2. EMILIA PARDO BAZÁN, DRAMATURGA Y CRÍTICA *AVANT LA LETTRE*

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Tal vez sorprenda que una propuesta tan moderna y actual como la que aquí nos reúne aparezca un nombre que para muchos suena a vetusto y ajeno al mundo de Talía. Sin embargo, porque de teatro contemporáneo se trata, y porque Emilia Pardo Bazán puso empeño en renovar la escena española, su nombre merece ser recordado. De hecho, el interés de Emilia Pardo Bazán por el teatro y sus veleidades como dramaturga animaron durante toda su trayectoria un espíritu crítico y su concepción global del hecho escénico.

En un contexto todavía dominado por el éxito de la alta comedia burguesa de corte neorromántico, doña Emilia apostó por orientar al teatro español hacia los nuevos derroteros de la modernidad europea. No era tarea fácil por varias razones. En primer lugar, porque pensaba que existía una tradición nacional, un teatro y un gusto específicamente español o para la raza latina, que podía pese a las dudas y reticencias, beber y acomodar fuentes europeas, especialmente nórdicas, y porque lo "nuevo" representaba, en unos momentos históricos de incertidumbre, lo alternativo y obligaba a los artistas a sacrificarse o callar, incluso dentro del teatro grande. En segundo lugar porque ella siempre antepuso el hecho teatral y el equilibrio entre el texto y el escenario. La palabra escrita sin espectáculo poco sentido tiene: "¿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?" (Pardo Bazán, 13-IV-1896), preguntaba la escritora a sus lectores de la prensa. Y en última instancia, porque entre las expectativas de los autores y críticos y las realidades del hecho teatral median, como es sabido, numerosos factores difíciles de controlar. El público y el aspecto económico en sus formas más variadas —de las tasas e impuestos municipales, los precios de las butacas a los beneficios de las empresas— eran a su entender los que fundamentalmente determinaban

las orientaciones de las carteleras, y con ello, las de las mismas creaciones y representaciones. Ni siquiera compañías de primera fila como era el caso de la de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero pudieron escapar a esta realidad. El aforo y los beneficios les obligaron a calcular y medir carteleras, llenando alguna temporada, por ejemplo, de adaptaciones y traducciones antes que obras del repertorio clásico español o las nuevas propuestas de teatro social o poético de las jóvenes generaciones. Por ello, Emilia Pardo declaraba en la entrevista que en 1916 le realizó Jesús Gabaldón para el periódico *La Nación* de Madrid:

> Si yo fuese multimillonaria, haría un teatro de arte para educar en él al público español. Pero haría falta eso: tener muchos millones o encontrar un devoto del arte escénico que tuviese el noble capricho de decidirse a perder mucho, muchísimo dinero, durante ocho o diez años ¡Y eso es tan difícil! Los ricos, claro que hay excepciones, no aventuran su dinero en empresas costosas y de resultados dudosísimos.
>
> –Pero el Estado sí podría hacer ese teatro de arte.
>
> –¡Claro que sí! Y pocas cosas debieran ser tan sagradas para el Estado como esta necesaria escuela de estética teatral, en la que al lado de nuestra brillante tradición literaria se haría todo lo nuevo, lo que no puede hacerse ahora, porque el teatro es un negocio industrial, y el público no acepta al pronto las novedades. (Pardo Bazán, 10-XII-1916; Novo, 2012-2013: 248)

Precisamente esos fueron los factores que determinaron la brevedad de su carrera como dramaturga; carrera por lo demás fallida en la que dominaron los fracasos sobre los éxitos, las "patifestaciones" (Freire y Thion, 2016), como ella declaraba en carta privada, organizadas por sus enemigos antes de los estrenos a los calurosos aplausos; patadas a ella, que había apostado, a su entender, por un teatro "realista, fuerte, con médula, con sangre" que exigía otra interpretación, "precisamente lo que veo que no quiere aceptar el público de nuestro tiempo". ¿En qué consistió ese teatro "fuerte, con médula" y "con sangre" al que se refería doña Emilia?

Como dramaturga y como respuesta al contexto teatral, Emilia Pardo apostó por un realismo, a imagen de Henrik Ibsen, que no renuncia al uso del símbolo y de temas que acortasen las distancias entre el escenario y la sociedad, sobre todo en lo que a la condición femenina se refería. Como crítica, su interés se centra en nuevas direcciones marcadas por autores como Tolstoi, Ibsen, Sudermann y Maeterlink, pero también autores como Galdós, Benavente, Valle Inclán, Oliver, Guimerá y Marquina en el panorama nacional[1]. La producción teatral de Pardo

[1] Dichos autores que a la sazón simbolizaron la modernidad, y cuya búsqueda del ideal de la belleza

Bazán de madurez[2] constituye un pequeño corpus de una decena de obras hasta ahora documentadas, la mayoría compuestas entre 1898 y 1906. Los títulos que cobraron vida escénica fueron: *El vestido de novia*, un monólogo estrenado en 1898, *La suerte*, un diálogo dramático con el que obtuvo relativo éxito en 1904 en el Teatro Princesa de Madrid; *Verdad*, un drama y *Cuesta abajo*, una comedia dramática, ambos estrenados en 1906 en el Teatro del Príncipe y el Gran Teatro de Madrid respectivamente. Sus restantes comedias dramáticas nunca llegaron a las tablas, por lo menos públicas por razones diversas, pero se han ido recogiendo en sus obras completas. Tal es el caso de *Más o Juventud* (1904), compuesto para Tomás Borrás, cuyo estreno debía verificarse en Cuba, *Las raíces* y *El becerro de meta*. *La muerte de la Quimera*, que se pensó representar con marionetas de arte[3], acabó siendo el preámbulo de su *novela La Quimera* y otros títulos se han ido documentado, aunque no han pervivido sino en manuscritos o en papeles sueltos e incompletos: *Un drama*, *Perder y salir ganando*, *Tempestad de invierno*, *El mariscal Pedro Pardo*, *La Malinche*, *Los peregrinos*, o las traducciones *de La Canonesa*, *Adriana Lecouvreur*, por citar algunos de ellos (Ribao, 2010).

Acostumbrada al análisis crítico teatral que desde años venía realizando en sus crónicas y aunque en estas predomina la nota rápida y espontánea, no es difícil reconstruir la concepción que la escritora se había ido fraguando, como espectadora y como dramaturga. Ella tenía clara conciencia del arte teatral en su globalidad, como texto y espectáculo. Al socaire de estrenos y novedades en Madrid, París, y de manera puntual, podemos descubrir cómo la modernización del teatro y el realismo por el que apostaba se va perfilando desde el texto al escenario. Con pertinencia, dilucidaba cada uno de los componentes de la arquitectura teatral: las condiciones externas —estructura, disposición y orden de las partes, división de los actos, cantidad de acción, *crescendos* y silencios—, así como las condiciones internas de trascendencia, de moralidad, alto sentido filosófico y ético. No descuidaba tampoco la escenografía ni la interpretación, como luego anotaremos.

Esmeradamente definía decorados y didascalias y seleccionaba a las actrices —o sus personajes—, observando la armonía entre la fisionomía y los caracteres. La puesta en escena, siguiendo las pautas también del naturalismo estético, tenía a su entender que ganar en sencillez y verosimilitud con escenificaciones

---

cifraba doña Emilia. Se trataba de una reacción natural que se contraponía a la literatura útil y ociosa que predominaba en momentos históricos críticos como las crisis y conflictos bélicos en los que se vieron inmiscuida España y, en general, Europa desde el último tercio del siglo XIX.

[2] Sus composiciones teatrales de juventud no llegaron a estrenarse por lo menos en escenarios públicos por ser ejercicios de aficionada desconocida y por el carácter político de algunas de ellas.

[3] Percibía en esta modalidad teatral un profundo simbolismo: ilusión, movimiento, mezcla de ficción y de realidad. No por nada veía en el Retablo de Maese Pedro una de las fuentes en las que pudo beber Maeterlink a la hora de componer sus poemas dramáticos (Pardo Bazán, 11-I-1904).

comedidas, de máxima sencillez para generar símbolos y despertar emociones tan solo sugerir para que el espectador intuyese y comprendiese (Pardo Bazán, 1892, 228-231). Tales premisas la situaban en los cauces de un teatro confusamente innovador, en un marco realista-naturalista y a la vez romántico-filosófico, de palmaria inspiración, en el que ella calificara, aunque en ocasiones se mostrase algo ambivalente, "extraño teatro de Ibsen" (Pardo Bazán, 1892, 234).

El teatro moderno al que ambicionaba Doña Emilia resultaba un ejercicio de equilibrio entre el realismo en la forma y el pensamiento en el fondo. A este equilibrio apostaba a través del personaje como motor que estructuraba todos los resortes dramáticos y en el que el espectador, poco habituado, había de penetrar a través de su conducta, gestualización, voz y vestimenta. Los mecanismos evolutivos ya no se fundamentan en la intrincada acumulación de sucesos, sino en la acción interna, en la intuición viva e inmediata de las honduras psicológicas y éticas que "ruedan bajo la fábula o la historia que representan los actores" (Pardo Bazán, 1892, 231).

En suma, Pardo Bazán estaba solicitando del espectador activo la comprensión de la lucha de ideas, pasiones y emociones al igual Ibsen, Gorki, Tolstoi y Maeterlink y el éxito de tal empresa dependía fundamentalmente entonces del trabajo del actor. Entre los elementos principales que había que renovar, ella solía hacer hincapié en la interpretación de los personajes, de modo que atribuía a los actores gran responsabilidad en la escenificación. Es más, estaba convencida de que un buen actor podía incluso completar y mejorar un texto merced a su actuación (Pardo Bazán, 12-XII-1891).

No existe todavía un estudio exhaustivo de la figura y de la labor de los actores y del cambio de su estatus social del siglo XIX y primeros del XX (Rubio, 2003). Emilia Pardo siempre defendió la figura del actor y abogó por su reconocimiento como profesional en numerosas crónicas (Quesada Novas, 2008; Patiño, 2008). Ahora bien, probablemente por diplomacia nunca manifestó abiertamente sus opiniones en la prensa sobre los actores españoles, si no era para elogiarlos —la mayoría de las veces— o para presentar sucintas notas en crónicas de estrenos, un tanto en complicidad con el espectador y lector de sus columnas. Actuaciones delicadas y acertadas, representaciones buenas o admirables de papeles, juegos de fisonomías y dignidad de movimientos, trajes en diferente grado elegantes que solían realzar las figuras, y que al unísono con la decoración podían crear la ilusión eran constantes de sus revistas y crónicas de teatros destinados al público español. Estos elementos aparecían siempre como breves apuntes, pues solía centrar la atención en la creatividad de los dramaturgos.

Sin necesidad de prevenciones y piruetas diplomáticas, Emilia Pardo enjuició el trabajo de actores y actrices europeas que solían frecuentar las tablas españolas, en particular de italianos como Ermete Novelli, Eleonora Duse, Tina di

Lorenzi, Ferrucio Garavaglia o Lidia Borelli, los cuales, fueron sus predilectos en todos los géneros frente a los actores franceses, a menudo silenciados salvo en el caso de Coquelin o de Sarah Bernhardt. A través de todos ellos podemos conocer la concepción del trabajo actoral de Emilia Pardo Bazán. Obsérvense por ejemplo las pautas de sus observaciones, como las que realizaba sobre Paladini, un característico de fama menor de la compañía Mariani, el cual, en la ejecución de algunos papeles, valoraba la escritora:

> considero que llega al ápice de la perfección. Paladini es un artista sobrio, sin desplantes; casi no alza la voz; acciona poco; expresa con la cara y los ojos, evitando descomponer las facciones; no abusa de la movilidad que actitudes y fisionomía les viene de casta a los italianos. Su juego ceñido, contenido, libre de énfasis en el ademán como en la dicción, confieso que es lo más serio que he visto en arte; de lo más hondo. Fáltale brillantez, y las primeras veces que trabaja no resalta quizás. Hay que estudiarle en varios papeles y reconocerle el mérito de que se adapta a cada uno, y entra en él, sinceramente, a conciencia. (Pardo Bazán, 10-VII-1899)

Como deja entrever los elementos valorados en esta cita, Emilia Pardo estudiaba la interpretación de los artistas siguiendo los criterios que predominaban en Europa a raíz de las propuestas de compañía de Meininghen para crear personajes reales con vida interior, los cuales fueron recogidos por André Antoine y desarrollados por Stanislavski en su teoría psicotécnica, imprescindible a la hora de interpretar el teatro naturalista de Tolstoi, Chéjov y Gorki. Alguna de las ideas de este teatro como la naturalidad del movimiento, de la gestualidad, de la declamación, la sencillez de la vestimenta y de los maquillajes, la adecuación entre el cuerpo, la voz del actor y personaje y la necesidad de estimular la creatividad de los actores aparecen en las crónicas de la escritora como criterios esenciales para reproducir figuras vivas.

Emilia Pardo concedió especial atención a la experiencia más vivida que representada y a la importancia a la fisionomía de los actores que favorecían la verosimilitud. Frente al tradicional galán español, modelo estereotipado y popularmente reconocido como tipo ideal de actor en las tradiciones y en las costumbres patrias, la escritora apostaba por "el *característico*" (Pardo Bazán, 11-V-1896) del que fue para ella modelo Ermete Novelli. El característico daba vida escénica a unos personajes ya en su madurez y por ello su trabajo de interpretación se ajustaba a las necesidades escénicas de un texto de ideas sobre conflictos y honduras del alma. A diferencia del galán español, el característico sabía prescindir de "la solemnidad y de la nobleza, de la poesía aparente de los papeles" para buscar la nota artística en ciertos rasgos, que solo el análisis puede suministrar". El

característico sabe acentuar los caracteres, para mezclar "la nota cómica a la alta tensión de la tragedia; cuando es a la vez aterrador y risible" (Pardo Bazán, 11-V-1896). En el caso de Novelli, la genialidad también estaba condicionada por su fisonomía. Frente al hermoseado e inexpresivo galán, Novelli era de cara:

> *blanda*, dúctil, movible, de flexibilidad extraordinaria y unos ojos parleros de sorprendente expresión [...] La de Novelli es una fisonomía que representa: por eso suele arrancar entusiastas aplausos sin hablar; sin accionar; los silencios en Novelli, valen oro. Conociendo la acción que ejerce con el gesto, se le podría acusar de que abusa del gesto: jamás veréis en Novelli —como se ve alguna vez en todo el mundo— esa calma del rostro, esa indiferencia inexpresiva, que revela el descanso del alma. Con salir al proscenio y mirar fijamente a los espectadores, le basta a Novelli para conmover, para hacer reír, para embargar el espíritu y sugerir lo que va a manifestar verbalmente. A la cara del actor, corresponden sus manos, largas y finas, elocuentes ellas también. Con las posiciones de la mano, con el modo de agarrar, verbigracia, el asa de una taza de té, Novelli sabe decir una infinidad de cosas". (Pardo Bazán, 10-VII-1899)

Entre las actrices femeninas que correspondían a esa caracterología, a la capacidad para vivir en vez de interpretar a sus personajes destacó Pardo Bazán a la actriz siciliana Mimi Aguglia. Pese a la pobreza de sus atuendos y a sus descuidados peinados, sus interpretaciones descollaban por la realidad de sus gestos, la pasión en las inflexiones de su acento, la manifestación del "instinto en su expresión y en su juego escénico" (Pardo Bazán, 23-VI-1909· Sinovas, 1999, 275). Entre las actrices del momento, Mimí Aguglia era para la escritora la más "próxima a la naturaleza" y su arte, en consecuencia, el más "instintivo y semibárbaro" (Pardo Bazán, 12-VII-1909).

Una excepción ya tardía entre las artistas españolas fue el caso de Margarita Xirgu, a quien dedicó algunas crónicas para estudiarla en papeles diversos, y analizar su fisionomía, gestualidad, movimiento y dicción. La actriz fascinó a Emilia Pardo por su personalidad artística y capacidad para asumir todos los registros y "un teatro de arte puro, donde figuran las obras de más fama del repertorio d'annunziano y de otros dramaturgos hondos" (Pardo Bazán, 16-X-1916). En el papel de Marianela, arreglada por de los hermanos Quintero, valoraba la riqueza de matices de ingenuidad que era capaz de imprimir a la joven ciega: "La Xirgu encarna la figura, que apenas puede llamarse romántica, pues está dentro de lo normal, con una perfección sorprendente. Sus movimientos son prodigiosos. Sus gestos, una creación y el baile inquieto de sus pies descalzos y ágiles, una maravilla. (Pardo Bazán, 20-XI-1916).

Aun en piezas de corte clásico, la escritora defendía la individualidad de cada actor y la actualización del trabajo actoral según la personalidad, capacidad de

dicción y corpulencia. Cada artista "según siente y comprende aquel personaje, así lo revela; y debemos por unas horas prestarnos al juego estético y ayudarlo con nuestra amplitud de comprensión. Además en tal momento, debemos desterrar la memoria de otras veces en que vimos interpretar el mismo personaje" (Pardo Bazán, 1-VI-1914). Bien se sabe que los actores de primera fila eran lo suficientemente precavidos como para no coincidir en el repertorio con otros divos y divas.

"No hay un molde sacramental para caracterizar a un personaje" (Pardo Bazán, 27-XI-1899), escribía a la luz de la representación de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en noviembre de 1899. Frente a la enfática declamación y gestualidad romántica con la que entonces se representó, la escritora reclamaba naturalidad y sencillez interpretativa, más ajustada a su presente. A su entender, el actor debía contar con una libertad total, es decir, poder sentir e interpretar a los personajes de modo personal y su dicción, sin "crescendos musicales y arpegios de voz y aires de bravura". Solo así podría desarrollar plenamente su trabajo y seducir al espectador, produciendo "sensación que nos conmueva y nos haga percibir la poesía especial del tipo" (Pardo Bazán, 27-XI-1899).

Para doña Emilia las más famosas décimas del Don Juan resultaban poco verosímiles, por ejemplo, cuando seguían declamándose según viejas costumbres:

> ¿Comprende nadie, ni cabe en cabeza humana, que en una celebérrima 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? La eficacia de las frases de don Juan ¿no ganará mucho con el misterio y la reprimida vehemencia? ¿Se concibe un seductor a berridos? (Pardo Bazán, 27-XI-1899)

En la misma línea, los primeros actores y actrices estaban capacitados, a su entender, para desempeñar un amplio repertorio de personajes y géneros. Ahora bien, era importante para ella la armonía entre el cuerpo del actor, la calidad y potencia de su voz y el papel realizado, por lo que no salvó a las divas que no se ajustasen al naturalismo interpretativo. Si negaba a Mariani "amplitud trágica" a pesar de su encanto, era porque sus características corporales y personales se adaptaban mejor a la sensibilidad y ternura exigida por la comedia que a lo trágico: "a sus manecitas torneadas no les caería bien el puñal de Lady Macbeth, la copa de veneno de Lucrecia Borgia. Hay en su figura seducción, monería, algo simpático que cautiva el alma —no hay majestad, ni esa fuerza terrible que adquiriría por momentos esa faz de Adelaida Ristori" (Pardo Bazán, 10-VII-1899).

No era la belleza un criterio artístico para Emilia Pardo. Así, por ejemplo, aunque Margarita Xirgu no fuese un modelo de belleza en su físico vislumbraba especiales aptitudes de actriz:

> Su cuerpo es suelto de movimientos y elegante de actitudes, y sus formas, que ningún principio de obesidad ha atacado, tienen la castidad de lo juvenil, la gracia y gentileza del capullo. Su cabeza está bien inserta sobre el cuello y los hombros, y su cintura parece libre de corsé, aunque lo lleve. Gracias a este modelado, no débil dentro de la finura, cenceño y enjuto, puede la Xirgu convencer en Salomé, obra que sería intolerable presentada por una mujer algo gruesa, o de formas recias, o de modelado vulgar, porque la princesa de Judea tiene que parecerse a una pantera joven de elásticos giros y felinas coqueterías. (Pardo Bazán, 10-VII-1899)

Precisamente este fue uno de los puntos que más censuraba a la diva de las divas, la endiosada Sarah Bernhardt, con quien se mostró especialmente crítica. A pesar de ser excelente artista, desdeñaba doña Emilia su engolamiento, su exagerada en la dicción, "espiritualda en los gestos", "tocada de gongorismo y barroquismo, con sus puntos de modernismo, decadentismo, y otros *ismos*" (Pardo Bazán, 23-VI-1909; Sinovas, 1999, 274), pero sobre todo, los artificios de los que hacía uso para encubrir su inarmónico cuerpo.

Otro aspecto importante era la consideración de la compañía y de los actores que configuraban el *dramatis personae* como un equipo, al modo de las compañías de Meininghen, de modo que los primeros actores, si bien llenaban por sí solos la escena, no la obstruyesen, como era el caso de Mariani, quien sabía "dejar sitio a sus compañeros; no se los traga" (Pardo Bazán, 10-VII-1899). Estas compañías destacaban asimismo en la ejecución de las escenas de conjunto, "sin duda por primor de ensayo, o por aptitud de las segundas partes". De ellas ofrecía varios ejemplos la escritora, como el del motín de trabajadores de *La Quiebra*, de Björnstorne cuyo interés residía en el hecho de que transcurría entre bastidores, o sea, "que se oye y no se ve", y por eso mismo, concluía la escritora "da frío y miedo". Este tipo de escenas colectivas solían frustrarse en el teatro español por falta de naturalidad, "salta a la vista la violencia, lo falso, y se desgracia un drama por lo secundario (como si hubiese nada secundario en arte)" (Pardo Bazán, 10-VII-1899).

A la hora de desarrollar su actividad de dramaturga y ya para el lector español, Emilia Pardo observó los rasgos singulares de cada actor principal, y su aptitud para desempeñar el papel más ajustado a sus facultades interpretativas, a su voz y a su físico. El amplio repertorio de María Guerrero y su capacidad para encarnar la tragedia, la ductilidad y dulzura de Balbina Valverde, la acción "modesta, contenida, señoril" y la "voz pura y fresca" (Pardo Bazán, 12-XII-1891, 58) de María Tubau eran rasgos que doña Emilia tuvo presentes, cuando compuso su propio teatro o al formular sus juicios críticos.

Ahora bien, no se ha de perder de vista, como escribía entre confidencias a Blanca de los Ríos, que el teatro que ella compuso lo concibió de antemano según

las características que reconocía en el actor: "En lo que respecta al teatro, no parece presentarse mal el horizonte. Lo mismo los Mendoza que Borrás y la Tubau, dicen que quieren estrenar lo que para ellos, y a petición suya, he trabajado" (Freire y Thion, 2016), lo cual contribuía a invertir, como señaló Jesús Rubio (2003, 1817), los paradigmas tradicionales de composición. Escribir a petición de un actor, por y para él, implica sacar el mayor partido posible de las capacidades individuales de interpretación que se han ido enumerando. El autor corría menor riesgo pues trabajaba sugestionado por el futuro intérprete, de modo que se solía cumplir "el fenómeno de que los buenos actores saquen y extraigan de una mediana comedia una creación típica" (Pardo Bazán, 12-XII-1891), como había ocurrido con la interpretación que Emilio Mario había realizado de *La Credencial* de Miguel de Echegaray. Sabía, no obstante, que disponía de poco margen de libertad frente a las decisiones de los actores y de los empresarios de las compañías. Era normal, por ejemplo, que el escritor aceptase ajustes en nombre de la teatralidad, tales como los cambios de finales, la reorganización de entradas y salidas, la desaparición de un personaje, recortes dialógicos o cambios en la gestualidad, entre tantos otros casos. Todo ello, en cierto modo, lo previó la escritora. Así por ejemplo, al dar noticia a su amiga Blanca de las lecturas de sus composiciones, le relataba:

> A la Tubau le leí *Cuesta abajo* en Madrid. Se manifestó muy complacida, y lo mismo Palencia. A Borrás le leí *Más* aquí. Pareció encantado.
>
> Note V. que no afirmo; hablo solo de lo que se manifiesta al exterior. –A María le enviaré en esta semana *Verdad*. –Y por ahora no tengo otras noticias.
>
> Claro es que todo esto será lucha. No me lisonjeo con la esperanza de que tres dramas triunfen... ¿y quién sabe si triunfará uno siquiera? Pero el espíritu está templado en serenidad, en calma, —y sea lo que Dios disponga.
>
> Son tres obras muy diferentes entre sí. *Más* no es drama, sino comedia dramática. Los actores manifestaron sorpresa al ver que los actos son cortos y que no hay tijereteo posible. Palencia cree muy escénico *Cuesta abajo*. ¿Acertarán? El invierno ha de decirlo. (Freire y Thion, 2016)

Del estudio documentación privada de doña Emilia, en la que se expresa con mayor libertad, se deduce que la actriz y la compañía hacia las que mayor consideración tuvo la escritora fue en primer lugar la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, para quienes compuso *Verdad*. Les seguía la compañía de Ceferino Palencia y María Tubau, quienes llevaron a las tablas *Cuesta abajo* y *La suerte*, si bien, poco antes, para Balbina Valverde y la compañía del teatro Lara de Madrid, había escrito el monólogo *El vestido de boda*. Esta graduación se adapta a la elección de los géneros dramáticos, que siempre eligió la escritora en

adecuación a sus propósitos estéticos y sociales renovadores antes anotados. Los gustos de la escritora eran bastante eclécticos. Aunque prefería lo trágico por ser universal y eterno (Pardo Bazán, 23-IX-1915) y lo destinó a María Guerrero, su anhelo de acercar las tablas a la sociedad se verificó a través de lo dramático, con la comedia y el diálogo a la que María Tubau supo dar vida con perfección. Emilia Pardo no desdeñó lo humorístico pese a su caducidad, por vivir siempre con su tiempo, y a él recurrió en su ingenioso monólogo para Balbina Valverde. Esta actriz era característica y especialista en representar sainetes, comedias y zarzuelas con los que contribuyó a "disipar tantas sombras de melancolía" y "unir a la jovialidad sana y honrada un realismo nacional mitigado y optimista" (Pardo Bazán, 23-IX-1915) con sus compañeros en el Teatro Lara. Para Emilia Pardo, María Guerrero fue la primera actriz española y la que mayor influencia dejó en el teatro español. Era capaz de interpretar un elenco amplio de personajes, repertorios y géneros y de responder a intereses estéticos muy distintos, incluso teatro novedoso y extranjero. La interpretación ajustada, la elegancia de las vestimentas, la perfección de los decorados contrarrestaban los arreglos que tanto María Guerrero como Fernando Díaz de Mendoza imponían a los dramaturgos, arguyendo el ajuste del texto a las tablas y el mantenimiento del efecto dramático. A ellos se plegó la escritora, quien tuvo que retrasar un año, por ejemplo, el estreno de *Verdad*, aunque la escritora le exigía la interpretación de dos papeles. A Blanca de los Ríos le explicaba entre confidencias que aquella obra era:

> algo atrevido. Hace en él María dos papeles: uno de mujer que muere en el primer acto, otro de hermana de la muerta, que la sobrevive y se casa con el amante y matador de su hermana. No sé si esto saldrá un disparatón. Ahora, en el calor de la invención, me gusta. ¿Seré yo un dramaturgo atroz, sin saberlo? ¿O seré una heroína que marcha, como los japoneses, a dejar su cuerpo en una trinchera? Allá se verá, si no morimos pronto. (Freire y Thion, 2016)

Forzosamente Pardo Bazán tuvo que reducir diálogos y ajustar las didascalias de sus textos. Las escénicas e introductorias son escuetas pero bien trazadas, las interpretativas, son asimismo sucintas, pero dan constancia clara de las expectativas de la autora. Todas ellas refuerzan los diálogos, que suelen componerse con pocos personajes en escena al mismo tiempo. La adecuación del diálogo a la interpretación está ordenada por las acotaciones, que subrayan escénicamente las interioridades humanas y los cambios de sentimientos, como ocurre, por ejemplo, en la escena 6 del primer acto de *Verdad*. En general, en las obras que se representaron se puede visualizar perfectamente cómo imaginó las escenas doña Emilia, porque la oposición entre los dos primeros protagonistas Martín e Irene en *Verdad* no depende solo de unos intercambios dialógicos rápidos y

entrecortados que versan en sus diferentes perspectivas sobre la verdad y sus sentimientos.

El creciente antagonismo entre Irene y Martín, en una escena que inicialmente se suponía de amor, queda perfectamente diseñado por la escritora, quien graduará paulatinamente el signo de la relación y el desajuste de ambas concepciones de la verdad y sus interpretaciones, entre ficciones y realidad o esencias y apariencias (Ribao, 2010). La creciente oposición queda subrayada por la fuerte personalidad de Irene, su coquetería y racionalidad, frente a Martín, el hidalgo que sufre mal de amores y vive aferrado a los antiguos códigos como el del honor. Irene se afirma en la escena por antagonismo, preparando el desenlace de la escena. Rápida y verosímilmente, ha de pasar de ser una mujer seductora y "zalamera" a "burlona y desazonada", "conciliadora, resignada" e "insinuante", "enojada", "con despecho y desdén", "altanera", "desasiéndose" y "fuera de sí" hasta "quiere marcharse" y provocar su propia muerte, todas esta didascalias puntuando y enriqueciendo la fuerza de unos intercambios entrecortados que potencian la agresividad del protagonista desairado:

> MARTÍN.– (*Dando un salto y alcanzándola cerca de la puerta.*) ¡Irene, Irene mía! Di que has mentido, dilo. (*Se arrodilla a medias.*)
>
> IRENE.– ¿No querías verdad? Ahí la tienes y completa: la verdad del pasado y la futura...
>
> MARTÍN.– ¡Oh! ¡Calla! ¡Yo... yo ahogaré las palabras en tu boca! (*Le echa las manos a la garganta. Luchan y van retrocediendo hacia el balcón, haciendo caer algún mueble, a fin de que se adivine el trágico desenlace de la escena, que termina en el balcón mismo.* IRENE, *al principio, exhala gritos sofocados; después calla, y entonces* MARTÍN *la suelta, cayendo ella al suelo y quedando la mitad de su cuerpo en el balcón, fuera la otra mitad.* MARTÍN, *entonces, avanza en actitud que el actor juzgue oportuna; luego vuelve hacia el balcón y se inclina sobre el cuerpo de* IRENE). (Pardo Bazán, Ribao, 2010: 119-120)

Entre otras muestras interesantes recordemos la didascalia inicial de escena de uno de los momentos álgidos de *Cuesta abajo*. En dicha didascalia se subraya el carácter pusilánime de uno de los personajes masculinos y simbólicamente, en silencio, se caracterizan las relaciones entre los personajes a través del movimiento: "Al salir el Conde llega Gerarda. Se cruzan en la puerta y se miran significativamente: el Conde con reproche, Gerarda con altanería. Es una escena cuya duración queda encomendada a la discreción de los actores. Al fin, los dos hacen un movimiento, cede el paso el Conde y entra Gerarda (Pardo Bazán, Ribao, 2010: 212). Encomendar "a la discreción de los actores" como históricamente había sido costumbre se opone al trabajo de interpretación dirigido que establece Emilia

Pardo en sus textos aunque ella otorgase a menudo cierto margen de libertad de interpretación a sus actrices principales, y en alguna ocasión a la compañía. A María Tubau, por ejemplo. también le dejaba concluir el diálogo dramático *La suerte*, del modo siguiente: *"Al bajarse rápidamente el telón,* ña *Bárbara queda recostada en la pared, o como juzgue la actriz para expresar espanto y fallecimiento* (Pardo Bazán, Ribao, 2010: 100). Frente a la habitual libertad interpretativa, Emilia Pardo quiso dejar bien delineada la escenificación de sus escenas, sin coartar por ello el trabajo de los actores. Sabía que poco margen de decisión tenía una vez su texto llegase a las tablas, pero precisamente por ello no descuido su atención y estuvo siempre presente en los ensayos de sus obras.

En el marco cerrado y canónico en el que se desarrollaba el hecho teatral, los autores no encontraron un espacio en el que desarrollar "lo nuevo". Cuando en la citada entrevista antes citada defendía el arte nuevo, las obras más innovadoras de Benavente, Guimerá, Marquina, Valle Inclán, Oliver y Galdós, y contestaba a la pregunta sobre si ella volvería a escribir teatro, declaraba la escritora que el teatro solo le había dejado "un desapacible recuerdo. No necesita la escena de mí, y por suerte, no necesito yo, con estricta necesidad, de la escena" (Pardo Bazán, 10-XII-1916; Novo, 2012-2013).

Como comentaría también de manera retrospectiva en 1909, el hecho de que en España, a diferencia de otros países, el público hubiese pervivido en el neorromanticismo en el teatro sin admitir una estética positivista ni "el análisis crudo de los fenómenos de la realidad" (Pardo Bazán, 6-V-1909; Sinovas, 263), había generado dos tendencias: una parte del público que "pidió jaleo, chiste, broma, ingenio (a ratos)"; otra que siguió disfrutando con un trasnochados melodramas y "lo trágico de baja ley". El texto y escenificación por los que tanto apostó dejaron de fundamentar un trabajo equilibrado, desapareciendo el texto en favor del mero espectáculo y en este nuevo desequilibrio, el teatro mayoritario era el de "exhibición de formas y escenografía, con música retozona, cuplés intencionados, aleluyas cien veces bisadas y variedades de añadidura" (Pardo Bazán, 6-V-1909; Sinovas, 263). En el amplio y variopinto elenco, no tenían ni "colocación ni acomodo" las verdaderas obras de arte, ni las nuevas formas de teatro poético ni tampoco las obras de pensamiento y de análisis social (Pardo Bazán, 6-V-1909; Sinovas, 263).

Si las contribuciones de Emilia Pardo Bazán en la renovación teatral se han valorado tardíamente, prácticamente un siglo después, quede con este trabajo constancia de la labor de estos críticos y dramaturgos frustrados que contribuyeron a los lentos pero eficaces cambios de mentalidades y gustos.

Bibliografía

PARDO BAZÁN, E. (12-XII-1891): "Revista de Teatro", *Nuevo Teatro Crítico*, pp. 52-53.

—. (1892): *Polémicas y estudios literarios*, OOCC, T. VI. Madrid. Imp. A. Dubrull, Artística y Sáez Hermanos.

—. (11-V-1896): "La vida contemporánea. Ermete Novelli y su repertorio", *La Ilustración Artística*.

—. (13-IV-1896): "La vida contemporánea. Talía Trashumante", *La Ilustración Artística*.

—. (10-VII-1899): "La vida contemporánea. Añicos", *La Ilustración Artística*.

—. (27-XI-1899): "La vida contemporánea. Entrada en invierno", *La Ilustración Artística*.

—. (6-V-1909): "Crónica. Teatros y público", *La Nación* (Buenos Aires).

—. (23-IX-1915): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

—. (12-VII-1909): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

—. (23-VI-1909): "Crónica. La muerte de una escritora. La vejez de un astro", *La Nación* (Buenos Aires).

—. (1-VI-1914): "La vida contemporánea. Añicos", *La Ilustración Artística*.

—. (16-X-1916): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

—. (20-XI-1916): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*.

—. (10-XII-1916): "El teatro en España. Habla la Condesa de Pardo Bazán", *La Nación*, Madrid.

BUENO, M. (2-XII-1904): "La Pardo Bazán en el teatro, lectura de un drama » *[Un drama], El Gráfico*, 172 (2 de diciembre de 1904), p. 1.

FREIRE, A. Y THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2016): *Cartas de buena amistad. Correspondencia de Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos*. Madrid: Iberoamericana.

HUERTA CALVO, J. (ed.) (2003): *Historia del Teatro Español*. Madrid: Gredos, II.

NOVO, M. (2012-2013): "Nuevos textos recopilados de Pardo Bazán" en *La Nación* de Madrid, *La Tribuna* 9, pp. 241-331.

QUESADA NOVAS, Á. (2008): "Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán", en J. M. González Herrán, C. Patiño y E. Penas (eds.), *Actas IV Simposio Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 155-187.

RIBAO PEREIRA, M. (2010): *Teatro completo*. Madrid, Akal, 2010.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (2003): "El arte escénico en el siglo XIX: La interpretación", Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro Español*, Madrid: Gredos, II, pp. 1803-1852.

SCHIAVO, L. Y MAÑUECO, Á. (Julio-diciembre de 1992): "El teatro de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* III, pp. 237-243.

SINOVAS MATE, J. (1999): *Emilia Pardo Bazán, La obra periodística completa*. La Nación de Buenos Aires, A Coruña: Diputación Provincial.