-621.

____ , “Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano”, en SIRERA TURÓ, Josep Lluís (coord.), *Estudios sobre teatro medieval*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, pp. 147-156.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo “La dirección escénica entre 1900 y 1936. Un cúmulo de tentativas”, *ADE Teatro*, nº 77, 1999, pp. 186-204.

PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

PLAZA CARRERO, Nuria, “Introito, Prólogo, Loa”, en HUERTA CALVO, Javier, (dir.), *Historia del Teatro Breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2008, pp. 82-87.

PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado, 1999.

PRITCHARD, Jane (ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev. 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Obra Social “La Caixa”, 2011.

QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia: una mujer entre sombras*, Barcelona, Lumen, 2005.

- RANK, Otto, *The double*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.
- RE, Lucia, "Gabriele D'Annunzio's Theater of Memory: Il Vittoriale degli Italiani", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 3, 1987, pp. 6-51.
- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel, "La recuperación eclesiástica y el rechazo anticlerical" en GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.), *España entre dos siglos (1875-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pp. 213-234.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro del Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- RIBOT GARCÍA, Luis Antonio, "Carlos II: el centenario olvidado", *Studia historica. Historia moderna*, nº 20, Valladolid, 1999, pp. 19-43.
- RICHEPIN, Jean, "La Gloire du geste", en *Théâtre Chimérique*, París, Charpentier et Fasquelle, 1896, pp. 361-368.
- RICHTER, Hans, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- RIESGO, Begoña. "La parole silencieuse du théâtre de pantomime", en PRUDON, Montserrat, *Texte, espace, voix. Approches transversières (3)*, Vincennes Saint-Denis, Presses de l'Université Paris 8, pp. 129-150.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, "Dos presencias contrapuestas de Maeterlinck: Carlos Arniches y los Martínez Sierra", en LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.), *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 197-227.
- RIQUELME SÁNCHEZ, José, "José Francés ha consagrado toda su vida a Correos, las Letras y las Artes", *Posta Española. Revista Profesional de Correos*, nº 142, 1956, pp. 17-19.
- RIVALAN GUÉGO, Christine, "La retaguardia en la avanzadilla. El caso de los escritores en las colecciones de gran divulgación (1907-1936)", en CEBALLOS VIRO, Álvaro (ed.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid, Visor, 2014.
- RIVAS BRAVO, Noel, "Un raro excluido de *Los raros*", GARCÍA MORALES, Alfonso (ed.), *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 69-84.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de, *El viaje de Pierrot a la Luna. Anécdota funambulesca, Summa. Revista Selecta Ilustrada*, nº 11, Madrid, 1916, pp. 20-24.
- _____, *Cómo hacer teatro*, Valencia, Pre-Textos, 1991.
- ROBINSON, J. Bradford, "Jazz reception in Weimar Germany: in search of a shimmy figure", en GILLIAM, Bryan (ed.), *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 107-134.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo, “Proyección estética y literaria del baile en los años 20”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2005, pp. 303-315.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, “Introducción general”, en ESQUILO, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2000.

RODRIGO, Antonina, *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*, Madrid, Algaba Ediciones, 2005.

ROMANOS, Melchora, “Máscaras y juegos de la educación y de la identidad en comedias de Lope de Vega”, *Cuadernos de Recienvenido*, São Paulo, Universidad de São Paulo, nº25, 2010, pp. 5-28.

ROTA, Ivana, “La relación entre deporte y cultura en España en los primeros treinta años del siglo”, en MORELLI, Gabriele (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España. 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982.

_____, “Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena”, en *Revista de Literatura*, nº 53, 1991, pp.103-150.

_____, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

_____, “El «Teatro de Arte» (1908-1911): Un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias”, en *Teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 133-156.

_____, “Introducción” en VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp.

_____, *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

_____, “El arte escénico en el siglo XIX”, en HUERTA CALVO, Javier, (dir.), *Historia del teatro español*. Vol. II, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1803-1852.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2011.

_____, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2007.

RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence d l'âge classique à Maeterlinck*, París, José Corti, 1966.

SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004.

SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

_____, “El Paralelo barcelonés (1894-1936)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 21, nº 3, 1996, pp. 329-350.

_____, “El teatro extranjero en España” en HUERTA CALVO, Javier (dir.) *Historia del teatro español. Tomo II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2575-2600.

_____, “Muerte y renacimiento de la tragedia (1900-1936)”, en CANTOS CASENAVE, Marieta; ROMERO FERRER, Alberto (ed.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intertextualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 225-240.

_____, “El arte y la máquina. Paradojas de la modernidad escénica. 1900-1939”, en ALBERT, Mechthild, (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2005, pp. 253-271.

_____; “El teatro comercial o el triunfo de las retaguardias”, en CEBALLOS VIRO, Álvaro (ed), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid, Visor, 2014, pp. 119-140.

_____; RICCI, Evelyn; SALGUES, Marie (ed.), *La escena española en la encrucijada (1890 – 1910)*, Madrid, Fundamentos – Casa de Velázquez, 2005.

SALAZAR, Adolfo, *Sinfonía y ballet: idea y gesto en la música y danza contemporáneas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

_____, *La danza y el ballet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

_____, “Información teatral de España y del extranjero”, *Blanco y Negro*, Madrid, 14-I-1923, pp. 35-36.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996.

_____, “Las colecciones eróticas de Madrid y Barcelona: dos maneras de entender la sexualidad”, *Cultura escrita & Sociedad*, 2007, nº 5, pp.146-156.

SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos, “Galdós, precursor de los intelectuales. El impacto histórico del estreno de *Electra* (1901-1914)”, en ARENCIBIA SANTANA, Carmen Yolanda; BAHAMONDE MAGRO, Ángel, (eds.), *Galdós en su tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Parlamento de Canarias, 2006.

SÁNCHEZ MONTES, María José, *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La Esfera. Ilustración mundial (1914-1931)*, Madrid, Libris, 2003.
- SANZ RAMÍREZ, José Antonio, *Antonio de Hoyos y Vinent: genealogía y elogio de una pasión*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- SARASOLA, Daniel (ed.), *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2011.
- SAWA, Miguel; BECERRA, Pablo, *Crónica del Centenario de Don Quijote*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo, 1905.
- SCHEIJEN, Sjeng, *Diaghilev: a life*, Londres, Profile Books, 2009.
- SCUDIERO, Maurizio, “Vanguardia y tipografía: una lectura transversal”, FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (et al.), *La Vanguardia aplicada. 1890-1950*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, pp. 163-212.
- SEGARDÍA, Ángel, *Pablo Luna*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- SIRERA TURÓ, Josep Lluís (coord.), *Estudios sobre teatro medieval*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 2004 (2ª edición corregida y ampliada).
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, “El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)”, *Revista de Occidente*, nº 80, Madrid, 1988, pp. 31-62.
- SOUFAS, C. Christopher, “Benavente and the Spanish discourse on theater”, en *Hispanic Review*, nº 68, 2000, pp. 147-159.
- SOUTHWORTH, Herbert Rutledge, *El mito de la cruzada de Franco*. París, Editorial Ruedo Ibérico, 1963.
- _____, *El lavado de cerebro de Francisco Franco. Conspiración y guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2000.
- STALEY, Gregory Allan, *Seneca and the idea of tragedy*, New York, Oxford University Press, 2009.
- STEINER, George, *La muerte de la tragedia*, Barcelona, Monte Ávila, 2001.
- STERN, Carlona, *Isadora Duncan y Serguei Yesenin*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001.
- STORM, Eric, “El tercer centenario del *Don Quijote* en 1905 y el nacionalismo español”, *Hispania*, nº 58, 1998, pp. 625-654.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *El modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Arcadia de la Letras, 2006.

SUBIRATS, Eduardo, *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela, 1997.

SULLIVAN, Lawrence, “Nikita Baliev's *Le Théâtre de la Chauve-Souris*: an avant-garde theater”, *Dance Research Journal*, Vol. 18, nº 2, 1987, pp. 17-29.

SWISLOCKI, Marta; VALLADARES, Miguel (ed.), “*Estrenado con gran aplauso*”. *Teatro español (1844-1936)*, Frankfurt, Vervuert, 2008.

TESTA, Alberto, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore, 1994.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.

UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 2008. Edición de Alberto NAVARRO.

___ “El caballero de la triste figura. Ensayo iconológico”, *La España Moderna*, nº 95, 1896, pp. 22-39.

___ “¡Muera don Quijote!”, *Vida Nueva*, 26-VI-1898, pp.1-2.

___ “¡Viva Alonso Quijano el Bueno!”, *El Progreso*, 1-VII-1898, pp.1-2.

___ “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, *La España Moderna*, nº 196, 1905, pp. 5-22.

URIBE-ECHEVARRÍA, Juan, *Cervantes en las letras hispanoamericanas*, Santiago, Universidad de Chile, 1949.

VALLE-INCLÁN, Ramón de, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996. Edición de Jesús RUBIO JIMÉNEZ.

___ *Tragedia de ensueño*, en *Jardín Umbrío*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008. Edición de Miguel DÍEZ RODRÍGUEZ.

___ *Comedia de ensueño*, en *Jardín Umbrío*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008. Edición de Miguel DÍEZ RODRÍGUEZ.

VALBUENA PRAT, Ángel, *2 + 4. Relatos de misticismo y de ensueño*, Madrid, G. Hernández y Galo Saenz, 1927.

VAREY, John Earl, *Los títeres y las diversiones populares de Madrid (1758–1840). Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1972.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Cátedra, 2011. Edición de Enrique RODRÍGUEZ CEPEDA.

VENDRELL, Ester, "Fascinación y huella. Los Ballets Rusos y la cultura española", en PRITCHARD, Jane (ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev. 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Obra Social "La Caixa", 2011, p.192.

VERDE, Alexandra. "Tres pantomimas de Ramón Gómez de la Serna (las danzas): una lectura", *Philologia Hispalensis*, Vol. IX , 1994, pp. 95-107.

VERDUGO, Francisco; ZAVALA, Mariano, *Palabras escritas para el banquete en honor de José Francés, por sus compañeros de Prensa Gráfica*, Madrid, Prensa Gráfica, 1917.

VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes*, Paris, Vanier, 1891.

VILALLONGA, Mariàngela "Àurea de Sarrà, la dansarina apasionada i de vida apassionant", *Revista de Girona*, nº 180, 1997, pp. 54-59.

_____, "La Domus Àurea d'Arenys d'Empordà", *Revista de Girona*, nº 186, 1998, pp. 97-106.

VILLALBA SALVADOR, María Piedad, *José Francés, crítico de arte*, Madrid, Universidad Complutense, 1994.

VILLAR, Rogelio del, "Teatro Real. Las danzas rusas", *La Esfera*, 3-VI-1916, p. 7.

_____, "Teatro Real. Las pantomimas rusas", *La Esfera*, 24-VI-1916, p. 19.

VILLENA, Luis Antonio de, *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Ediciones del dragón, 1988.

_____, *El ángel de la frivolidad y su máscara oculta: vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

_____, "Introducción" en ZAMORA, José de, *Princesas de aquelarre y otros relatos eróticos*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

VVAA, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

WEISZ, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la Otrredad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

WILDE, Oscar, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1989.

YURKIEVICH, Saúl, "Los avatares de la vanguardia", *Revista Iberoamericana*, Vol. 48, nº 118-119, 1982, pp. 351-366.

YXART, José, *Crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Lumen, 1996.

____, *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.

ZAMACOIS, Eduardo, “Prólogo” a FRANCÉS, José, *Dos cegueras*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1903.

ZAMORA GUERRERO, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*. Vol. II, Barcelona, Juan Flors, 1961.

ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, París, G. Charpentier, 1881.