

¿EL SANTO O LA ESFINGE? EL TEATRO ANTE LA CRISIS DE 1898

Derek GAGEN
University of Wales

La versión española del *fin de siècle* decimonónico se identifica con una sangrienta guerra colonial y un Desastre. Entre abril y agosto de 1898, España prosigue una guerra contra los Estados Unidos y experimenta la humillación del Tratado de París. Como observa Sebastian Balfour, Madrid veía en esa guerra la única manera de perder un Imperio sin poner en peligro el régimen monárquico de la Restauración (Balfour 1997, 33). Si para Enrique IV París valía una misa, para los españoles de 1898 la sobrevivencia del trono valía una derrota.

Evidentemente la crisis de 1898 constituye una parte, un síntoma, de otra crisis mucho más trascendental¹. Como observó Lord Salisbury en mayo de 1898 —y como informaba la prensa nacional— España figuraba ya entre las “naciones moribundas” (Balfour 1997, 49). La reacción en España ante esa situación fue en algunos casos casi inmediata. Balfour nota que durante algún tiempo Menéndez y Pelayo dejó de atender a su correspondencia y Ramón y Cajal su investigación científica. Sin embargo, no todos reaccionaron así. Mientras las fuerzas armadas españolas sufrían repetidas derrotas militares en las colonias, Unamuno se fue al campo en julio de 1898:

he pasado 16 días deliciosos en el campo, en una dehesa de la tierra de Vitigudino (ant. Vitigodinez), acordonado para no recibir periódicos y dedicándome a tomar leche y sol, pasear, dormir, cazar ranas y dibujar, es decir, sacar apuntes de costumbres rurales y de reses. Me ha sentido admirablemente bien (Mainer, 112)².

Para Unamuno la crisis político-militar tendría menos trascendencia que la espiritual y él sería el blanco de feroces ataques de los del 98 por ello.

Desde la perspectiva de 1998, el 98 decimonónico sirve como objetivo correlativo de una larga crisis que los intelectuales y artistas de España venían comentando desde mucho tiempo. Los análisis de Lucas Mallada en *Los males de la patria* (1890), y Unamuno en *En torno al casticismo* (1895) preceden al *Idearium español* de Ganivet y el *Colectivismo agrario en España* de Costa, publicado ambos en 1898, y *El problema nacional: hechos, causas y remedios* de Macías Picavea (1899). Estos comentaristas, al lado de Martínez Ruiz, Maeztu y otros muchos, crean un ambiente de lúgubre introspección y una cosmovisión “generacional”. Sería inoportuno entrar en fastidiosos debates sobre la

posible existencia de una generación del 98, posiblemente diferenciada –o diferenciable– de un grupo de modernistas en el último decenio del siglo XIX. Lo que parece claro es que un grupo de comentaristas en aquellos años:

i) investigó la situación político-social de España, basando sus argumentos en un análisis determinista bajo la influencia de Taine y Herbert Spencer (Ramsden 1974);

ii) en algunos casos se enfocaron en un síntoma de la crisis –el caciquismo– más que en la crisis profunda que afectaba España;

iii) la solución se buscaba en el concepto de regeneración, el cual pronto se convirtió en el tópico satirizado por Baroja con el conocido “A la regeneración del calzado” en *La busca*;

iv) esta “hermandad de trabajadores”³ pierde su fe en el pueblo. Y Balfour añade que en la mayoría de los casos tenían una visión perfectamente idealizada del pueblo, sobre todo en los casos de Costa y Unamuno (Balfour 1994, 7). Y, una vez perdida esa fe, optan por la necesidad de una regeneración espiritual y no político-económico-social.

Uno de los textos regeneracionistas más tempranos es el ensayo de Unamuno sobre “La regeneración del teatro español”, publicado en *La España Moderna* en julio de 1896. Es, en realidad, una continuación de los cinco ensayos publicados el año anterior en el mismo lugar bajo el título “En torno al casticismo” (Gagen 1989, 65). No es mi intención repetir lo que publiqué hace tiempo sobre el texto unamuniano, pero sí quisiera usarlo como punto de partida para alguna observación sobre el teatro en 1898. En comparación con lo mucho que se ha meditado –y editado– sobre el ensayo, la novela y la lírica del fin de siglo, sorprende que se haya dicho tan poco sobre lo que era el entretenimiento más popular de la época. En palabras de un inteligente observador francés, Henry Lyonnet, en 1897 “le théâtre en Espagne est un divertissement quotidien” (Lyonnet, 27).

Respecto a los contactos del grupo del 98 con el teatro se suelen citar dos estrenos. La primera representación de *Juan José* de Joaquín Dicenta el 29 de octubre de 1895 dio lugar a una de las primeras actividades colectivas del grupo, y esta obra tuvo una importancia simbólica para Los Tres, según observa Donald Shaw:

la tertulia en la que se reunían Azorín, Baroja y Maeztu y ocasionalmente Unamuno, en casa del escritor Ruíz Contreras, durante y después de 1896 tenía, en un lugar de honor bajo el cristal de la mesa central de la habitación, el manuscrito del primer acto de la obra de Dicenta (Shaw 1997, 33).

Y, cinco años después, siempre en palabras de Shaw,

si la reacción al *Juan José* de Dicenta señala la convergencia de los noventayochistas, las actividades de “Los Tres” con motivo del estreno de *Electra* de Galdós, y especialmente la colabora-

ción de todo el grupo en la revista del mismo nombre, marcan... la consolidación de la Generación (Shaw 1997, 39).

Pero se trataba de reacciones de tipo colectivo: *Juan José y Electra* no parecen haber afectado la estética de los pocos noventayochistas que pretendían escribir teatro. En realidad los dramaturgos que aparecen en el fin de siglo, si reaccionan positivamente al teatro de Galdós, es ante obras como *Alma y vida* que, según Rubio Jiménez, marcan el camino hacia el teatro poético (Rubio Jiménez 1982a).

Como era de esperar, la reacción del teatro de consumo, del "teatro taquillero", ante la insurrección cubana y la derrota militar es de otra índole. Lyonnet comenta que cuando las insurrecciones en Cuba y Filipinas hicieron necesario el envío de tropas a las colonias disidentes, la Marcha de Cádiz se convirtió en una Marsellesa que se hizo aplaudir siempre que se tocaba en escena (Lyonnet, 234).

¿Cómo era entonces ese teatro que Unamuno analizó en su ensayo de 1896?

La situación relativa al teatro serio, el llamado "de verso" o "de declamación" es bien conocida. En las grandes salas, como el Español, el Teatro de la Zarzuela o La Comedia—donde no acudía un público mayoritario dado el precio de una modesta butaca (Espín, 72)—coexistían dos tendencias, el neorromanticismo de un Echegaray y, cada vez más dominante, el nuevo teatro realista, de tendencias ligeramente naturalistas, asociado con los nombres de Pérez Galdós y Benavente. (En 1898 Galdós no estrenó y de Benavente tenemos *La comida de las fieras*, y también la contribución de don Jacinto a la moda del "teatro chico", la zarzuela en un acto *Teatro feminista*.) Mas en la década de los noventa el elemento verdaderamente nuevo es el teatro social. No solamente el Dicenta de *Juan José y El señor feudal* (1896) sino —y sobre todo— Ángel Guimerá traen a la escena madrileña una preocupación social que deja honda huella. *Tierra baja*, que se estrena en Madrid en setiembre de 1896, antes que en Barcelona, confirmó el impacto del gran dramaturgo catalán. En palabras de Joan Martori, tras el estreno de *El Padre Juanico* en Madrid en mayo de 1898 "podemos afirmar que Guimerá en 1898 se encontraba en la cresta de la ola del teatro español" (Martori, 317). Sin embargo cabe indicar que esta "ola" precisamente no está representada en el teatro de los escritores de fin de siglo, siempre con la excepción del Benavente de *Señora ama* y *La malquerida*.

El teatro de público masivo es muy distinto. Es una industria. Según Serge Salaün, "en 1910... los profesionales vinculados con el teatro ascienden a 20.000 ... A título de comparación, en la misma época, los de la enseñanza no pasan de 40.000 en toda España" (Salaün 1996, 27). Esta parte de la industria del ocio ofrecía—sobre todo en Madrid—una manera de sesión continua, el "tea-

tro por horas" donde dominaba el género chico. Con qué lamentación observa Lyonnet en 1897 que el gran Emilio Mario había de dejar el Teatro de la Comedia:

Le doyen des comédiens espagnols, après une exploitation de vingt-deux ans, se voit, au moment où nous écrivons ces lignes, forcé de fermer honorablement ses portes et l'on annonce qu'à la saison prochaine une *Compañía de Género Chico* prendra possession de la salle (Lyonnet, 14).

Y sin embargo, en los dos capítulos que dedica al Teatro Apolo, Lyonnet reconoce que "avec le *género chico* nous nous trouvons sur le véritable terrain espagnol" (Lyonnet, 156).

Las investigaciones de Espín Templado establecen que en el último cuarto del siglo XIX se puede observar una evolución de progresivo "ennoblecimiento" del género chico, tanto en sus contenidos y presentación como en los teatros donde se presenta. La "catedral del género chico" es el Apolo, sobre todo tras la implantación de la cuarta sesión en 1890, equivalente de la sesión nocturna de cine en nuestros tiempos. Allí regían Mesejo Padre e Hijo. Explica Lyonnet que esta pareja salía en cada sainete y zarzuela en el Apolo (Lyonnet, 164), describiendo al padre como "un *financier assez terne*" igual en todos los papeles, sin finura en la caracterización de los tipos. El hijo solía ser el *chulo* típico, aunque en *El santo de la Isidra* tuvo el papel de Venancio, el panadero que iba a ganar la mano de Isidra. El padre, José Mesejo, encarnó al señor Matías en el "sainete musical" de Arniches en febrero del año de desastre y, en una nota, el autor le expresó su agradecimiento:

Gracias a todos, y especialmente a don José Mesejo que al poner la obra en escena con el acierto que le distingue, me obliga a un agradecimiento que nunca olvidaré (Arniches, 53).

En esta industria hay que saber dar las gracias y reconocer los intereses creados.

El mundo del género chico está lleno de tipos: los personajes carecen de la profunda psicología que requería la nueva estética naturalista/realista de un Pérez Galdós o la perspicaz sátira de una alta burguesía venida a menos que presenta Benavente en *La comida de las fieras*⁴. Las obras del teatro por horas suelen carecer de acción, ostentan una moralidad conformista, pero ofrecen al espectador del triste *fin de siècle* español un elemento muy positivo, su enorme animación y teatralidad. Es más, aspiran a reflejar el espíritu del pueblo, de aquel pueblo que apenas aparecía en los dramas de Galdós y Benavente.

En la atmósfera un tanto enrarecida del último decenio del siglo, no es extraño que Unamuno haya comentado la evidente crisis teatral por la que pasaba España. Al fin y al cabo no era sino un síntoma más de la gran crisis estructural que padecía el país. Tras el polémico estreno de *Juan José*, se observa

un creciente interés por el teatro y, como suele ocurrir, la mirada cruza las fronteras. En las páginas de *Los Lunes de El Imparcial* hay un gran debate sobre el "Teatro Libre" (Rubio Jiménez 1982b, 102-107). ¿Necesitaba España un André Antoine? El ensayo de Unamuno se convierte en su contribución a este debate.

Para Unamuno "el elemento popular... es la sustancia vivífica de nuestro teatro y la raíz de su grandeza". El ensayista tiene un concepto —¿idealizado?— del teatro como "algo colectivo... donde el público interviene más y el poeta menos". Pero establece una distinción muy firme entre *público* y *pueblo*. Salvo cuando va a referirse con el *género chico* el pueblo "abandona el teatro y se va a los toros, por ofrecerle éstos representación más dramática y más viva" (Unamuno 1896, 14). En su despiadado análisis del teatro español de la época (12-15), Unamuno sólo rescata de la hoguera un elemento, el *género chico*, que "es lo que queda de más vivo y más real, y en los sainetes es donde se ha refugiado algo del espíritu popular que animó a nuestro teatro glorioso" (14).

Unamuno termina su apartado sobre los males del teatro contemporáneo con una receta muy sencilla. "Al teatro... no le queda otra salvación que bajar de las tablas y volver al pueblo" (15). Y esto es precisamente lo que Unamuno *no* hizo en 1898. El año del Desastre es el de *El santo de la Isidra* de Carlos Arniches, un verdadero éxito de público, y de pueblo; y de *La esfinge* de Unamuno, que sólo llega a las tablas en 1909. En esta obra, tan lejos en tema y "mensaje" de las carnavalesca obra de Arniches, el jefe revolucionario Ángel deja la revolución, buscando —como Unamuno— su paz en el campo, y encuentra su muerte a manos de un pueblo revolucionario que se cree traicionado por el retraimiento de su líder e inspiración. ¿*El Santo* o *La esfinge*? ¿Un teatro, todo lo conformista que se quiera, pero festivo, o un teatro de dura lección moral? ¿Cómo llega Unamuno a optar por el segundo?

Entre 1896 y 1898 Unamuno ha cambiado. Padece la crisis espiritual narrada en el *Diario íntimo* y que se refleja en el *La esfinge* y *La venda*. En febrero de 1897 había indicado a su amigo Múgica que, tras la publicación de *Paz en la guerra*, ya no pensaba hacer teatro:

Nada de teatro, por Dios, nada de teatro. Nadie debe salirse de su terreno, y yo voy de la novela no al teatro, sino a las meditaciones filosófico-religiosas, a las *rêveries* al modo de Maeterlinck o de Schleiermacher. Acabaré escribiendo sermones laicos y libros de meditaciones. El teatro es muy cortante (*Cartas inéditas de Unamuno*, 251).

No obstante, vuelve al arte teatral en el otoño de 1898. La primera referencia a *La esfinge* ocurre en una carta a Ganivet firmada el 20 de noviembre del año del Desastre (Unamuno 1959, 13). Pero, al menos hasta 1909, *La esfinge* es puramente texto y aun entonces no estaría destinado al teatro "taquillero", y Unamuno lo sabía perfectamente.

¿Qué pasaba en el teatro madrileño en 1898?

El año empieza con una polémica en torno a la programación del Teatro Español. El Español llevaba tres años en manos de María Guerrero que iba ejerciendo un tipo de influencia dictatorial dentro del mundillo teatral de Madrid⁵. Su meritorio esfuerzo por presentar cada lunes obras del Siglo de Oro –labor elogiada por Lyonnet– le había traído problemas. (La “crudeza” de obras como *El castigo sin venganza* había sido blanco de críticas de la Pardo Bazán entre otros.) Ahora la Guerrero pensaba incluir en el repertorio del Teatro Español *La città morta* de Gabriele D’Annunzio. En este intento la “Bernhardt” española quería imitar a la divina Sarah, que había tenido un rotundo éxito con la obra en París (Dobón, 64). En la polémica que siguió, Unamuno publicó un acerbo ataque al teatro de D’Annunzio, dechado del decadente modernismo, calificado por don Miguel como “un escritor ayuno de sentido moral”. Y Martínez Ruiz entró en la polémica atacando a “las excentricidades de estetas y decadentes”. María Dolores Dobón resume:

En Azorín, pues, como en Unamuno la crítica de la corrupción modernista está hecha desde una actitud de *sociólogo*. Es decir, desde un compromiso social y moral (Dobón, 68).

Unamuno había concluido su ensayo sobre la tan necesaria regeneración del teatro español con un sueño, no de un compromiso social y moral sino la visión de un teatro popular y festivo:

Es la tarde de domingo; la muchedumbre se agolpa al aire libre, bajo el ancho cielo común a todos, de donde sobre todos llueve luz de vida, de visión y de alegría; va a celebrar el pueblo un *misterio* comulgando en espíritu en el altar del Sobre-Arte... Canta su gloriosa y doliente historia, la larga lucha por la emancipación de la animalidad bruta, el inmenso drama de la libertad en que el espíritu humano se desase trabajosamente del espíritu de la tierra para volver a él, la leyenda de los siglos... (35-36)⁶.

Lo que canta este ficticio pueblo –pueblo y no público– idealizado no es una libertad política sino espiritual. Pero el Apolo le ofrecía al pueblo-público madrileño un tipo de festividad teatral muy distinto.

El 19 de febrero de 1898, se estrena en el Apolo *El santo de la Isidra. Sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto, dividido en tres cuadros, con música del maestro Tomás L. Torregrosa*. En esta obra de Carlos Arniches el pueblo madrileño va a la pradera de San Isidro, no para cantar “su gloriosa y doliente historia, la larga lucha por la emancipación de la animalidad bruta” sino para “emancipar” a la Isidra del chulo Epifanio y dejarla en manos del “bueno”, el panadero Venancio. Y los acompaña no “la música de los campos y las esferas” sino la del maestro Tomás L. Torregrosa. Serge Salauin ha trazado las líneas generales en que funciona el género chico. Para el hispanista francés,

el monopolio que ejerce en el fin de siglo constituye “una especie de consenso o pacto que afecta a todas las partes” (Salaün, 251). Describe lo que podría considerarse como la gramática del género chico: la tipología de los personajes, la caricatura, el ingenio verbal, aliados a una rigurosa moralidad. Cita a Alfredo Marquerié cuando comenta la primera etapa de la producción teatral de Arniches:

Reducidas a síntesis, las piezas escénicas son siempre fábulas con moraleja donde, en definitiva, triunfan los buenos y son castigados los malos (Salaün, 254).

En su agudo análisis, Salaün demuestra cómo semejante cosmovisión de buenos y malos, que incluye el empleo de destreza verbal y de gracia musical, tiende a mantener una ideología conservadora e incluso colonialista. El autor no aspira a que el pueblo se analice, como, por ejemplo, el Benavente de *La comida de las fieras* que ofrece algún esbozo de autoanálisis para los burgueses que formaban el público cuando se estrenó en 1898. Tras tres años de insurrección cubana y dos meses antes de la guerra contra los Estados Unidos, la única referencia directa en *El santo de la Isidra* ocurre en un diálogo entre Eulogio y Pérez, que ha perdido los favores de Cirila. El señor Eulogio compara a Pérez con el estridente militar de fuertes opiniones conservadoras, el general Camilo Polavieja:

PÉREZ: ¡Si ve usted ar Secundino ese, hágame el orsequio de decirle que como yo le vea en la Pradera esta tarde, si calentura trujere, gorverá con calentura, como dice el rétulo que hay encima der chorro!

EULOGIO: ¡Adiós, Polavieja!

PÉREZ: (Desde la puerta.) ¡Por éstas, que son cruces!

(Entra.)

EULOGIO: ¡Qué exageraos son los de a caballo!

El santo de la Isidra sigue el modelo trazado por Salaün, lo que denomina “la receta”. Isidra ha descubierto que su chulesco novio Epifanio vive “maritalmente” con otra y ella se niega a ser acompañada por él a la Pradera en el día de su santo. El tímido panadero Venancio, otro estereotipo del drama popular y “music-hall” en toda Europa⁷, la admira con fervor pero no se atreve a declararse. Sólo se muestra valiente hacia el final del sainete. En el tercer cuadro, totalmente de carácter festivo, vence al malo, Epifanio, como si el honrado pueblo español soñara con vencer a los malos yanquis en Cuba y Filipinas.

El humor y las destreza musical se observan en la escena IV del primer cuadro, cuando el padre de Isidra, el señor Matías, se enfrenta con el chulo. La presentación de los dos personajes, a través de su comportamiento estereotípico, es muy eficaz, sobre todo cuando va acompañado por los sabrosos —y a veces ponderados— comentarios del señor Eulogio:

- SEÑOR EULOGIO: (Sentado en una silla)
Se armó la bronca.
¡Vaya por Dios!
Pero no hay miedo
con estos dos.
- EPIFANIO: (Saliendo y con mucha calma.)
Ya estoy en la calle
¿qué quiere usted?
- SEÑOR MATÍAS: Darte un par de tortas.
- EPIFANIO: Gracias.
- SEÑOR MATÍAS: ¡No hay de qué!
- EPIFANIO: Es usted un anciano,
respeto sus canas,
y aunque me provoque
yo no tengo ganas,
porque ya usted sabe
que si le hago así (Ademán de pegar)
da usted con sus huesos
en Valladolid.
- SEÑOR MATÍAS: Dejaime en seguida,
le como el redaño.
- SEÑOR EULOGIO: No coma usted cerdo
que le va a hacer daño. (Arniches, 14-15)

Estos enfrentamientos son en su mayoría puramente verbales, no militares como en los casos de Cuba y Filipinas, y en el caso que acabamos de citar van acompañados por la música, que tiene un papel tan importante en estas obras festivas. En *El santo de la Isidra*, la música se emplea sólo en determinados momentos: en la escena XII del Primer Cuadro, cuando Venancio no consigue declararse a Isidra; en la escena XVI, en los preparativos para salir a la merienda; y en el preludio, de rica orquestación, al cuadro tercero. Lo demás es diálogo, revelación de carácter: el novio tímido, el chulo, la madre honrada y de fuerte temperamento. Estamos en un mundillo sencillo, simplista, pero, insistimos, de enorme vivacidad y eficacia teatrales⁸.

No estamos, claro está, en el mundo de *Juan José*, aunque a veces este mundo se asoma, sobre todo en las —escasas— referencias a la solidaridad obrera. El señor Eulogio, al definir las cualidades positivas de Venancio, declara:

El año pasao, cuando tuve pulmonía y me encontraba sin amparo y más solo que un sombrero hongo, él fue la única persona que se me arrimó al lecho del dolor de costao y me dijo: "¡No se apure usted, abuelo, que aquí estoy yo!" (Arniches, 21)

Pero en el Arniches de la primera época no encontramos la solidaridad del proletariado —como, por ejemplo, en los casos del proletariado industrial de *Juan José* o del rural en *El rento* de Vicente Medina— sino un simple calor

humano, de vecino. En el sainete lírico de Arniches y Torregrosa no hay señal de la crisis, del Desastre, por donde pasaba la España de fin de siglo. Lo que sí tiene la obra es "teología de candilejas". Con todas sus simplezas morales e ideológicas, funciona.

"Teología de candilejas" es precisamente lo que el periodista salmantino Juan Barco creía que le faltaba a *La esfinge*, la obra teatral en la que trabajaba Unamuno durante el otoño de 1898 tras su descanso campestre. "Me temo... que no le haya dado usted toda la importancia que tiene a lo que usted llama teología de candilejas, a lo teatral" (Unamuno 1959, 31). Existen excelentes análisis de *La esfinge*, de su génesis, y de la larga correspondencia con el actor Emilio Thuiller sobre la teatralidad de la obra. Ha sido, además, afortunada la obra al recibir detallado análisis de la técnica teatral por parte de Shaw (1977) y Pilar Palomo (1975). El tremendo cambio entre el diagnóstico propuesto por Unamuno en "La regeneración del teatro español" y su práctica como dramaturgo en *La esfinge* apenas necesita comentario. El ensayista que aplaude el género chico, y que propone un retorno al espíritu popular, a los dos años produce un drama confesional: un posible título iba a ser "¡Yo, yo y yo!" (García Blanco, 46). Otra vez, según Shaw, Unamuno "subordina la regeneración social a la indagación espiritual individual" (Shaw 1997, 106). Como afirma Felipe en *La esfinge*. "Regenérese cada cual y nos regeneraremos todos" (Unamuno 1959, 215). Pero conviene hacer dos observaciones ante el cambio de dirección que Unamuno adopta en 1898.

Primero, lo que más le falta a *La esfinge* no es la técnica teatral, "teología de candilejas", sino un tipo muy preciso de teatralidad. Lo que Unamuno presenta en *La esfinge* es un teatro duro, alusivo y simbólico y que habla al individuo como individuo y no como representante de ningún tipo determinado ni de ninguna clase social. El ejemplo más citado es la escena del espejo con la cual Unamuno cierra el primer acto de *La esfinge*. Con toda evidencia basada en una experiencia personal que Unamuno sufre en la crisis de 1897 y que recoge en el *Diario íntimo*, el final del acto presenta con enorme fuerza la desintegración del personaje que se observa en el espejo. Haciendo uso de la técnica que José Paulino llama "la articulación dramática del conflicto" (Unamuno 1987), Unamuno nos presenta en el personaje central, Ángel, un político que acaba de mandar la carta que anuncia su retirada del campo de la actividad revolucionaria:

(En los paseos por la estancia pasa frente al espejo, y ahora, al aproximarse a él cabizbajo, vislumbra de pronto su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobreco-gido. Acércase en seguida a él, y cuando está como en entrevista con su propia imagen, se llama en voz queda:) ¡Ángel! ¡Ángel! (Momento de recogimiento, tras el cual se pasa la mano por la frente, como ahuyentando una pesadilla, carraspea, se mira y palpa disimuladamente, avergonzado, y dice:)... ¿Sombra?... ¡No!... ¡Vivo!... ¡Vivo! (Unamuno 1959, 235-36).

En el año de la humillación nacional de España, Unamuno no sólo crea una obra en la que un político descubre la otredad de su múltiple personalidad (su "sombra") sino que encuentra, en el simbólico empleo del espejo, una manera sumamente eficaz de comunicarla en las tablas. Pero, con toda esa eficacia escénica, a *La esfinge* le falta la alacridad lingüística y musical de *El santo de la Isidra* y del idealista párrafo que concluye "La regeneración del teatro español". Lo que Unamuno sí consigue es un alto grado de problematismo. *La esfinge* es un intento de problematizar la situación política y existencial del jefe revolucionario Ángel y su esposa... y de España. La acción se desarrolla "en España, en la época actual". Unamuno sigue preocupado por los problemas político-sociales de España⁹.

En 1898 Unamuno seguía admirando el tipo de drama representado por el *Juan José* de Dicenta. Por consiguiente no extraña que hable también favorablemente de *El rento* de Vicente Medina cuando el escritor murciano le envía *Aires murcianos* a comienzos de 1899. Sabemos que Martínez Ruiz y Clarín reaccionaron no menos positivamente ante el mismo texto (Medina, 19-20, 359-64).

Al igual que *Juan José*, *El rento* es un drama de celos. La protagonista Santa se decide a casarse con el mayorazgo Andrés, y no con José, sobre todo para que no echen de sus terrenos a sus padres, que le deben dos años de rento al mayorazgo. La relación entre Santa y José está trazada con una sutileza que no encontramos en *Juan José*. Esto se nota en el personaje José, criado y educado por los padres de Santa, y que renuncia a su amor por ella con el único objeto de salvarles de la ruina. La relación directa entre el triángulo amoroso y la cuestión social otorga a *El rento* un aire de verosimilitud y el desenlace —donde José cose a puñaladas al mayorazgo Andrés— en la opinión de Dendle prefigura alguna obra lorquiana (Dendle, 206, 211).

Obras como *Juan José* y *El rento* son simplistas. Lo que las primeras obras teatrales de Unamuno como *La esfinge* pierden en vivacidad y "animación", ganan en problematismo y profundidad, aunque vayan alejándose del problema de España al presentar la problemática existencial de Ángel, y el debate sobre el papel del individuo dentro de una sociedad en crisis.

Henry Lyonnet en 1897 había criticado *Juan José* precisamente por simplificar una situación compleja: "Ce qui nous déplaît dans *Juan José*, c'est le parti pris d'accumuler toutes les infamies sur la tête du patron pour remplir de vertus les poches de l'ouvrier" (Lyonnet, 113-14).

La observación no está totalmente justificada. Los obreros en la obra de Dicenta no son unos santos: la actitud de Juan José y Andrés hacia Rosa y Toñuela es a veces repelente y enajenaría la simpatía de cualquier espectador.

Pero el modelo buenos/malos, ovejas/cabras, domina como en todo el teatro popular.

Sin embargo 1898 iba a ver una obra, una novela, *La barraca* de Blasco Ibáñez, en la cual el autor consigue problematizar la relación obrero/patrón y obrero/obrero sin dejar de ser una obra "popular". Es una novela que concretamente iba a triunfar en el país de Henry Lyonnet.

En el mes de noviembre de 1898 —coincidiendo con la carta de Unamuno en la que describe a Ganyet el argumento de *La esfinge*— Blasco Ibáñez empieza a publicar *La barraca* en el periódico que dirige, *El pueblo de Valencia*. La forma novelística ofrece la posibilidad de un tratamiento menos simplista de las relaciones clasistas que el que encontramos en el teatro. Los comentarios de críticos como Sebastià y Cardwell nos permiten ver lo complicada que es la relación entre los distintos sectores del proletariado en una sociedad dominada por la burguesía de la Restauración. La violencia del Tío Barret contra el malévolo burgués don Salvador tiene su reflejo en el violento asesinato de Pimentó por el perseguido aragonés Batiste. La presentación que nos hace el llamado "Zola español" no es simplista. Tomemos como ejemplo el tema del control del riego. En *El rento*, un huertano pregunta a José por qué no ha regado y recibe una explicación nada sorprendente: el alcalde es quien le ha robado el agua:

HUERTANO: (Fuera) José, parece que has tomào la trempanera.

JOSÉ: (Con aire de honda preocupación y amarga tristeza.) De poco m'ha servío.

HUERTANO: ¿Es que no has regào?

JOSÉ: Sí; pero con mil apuros. Ha pasào lo e siempre: se l'ha ocurriò regar al arcarde del partío, y m'ha dejào sin agua.

HUERTANO: ¿Y qué vas a hacer? ¡Si rechistas, peor!

JOSÉ: Ya lo sé. (Medina, 124)

En *La barraca* no es el alcalde, representante de la oligarquía que controla el campo, quien le niega a Batiste el agua del riego. Es el Tribunal de las Aguas, supuesto símbolo de la solidaridad del proletariado campesino. Pero la víctima es otro obrero, si bien forastero, el esquiroi que pretende romper el boicot de las tierras de don Salvador¹⁰.

Blasco Ibáñez nos invita en *La barraca* a simpatizar tanto con Barret como con la familia Borrull. Es una novela que ofrece una percepción más sofisticada sobre la verdadera crisis que asolaba la España del desastre. El novelista presenta el punto de vista del esquiroi aun cuando en su actividad política Blasco sigue en busca de la revolución española.

Unamuno, o mejor dicho su contrafigura Ángel, vuelve la espalda a la revolución. Su "drama en tres actos" no es como la llamada *Comedia sin título* de García Lorca, donde el pueblo revolucionario prorrumpen en la escena, o el *Fermín Galán* de Alberti con el empleo de la técnica del romance de ciego para

mitificar un héroe popular asesinado. Allí sí vemos un grado de animación teatral, algo de la vibración popular del género chico¹¹.

Pero el "Sainete lírico" de Arniches había ofrecido una representación idealizada de un pueblo que sufría no sólo por amores frustrados sino también por el hambre y lo que eufemísticamente solían llamar "el problema social". El compromiso social de Arniches vendría con la tragedia grotesca.

España en 1898 es un país "inmóvil" (Balfour 1997, 104) y sólo conseguiría una plena conciencia de la posibilidad de un auténtico cambio en el primer tercio del siglo XX. El teatro en castellano sólo entonces iba a profundizar en la crisis española con autores capaces de crear en la escena un ambiente convincente, fundiendo el estudio de la condición social con el de la relación personal, como veríamos en los Valle, Alberti y Lorca, autores que combinan la comprensión de la gran crisis con la "teología de candilejas".

NOTAS

1. Según José-Carlos Mainer "la guerra fue un síntoma más de una crisis y puede que, más que un síntoma, fuera la implícita confirmación de que algo estaba naciendo dolorosa pero esperanzadoramente" (Mainer, 113). Para Balfour la crisis española se asocia con el imperialismo internacional: "En realidad, no fue un desastre tal como lo entendieron los contemporáneos. La guerra hispano-norteamericana fue parte de un proceso de redistribución colonial, de carácter internacional, en la nueva época del imperialismo de finales del siglo XIX" (Balfour 1998, 81).
2. Mainer observa que la carta de Unamuno a su amigo Mugica lleva la fecha 20 de julio de 1898 y que "el 3 de julio se había producido el desastre de la armada del almirante Cervera, el 16 del mismo mes se había rendido la plaza de Santiago de Cuba y el 18 se había solicitado el armisticio a los Estados Unidos" (Mainer, 112-13).
3. La frase "hermandad de trabajadores", de Ganivet, es adoptada por Richard Cardwell (Cardwell 1993, 174).
4. En *La comida de las fieras* "Benavente opta por una solución evasiva, no pone en entredicho las estructuras de la sociedad, sino que se limita a salvar de la ruina la conciencia de Hipólito y Victoria por el amor" (Rubio Jiménez, 197).
5. Lyonnet nota que María Guerrero regentaba el Español desde el 12 de enero de 1895 (31). Rubio Jiménez observa que la Guerrero "progresivamente fue afianzando su dominio sobre el teatro español hasta convertirse en una especie de dictadora" (176) y cita la opinión de Sellés: "La Guerrero es una niña mimada, una tiranuela de los dramaturgos madrileños" (177).
6. Unamuno reconoce lo idealizado y utópico de su visión y continúa con un rotundo "¡Basta! Todo son utopías en hojarasca retórica, fantasías poco serias y nada documentadas... porque a nadie le importa lo que pueda soñar otro." Sin embargo su idealismo tiene la última palabra con la frase de Galileo "E pur si muove" (Unamuno 1896, 36).
7. Conviene recordar la importancia del panadero en la sociedad del fin de siglo. La crisis de 1898 trae masivas manifestaciones populares cuando en mayo de 1898 sube el precio del pan (Balfour 1994, 8).
8. Los investigadores empiezan en años recientes a tener en cuenta la teatralidad de estas obras populares. Ver como ejemplo las observaciones de Dru Dougherty sobre *Alma de Dios* de Arniches y García Álvarez (1907): "Frente a la realidad del realismo, Arniches y su colaborador

- defendieron un teatro festivo, inspirándose en una forma —la farsa— donde el fondo anárquico de las pasiones se descubre con gracia y alegría” (Dougherty, 89).
9. Durante su descanso veraniego, Unamuno escribió a Ganivet que la vida del campo seguía como si nada hubiera ocurrido (Balfour 1997, 92).
 10. Cardwell nota que “Blasco Ibáñez deja confuso al lector cuando despierta nuestra simpatía por los obreros en la lucha de Barret y, de repente, nos mueve a simpatizar con Batiste que se erige solo frente a los prejuicios y la hostilidad de los huertanos” (Cardwell 1987, 320). Para Cardwell esto constituye una postura “ambigua”. No estamos de acuerdo: Blasco nos ofrece una lectura de lo que es la problemática realidad, algo que el novelista conocía íntimamente y que era capaz de comunicar al lector.
 11. En 1931, Alejo Carpentier, en el curso de una entrevista con Rafael Alberti, opinó que el tipo de teatro político al cual aspira Alberti en *Fernán Galán* es “una suerte de *Alhambra* mejorada... Teatro actual, popular y viviente” y lo asocia con “la más pura tradición popular y teatral de España” (Gagen 1992, 388-89).

OBRAS CITADAS

- Arniches, Carlos. *El santo de la Isidra. El amigo Melquiades. Los caciques*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Balfour, Sebastian. “The Solitary Peak and the Dense Valley: Intellectuals and Masses in Fin de Siècle Spain”. *Tesserae* 1 (1994): 1-19.
- . *The End of the Spanish Empire 1898-1923*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- . “El desastre de 1898 y el fin del Imperio español, cien años después”. *Revista de Occidente* 202-203 (1998): 78-89.
- Cardwell, Richard A. *Blasco Ibáñez, “La barraca”*. London: Grant and Cutler, 1973.
- . “Blasco Ibáñez, la protesta social y la Generación del Noventa y ocho: una contribución al debate”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 63 (1987): 311-32.
- . “Una hermandad de trabajadores espirituales: los discursos del poder del modernismo en España”. *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Ed. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder, Col.: Universidad de Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 165-98.
- Cartas inéditas de Unamuno*. Ed. Sergio Fernández Larrain. Santiago de Chile: Zigzag, 1965.
- Dendle, Brian J. “Federico García Lorca y el drama rural”. *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*. Ed. Pedro Guerrero Ruiz. Alicante: Aguaclara, 1998. 203-12.
- Dobón, María Dolores. “Sociólogos contra estetas: prehistoria del conflicto entre modernismo y 98”. *Hispanic Review* 64 (1996): 57-72.
- Dougherty, Dru. “El otro teatro noventa y ochista”. *Studies in Honor of Sumner M. Greenfield*. Ed. H.L. Boudreau y Luis González-del-Valle. Lincoln, Nebraska: Universidad de Nebraska-Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985. 81-93.
- Espín Templado, María Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

- Gagen, Derek. "Unamuno and the Regeneration of the Spanish Theatre". *Re-Reading Unamuno*. Ed. Nicholas G. Round. Glasgow: University of Glasgow, Department of Hispanic Studies, 1989. 53-79.
- . "Fermín Galán de Rafael Alberti: hacia un nuevo teatro popular". *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. Ed. Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992. 385-91.
- Lyonnet, Henry. *Le théâtre en Espagne*. París: Paul Ollendorff, 1897.
- Mainer, José-Carlos. "La crisis intelectual del 98: de Rudin a Lord Chandos". *Revista de Occidente* 202-203 (1998): 112-30.
- Medina, Vicente. *Teatro*. Ed. Mariano de Paco. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1987.
- Martori, Joan. "Guimerà en Madrid". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 21 (1996): 313-27.
- Palomo, María del Pilar. "Símbolo y mito en el teatro de Unamuno". *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973*. Málaga: Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1975. 227-43.
- Ramsden, Herbert. *The 1898 Movement in Spain. Towards a Reinterpretation*. Manchester: Manchester University Press, 1974.
- Rubio Jiménez, Jesús. "Alma y vida: el teatro de Galdós en la encrucijada de dos siglos". *Segismundo* 16 (1982): 189-209 (a).
- . *Ideología y teatro en España 1890-1900*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1982 (b).
- Salaün, Serge. "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural". *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: CSIC, 1983. 251-61.
- Sebastiá, Enric. *València en les novel·les de Blasco Ibáñez. Proletariat i burgesia*. Valencia: L'Estel, 1966.
- Shaw, Donald. "Three Plays of Unamuno: A Survey of His Dramatic Technique". *Forum for Modern Language Studies* 13 (1977): 253-64.
- . *La generación del 98*. 7.^a ed. ampliada. Madrid: Cátedra, 1997.
- Unamuno, Miguel de. "La regeneración del teatro español". *La España Moderna* 8.91 (julio 1896): 5-36.
- . *Teatro completo*. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Aguilar, 1959.
- . *La esfinge. La venda. Fedra*. Ed. José Paulino. Madrid: Castalia, 1987.