

Foto de portada:
Los Pazos de Ulloa,
puesta en escena
de Helena
Pimenta de la
adaptación de la
novela de Emilia
Pardo Bazán
realizada por
Eduardo Galán.
Secuencia 3, 2021.
(Foto: Pedro Gato)

MEDALLA DE ORO DE LA 13º TRIENAL INTERNACIONAL DE LIBROS Y PERIÓDICOS DE TEATRO DE NOVI SAD (SERBIA) - 2003

Premio Especial de la Unión de Actores 2004



# ADE teatro

REVISTA TRIMESTRAL DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

FUNDADA EN 1985 POR JUAN ANTONIO HORMIGÓN

DIRECTOR:
Manuel F.Vieites.
SUBDIRECTOR:
Eduardo Pérez-Rasilla.
REDACTOR JEFE:
Carlos Rodríguez.
SECRETARIA DE REDACCIÓN:
Laura Hormigón.

REDACCIÓN: Salomé Aguiar, Alicia E. Blas, Rosa Briones, Alberto Fdez. Torres, José Gabriel López Antuñano, Pedro Ojeda, Mercè Saumell, Jorge Urrutia, César de Vicente.

REDACTORES ASOCIADOS: Roberto Corte, Ignacio García, Ana Seoane, Adolfo Simón, Luis de Tavira.

REDACTORES CORRESPONSALES: Ricardo Iniesta (Andalucía), Etelvino Vázquez (Asturias), Patricia Trapero (Baleares), Francisco Valcarce (Cantabria), Fernando Gómez Grande (País Valenciano).

DISEÑO GRÁFICO: Tomás Adrián

REDACCIÓN Y PUBLICIDAD: c/ San Bernardo, 20 - 1º izda. 28015 Madrid Tfno.: 91 559 12 46 www.adeteatro.com e-mail: redaccion@adeteatro.com

ISSN: 1133–8792 ISSN (Digital): 2660–7379 DEPOSITO LEGAL: M.15677–1985

IMPRIME: Creapress Cádiz, 4. Pol. Ind. la Carrehuela VALDEMORO (Madrid)

Esta revista es miembro de ARCE. Asociación de Revistas Culturales de España.

ADE-TEATRO no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas por los colaboradores en sus artículos

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición, del Ministerio de Cultura y Deporte



Con la colaboración de

		T
GOBIERNO DE ESPAÑA	MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE	INGEM

ED	ITO	RI	A	LES

50 años después, por Manuel F.Vieites		
Manual de instrucciones,		
por Luis García Montero	6	



## ALFONSO SASTRE, UNA HERENCIA

PARA EL FUTURO El legado de Alfonso Sastre, por César de Vicente Hernando. ..... Una mañana en Hondarribia con Alfonso Sastre, por Jerónimo López Mozo. . . Alfonso Sastre y "La taberna fantástica", 26 Alfonso Sastre y las diversas censuras, por Guillermo Heras..... 37 El teatro crepuscular de Alfonso Sastre. La incursión en la comedia. Sastre y TVE: "Escuadra hacia la muerte" en Estudio I, por Raúl Hernández Garrido. . Dos breves textos teóricos de Alfonso Sastre. Sobre la crítica secreta y cuasi ejecutiva de ciertos comisarios de la cultura en España, y las formas viciosas de nuestro desarrollo Graves medidas necesarias para la salvación del teatro dramático español, por Alfonso Sastre .....

#### TEXTO TEATRAL

Una obra inédita de Alfonso Sastre,	
por César de Vicente Hernando	
Últimas aventuras de Isidro Rodes y Pepita	
Luján, de Alfonso Sastre	71



#### EMILIA PARDO BAZÁN, TEATRO Y MODERNIDAD

Emilia Pardo Bazán en la escena finisecular,	
por Carmen Márquez Montes	105
En recuerdo de doña Emilia Pardo Bazán,	
por Guillermo Heras	118
Carta al Señor Don Aureliano J. Pereira	
sobre su libro «Shakespeare-Calderón»,	
por Emilia Pardo Bazán	120
Los misterios de doña Emilia	
(Una ficción escénica), por Guillermo Heras.	126
Para una Historia del Teatro de la infancia y la	
juventud en España, por Manuel F.Vieites	133
Niños actores, por Emilia Pardo Bazán	138
Emilia Pardo Bazán, mujer, naturaleza	
y cultura, por Consuelo Triviño Anzola	141
Emilia Pardo Bazán: la contradicción de la	
modernidad, por Jorge Urrutia	146

#### **FESTIVALES**

#### NOTAS DE DIRECCIÓN

"Medea, la extranjera", por Etelvino Vázquez. 166

#### CERTAMEN PARA DIRECTORAS DE ESCENA

#### IN MEMORIAM

Antonio Malonda, un creador vital,				
por César Barló				
Robert Abirached: un hombre en el centro de				
la actividad teatral, por Jean-Pierre Han	187			
Libros	189			
NOTICIAS DE ASOCIADOS	198			

# Emilia Pardo Bazán en la escena finisecular

Por Carmen Márquez Montes

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

oña Emilia Pardo Bazán (1851-1921) es, como sabemos una autora de gran espectro creativo, amén de una gran ensayista y una dramaturga que no tuvo demasiado éxito en los escenarios, mundo de hombres que aún era muy poco permeable a la presencia de la mujer, a pesar de su profundo conocimiento sobre la dramaturgia y las grandes novedades que se estaban produciendo en la escena finisecular en esos momentos, como lo constatan sus numerosos artículos en los que daba cuenta

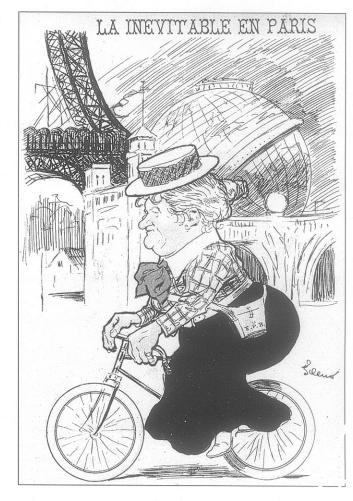
del teatro representado en España y en los países que visitaba.

Es considerada, por una parte importante de la crítica, como la primera gran escritora de Europa, debido a su formación, su conocimiento de idiomas, su vasta cultura, enriquecida por continuados viajes por toda Europa, incluida Rusia, y, desde luego, por su importante producción, tanto de ficción como ensayística. Se conservan unos mil quinientos artículos, más de seiscientos cuentos

y cuarenta y un textos narrativos (entre novelas y relatos largos), sin contar la innumerable obra de crítica literaria, biografías, libros de viaje, etc.

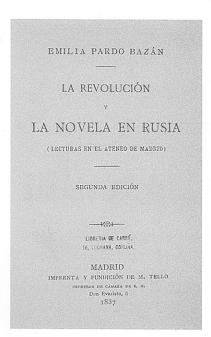
Tuvo la suerte de nacer en una familia burguesa y liberal, lo que le permitió tener la mejor formación a la que una señorita española de la segunda mitad del siglo XIX podía acceder, o un poco mejor, porque sus padres la inscribieron en un colegio francés y le permitieron leer todo cuanto deseara de la biblioteca familiar y de las de los amigos y conocidos. Todo ello complementado, como ya he mencionado, con viajes por Europa, a los que se aficionó y que nunca dejó de realizar. Fue una políglota, por el deseo de leer a Shakespeare o Goethe en el idioma en que escribieron sus obras. Había estudiado francés desde niña y luego, por sus viajes, conoció otras lenguas, además del inglés y alemán citados, amén del gallego y el cercano portugués, país que visitó bastante y cuya literatura y cultura conoció bien y sobre la que escribió más que nadie de nuestro país. Digo esto a título de ejemplo de su enorme cultura, obtenida desde la lectura y esos viajes de los que tanto aprendió. Dice Marina Mayoral que Juan Valera estuvo en Rusia y no se enteró de lo que estaba sucediendo en la cultura y literatura, mientras que doña Emilia vino cargada de información que compartió con todos y, por ende, dio a conocer la novela rusa<sup>1</sup> en nuestro país, del mismo modo que había

Caricatura de Emilia Pardo Bazán realizada por Sileno para Gedeón, 29-VIII-1900.





Portada de La revolución y la novela en Rusia, publicado por Pardo Bazán en 1887.



hecho con anterioridad con el naturalismo<sup>2</sup> o con la literatura francesa<sup>3</sup> en general, por citar dos ejemplos muy significativos.

Antes de centrarnos en su producción teatral no debemos olvidar sus grandes esfuerzos para que la mujer pudiera desarrollarse según sus inclinaciones personales y no como hija, esposa o madre, como demandaba la sociedad del momento. Es cierto que su lucha no estuvo en la línea del activismo realizado por las sufragistas en los países del entorno, sino siempre desde el ejercicio de su profesión como escritora, del que tenía plena conciencia, como observamos en comentarios que hacía incluso desde la correspondencia personal, con la imposición de un número de cuartillas diarias y desde su firme propósito de vivir de su pluma.



Insolación, montaje de Luis Luque de la versión de la novela de Emilia Pardo Bazán realizada por Pedro Villora. Producciones Faraute, 2015-16.

En la ficción encontramos ejemplos de mujeres que desean saltarse las encorsetadas convenciones sociales, quizás uno de los ejemplos más destacados sea el de su novela breve *Insolación* (1889) y, desde luego, son muchos los cuentos y relatos en los que hace un recorrido por muchísimos de los problemas de la mujer en ese momento y en otros pretéritos, que, desafortunadamente, siguen teniendo vigencia en la actualidad, muchos de ellos recogidos en colecciones<sup>4</sup> con muy buenas ediciones críticas. También importante fue la creación de la Biblioteca de la Mujer, donde publicó títulos tan importantes como *La esclavitud femenina*, de Stuart Mill o *La mujer ante el socialismo*, de Augusto Bebel, entre otros.

Sin embargo destaco los ensayos en los que diseccionó la situación de la mujer española y en los que hizo propuestas muy importantes para superar las condiciones de inferioridad con respecto al hombre al que estaba relegada. Textos de los que se han realizado varias ediciones y cuya colección más completa es la que Guadalupe Gómez-Ferrer realizó para Cátedra en 2018, que recoge una treintena de textos ensayísticos, más los cuentos "Navidad", "Casi artista" y "Feminista". De todo lo escrito por doña Emilia sobre esta temática, destaco tres que considero de enorme significación:

- La mujer española (1889), texto escrito por encargo de la revista británica Fortnightly Review y luego publicado en varias entregas en La España Moderna: año II, núm. XVII, mayo 1890, pp. 101-113; núm. XVIII, junio 1890, pp. 5-15; Núm. XIX, julio 1890, pp. 121-131; núm. XX, agosto 1890, p. 143 154.

- La educación del hombre y la mujer. Sus relaciones y diferencias (1892), leído el 16 de octubre de 1892 en el Congreso Pedagógico Hispano-luso-americano. Fue reproducido en Nuevo Teatro Crítico, año II, nº 22, 1892, pp. 14-82.

- La España de ayer y de hoy (La muerte de una leyenda) (1899), conferencia im-

partida el 18 de abril de 1899 en la Sociedad de Conferencias de París, publicada ese mismo año en España con la introducción "Al lector español".

LA EDUCACIÓN DEL HOMBRE

Y LA DE LA MUJER

SUS RELACIONES Y DIFERENCIAS

(Memoria telas en el Congreto podaggigo el día 16
de Octubre de 18923)

S I consideráis lo que abarca el tema

Que se me ha señalado para mi Memoria, comprenderéis, señoras y señores, que no es posible desarrollarlo con
algún reflexivo fundamento sino en un
extenso tratado. Siendo ya la educación
por si sola asunto de incomparable trascendencia, jeuánto más grave y hondo es
el problema educativo estudiado en las
singulares anomalías que presenta bajo
el influjo del concepto sexuall

Obligada é encerrarme en los angustiosos límites de una lectura que dure
muy poco tiempo, economizaré en la
forma á fin de no sacrificar toda la esen-

La educación del hombre y la mujer. Sus relaciones y diferencias, conferencia impartida por Pardo Bazán y reproducida en Nuevo Teatro Crítico, año II, n.º 22, 1892.

Son textos fundamentales y complementarios para entender el pensamiento feminista de Emilia Pardo Bazán, y sobre todo para comprender de manera cabal su teatro, impregnado de ese posicionamiento de la necesidad de lograr la igualdad entre hombre y mujer, que consideraba podría alcanzarse solo desde la educación, a través de una formación académica similar a la que recibía el varón. Defendía, sobre todo en su artículo de 1892, la necesaria educación de la mujer dirigida a su propio beneficio y no solo pensada en función de la que le asignaba la sociedad patriarcal finisecular:

El error de afirmar que el papel que a la mujer corresponde en las funciones reproductivas de la especie, determina y limita las restantes funciones de su actividad humana, quitando a su destino toda significación individual, y no dejándole sino la que puede tener relativamente al destino del varón. Es decir, que el eje de la vida femenina para los que así piensan (y son innumerables, cumple a mi lealtad reconocerlo), no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena, la del esposo e hijos, y si no hay hijos ni esposo, la del padre o del hermano, y cuando estos faltaren, la de la entidad abstracta género masculino (Nuevo Teatro Crítico, nº 22, pp. 20-21).

Aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia que en su día podrá constituir o no constituir; que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura, y que por consecuencia de este modo de ser de la mujer, esta investida del mismo derecho a la educación que el hombre, entendiéndose la palabra educación en el sentido más amplio de cuantos puedan atribuírsele (Nuevo Teatro Crítico, nº 22, p. 62).



Benito Pérez Galdós. Foto de Calvet aparecida en la portada de *El Teatro*, abril, 1901.



Portada de un número de Nuevo Teatro Crítico, revista fundada y dirigida por Emilia Pardo Bazán. Solo con estos antecedentes, como mencioné arriba, puede entenderse el teatro de Emilia Pardo Bazán, pues son estas las ideas que defiende en sus piezas y es también la situación de la mujer en esa sociedad la que impidió que se desarrollara como dramaturga, ya que si sus obras se hubieran estrenado, como lo hicieron las de Galdós y otros coetáneos, quizás hubiera tenido una producción más nutrida, habida cuenta de su gran interés por el género dramático, como lo indican sus continuados escritos sobre el mismo.

Para centrarnos ya en la presencia de Emilia Pardo Bazán en la escena finisecular, es necesario dividir esta presencia en una doble vertiente, como crítica y como dramaturga. Si bien es cierto que fue muñidora en diversos proyectos, como por ejemplo la llegada de Galdós<sup>5</sup> a la escena, es esta una cuestión más complicada de demostrar y necesita un mayor seguimiento y cotejo con la documentación necesaria, lo que excede el espacio del presente artículo.

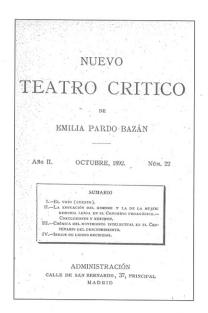
## 1. Emilia Pardo Bazán, crítica de teatro

Hay que destacar su continuada labor como crítica de la escena, con numerosos artículos que fueron apareciendo en diversas publicaciones periódicas, además de las reflexiones realizadas en algunos prólogos y, los comentarios en sus *Apuntes autobiográficos*<sup>6</sup> (1886), de los que extraigo este breve texto que muestra la filiación hacia la escena de doña Emilia desde su más temprana edad, en la que también escribió algunos textos, como dice:

A Dios gracias quedaban teatros libres del contagio, arrostrando la indiferencia del público. Vi a Matilde Diez, en sus últimos arreboles, hacer con travesura seductora *Mari-Hernández la gallega*; me solacé con el sano gracejo de Mariano Fernández; Catalina aún no estaba desmoronado, y prometían mucho bueno la fogosa juventud de Rafael Calvo y los años, pocos y floridos también, de Elisa Boldún. Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis aficiones literarias remanecían. Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. (1886, p. 29)

Si bien, donde se encuentra la verdadera opinión de doña Emilia sobre el teatro es en las críticas, que son muchas y que abarcan toda su vida creativa, incluso superan su propia vida, ya que hay tres "Crónicas de España" publicadas en *La Prensa de Buenos Aires* con posterioridad a su muerte<sup>7</sup>. Esta gran horquilla cronológica permite seguir la evolución de la escena española desde las últimas décadas del siglo XIX a las primeras del XX, en relación tanto con la autoría española como la extranjera, versionada y traducida, además de todo el mundo de la escena.

Como ejemplo de esa amplia labor crítica, mencionaremos trabajos editados en series continuadas de tres publicaciones: El nuevo teatro crítico, La ilustración artística y La Nación de Bue-



nos Aires. Ahí es donde hallamos mayores referencias al teatro, que, en efecto, como ya he señalado, es analizado desde su vertiente más amplia, pues no solo habla de los textos, su estructura y temática, sino de los actores, los modos y maneras de interpretación, de la puesta en escena, sus decorados y vestuario, de los empresarios, de los teatros y sus modalidades, etc. En todo momento se muestra más cercana a las obras y la interpretación realistas y naturalistas, como comprobaremos.

El *Nuevo teatro crítico* es, como sabemos, la revista creada por doña Emilia con la herencia de su padre y que escribe ella sola. La empresa dura tres años y se editan 30 ejemplares, en los que habla de cuestiones diversas, si bien es la cul-

tura y la literatura lo que prima. En el número 12 incluye entre las secciones fijas la titulada "Revista de teatros. Los estrenos". En el número 14 cambia el nombre por "Crónica literaria y teatral" y, a partir del 15 (marzo, 1892), llama a la sección

"Los estrenos", si bien en el siguiente número se ocupa en la segunda sección del estreno de *Realidad*, de Galdós. Por tanto, aunque la mención al teatro y los estrenos está siempre presente, la sección es un tanto errática en título y espacio. Cito abajo algunos fragmentos del anuncio de la llegada de Galdós a la escena como hecho catalogado como muy importante, que determina cuál es la tipología de teatro que a ella le interesa:

(...) cualquiera comprende que la aparición de Galdós en los carteles no es el advenimiento de un dramaturgo más, sino el de una nueva dirección dramática, que puede modificar nuestra vida escénica, romper troqueles caducos, influirá a la vez en autores, actores y espectadores, y fundir en una misma aspiración dos géneros que hasta hoy parecían inconciliables, la novela y el drama. Nótese que yo no pronostico que consiga esto la obra de Galdós, no quiero crearle tan grave compromiso con palabras que pequen de imprudentes y fogosas. Digo no más que por ese camino se ha de ir para lograr infundir espíritus vitales a nuestra desmayada escena, y procurar (dentro de los límites de lo posible y lo justo) inocularle el amor de la verdad, de la humanidad literaria.

Osada será la tentativa, y por osada más meritoria y digna de atención. Los dos tomos que bajo el título de *La Incógnita* y *Realidad* publicó Galdós en 1890, encierran un drama de acción por fuera y por dentro, de tan elevada y extraña trascendencia, que es jugar un albur el arriesgarse a someterlo desde las tablas a la consideración y a la aprobación, no del lector serio y culto, sino de un conjunto heterogéneo de espectadores. Sirviéndonos del lenguaje teatral, ¿entrará el público con el drama? ¿Conseguirá subyugarle desde el primer momento la fuerza, la originalidad y la verdad de una idea que no nació sujeta a las férreas imposiciones de lo que se llama poética teatral, sino revestida de toda la libertad y vigor que da la amplitud del género novelesco? ¿Se confirmará una vez más el axioma de Zola "rien n'est moins littéraire q'une foule"?

De todos modos, ¡qué benéfica agitación del ambiente va a producir *Realidad* en el teatro! ¡Qué empujón al pasado, qué

dilatación del presente, qué de problemas, y cuánta novedad! Cuando digo *novedad*, se me ocurre un escrúpulo. Hay cosas que a fuerza de ser viejas y haber caído en desuso, pueden parecer nuevas. Por ejemplo: las apariciones. En *Realidad* tiene que salir a la escena una sombra. ¿Quién no recuerda el admirable efecto del fantasma del padre de Hamleto, verdadera *proyección psíquica*, adivinada y aprovechada por Shakespeare? *Nuevo teatro crítico*, nº 13, enero 1892, pp. 94-96. (Las cursivas son mías).

Complementario a este artículo es el dedicado a analizar el estreno en el número 16 (abril, 1892), que divide en cinco epígrafes. El primero, titulado "Génesis y nacimiento de la obra", da cuenta de la realidad de la escena española. Lo hace con breves y certeros trazos que muestran cómo son los teatros, sus progra-



El Sr. Gonzálvez como Manuel Infante en el estreno de Realidad, de Galdós, en 1904.



Fotografía de Emilia Pardo Bazán, hacia 1890.



maciones, tipología de públicos y responsables, así como de los autores, textos y naturaleza, los gustos del público, la crítica, etc. A todo ello se refiere como caduco y adocenado, que necesita el necesario cambio que se ha realizado en otros países. Sobre todo pone ejemplos de Francia, donde los autores que han afrontado esa labor han sido silbados por el público, hasta el punto de "fundar un banquete de los autores silbados, donde no pudo tomar asiento Ivan Turguenef (sic) hasta que juró haber sido silbado en Rusia" (p. 20). Esta es la intención de Galdós, de ahí la elección de compañía y teatro, pues "la comedia ofrecía un terreno neutral, propio para la novedad de la tentativa" (p. 25), y el autor está preparado para hallar dificultades. El segundo epígrafe es "La noche del estreno. La segunda noche. Actitud del público", donde describe conversaciones oídas a personas a las que denomina "los defensores de la moralidad teatral", a los que se refiere con gran ironía, pues lo que abunda es el desconocimiento y la falta de formación y, por ende, de opinión. El tercero es "La crítica periodística de Realidad", en el que también se refiere con ironía a los críticos, que reflejan en sus textos lo que se comentan en los corrillos de los teatros: "los críticos se han dividido en dos bandos: ditirámbicos, que volcaron el saco de las hipérboles y examinadores, que dieron a Galdós, como autor dramático, un aprobado o un suspenso, previas las formalidades que marca la ley. Toda mi admiración por Galdós no impedirá que me incluya entre los segundos, por considerarlos más útiles a la educación de ese público que ha de sostener la vida de la escena" (p. 25). El cuarto epígrafe tiene larguísimo título, "La obra. ¿Puede convertirse una novela en drama? Condiciones externas de Realidad: estructura, dimensiones, recursos dramáticos. ¿Condiciones internas: transcendencia, moralidad. ¿Es Realidad un drama naturalista o realista, o trae por otro concepto nuevas fórmulas á la escena". Aquí defiende a ultranza la libertad del creador para transitar todos los géneros, además, menciona cómo en las tablas francesas triunfan versiones de la novela desde hace tiempo, a ello suma el siguiente argumento: "A principios de él [siglo XIX],



Dña. Emilia trabajando en su escritorio.

cuando la lírica era la gran forma expresiva del sentimiento general en el arte, la lírica dominó en la escena y a su predominio se debe el teatro romántico. Desde mediados del siglo, la savia artística y la electricidad intelectual se han acumulado en la novela; llegó el momento de que el teatro le rinda parias y sufra su influjo también" (p. 52). El quinto y último epígrafe es "Mise en scène y desempeño de Realidad", que habla de la escenografía, el vestuario, el reparto e interpretación. En todo lo que comenta defiende la necesaria adecuación del reparto, alude a que quizás no es del todo ajustado el papel de Augusta para María Guerrero, porque le falta aún a la actriz la edad para lograr los matices necesarios; también dice que a Thuillier le faltó interpretar también con la actitud del cuerpo.

En estas dos críticas hallamos qué tipo de teatro defiende doña Emilia y cómo debe ser representado e interpretado, así como la función de la crítica para formar a los espectadores.

La segunda publicación en la que nos detenemos es *La Ilustración Artística*, donde publica una colaboración habitual titulada "Vida contemporánea", desde

septiembre de 1895 hasta diciembre de 1916. En estos casi veintiún años da buena cuenta de todo el acontecer teatral. Podemos hacer un seguimiento de los estrenos en nuestro país y de la vida escénica, tal y como menciona Urbán:

En estas crónicas no solo encontramos las ideas y gustos estéticos de Pardo Bazán, sino que, además, a través de ellas nos acercamos a su época, pues nos informa de los estrenos, de la situación de los teatros, de las polémicas –como la generada a causa de los sombreros o la surgida a raíz del cambio de horario de las funciones–, de las compañías y actores extranjeros que llegaban a Madrid... (2010, s/p).

Es de especial significación percibir cómo se va modificando el gusto de doña Emilia, desde una cierta inclinación hacia algunas piezas del neorromanticismo a los inicios de la década del noventa hasta su distancia de estas formas, que considera ya caducas a finales de la misma década. Da cuenta de los nuevos

autores y nuevas tendencias: llegada del modernismo o "teatro de ensueño", con Benavente como cultivador en los primeros años de su creación; el "teatro poético", por ejemplo, refiriéndose al inmerecido fracaso de Una mujer, de Marquina, obra "bien sentida, bien hablada", frente a los éxitos de vodeviles sin sentido. Defiende los proyectos del "Teatro íntimo" de Gual o el "Teatro artístico" de Benavente, que surgen a imagen y semejanza del Teatro libre de Antonine, en los que se programe un teatro al gusto de la compañía y no del público. Si bien, en una polémica que hubo en 1896 sobre el Teatro de Artes, ella defendió a los empresarios españoles porque dicen que, a pesar de tener en cuenta los gustos del público, intentan, en la medida de lo posible, dar una programación lo más variada posible. Es decir que trata de mantener un equilibrio en sus opiniones.

Sobre la interpretación actoral son numerosos los artículos en los que toma como referencia a actores extranjeros, le gustan especialmente los italianos por su naturalismo y contención. Sobre todo habla de Sara Bernhardt, pero destaco un fragmento aparecido el 27 de noviembre de 1899, donde menciona cómo debe ser afrontada la dicción en "la escena del sofá" de *Don Juan Tenorio*:

¿Comprende nadie, ni cabe en la cabeza humana, que en una noche de luna, entrando por la ventana la fragancia de los azahares, reunidos don Juan y doña Inés se pongan a gritar? ¿No es más lógico que aquello que van a decirse se lo digan a media voz, como un susurro dulcísimo?

Desgrana, como mencioné antes, toda la vida teatral, no solo española, sino del extranjero, de autores y puestas en escena que ve en sus muchos viajes, de manera que tiene cabal opinión sobre los grandes intérpretes, directores y actores del momento, como dice el detallado artículo de Alba Urban (2010):

Su testimonio no solo nos da cuenta de las obras que forman el panorama dramático español de entre siglos, sino que nos hace conocer de primera mano otros asuntos que giran en torno al género dramático (...), pues el teatro no es solo texto, ya que, como dijo nuestra autora: "¿Qué es una comedia despojada de su aparato escénico, sin decoraciones, sin trajes, sin la magia del acento y del *juego* de la actriz, sin el grito de la pasión y sin el retoque gracioso de la malicia y de la risa?" (2010, s/p).

Desde luego, ideas similares desarrolla en *La Nación de Buenos Aires*, donde publica una colaboración mensual desde marzo de 1909 a julio de 1921, con un total de 261 artículos, que titula en su mayoría "Crónicas de España", a las que a menudo otorga subtítulos que anuncian el tema desarrollado. A estas hay que sumar otras esporádicas que realizó en la década del noventa, sobre todo. Al contrario de lo que sucede en la anterior publicación, ya desde el principio de estas contribuciones está asentado el gusto de doña Emilia e incluso algunos de los aspectos tratados ya los encontramos reiterados en estas crónicas, por ejemplo, en la del 9 de junio de 1909 cita la aparición del libro *El teatro en España*, que contiene la temporada 1908-1909, lo que aprovecha para decir:

Como el público español no ha sido educado en la escuela del positivismo científico, no admitió la literatura dramática inspirada en el análisis crudo de los análisis de la realidad y pidió jaleo, chiste, broma y tabernario ro-





María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en el estreno de La marquesa Rosalinda de Valle-Inclán. Mundo Gráfico, 6 de marzo de 1912.



manticismo, pidió el melodrama comprimido, lo trágico de baja ley... De aquí las dos direcciones preferentes del teatro de ahora; para los burgueses y los que sostienen que demasiadas desgracias hay en la vida y al teatro se va a divertirse, las comedias jocosas, con grageas de chistes de tirabuzón; para la plebe, los dramatistas de un acto; y para todos las obras de exhibición de formas y escenografía, con música retozona, cuplés intencionados, aleluyas cien veces bisados y variedades de añadidura. Lo único que no tiene colocación ni acomodo es la obra de arte o la obra de análisis social.

Demanda en este y en otros comentarios la necesidad de traer a la escena a los clásicos: Lope, Calderón, Tirso, Guillén de Castro, Rojas... "Mi ideal teatral es que podamos hasta ver representar *La vida es sueño* una vez al año".

En relación con los teatros de Madrid loa sobre todo al de la Princesa o de los "Guerrero-Mendoza", como le gusta denominarlo, sobre todo destaca la suntuosidad del edificio y también de las decoraciones de los montajes, dice que "a su iniciativa se debe que todos los teatros de Madrid compitan hoy en esmero para el decorado y el vestuario. Hay dos eras escénicas: antes y después de los Mendoza" (30-1-1910).

Menciona los estrenos, donde se interesa en especial por los autores del teatro poético y experimental: Villaespesa, Azorín, Valle-Inclán y siempre Galdós. Se hace eco de la polémica en torno a *El embrujado*, de Valle en *El Español* (8-4-1913), donde da algo de razón a Valle, aunque dice que logró lo deseado, que fue generar revuelo. En general, le interesa el teatro de Valle-Inclán, pero no hizo muy buena crítica de *La marquesa Rosalinda*, por la llegada de la comedia del Arte "que será todo lo exquisita y todo lo *wateau* que se quiera, pero tiene poquísimo de castizos en esta tierra de garbanzos" (12-4-1912).

En general trata temas similares a lo ya mencionado, resulta interesante su opinión sobre Metterlinck (sic) del que dice que su originalidad está

(...) en esa sugestión del misterio que nadie como él ha insinuado, y que es sin duda un elemento de arte de los más altos y profundos (...

). Yo daría preferencia a una obrita, la que más me conmueve, si bien no me parece representable, y es la titulada *Los ciegos*. El asunto no puede ser más sencillo ni más trágico. Una docena de ciegos, hombre y mujeres, entre ellos una mujer que lacta a un niño, recogidos en un asilo, han salido de paseo, guiados por un sacerdote (26-3-1917).

Resulta interesante cómo de entre las tres últimas crónicas, aparecidas póstumas, en la de junio de 1921 reitera la necesidad de montar a los clásicos: "El sueño de un teatro donde solo se representasen, al lado de las joyas más preciadas de Lope, Calderón, Tirso y Moreto, las mejores de los ingenios relativamente contemporáneos, del renacimiento romántico, con el Duque de Rivas y Hartzenbusch, y del clasicismo con Moratín y Martínez de la Rosa, es un anhelo de literato". La última reseña (3-7-1921) se refiere a Tagore y dice que le resulta más interesante su teatro que la poesía. Nueva muestra de cómo doña Emilia sigue estando al día en todo lo referido al teatro, la literatura y la cultura, en general.

De las numerosas crónicas aparecidas en Buenos Aires, me parece de es-



La actriz Balbina Valverde, que estrenó Vestido de boda, de E Pardo Bazán en 1898. (Museo del Romanticismo).

pecial interés la publicada el 9 de septiembre de 1913, que porta el subtítulo "De teatro extranjero y español", donde comienza diciendo que después de algunos desagradables sucesos tras escribir sobre autores contemporáneos, decidió dejar de ocuparse de ellos por las cartas recibidas, algunas de ellas amenazantes, y no solo por haber realizado una crítica negativa, sino por no haber sido lo suficientemente laudatoria. Ello explica el modo en que se acerca a determinados temas y, sobre todo, la manera a la que se refiere a algunos de los estrenos. Sobre todo, hallamos una suerte de manifiesto de su pensamiento teatral, al que remito para entender cabalmente su teatro.

2. Emilia Pardo Bazán, dramaturga

Como hemos mencionado ya, Emilia Pardo Bazán reconoce en sus *Apuntes Autobiográficos* que siempre sintió inclinación por el teatro y que escribió ya de joven alguna pieza. Se ha escrito bastante en los últimos tiempos sobre ella como espectadora, crítica y autora. Recomiendo de manera especial la introducción de su teatro completo, realizada por Monserrat Ribao y la tesis doctoral de Patricia Carballal, *El teatro de Emilia Pardo Bazán. Datos para a su historia escénica y para su recepción crítica* (2015) en la que, además, se recupera la obra *Perder y salir ganando*. En esta bibliografía encuentran no solo referencias y estudio de las obras estrenadas y publicadas, sino también a todos los proyectos escénicos acometidos por doña Emilia, incluso aquellos que solo se quedaron en esbozos o, incluso, ante-proyectos.

Aquí nos referiremos solo a las siete obras publicadas por la autora en el volumen treinta y cinco de sus obras completas<sup>8</sup>, pues esas son las que la autora consideró textos terminados:

-1. Vestido de boda, estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 1 de febrero de 1898. Se trata de un monólogo que interpretó la actriz Balbina Valverde, amiga de doña Emilia, y para quien fue escrito, como actriz famosa por interpretar juguetes cómicos. En él una modista, que ha adaptado su nombre al francés (de Palmira Castañar a Palmyre Lacastagne) para poder ganarse mejor la vida, cuenta su vida el día antes de la boda de su hija, a la que ha criado en secreto en un convento y que no sabe que su madre es modista. Se supone que con su gran esfuerzo ha logrado superar las apariencias sociales y así su hija puede casarse con un hombre muy bien situado, un futuro diputado. Hay duras críticas a la hipocresía de las apariencias y las servidumbres de paso para las mujeres, sobre todo si están solas. Sigue la línea de algunas de sus novelas y, sobre todo, de muchos de sus cuentos, si bien se percibe la deuda con Ibsen que incluye, según doña Emilia, como nadie "las miserias que viven (y de las que intentan huir) los pocos personajes femeninos del teatro moderno del fin de siglo" (Pardo Bazán, 2011, p. 19). Es curioso que una mujer que ha logrado vivir sola desee imponer a su hija un matrimonio que coartará cualquier desarrollo personal de la joven, y en ese sentido hay continuas alusiones a El sí de las niñas (1806) y otras referencias



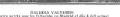


Dos imágenes de la actriz María Tubau, protagonista de La suerte, que estrenó en 1904. Arriba, en la década de 1880, en foto realizada por Esplugas en Barcelona. Sobre estas líneas, en el retrato de Calvache publicado en Mundo Grafico en 1914.













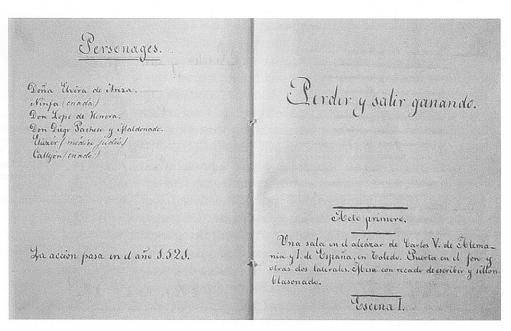


Necrológica de la actriz Balbina Valverde publicada en la revista Nuevo Mundo en 1910.

literarias. La crítica se hizo eco de la representación, sobre todo porque era a beneficio de Bilbaina Valverde y por el gran nombre que tenía Emilia Pardo Bazán, si bien no tuvo buena acogida, los críticos mencionaron, sobre todo, la buena interpretación de la ac-

-2. La suerte, diálogo dramático estrenado en el Teatro de la Princesa el 5 de marzo de 1904, por la compañía Tubau-Palencia, cuyo papel protagónico fue interpretado por María Tubau, para quien fue escrito, según se mencionó en toda la prensa antes del estreno, donde se hacía referencia a que necesitaba un precioso decorado que emularía las orillas del río Sil. También se anunciaba que se realizaría la representación del estreno para la prensa y dos más, las únicas que se harían,

es decir, que se habla del estreno como un acto social, más que como uno teatral. Ña Bárbara (María Tubau) y Payo (José Monteagudo) son los personajes, la primera cuenta cómo recogía arenas de oro del Sil para reunir para su boda con Cristobo, si bien este es llamado a filas y no vuelve de la guerra. Desafortunadamente, no tenía el suficiente dinero para pagar la licencia de su novio. Ahora, una mujer ya madura, vive con Payo, al que sacó de un hospicio y cuida como a un hijo. El joven es llamado a filas, ella le entrega el oro que ha seguido extrayendo del Sil. Pero tampoco logra salvar al muchacho de su "suerte", de su destino. Muere a manos de su rival en amores, que le arroja al Sil, cuyas arenas le sirven de sepultura. De nada ha servido que Ña Bárbara haya extraído con esfuerzo ese tesoro que vuelve a su lugar de origen, sin que la haya ayudado. La obra está llena de premoniciones, misterio y de la carga del destino, como losa imposible



Manuscrito original de la comedia Perder y salir ganando de Emilia Pardo Bazán (Arch. Lázaro Galdiano).

de vencer. Ha creado una atmósfera de misterio en la línea de Maeterlinck, al que tanto admiraba doña Emilia, pero no hay que olvidar que también está en la tradición gallega. La crítica fue muy positiva, según el pormenorizado trabajo de Patricia Caballal (2015) solo tres de las muy numerosas reseñas fueron negativas: "Llama la atención –frente a lo que se ha dicho hasta el momento— que la mayoría de los más reputados críticos teatrales de la época recensionasen la pieza con entusiasmo y en términos muy positivos" (p. 243). Sí que fue criticada la ausencia de la autora en el estreno, quien, según un artículo publicado en *El Heraldo de Madrid* (6/3/1904), estaba jugando al tresillo con la condesa do Asmir. Por mor del cierto éxito obtenido, *La suerte* fue representada en diversas ocasiones en años posteriores.

-3. *Verdad*, drama en cuatro actos estrenado en el Teatro Español el 9 de enero de 1906, por la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza, que, como se ha mencionado arriba, eran muy admirados por doña Emilia.



Como en los estrenos anteriores, la prensa lo anunció desde que se filtró la noticia. Trata tema similar que el cuento "Santiago el mudo" (1893), en el que el señor de un Pazo mata a su amante en un arrebato de celos y su fiel sirviente Santiago se deshace del cadáver y tiene a su propia madre encerrada para que no cuente el secreto. Años más tarde vuelve su amo al Pazo, acompañado de su esposa, hermana de la amante y de mucho parecido físico. La vuelta remueve todo y el asesino dice querer entregarse, lo que propicia que su mujer oiga la terrible historia, pero ni ella ni el sirviente quieren que la deshonra caiga sobre la familia. El asesino muere ahora y su cadáver desparece a manos del sirviente, con la promesa de no revelar nunca el secreto. Violencia, misterio, apariencias, mentiras sostenidas, etc. No tuvo el éxito augurado, no gustó, sobre todo, el final, porque esa segunda muerte fue tildada de innecesaria. Lo que más alabó la prensa fue la interpretación de María Guerrero, quien hizo el papel de ambas herma-

Emilia Pardo Bazán de visita en la redacción del periódico El Faro de Vigo hacia 1918. (Foto: pares).



nas. Una obra fallida, tanto por el texto como por la puesta en escena, según a crítica del momento.

-4. Cuesta abajo, comedia dramática en cinco en actos en prosa, estrenada en el Gran Teatro el 22 de enero de 1906. Pocos días después del estreno de la otra pieza extensa, subió a escena esta obra, también anunciada desde hacía bastante tiempo, pues había sido escrita para María Tubau, tras el éxito con La suerte dos años antes. Tampoco tuvo demasiado éxito. La trama presenta la decadencia de una familia hidalga gallega, la condesa viuda de Castro Real llega a Madrid y comprueba, no solo cómo su hijo ha dilapidado la fortuna, sino la decadencia moral e indolencia en la que ha caído toda la familia, motivo por el que se lleva a los nietos al Pazo, con la confianza de recuperar la familia, algo que no sucede, al menos tal y como la condesa había creído. La prensa se ocupó de la obra y casi todos los críticos del momento opinaron, si bien no de manera tan severa como lo hicieran con Verdad. También fue considerada como un texto desacertado.

Ninguna otra obra fue estrenada en vida de la autora, solo *El becerro de metal* o *El becerro de oro* se estrenó en el Teatro Calderón de Valladolid en enero de 1922. En sus obras completas incluye *Juventud* y *Las raíces*. Hay muchos otros proyectos que se conocen gracias a la revisión de sus documentos y a datos tomados de la prensa, como *Finafrol*, título de la obra que preparaba en 1904, según anunció la prensa y la autora en carta a algunos amigos, para la compañía de Rosario Pino y Enrique Borrás, en la que toma su cuento "Siglo XIII" (1901), en el que una jovencita con ese nombre es el lazarillo de un mendigo ciego. Si bien el proyecto no se materializo, sí que apareció una novela breve en 1909 con el mismo título y temática. *Un drama*, proyecto también de 1904, anunciado por la prensa para que fuese estrenado por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, y algunos otros que nunca vieron la luz de la escena y pocos finalizados. Para terminar, no podemos dejar de mencionar *La muerte de la Quimera* (Tragicomedia en dos actos para marionetas), publicada al inicio de *La Quimera* (1905).

Desafortunadamente, el poco éxito impidió que pudiera desarrollar una labor como dramaturga en la que la mujer, con su problemática diversa, y el misterio fueron dos temas destacados.

Como se ha podido apreciar en este rápido recorrido, doña Emilia llega a los escenarios con cautela, primero con un monólogo interpretado por una actriz experta en el género, a continuación, un diálogo dramático también realizado por una compañía con experiencia en esa tipología de obras. Animada por él éxito de este, sabedora de que en el teatro hay que aprovechar estos momentos, afronta proyectos de mayor envergadura, si bien no obtienen el éxito deseado, a pesar de que las compañías y los teatros son los adecuados, pero no se dio la mágica aleación. De manera que doña Emilia abandona la escena y retorna a ella solo como espectadora y crítica avezada que deja constancia del acontecer teatral español, y de buena parte de Europa, desde los años noventa del siglo XIX hasta el momento de su muerte en 1921. •

#### Notas

<sup>1</sup> La revolución y la novela en Rusia (1887).

<sup>2</sup> Lo hizo a través de una serie de conferencias que impartió en el Ateneo de Madrid que luego publicó en la prensa y más tarde en formato libro, *La cuestión palpitante* (1883).

<sup>3</sup> La literatura francesa moderna (3 vols.) (1910-1911). Además de El lirismo en la poesía francesa, con publicación póstuma en 1921.

<sup>4</sup> Cuentos de mujeres valientes (2006), Clan, selección y prólogo de Marta González Megía; El encaje roto: Antología de cuentos de violencia contra las mujeres (2018), Contraseña, edición y prólogo Cristina Patiño Eirín; Cuentos feministas de Emilia Pardo Bazán (2021), Edelvives, edición de María Elena Ojea, etc.

Sobre esta cuestión remito al artículo publicado en el monográfico dedicado a Galdós en el número doble 182-183, donde menciono la función que doña Emilia cumplió. Algunos galdosianos han mencionado que Galdós siempre fue aficionado al teatro y que incluso se conservan piezas de su juventud, lo cual es completamente cierto. También lo es que Galdós hubiera llegado a la escena más tarde o más temprano sin la ayuda de doña Emilia, pero lo

hizo con su ayuda, podría haber sido de otro modo, pero la realidad es esa, que no es ni mejor ni peor.

<sup>6</sup> Emilia Pardo Bazán (1886). Los pazos de Ulloa: novela original, precedida de unos apuntes autobio-

gráficos. Daniel Cortezo y Cía.

El editor escribe "Por el último correo recibimos de nuestra ilustre colaboradora fallecida la correspondencia que publicamos, escrita especialmente para La Nación y acaso una de sus últimas producciones", publicado el 13 de mayo de 1921, un día después del fallecimiento de doña Emilia, y con posterioridad publica dos textos más de los incluidos por la autora en su carta, una del 12 de junio de 1921 titulada "Camila Quiroga en España. Mientras estuvo alzado el telón, la actriz dejó oír su voz cautivadora y nadie se atrevía ni a toser. Estaba la gente como en misa"; y la tercera y última fue publicada el 3 de julio de 1921 y también versaba sobre teatro: "Un viaje fracasado del poeta indio a España y lo que saben de él los españoles", aquí afirma la autora que ella tiene mayor predilección por el teatro que por la poesía de Tagore, y hace mención de los motivos y de las influencias, que muestra el conocimiento que tiene de su obra.

<sup>8</sup> Tampoco nos referiremos a *Valencianos con honra*, la pieza incluida en *La tribuna* (1883), pues su inclusión en la novela obedece solo a ejemplificar lo pésimo que es el gusto del público, similar al modo en que lo hiciera Moratín con El gran cerco de Viena en La comedia nueva o el café (1792).

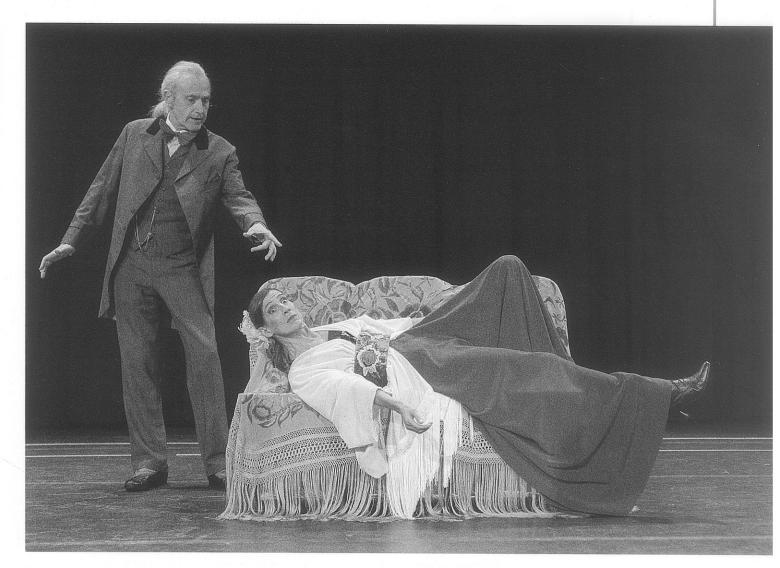
### Bibliografía citada

Carballal Miñán, Patricia (2015). El teatro de Emilia Pardo Bazán. Datos para a su historia escénica y para su recepción crítica. Universidade da Coruña.

Pardo Bazán, Emilia (1999). La obra periodística completa en "La Nación" de Buenos Aires (1879-1921). 2 vols. Edición, introducción y notas de Juliana Sínovas Maté. Diputación Provincial de A Coruña.

Pardo Bazán, Emilia (2011). Teatro completo. Edición, introducción y notas de Montserrat Ribao Pereira (Redactor) Akal.

Urban Baños, Alba (2010). "El teatro español bajo la mirada crítica de Emilia Pardo Bazán en 'La vida contemporánea'". Anagnórisis. Revista de investigación teatral, 1 (junio 2010), pp. 145-181.



La gota de sangre, montaje dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente de la versión de la novela de Pardo Bazán realizada por Ignacio García May. Teatros del Canal, 2021.