AYUNTAMIENTO DE MADRID
CONCEJALÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTES
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

AULA DE CULTURA

CICLO DE CONFERENCIAS: EL MADRID DE ALFONSO XIII
(1902-1931)

AZORÍN, EL TEATRO Y SU TEATRO

POR
D.ª ANA MARÍA FREIRE

MADRID, 1998

24

ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES

AZORÍN, EL TEATRO Y SU TEATRO

Depósito legal: M. 897 - 1998.—Artes Gráficas Municipales - Concejalía de Régimen Interior

AYUNTAMIENTO DE MADRID
CONCEJALÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTES
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

AULA DE CULTURA

CICLO DE CONFERENCIAS: EL MADRID DE ALFONSO XIII
(1902-1931)

AZORÍN, EL TEATRO Y SU TEATRO

POR

D.ª ANA MARÍA FREIRE

MADRID
Artes Gráficas Municipales - Concejalía de Régimen Interior
—
1998

1. AZORÍN EN EL MADRID DE LOS AÑOS VEINTE

En los últimos años del Madrid de Alfonso XIII —marco de este ciclo de conferencias— Azorín, el escritor y periodista ya famoso entonces, se dio a conocer como autor teatral.

Ya en 1901 había escrito una obra dramática, *La fuerza del amor,* pero se trató en aquel momento de un hecho aislado, de una pieza teatral que constituye una documentada reconstrucción histórica del siglo XVII, y que, por lo costoso de su representación, no llegó a los escenarios, aunque José Martínez Ruiz llegó a leérsela a la actriz María Tubau.

En aquellos primeros años madrileños, Martínez Ruiz, que había llegado a la capital en 1896 —porque «Azorín» no nació hasta el 28 de enero de 1904— ya estaba interesado por el mundo teatral. Ejercía como crítico en varios periódicos, e incluso tradujo una obra de teatro extranjero, que estaba dando mucho que hablar fuera de España: *La intrusa,* de Maeterlinck.

Pero fue en los años veinte, concretamente en la segunda mitad de la década, cuando decidió lanzarse al ruedo en pro de una reforma del teatro español, que cifró en dos vertientes a su alcance: por un lado, continuar hablando en sus artículos del teatro que se hacía en el extranjero, y —ésta fue la novedad— dedicarse personalmente a la creación dramática, en la línea que en su opinión debía seguir el teatro español.

El contexto era el Madrid de Alfonso XIII, pero, en lo que tiene que ver con nuestro tema, era, sobre todo, el Madrid de las vanguardias artísticas, el Madrid de los primeros éxitos

«representa un paso trascendental en la evolución del teatro español» *(ABC,* 8-12-27). Esa fórmula consiste en

> fundar [son palabras de Benavente, que recoge Azorín] el interés de las obras dramáticas en el análisis de caracteres, en la lucha de pasiones; pero no entre la maraña de sucesos escalonados para llegar por sorpresa a un desenlace inesperado y falso casi siempre, sino en medio de una acción sencilla, de lo que puede ocurrir todos los días, sin marcar época en la historia de la Humanidad, ni del individuo.

La otra novedad que Azorín descubre en Benavente —la misma que Musset llevó al teatro francés— consiste en lograr una «unidad ideal» de la obra, no hermética, no unidad real, sino ideal, a base de cuadros sueltos.

También tiene palabras de elogio para el teatro de los Álvarez Quintero —en 1925 les dedicó un libro, *Los Quintero y otras páginas*— porque «conocen el mecanismo del teatro de un modo prodigioso», «son dramaturgos, ante todo, de una realidad psicológica» y porque «serán estos autores grandes costumbristas, pintarán deliciosamente el medio físico, las figuras en su materialidad; pero, por encima de tales accidentes están la realidad psicológica y la realidad moral.» *(La Prensa,* 15-6-24).

Con Muñoz Seca llegó incluso a escribir una obra teatral, como veremos. Admiraba de este autor su «profundo sentido de lo cómico», y además veía que su teatro caminaba en la línea del teatro-espectáculo que el cine iba marcando *(ABC,* 1-9-27).

Porque el cine es una amenaza para el teatro, un enemigo antes desconocido, pero es un enemigo con el que conviene aliarse y no enfrentarse, sacando de él todo el partido, tanto en el terreno del lenguaje como en el del espectáculo propiamente dicho: hay que incorporar al teatro todo lo que el cine ofrece, tanto a nivel técnico como a nivel temático.

Y además —observa— hay que tener en cuenta las nuevas directrices artísticas que se han puesto de manifiesto en la Exposición de Arte celebrada en 1925.

3. LAS CLAVES DE LA REFORMA TEATRAL

En la reseña que Ortega y Gasset hacía de esa Exposición se encuentra un párrafo clave para comprender el nuevo modo de concebir el hecho artístico:

> Ahora que se va viendo hasta qué punto el arte no es cosa «seria», sino más bien un fino juego exento de patetismo y solemnidad, a que sólo deben dedicarse los verdaderamente aficionados, los que se complacen en sus peripecias y dificultades superfluas y se someten al pulcro cumplimiento de sus reglas, la monserga de que el arte es eterno no puede satisfacer ni aclarar nada (...) El arte no necesita nada de eso, sino mediodía, tiempo claro, conversación transparente, precisión y un poco de buen humor[1].

Y a la hora de exponer en qué consistía para Azorín la necesaria reforma teatral, podemos empezar por este punto, en el que coincide plenamente con las nuevas corrientes artísticas.

a) El teatro necesita fantasía, debe huir de la realidad. El género que está necesitando es la farsa *(ABC,* 22-10-26). La realidad es la guerra que ha terminado y que ha marcado a tantas personas, a toda una generación *(ABC,* 8-4-26). «Se impone en la escena un poco de fantasía. La pide el público. La va a buscar al cinematógrafo» *(ABC,* 26-3-26). Es necesario el teatro de imaginación, opuesto frontalmente al teatro de intriga que llena los escenarios españoles, y que está agotado. De alguna manera, Azorín coincide con lo que postulaba Benavente en su *Plan de estudios para una escuela de arte escénico:* «Palacio de la ilusión. Yo no desearía otro nombre

para un teatro en donde todo fuera evasión de la realidad; en donde el espectador, al entrar, como su abrigo en el guardarropa, dejara a la puerta su «yo» cotidiano para olvidarse de su vida, de sí mismo»[2].

b) Se trata de aligerar la escena española: por un lado hay que conseguir la función única. Los actores, con la doble función, no dan de sí todo lo que podrían, y esto pesa sobre la calidad de las representaciones. Por otra parte, el público acude al teatro después de toda una jornada de trabajo y necesita entonces, no problemas, sino imaginación y fantasía.

c) La alternativa al abandono de la realidad material que Azorín propugna, es centrar la problemática —la temática— teatral en lo espiritual, en lo psicológico, en los problemas de la personalidad humana, en el mundo del subconsciente, incorporar al teatro los adelantos científicos en el terreno de la investigación del subconsciente[3], como lo hace el cine: la plasmación visual (técnica) del mundo del subconsciente, de lo onírico, con todo lo que da de sí el mundo de los sueños, contrapuesto a la realidad o identificándose con ella. Es lo que en Italia está haciendo Pirandello, y en Francia Lenormand, Juan Víctor Pellerin, Simon Gantillon, Jean Jacques Bernard..., los mismos autores que menciona Gaston Baty meses después, en una entrevista publicada en *Blanco y Negro* (19-2-28) sobre «La renovación del arte dramático». A la pregunta sobre «¿Qué autores y con qué obras responden plenamente a esas nuevas modalidades teatrales [en Francia y fuera de ella]?» responde con una relación de nombres que coincide con los que Azorín menciona habitualmente en sus artículos: en Francia, Jean Victor Pellerin, H.R. Lenormand, Jean Jacques Bernard, Simon Gantillon; Shaw, en Inglaterra; Evreinoff, en Rusia; Kaiser, en Alemania; Pirandello, en Italia; O'Neill y Elmer Rice, en los Estados Unidos. Todos ellos son el contexto que hemos de tener presente para comprender los empeños de Azorín.

d) Y esa presencia del mundo del subconsciente en el arte da origen a un nuevo concepto, *superrealismo* (precisamente es el título que dio en 1929 a la obra que hoy conocemos como

El libro de Levante), en una concepción no demasiado clara del término, que alternaba en aquellos momentos con el de *surrealismo.* El propio Azorín confesaba no saber muy bien en qué consistía, y sin embargo lo veía como una meta a la que debía dirigirse el nuevo teatro:

> ¿Qué es superrealismo? Nadie lo sabe. ¿Qué era el romanticismo? Nadie, después de más de un siglo, acierta a definirlo. Lo cierto es que nos apartamos, en arte, de la realidad. Y que en este desvío de lo real prosaico toma motivo para surgir y desenvolverse un romanticismo, más desordenado, más libre que el antiguo, de que da muestras la poesía, con su incoherencia y sus imágenes absurdas, y de que el teatro nos está ofreciendo todos los días —en el extranjero— ejemplos. *(ABC,* 15-9-27).

e) Dentro de esa temática de orden espiritual se encuentran el tiempo, la eternidad, la muerte, y otros temas abstractos que antiguamente eran patrimonio del autosacramental. Azorín expresa su admiración por Calderón, y llegará a calificar una de sus obras, *Angelita,* de autosacramental, por lo simbólico de sus personajes y contenido. No es el único que lo hace: Alberti, Miguel Hernández, Max Aub también escribirán autosacramentales —sin sacramento, precisa Alberti— en estos años posteriores al centenario de la muerte de Góngora, que suscitó un interés renovado por los autos calderonianos. Margarita Xirgu, la actriz de la vanguardia, representó *El gran teatro del mundo,* y García Lorca incluyó *La vida es sueño* en el repertorio de «La Barraca». La vida como sueño, el mundo como teatro, serán el fondo latente —pronto lo veremos— en el teatro de Azorín.

f) Pero no por ser intelectual y abstracto el teatro, tal como lo concibe Azorín, ha de ser estático, falto de actividad. El teatro tiene que ser vivo, la misma vida, casi hasta borrar los límites que separan la vida de la representación, como

ocurría en el teatro medieval, el de los milagros y misterios, en contacto directo con el *pueblo* (no habla de público, no habla de espectadores), y a ser posible, representado al aire libre, con las propias vallas y paredes de las casas, en las plazas y calles de los pueblos, como decorado. En ese teatro de la naturalidad lo importante no era el texto, y ésta es otra idea que defiende Azorín en un artículo que titula «Contra el teatro literario» *(ABC,* 21-4-27). Lo importante es el espectáculo, sacar el teatro «de estas cuatro paredes en que se va muriendo» *(La Prensa,* 14-12-30). La fórmula de Azorín armoniza perfectamente con la *commedia dell'arte,* que funde el arte y la vida *(ABC,* 16-8-23), porque la obra teatral —piensa— no es un dogma intangible: una vez entregada a los actores, éstos tienen la palabra *(ABC,* 23-6-27). El autor no debe inmiscuirse, una vez que ha puesto el punto final en la última cuartilla; incluso llega a decir que el autor no debería asistir a los ensayos, y que las acotaciones tal vez sean una intromisión por su parte. Lo importante es lo que hagan los actores y, sobre todo, el diálogo dramático, que compara, en un acertada metáfora, con «el pasamanos de una escalera: el frote de las manos lo pule y hace desaparecer las pequeñas asperezas y anfractuosidades... Muchas cosas inútiles se caen del diálogo cuando el diálogo pasa del papel a las tablas» *(ABC,* 8-5-26).

4. NECESARIA APERTURA AL TEATRO EXTRANJERO

Toda este teoría dramática está en sus abundantes escritos de tema teatral de aquellos años, en los que, además, va dando a conocer el teatro extranjero. En sus artículos en la prensa diaria, en la segunda mitad de la década de los veinte, es muy frecuente que trate de obras, autores, directores, actores, técnicas y otros aspectos del teatro que se está haciendo fuera de nuestro país. Y además suele hablar de las representaciones de obras extranjeras que se están dando en España. Es decididamente partidario del «chaparrón» de traducciones «que,

como siempre ha ocurrido en la literatura, van abriendo la brecha» (28-1-29). A Emilia Pardo Bazán la encomia precisamente por haber dado a conocer en España la literatura extranjera de su tiempo, sin traicionar lo genuinamente español. Por la misma razón tiene palabras de elogio para la actriz María Tubau y para el director de escena Ceferino Palencia, que siempre representaban teatro extranjero, por amor a lo nuevo en el teatro. En su época —como en la de Azorín— se aspiraba a una renovación dramática que no se sabía a punto fijo en qué había de consistir. Y en esas circunstancias, escribe Azorín,

> María y Ceferino, que parecían fuera del ambiente de España en su actuación, a la misma hora en que se formulaba contra ellos esa objeción, se hallaban trabajando, patrióticamente, por el porvenir del arte español. *(ABC,* 11-8-27).

Por eso Azorín traduce a Evreinoff —*El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad*— a Gantillon —*Maya*—, como años antes había traducido *La intrusa,* de Maeterlinck, que tanto influiría en su creación posterior.

5. EL TEATRO DE AZORÍN

El otro medio con que cuenta en su proyecto de regeneración del teatro español es su propia creación dramática, en la que intentará poner en juego todo este bagaje teórico.

Al parecer, la primera obra que escribió en los años 20 fue *Judit,* que nunca se estrenó, que ha estado perdida durante muchos años, y que recientemente ha sido recuperada. Margarita Xirgu la estaba ensayando cuando en abril de 1926 contestaba en una entrevista

> [es una obra] difícil para los actores y para la representación escénica... Es una *cosa* muy nueva en

cuanto a la *manera de hacer*. No sigue la técnica habitual de las comedias de hoy. Es algo distinto y extraño. *Judit* es una obra de abstracciones, muy complicada, con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos personajes... Se llaman: Un minero, otro, otro... Y un aldeano, otro, otro... Es una obra, a mi juicio, muy nueva y muy difícil. El ver en ella el nombre de Azorín parece hacer suponer que se trata de una cosa sencilla, ¿verdad? Sin embargo, *Judit* es una obra honda, compleja y fuerte... Quiero estudiarla con mucho cariño y mucho cuidado. *(La Esfera,* 3-IV-1926)[4].

Azorín también seguía con entusiasmo los preparativos:

—Margarita Xirgu tiene una tragedia que estrenará esta temporada, titulada *Judit*. Es una trasposición moderna; no se trata de la Judit bíblica. He visto ya las decoraciones, y una especialmente cubista me ha gustado extraordinariamente. (Entrevista de Martínez de la Riva el 19-12-1926).

La obra no llegó a estrenarse entonces por problemas con la censura y hubo un segundo intento bastantes años después, cuando Azorín respondía a una pregunta de Gómez de la Serna:

Sí; se va a estrenar... Pasó ya el tiempo en que la autoridad prohibía que mi *Judit* cortase la cabeza a la tiranía[5].

Se refería a que en la pieza, que traslada el relato bíblico al siglo xx, Holofernes es el presidente del Consejo de Ministros y Judit la heroína que, asesinándole, liberta a la clase obrera de su tiranía.

El primer estreno de Azorín fue *Old Spain,* puesta en escena en San Sebastián el 13 de septiembre de 1926, representada

después con modificaciones en Oviedo, y finalmente estrenada en Madrid en la versión definitiva en el teatro Reina Victoria, el 3 de noviembre del mismo año. Se trata de una comedia en tres actos y un prólogo, en la que una española, la condesita de la Llana, hija del marqués de Cilleros, se deja enamorar por el excéntrico don Joaquín, millonario, hijo de español y norteamericana, que llega al pequeño pueblo castellano ocultando su condición. En un ambiente voluntariamente disparatado, con diálogos cercanos al teatro del absurdo, y personajes extravagantes, como Mr. Brown, el payaso, traba Azorín un argumento con una tesis de fondo que puede resumirse en un fragmento del diálogo entre el extranjero don Joaquín y la condesita española en el último cuadro del acto III:

Joaquín. (...) cuando el azar de la vida nos lleva a conocer, a estimar, a amar a una persona de distinta patria que la nuestra, parece que en nuestro espíritu se abre como una ventanita iluminada.

Condesita. Iluminada con otra luz que nuestros ojos no han visto nunca.

Joaquín. ¿No quiere usted contemplar esa luz nueva, Pepita?

Condesita. Me atrae esa lucecita de la ventana iluminada y tengo al mismo tiempo miedo.

Joaquín. Miedo ¿de qué?

Condesita. De perder mi serenidad espiritual; de perder lo que amo más que todo; ese dulce lazo que me liga al pasado.

Joaquín. ¿Y no ganará usted nada en cambio, Pepita? ¿No ganará usted el fundar en el viejo tronco un árbol nuevo? La humanidad es eso: renovación, continuación del pasado; pero añadiendo al pasado una fuerza nueva.

A nadie se le oculta la doble lectura de este pasaje, perfectamente noventayochista, si se entiende en clave del porvenir y el progreso de España, pero que también puede aplicarse a los nuevos injertos foráneos de que tan necesitado se encontraba el teatro español.

El 17 de marzo de 1927 estrenaba Azorín en el Teatro del Centro el sainete sentimental en tres actos *Brandy, mucho brandy,* bajo la dirección escénica de Manuel París. La obra resultó un gran fracaso, a pesar de lo cual se representó de nuevo en Monóvar en el mes de junio. En el argumento juega una baza importante el azar y la casualidad, que son arranque del argumento, pero tienen también un papel preponderante las ilusiones que dan sentido a la vida y los mundos desconocidos de la muerte y de los sueños. La sencilla familia formada por Cosme, Laura y doña Dorotea recibe de forma imprevista una herencia de un pariente olvidado, que ha fallecido en la India. Para recibirla se les pone como condición la colocación del retrato del difunto en el comedor de la casa y la celebración de una cena anual en su memoria la noche de ánimas, aniversario de la fecha en que el tío Lorenzo se había fugado de la casa paterna. El albacea, Mr. Fog, y el notario, Rafael, asistirán a la cena, que tiene lugar en el acto segundo, envuelta en un halo de misterio. En el tercer acto, en un ambiente irreal, donde se difuminan los contornos de la realidad y del sueño, del mundo de los vivos y del de los muertos, del tiempo pasado y del presente, Laura dialoga con su tío, primero viejo, que le aconseja prudencia, y luego joven, que la impulsa a seguir su ideal. Lo soñado por Laura es lo que presencian los espectadores.

Comedia del arte fue el tercer estreno de Azorín, esta vez en el Teatro Fuencarral de Madrid, el 25 de noviembre de 1927. La esencia de esta obra responde a su título, pues en la comedia desaparecen, como Azorín deseaba, las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la vida y la representación, entre la naturaleza y el arte. En el primer acto los miembros de una compañía teatral pasan un día de campo, y en su excursión

preparan el beneficio de uno de ellos, don Antonio Valdés, que elige para la ocasión la obra *Edipo en Colona,* traducida por su amigo, don José Vega. La joven Pacita Durán se revelará en esa representación como gran actriz haciendo de Antígona, la hija que acompaña a su padre ciego, Edipo, a quien da vida don Antonio. En el segundo acto, han pasado diez años, don Antonio se ha quedado ciego en la realidad y Pacita Durán le visita al regreso de una gira triunfal por América. A raíz del encuentro deciden representar de nuevo *Edipo en Colona,* ahora para el beneficio de Vega. La ceguera de la ficción del primer acto se ha vuelto real en el segundo, pero en el tercero será de un efecto inapreciable en la representación. A lo largo de *Comedia del arte* Azorín pone en boca de sus personajes gran parte de sus reflexiones sobre el arte dramático, por lo que se ha tachado esta obra de excesivamente teórica y discursiva, con demasiadas reflexiones. Algunas de ellas, no obstante, merecen destacarse, porque están en el fondo de todo el teatro de Azorín, como la consideración que hace don Antonio Valdés: «La psicología humana es lo mismo ahora que hace mil años. Se sienten ahora como hace mil años el amor, el odio, los celos, la ambición. Los trajes antiguos importan poco. Por debajo de los trajes están las pasiones, los sentimientos, los afectos, que son iguales a los de ahora...» O aquella otra de Vega, casi al final de la obra: «El mundo, hijo mío, es un teatro. Un teatro en que se representa la misma función desde hace siglos, desde que comenzó a vivir la humanidad. Cambian los personajes, los trajes, las decoraciones; pero la obra es la misma».

Entre *Comedia del arte* y *Lo invisible* estrena Azorín otras dos obras, una traducida y otra en colaboración. La primera es *El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad,* del ruso afincado en París desde la revolución, Nicolás Evreinof, estrenada en el teatro Alcázar el 3 de febrero de 1928, con gran éxito. Evreinof, hombre polifacético que había sido actor, director y artista de circo, era la imagen del «teatro europeo» del momento y esta obra había tenido cientos de representaciones en París. La crítica madrileña no sólo alabó

la pieza original, sino también la traducción de Azorín.

El otro estreno, el 2 de mayo del 28, fue *El Clamor,* farsa en tres actos, en colaboración con Muñoz Seca, que, además de desconcertar al público por el insólito tándem, concitó las iras de los críticos teatrales al verse satirizados, y tuvo como consecuencia la expulsión de Azorín de la Asociación de la Prensa.

Todavía candente la polémica suscitada, el incansable Azorín de aquellos años dio a conocer, separadamente, las tres piezas que constituyeron su trilogía *Lo invisible,* considerada por algunos como uno de sus mayores logros dramáticos. *La arañita en el espejo* la estrenó la compañía de Rosario Iglesias en Barcelona el 15 de octubre del 27; la compañía de Rosario Pino estrenó, por su parte, en el teatro Pereda de Santander *Doctor Death de 3 a 5* y *El segador,* los días 28 y 30 de abril del mismo año. La trilogía completa la estrenó esta última compañía en Madrid el 24 de noviembre de 1928. Dirigió la obra Cipriano Rivas Cherif, que actuó en ella, así como el propio Azorín, que representó el papel del Autor —la fusión de realidad y ficción que tanto le gustaba— en el Prólogo escenificado de *La arañita en el espejo.* El tema de la trilogía es la muerte, esa presencia invisible que, sin embargo, es quien mueve los hilos de la trama en las tres breves piezas.

El empeño con que Azorín acometió esta campaña teatral es visible en los breves períodos que median entre los estrenos. A principios de 1930 alrededor de la fecha en que la compañía de Lola Membrives estrenó en el Teatro de la Zarzuela su traducción de *Maya,* de Gantillon (25 de enero), Azorín estaba escribiendo una obra de la que no queda rastro sobre *Santa Teresa,* una santa Teresa «moderna y realista, sin ninguna cosa épica o histórica», y el 10 de mayo de 1930, con motivo de un homenaje que se le tributó en Monóvar, un grupo de aficionados de su ciudad natal daba vida a *Angelita.*

Angelita es tal vez la obra más atractiva del teatro de Azorín, por el encanto del personaje, símbolo «de la eterna bondad humana que vence al tiempo y al espacio», y porque en ella

confluyen casi todos los ideales del escritor en cuanto al teatro, incluso el hecho de que fuera estrenada por un grupo de aficionados. Se da en Angelita la superación de la barrera del tiempo, los temas de la personalidad y el subconsciente, la escenificación de acontecimientos que sólo existen en la mente de la protagonista... Aparece también el tema de la vida como representación, dejando en el aire la duda sobre cuál es la verdadera realidad: cuando en el acto primero Angelita, soltera, da dos vueltas al anillo-talismán que le ha regalado el Desconocido, con lo que transcurren dos años, se encuentra frente a Carlos, su marido, dramaturgo, al que no conoce, y él cree que ella está representando magníficamente el papel de su comedia en que una esposa no conoce a su marido, y tiene lugar un delicioso diálogo cargado de humor. Todo el juego dramático de esta obra, y especialmente la última escena de este autosacramental, cuando a la protagonista se le presenta, por fin, en forma de tres «Angelitas» la posibilidad de elección de su futuro, ha dado pie para hablar del superrealismo del teatro azoriano. En este desdoblamiento de Angelita en tres personajes —en tres personalidades que siguen tres itinerarios vitales diferentes— se ha querido ver no sólo una concepción superrealista, sino una influencia innegable del teatro de Pirandello, tan preocupado por los problemas de la identidad personal.

Angelita fue el último estreno de Azorín en esta etapa, pues *Cervantes o la casa encantada,* que ya estaba escribiendo en el fecundo 1926, no se representó entonces, aunque en 1930 la había entregado a Martínez Sierra y éste la juzgó admirable. De nuevo la transgresión temporal, el desdoblamiento del personaje de Isabel, el mundo del subconsciente y la representación escenográfica de lo que en él sucede es parte esencial de esta comedia en tres actos y un epílogo, donde el delirio provocado por la enfermedad del dramaturgo Víctor Brenes es transmitido por Postín al periodista Rafael Durán, que escribe una obra dramática, y en la representación de ese delirio consiste la comedia que los espectadores contemplan,

en un doble plano temporal: el de los sanos y el del subconsciente de Víctor, que se traslada al Valladolid de 1605, donde dialoga con Cervantes.

Farsa docente fue estrenada después de la guerra, pero pertenece a este período experimental de Azorín, pues se trata de *Ifach* (Auto del pecado original) que escribió a comienzos de la década de los 30. Es una verdadera farsa en la que el tema de la muerte no tiene tintes trágicos, como en la trilogía *Lo invisible*. Los cuatro protagonistas, que ya han pasado esa frontera y habitan en los Campos Elíseos, se encuentran al comienzo de la obra esperando que les expidan los correspondientes pasaportes para volver a la tierra. De nuevo la muerte, de nuevo la transgresión temporal, de nuevo el tema de la identidad personal, pues cada uno de ellos habrá de asumir en el gran teatro del mundo al que vuelven un papel diferente del que tuvieron en su existencia anterior, en lo que estriba toda la comicidad de esta auténtica farsa.

La última obra dramática de Azorín, *La guerrilla,* queda fuera de nuestro marco cronológico, pues se estrenó en el Teatro Benavente el 11 de enero de 1936, y también escapa a los presupuestos que hasta aquí hemos venido analizando, ya que se trata de una obra ambientada históricamente en la España invadida en 1808 por las tropas de Napoleón, que tanto por los personajes, como por el argumento, el ambiente y hasta los decorados podría inscribirse en la corriente del teatro tradicional.

6. MODELOS, INFLUENCIAS Y PARENTESCOS

El proyecto teatral de Azorín era el que hemos descrito y al que responden sus obras, que hemos presentado con pocas pinceladas. Un teatro del que se ha señalado su filiación pirandelliana en algunos aspectos, la influencia de Maeterlinck, el entronque, en otro sentido, con la tradición dramática española, el supuesto surrealismo... Algunos, como Lawrence

LaJohn no cuestionan en absoluto que el teatro de Azorín pueda calificarse de superrealista. Afirma que «es evidente que *Angelita* es una obra superrealista en el uso de lo maravilloso y en la atención al subconsciente»[6]. Otros, como Barbara Sheklin Davis no duda en calificar de «trilogía superrealista» *Lo invisible*[7]. En mi opinión, sin embargo, el hecho de que en las obras de Azorín haya elementos de clara filiación superrealista no permite calificar así a su teatro. Ya Díaz Plaja afirmaba en 1931 que quizá cuando Azorín hablaba de superrealismo no quería decir otra cosa que el significado estricto de la palabra: superación de la realidad. Ricardo Doménech abunda en esta opinión diciendo que «Más que teatro superrealista, estas obras constituyen un intento de trascender los limitados horizontes del sainete, de la estampa de costumbres, avanzando *desde* este plano de realidad inmediata, cotidiana, hacia zonas más profundas de la vida y la psicología de los personajes»[8]. Otros, como Inman Fox, rechazan de plano la posibilidad de considerar surrealista este teatro: «Solo con leer los artículos de Azorín está claro que no entendía el alcance del superrealismo, ni en la teoría ni en la práctica. Para él fue poco más que antirrealismo, fantasía e idealización, sueño y misterio»[9]. El propio Azorín nunca empleó el término en un sentido unívoco. En su artículo «Concepto de teatro», publicado en la *Gaceta literaria* el 15 de febrero de 1927, calificaba las nuevas tendencias dramáticas, llamadas «teatro de conocimiento» por el crítico francés Benjamín Crémieux, «teatro racionalista». Y en la «Autocrítica» de *Brandy, mucho brandy*, muy poco tiempo después, intentaba explicarlo mejor:

> Teatro de conocimiento; teatro racionalista... La esencia, el contenido, las orientaciones son las mismas. Lo fundamental en ese teatro es el apartamiento de la realidad. El teatro de ahora es superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad.

Mi opinión coincide con quienes rechazan el surrealismo de Azorín, pero voy a explicar por qué. A Azorín le deslumbró el superrealismo francés —los resultados artísticos del superrealismo francés— por el avance que suponía, con respecto al teatro que se aplaudía en España. El teatro francés de la escuela de Breton contenía todos los elementos de que carecía el español y, en definitiva, propugnaba la libertad en la creación y en la interpretación, y la independencia —el no sometimiento— al gusto mayoritario de un público y de una crítica refractarios a las novedades artísticas. En un artículo de Ricardo Gullón en que cuestiona la existencia de un superrealismo español, bien que refiriéndose exclusivamente —al menos de modo expreso— a la poesía, resume los postulados del primer manifiesto superrealista en una serie de exaltaciones y condenas:

> Exaltación de la libertad, de la imaginación, del sueño, del inconsciente, del automatismo verbal y el diálogo desordenado, de la imagen poética como reveladora de asociaciones insólitas...; condenación del realismo, de la psicología, la lógica, y, naturalmente, de la novela realista[10].

Por eso, aunque algunos han destacado entre lo mejor del teatro azoriniano el diálogo incongruente de Mr. Brown y don Joaquín en el primer acto de *Old Spain*[11], ni siquiera espigando en sus obras fragmentos como éste podemos hablar de automatismo verbal.

Hay, además, en las obras de Azorín dos elementos a mi modo de ver capitales que chocan con el superrealismo: el primero es la presencia de la tradición española en su obra, que es tan difícilmente emparentable con los postulados superrealistas. El segundo elemento, quizá más importante, es el condicionamiento que supone para el superrealismo la propia personalidad y el pensamiento de Azorín. El planteamiento de Breton y sus seguidores es revolucionario en el plano vital.

Existe una sensibilidad y una filosofía subyacente al movimiento. Jorge Guillén, que calificaba al superrealismo como «casi **escuela,** casi **partido**»[12], empleaba al estudiarlo una terminología que pertenece al campo semántico de la religión: el superrealismo era «un grupo —en este caso una iglesia— (...) una doctrina —en este caso, un dogma»—[13], era una ortodoxia, que implicaba una determinada conducta y, según Guillén, «tales hipérboles en conducta y en doctrina muy poco o nada tienen que ver con nuestros españoles»[14]. Todo esto lo dice hablando de los poetas; el teatro todavía estaba más lejos.

Azorín admira los resultados estéticos de un planteamiento vital muy distinto y muy distante del suyo, por lo que cualquier manifestación de su arte que se asemeje al superrealismo no será nunca auténtico, porque de ningún modo se puede calificar al Azorín de los años veinte en sus planteamientos vitales como un radical. El sentimentalismo y la bondad de corazón presente en sus obras —*Comedia del arte, Angelita...*— es incompatible con los postulados franceses. Por otro lado Azorín no abandona en ningún momento las preocupaciones morales. Lo más atrevido en ese terreno es su traducción de *Maya*. Y, en todo caso, en Azorín hay más afán de libertad de criterio que de rebeldía o protesta frente a lo socialmente convenido. El supuesto superrealismo azoriniano sería un superrealismo heterodoxo, aguado, con filtraciones de sentimentalismo y otros valores que el superrealismo ortodoxo francés hubiera repudiado.

Por la misma razón no se puede calificar el teatro de Azorín como pirandelliano, aunque Pirandello esté latente en su teatro. La crisis personal de Pirandello inspiraba su creación dramática, y lo que Azorín admiraba era sus frutos artísticos, sin padecer el problema vital.

7. LOS OBSTÁCULOS

Sea cual sea el calificativo que se le dé y los parentescos que se le quiera encontrar, el teatro de Azorín no logró la

aceptación que su autor pretendía. El escritor señaló en su momento dos escollos que, a su parecer, lo impedían. Por una parte el público, y por otra la crítica teatral, tal como se venía ejerciendo en su época. El artículo titulado «El teatro futuro», publicado en noviembre de 1926 *(ABC,* 5-11-26) es capital para comprender el pensamiento de Azorín en lo tocante al condicionamiento que supone el público en la renovación teatral: tomando pie de sus paseos con Baroja, siempre al atardecer, siempre por la acera de Lhardy en la carrera de San Jerónimo, a lo largo de muchos años, observa que una nueva clase social ha aparecido, y ésa es precisamente el público de los teatros. Esa nueva clase —escribe— «es rica, se puede permitir la satisfacción de ciertos goces sociales, pero no tiene cultivada la inteligencia» y «en el momento actual esa clase es la que domina y da el tono en la sociedad española. (...) El hecho es profundo e irremediable; cuanto se haga por remediar el estado actual de la literatura dramática española será completamente inútil; sería preciso, para que el teatro cambiase, que cambiase la estructura íntima de la sociedad española». Con un tono de pesimismo, que trata de disimular, concluye:

> Tengamos confianza, y el que pueda —es decir, los que dominan la técnica del teatro, los maestros— que trate de escribir dentro de estos nuevos moldes, dentro de este gusto de ahora, que ni ellos ni nadie pueden cambiar. *(ABC,* 5-11-26).

El otro gran obstáculo a su proyecto lo encuentra en los críticos teatrales. Su poco aprecio por la tarea que desempeñan los críticos al uso viene de antiguo. Ya en 1898 asistió a la representación de *Liliput,* de Luis Ansorena, antiguo periodista del *Madrid Cómico,* en donde por aquellas fechas colaboraba Martínez Ruiz, precisamente movido por las críticas adversas que la obra recibió:

> Fui al **Español** con gusto. Las obras desdeñadas por el público, y más que por el público, por la crítica,

> me encantan. Daudet, Flaubert, el autor de *El Candidato* —silbado— Goncourt, de *Manete Salomòn,* Galdós... todos esos eminentes literatos que a la escena dieron obras que obtuvieron los honores de silbo, tienen para mí un atractivo particular[15].

Pero los verdaderos ataques y contraataques se desataron tras el estreno de *Old Spain. ABC* fue la palestra de Azorín, que, entre el 11 de noviembre de 1926 y el 11 de marzo de 1927 escribió una serie de artículos, algunos de cuyos títulos son bien expresivos: «¿Críticos teatrales? ¡Bah!», «La cuestión de los críticos autores», «Inutilidad de la crítica teatral», «Inepcias de la crítica. La obra no está lograda»...

En ellos no solamente rechaza a quienes la ejercen, sino el hecho mismo de la crítica teatral tal como se viene practicando: la considera «un rezago de la escolástica bárbara». A lo largo de los meses que duró la polémica van subiendo de tono sus comentarios. Les echa en cara a los críticos teatrales su incapacidad para emitir una opinión individual, su falta de preparación, y su terrible prevención hacia todo lo nuevo. Son personas bonachonas, que ejercen una crítica informativa y no literaria, sustituible con ventaja por la mera publicidad. El crítico teatral —piensa Azorín— ha de tener algo de artista: «Tan sensible, si cabe, a la belleza, debe ser el crítico como el autor. La crítica ha de ser, por tanto, creadora» *(ABC,* 25-12-26), «una meditación lírica y sentimental sobre una obra; es decir, otra obra literaria, continuación de la primera, de la vista en la escena. (...) El crítico escribiría sin pensar en el público, no para el público ni a instigación del público. La crítica sería, como la poesía lírica, la exteriorización de un estado de espíritu. Y libremente, sin sujetarse a ninguna norma, con espontaneidad, el crítico sería tan artista en su obra como el autor de la obra vista, contemplada» *(ABC,* 11-3-27).

Pero el teatro de Azorín no fue solo incomprendido por los críticos o por el gran público. Se trataba de un teatro de minorías, un teatro cercano a las vanguardias artísticas, que

tampoco fue secundado por los representantes de éstas. Tal vez Azorín creía de verdad en las palabras que pronuncia uno de sus personajes dramáticos: «La imaginación es planta que crece en el humus de los cincuenta años» (El Doctor en *Cervantes o la casa encantada*, Acto II). Pero la nueva generación no le consideraba de los suyos. Para los integrantes de la generación poética de 1927, Azorín era lo que ellos llamaban en su jerga un «putrefacto». Explica Alberti:

> El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las cosas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, a cuanto molestaba e impedía el claro avance de nuestra época. «Azorín», por ejemplo, ya por aquellos días —cosa injusta— era para nosotros un putrefacto[16].

Para la generación del 27 la del 98 resultaba inactual, por emplear un término azoriniano. «Dijo: NOVENTA Y OCHO, y al decirlo, su voz doblaba a muerto lánguidamente, como una campana», escribió Bergamín por aquellas fechas *(La Gaceta Literaria,* n.º 3, 1-2-27)[17]. Y dos años después, Giménez Caballero se permitía un comentario irónico sobre *Castilla,* de Azorín, considerando que los autores del 98 habían tenido su momento, pero ya no era aquel en que se encontraban.

Por todas estas razones, y por ninguna de ellas en particular, es por lo que Azorín no tuvo éxito cuando quiso inaugurar, como Lope, otro «arte nuevo de hacer comedias en este tiempo».

NOTAS

[1] En José Carlos MAINER: *La Edad de Plata*. Cátedra, Madrid, 1987[4], pág. 189.

[2] *Obras Completas*, tomo VII, pág. 1206.

[3] Conviene destacar que cuando Azorín habla de esto, en ningún momento menciona a Freud, aunque Gallego Morell en el Prólogo al *Teatro*, de Ignacio Sánchez Mejías (Ediciones del Centro, Madrid, 1976, pág. 23), afirma que «Los experimentos teatrales de Azorín, *Las Adelfas* de los Machado, *Tararí* de Valentín Andrés Álvarez, algún sainete de Arniches y alguna novela de J.J. Domenchina no se explican sin el pórtico de la traducción de Freud por Luis López Ballesteros y de Torres, empresa impulsada y prologada por Ortega y Gasset».

[4] En W. MULERTT: «El teatro de Azorín», Apéndice 2.º a la edición española de su *Azorín (José Martínez Ruiz). Contribución al estudio de la literatura española a fines del siglo XIX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930, pág. 242.

[5] En Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: *Azorín*. Losada, Buenos Aires, 1942, pág. 216.

[6] Lawrence A. LAJOHN: «Surrealism in Azorín's Theater». *Kentucky Foreign Language Quarterly* X-1 (1963), págs. 20-25. Cito por la versión castellana recogida en Víctor García de la Concha, ed., *El Surrealismo*. Taurus, Madrid, 1982, pág. 356.

[7] Barbara SHEKLIN DAVIS: «El teatro surrealista español», en Víctor García de la Concha, ed. *op cit.*, pág. 331.

[8] Ricardo DOMÉNECH: «Azorín, dramaturgo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 76 (1968), pág. 395.

[9] E. INMAN FOX: «La campaña teatral de Azorín (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach)», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 76 (1968), pág. 381.

[10] Ricardo GULLÓN: «¿Hubo un surrealismo español?», en Víctor García de la Concha, ed., *op. cit.,* pág. 77. Importa añadir al respecto que la fecha de este primer manifiesto es el 24 de octubre de 1924.

[11] Ricardo DOMÉNECH señalaba el parecido de este diálogo con *Tres sombreros de copa,* de Mihura, y con *El triciclo,* de Arrabal.

[12] Jorge GUILLÉN: «El estímulo superrealista», en Víctor García de la Concha, ed., *op. cit.,* pág. 90.

[13] *Ibidem,* pág. 91.

[14] *Ibidem,* pág. 93.

[15] «Gaceta de Madrid», en *Madrid Cómico,* 1898, pág. 324.

[16] En José Carlos MAINER, *op. cit.,* pág. 212.

[17] En José Carlos MAINER, *op. cit.,* pág. 250.

CICLO DE CONFERENCIAS: EL MADRID DE ALFONSO XIII (1902-1931)

CONFERENCIAS PUBLICADAS

Número 1. *Un estudiante provinciano en el Madrid de los años 20 (1921-1931)*, por DON FERNANDO JIMÉNEZ DE GREGORIO.

Número 2. *Los Alcaldes de Alfonso XIII*, por DON JOSÉ DEL CORRAL.

Número 3. *El marqués de la Vega-Inclán y el Museo Romántico*, por DON FRANCISCO AZORÍN.

Número 4. *La lucha por el agua entre Santillana y el Canal*, por DON JOSÉ MARÍA SANZ GARCÍA.

Número 5. *Arte Neobarroco madrileño. Entre la tradición y la modernidad*, por DOÑA VIRGINIA TOVAR MARTÍN.

Número 6. *La Ermita de San Antonio de la Florida en el Madrid de Alfonso XIII*, por DON LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.

Número 7. *Azorín y su «Guía sentimental de Madrid»*, por DON JOSÉ MONTERO PADILLA.

Número 8. *Alfonso XIII y la guerra —Espejo de neutrales—. Glosa de un libro*, por DOÑA JUANA ESPINÓS ORLANDO.

Número 9. *La inauguración de la Gran Vía*, por DOÑA ÁFRICA MARTÍNEZ MEDINA.

Número 10. *Julio Antonio, escultor de la raza*, por DON ENRIQUE PARDO CANALÍS.

Número 11. *La poesía de tema madrileñista durante el reinado de Alfonso XIII*, por DON LEONARDO ROMERO TOBAR.

Número 12. *Cuando Madrid dejó de ser Vega. Rápida transformación y olvido de una villa agrícola*, por DON JOSÉ MARÍA SANZ GARCÍA.

Número 13. *Comienzos de la aviación en España (1902-1931)*, por DON ALFONSO DE CARLOS PEÑA.

Número 14. *El estreno de* La Malquerida, por DON JOSÉ MONTERO ALONSO.

Número 15. *La Ciudad Universitaria, idea monárquica*, por DON ENRIQUE DE AGUINAGA.

Número 16. *La Banca y sus edificios en el Madrid de Alfonso XIII*, por DOÑA CARMEN GIMÉNEZ SERRANO.

Número 17. *El Madrid de la boda de Alfonso XIII*, por DON LUIS LÓPEZ JIMÉNEZ.

Número 18. *Fernando García Mercadal, pionero de la modernidad*, por DOÑA SOFÍA DIÉGUEZ PATAO.

Número 19. *Las colecciones literarias en el Madrid de Alfonso XIII (1902-1931)*, por DON ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA.

Número 20. *El desarrollo de Madrid en el reinado de Alfonso XIII*, por DON JOSÉ DEL CORRAL.

Número 21. *El Neomudéjar en Madrid, 1900-1930*, por DOÑA M.ª ÁNGELES TOAJAS ROGER.

Número 22. *La arquitectura militar en Madrid en el reinado de Alfonso XIII*, por DON JESÚS CANTERA MONTENEGRO.

Número 23. *El coleccionismo en el reinado de Alfonso XIII: la colección real*, por DOÑA PILAR SILVA MAROTO.