ABRIR CAPITULO II

4. LENGUAJE.

Al comentar las ideas dramáticas de "Azorín", hicimos referencia al hecho de que el alicantino consideraba el diálogo uno de los elementos teatrales fundamentales. El escritor pensaba además que los personajes debían expresarse de una forma sencilla, rápida, real, no literaria (1). En este capítulo comprobaremos que llevó sus teorías a la práctica y que consiguió crear unos diálogos muy cercanos al coloquio habitual.

El lenguaje del teatro azoriniano se aleja en parte de sus características generales, pues no cuenta con muchas descripciones (2), adjetivos (3), construcciones bimembres (4), oraciones yuxtapuestas (5)... Sin embargo, comparte otros rasgos como los diminutivos (6), el predominio del tiempo presente (7), una sintaxis breve (8), un léxico cuidado (9), repeticiones (10), distribuciones paralelas (11), enumeraciones (12), ironía (13)...

Por otro lado, en la bibliografía sobre el teatro azoriniano se encuentran breves referencias a su lenguaje y son muy escasos los estudios dedicados exclusivamente a ese elemento dramático. Con todo, disponemos de interesantes comentarios en las obras de importantes críticos de las piezas del alicantino, como Guillermo Díaz-Plaja, Lawrence A. Lajohn, Ricardo Doménech, María Martínez del Portal, E. Inman Fox... los cuales aparecerán reflejados en las siguientes líneas. Por otra parte, contamos con bibliografía

reciente sobre dramas concretos que concede la atención debida al aspecto formal del teatro del alicantino (14).

Los comentarios globales acerca de los diálogos de la obra dramática de "Azorín" han subrayado la brevedad (15), la calidad (16), la exactitud (17), la facilidad llena de matices (18), el impresionismo (19), la inocencia (20), la innovación (21), la literatura (22), la modernidad (23), la naturalidad (24), la precisión (25), la repetición (26), la retórica (27) y la presencia de descripciones (28). A continuación trataremos de estas características y de algunas otras en dos apartados: el primero está dedicado al lenguaje de los personajes del teatro del autor de Monóvar y el segundo, al de sus acotaciones.

A. EL LENGUAJE DE LOS PERSONAJES.

En este apartado comentaremos, por una parte, los poemas, las narraciones, las descripciones, las argumentaciones... que se encuentran en los diálogos de los personajes de las piezas azorinianas. Por otra parte, nos fijaremos en la extensión de sus conversaciones. Después las analizaremos desde el punto de vista fonológico-fonético, morfológico, sintáctico, léxico-semántico y retórico.

En La fuerza del amor se encuentran dos composiciones poéticas que no pertenecen al alicantino, sino a alguna de las numerosas fuentes que utilizó y que él mismo indicó al final de las jornadas I, II y III (29). En efecto, el primero de los poemas es obra de Francisco de Quevedo y lo podemos encontrar en el capítulo noveno del libro primero de La vida del Buscón llamado don Pablos:

> "BURGUILLOS.- (...) Pastores, no es lindo chiste,
> que es hoy el señor San Corpus Christi?
> Y es el día de las danzas,
> en que el cordero sin mancilla
> tanto se humilla,
> que visita nuestras panzas,
> y entre estas bienaventuranzas
> entra en el humano buche...
> Suene el lindo sacabuche,
> pues nuestro bien consiste.
> Pastores, ¿no es lindo chiste? (O. c., I, pág. 746)".

Es una especie de villancico de once versos con rima asonante (8a/9-//8b/9c/5c/8b/9b/8d//8d/7a//8a///). Su temática, religiosa, sirve para situar la acción dramática en el día de Corpus Christi (verso 2). Por otra parte, se halla en el poema el conocido símbolo religioso del cordero (Jesucristo). El asunto se trata, sin embargo, con irreverencia y con alguna palabra popular (versos 4-6). Los personajes de la composición son pastores y así podríamos calificar el texto de bucólico (30). En la pieza azoriniana este poema es al parecer obra de Burguillos, un personaje un poco loco, ya que ha planeado una comedia para ser representada sólo por animales irracionales (O. c., I, pág. 746).

El segundo poema de La fuerza del amor se halla en la jornada II:

"MENDIGO PRIMERO.- (...) Sois paloma de rápido vuelo,
camino celeste de gran suavidad;
sois fuente de agua cristalina,
del Verbo encarnado claustro virginal;
venid, llegad
a pedir a la Virgen del Carmen
que de los peligros nos quiera apartar.

En los montes de Tarifa estaba
un toro muy bravo, valiente y feroz;
al pasar un devoto del Carmen
como un rayo ardiente para él se partió.
Mas allá se oyó
una voz que le dice: detente,
y el torito humilde se le arrodilló (O. c., I, págs. 761-762)."

El Mendigo primero canta estos versos para obtener limosna. Como los anteriores, son de temática religiosa: tratan de la Virgen del Carmen. La composición consta de dos estrofas. En la primera se alude a la Madre de Jesús por medio de cuatro metáforas ("paloma", "camino", "fuente" y "claustro") y se hace referencia a su poder para librar a los seres humanos del pecado (31). En la segunda estrofa se narra cómo María salvó a uno de sus devotos de una muerte segura. Esta parte se caracteriza por una enumeración de adjetivos, una oposición y una comparación, y además refleja una palabra de la Virgen. Su esquema métrico es el siguiente: 10-/12a/9-/12a/5a/10-/12a// 10-/12a/10-/12a/6a/10-/12a///. A pesar de que hemos buscado el poema en las fuentes literarias que cita "Azorín" al final del acto II, no lo hemos encontrado. Por otro lado, ambos poemas dan comienzo a las jornadas I y II de la

pieza, respectivamente. De esta forma el autor querría llamar la atención del espectador y dar variedad a la tragicomedia.

En los diálogos de los seres dramáticos de La fuerza del amor encontramos también argumentaciones, narraciones y descripciones. En relación con el primer modo de expresión, hallamos en el drama la defensa de la milicia por parte de Cespedosa y de la política por parte de Salazar (O. C., I, págs. 747-748):

> "CESPEDOSA.- Pardiez, seor licenciado, que dijera que la poesía es la más excelente cosa del mundo, si no fuera mi profesión la de las armas, que es la más gloriosa de todas las profesiones. Porque, ¿qué sutil ingenio, ni qué delgada péñola serán bastantes a pintar la gallardía y el animoso corazón con que un soldado arriesga la vida por su rey? ¿Quién dirá los rigores de un apretado cerco, el derrumbarse de sueño haciendo vela en una torre, el comerse de hambre las correas, los bochornos en el verano, y las aguas y crudas nieves en el invierno? (...) (O. C., I, pág. 747)".

Son asimismo argumentaciones el discurso moral sobre la vida de don Fernando (O. C., I, págs. 759-760), el discurso sobre el amor del personaje anterior (O. C., I, págs. 790-791), la larga intervención de Quevedo a favor de la muerte (O. C., I, págs. 785-786)... En cuanto a narraciones, podríamos mencionar la conversación entre don Fernando y su criado Chacón que sirve para aludir a los antecedentes de la pieza (O. C., I, págs. 751-752):

> "CHACÓN.- A solas, no; tanto como tú siento yo tus pesadumbres. Te he visto nacer; te he doctrinado de niño y acompañado a tus devaneos de mozo; ¿cómo

> pudiera no sentirlas? Harto me pesa el trance en que te encuentras. Viviamos tranquilos en Santiago; vino a Santiago en cumplimiento de un voto el duque de Pontes acompañado de su hija doña Aurelia; te enamoraste de doña Aurelia y esa fue tu desgracia.
>
> DON FERNANDO.- No; otra fue la desdicha; la desdicha es que el duque esté arruinado y que doña Aurelia, para salvar de la pobreza a su padre, acepte el matrimonio con don Félix de Guevara. Capitulados están; dentro de un mes se casan; mi pobreza me pierde (O. c., I, pág. 751)."

Otras narraciones son los cuentos y anécdotas de Chacón (O. c., I, pág. 752), Solano (O. c., I, págs. 764-765) y don Fernando (O. c., I, pág. 771)... Respecto a descripciones, don Fernando hace de forma breve la de doña Aurelia ("Hermosa y discreta es doña Aurelia: hermosa, más que todas; discreta, más que ninguna", O. c., I, pág. 752) y Solano, la de Grijalva (O. c., I, pág. 764).

En Old Spain! tampoco faltan la narración ni la descripción (32). Asi, en el "Prólogo" de la pieza el Actor cuenta los antecedentes del protagonista, don Joaquin (O. c., IV, págs. 862-864). En el acto I Lucita y doña Marcela comentan su vida pasada (O. c., IV, págs. 865-866), don Claudio se refiere a las opiniones sobre don Joaquin que se dieron la noche anterior en una tertulia (O. c., IV, pág. 871), Mister Brown alude a su pasado (O. c., IV, pág. 875), don Claudio y el señor Cicuéndez narran cómo unos desconocidos les dieron unos cheques (O. c., IV, págs. 881-882 y 883)... Por otra parte, la Condesita describe con cariño una imagen mariana y el paisaje español contemplado desde una ventana en el acto II (O. c., IV, págs. 890-891) (33).

Aparecen también breves fragmentos descriptivos en intervenciones de Águeda (O. c., I, pág. 885) y el Marqués (O. c., I, págs. 894-896). Por otro lado, hay diálogos donde algunos seres dramáticos defienden sus ideas sobre la vida y la situación de España (O. c., I, págs. 894-896)...

En Brandy, mucho brandy las narraciones han desaparecido casi por completo. Cuando las hay, se hacen de forma fragmentaria. Así sucede en el comienzo de la pieza, en el cual doña Dorotea y su hija Laura comentan la situación de la familia y las tareas del padre, don Cosme, para intentar cambiarla (O. c., IV, págs. 927-928). En la obra aparecen también pocas descripciones: don Lorenzo (viejo) dice cómo es la protagonista, Laura (O. c., IV, pág. 963); este personaje femenino recuerda el Océano Atlántico y lo describe, pues lo ha contemplado recientemente desde su casa (O. c., IV, págs. 952-953) (34); y Mister Fog comenta las características del Mar Mediterráneo (O. c., IV, pág. 953). Por otra parte, varios personajes exponen sus contrarias concepciones acerca de la vida: don Cosme (O. c., IV, págs. 929-930), Mister Fog (O. c., IV, págs. 949-950), don Lorenzo (viejo) (O. c., IV, págs. 963-965), don Lorenzo (joven) (O. c., IV, págs. 967-969)... En ocasiones aparecen asimismo monólogos: de Mister Fog (O. c., IV, pág. 950), Laura (O. c., IV, pág. 966)...

En Comedia del arte encontramos, por un lado, fragmentos de tres piezas de famosos dramaturgos; por otro, varias descripciones en boca de un personaje, Vega; por otro, una gran afición a tratar de la teoría y la práctica del arte de la

interpretación por parte de Valdés; y, por último, algunas narraciones (35).

Como sabemos, los personajes de la pieza azoriniana son actores. Por ello, en ciertas ocasiones ensayan y recitan pasajes de algunos dramas. En el acto I Antonio Valdés y Pacita Durán interpretan partes de Edipo en Colona, de Sófocles (O. c., IV, págs. 981-982, 991, 995-996), una obra que la compañía va a interpretar próximamente a beneficio del mencionado actor. En el acto II, Valdés y Méndez utilizan un fragmento de El trovador, de Antonio García Gutiérrez, para una clase de interpretación (O. c., IV, págs. 1.010-1.011). En el III, los personajes, felices, tributan su homenaje al arte y al amor mediante unos versos de El mágico prodigioso, de Pedro Calderón de la Barca (O. c., IV, pág. 1.027) (36). De esta manera se produce el recurso dramático del teatro dentro del teatro, el cual da una mayor complejidad interpretativa a la obra del alicantino. En el acto I Valdés ensaya Edipo en Colona y en el II el actor no puede ver, como el personaje de la obra del dramaturgo griego. La pieza romántica sirve para que Méndez exprese indirectamente su amor por Pacita, mientras que el fragmento del drama barroco indica el triunfo del amor y el paso de este sentimiento de Valdés y Pacita a Méndez y Pacita (37).

Por otra parte, en Comedia del arte Vega realiza el retrato tanto del actor Valdés (O. c., IV, pág. 989) como de él mismo (O. c., IV, pág. 990). En la obra también se alude brevemente a la naturaleza (O. c., IV, págs. 982, 983, 985) (38). En otras

ocasiones Valdés defiende sus ideas sobre la interpretación (O. C., IV, págs. 1.007-1.009, 1.011), al igual que Ontañón (O. C., IV, pág. 992). En fin, los personajes realizan asimismo algunas narraciones: el Doctor (O. C., IV, pág. 984), Valdés (O. C., IV, pág. 987), Vega (O. C., IV, págs. 990-991), Ontañón (O. C., IV, pág. 992)...

En cuanto a El Clamor, la crítica ha discutido bastante si "Azorín" fue el auténtico colaborador de Pedro Muñoz Seca en la pieza (39). Según Lawrence A. Lajohn, el lenguaje predominante en la obra es el del autor andaluz, el cual no se parece al del alicantino (40). En efecto, la comedia se compone de juegos de palabras, chistes, exageraciones, inverosimilitudes... que en general no están presentes en el teatro azoriniano. En este apartado podrá observarse efectivamente que el estilo del drama no es el mismo que el de las restantes piezas azorinianas, aunque tenga algunas características comunes. Así pues, nuestra opinión coincide con la del crítico estadounidense. Sin embargo, estudiamos El Clamor porque el alicantino nunca la consideró un escrito ajeno, aunque significativamente no la incluyera en sus Obras completas.

En la comedia escrita en colaboración por "Azorín" y P. Muñoz Seca surgen dos pequeños poemas: uno de Garcillán sobre la tacañería de los catalanes (E. C., págs. 23-24) y otro de Tostuera sobre la identidad del padre de una joven (E. C., pág. 66). Además existen rimas en los diálogos para conseguir efectos cómicos (41). Narciso responde de esta manera a uno de sus enemigos: "- Toma Suiza, pitonisa" (E. C., pág. 12). Por otro

lado, también están presentes en la obra la narración (E. C., págs. 30-31) y la descripción (E. C., págs. 13, 72).

En cuanto a Lo invisible, podemos subrayar un episodio descriptivo y otro narrativo de alto contenido poético. En el primero Leonor se refiere al mar (O. c., IV, págs. 1.044-1.045) y en el segundo la Enferma recuerda su infancia (O. c., IV, págs. 1.069-1.070) (42). Por otro lado, Leonor (O. c., IV, págs. 1.044, 1.049), María (O. c., IV, págs. 1.060-1.061) y la Enferma (O. c., IV, págs. 1.064-1.065, 1.070) describen sus estados de ánimo. Por otro, la Señora defiende que la muerte es la dueña del mundo en el Prólogo escénico (O. c., IV, págs. 1.038-1.039). Algunas de esas intervenciones son monólogos que han sido alabados por la crítica (43).

En Angelita destacamos algunos fragmentos narrativos, descriptivos y argumentativos, así como una serie de apartes. Hacia el final del acto II el Doctor y Angelita comentan sus vidas y, sobre todo, su concepción del tiempo. Ambos personajes comienzan sus respectivos diálogos con las fórmulas siguientes: "- Una vez, querida señora, había un doctor; este doctor vivía (...) (O. c., V, pág. 485)" y "- Una vez, doctor, había una mujer (...) (O. c., V, pág. 486)" (44). Por otra parte, el Hermano Pablo, un personaje muy importante en la pieza, describe el amanecer que se ve desde una ventanita (O. c., V, pág. 489) (45). Por otra, algunos seres dramáticos tratan sobre su particular visión del tiempo y de la vida en general en amplios monólogos e intervenciones (46). Así lo hacen Angelita (O. c., V, págs. 456-

457, 472-473 y 474), don Leandro (O. c., V, pág. 461), el Hermano Pablo (O. c., V, págs. 488, 489 y 489-490), la Primera Ángela (O. c., V, págs. 496-497)... Por último, en el cuadro segundo del acto I, abundan los apartes, los cuales tienen una clara finalidad cómica. Tras su viaje por el tiempo Angelita no conoce a su propia familia y por medio de esos elementos dramáticos expresa su opinión sobre los extraños personajes que la rodean (O. c., V, págs. 457, 458, 459, 461...).

En Cervantes o la casa encantada hallamos narraciones, descripciones, argumentaciones y algunos apartes. Sin embargo, el rasgo lingüístico más interesante es la puesta en práctica de la "antiarqueología" azoriniana, según la terminología de Guillermo Díaz-Plaja (47). El acto III de la pieza transcurre en 1605 en Valladolid y sus protagonistas son Miguel de Cervantes y su familia. Pues bien, todos ellos se expresan como si fueran personajes contemporáneos. En este sentido debemos recordar que en La fuerza del amor el alicantino había hecho hablar a sus seres dramáticos como personajes literarios del siglo XVII, ya que la obra transcurría en 1636. Por otra parte, en Cervantes o la casa encantada aparecen fragmentos narrativos, donde Postín y Víctor cuentan los antecedentes de la pieza (O. c., IV, págs. 1.078 y 1.081-1.082), Andrea comenta a Miguel el enriquecimiento de una vecina (O. c., IV, pág. 1.115) (48)... Por otro lado, al comienzo del acto II Víctor describe tanto la casa encantada como la merienda que va a tomar a continuación en compañía de Postín (O. c., IV, págs. 1.094-1.096). En otras ocasiones los seres dramáticos defienden sus ideas sobre la vida o acerca de la

Literatura: María (O. c., IV, págs. 1.085-1.086), Víctor (O. c., IV, págs. 1.087, 1.100, 1.100-1.101, 1.102, 1.127), Isabel (O. c., IV, pág. 1.092), el Doctor (O. c., IV, pág. 1.103) (49)...

La guerrilla es de nuevo una obra situada en el pasado, concretamente en plena Guerra de la Independencia contra los franceses. Sin embargo, sus personajes se expresan como si fueran contemporáneos del autor (50). Por otro lado, en la pieza aparece una canción que "Azorín" llamó popular en una acotación escénica y que se entona desde dentro del escenario: "Aquel que empieza una obra, / razón será que la acabe, / para que nunca se diga /que la dejó por cobarde (O. c., V, pág. 677)." Se trata de una cuarteta asonantada (8-/8a/8-/8a///) sobre el tema del valor, basada en una antítesis, que remite directamente a las circunstancias donde surge. En efecto, el coronel Leblond, disfrazado, ha entrado en contacto con los habitantes de un pueblo castellano, sus enemigos, para conocer cómo han desaparecido los franceses que han llegado hasta allí. Se halla asimismo en el drama el comienzo de otra composición en francés que entona el protagonista masculino: "Pierrette était la femme de Pierrot (O. c., V, pág. 675)". De esta manera observamos una característica lingüística de la obra, determinada por los personajes galos: la presencia de palabras francesas. Sin embargo, Marcel Leblond, el protagonista, sólo habla en francés brevemente al cantar en el acto I, al comienzo del II (O. c., V, pág. 680) y al recibir una herida mortal al final del III. Por otra parte, en el drama azoriniano hay fragmentos narrativos y

unas pequeñas descripciones. En primer lugar, Marcel recuerda una excursión a un pueblo burgalés (O. c., V, págs. 689-690) y el Cabrero cuenta a Pepa su vida (O. c., V, págs. 713-714). En segundo lugar, el personaje masculino principal describe en la narración anterior de forma breve a una anciana señora que vio en la localidad castellana (O. c., V, pág. 689) y de la misma manera a su madre casi al final de la pieza (O. c., V, pág. 717).

En fin, en Farsa docente Pepita, Carmen, Senén y Covisa narran los antecedentes al comenzar el acto I (O. c., VI, págs. 585-586), Bibiana y Anselmo al principio del II (O. c., VI, págs. 603-606) y Nemesio al comenzar el III (O. c., VI, págs. 622-623). Por otro lado, el Administrador pronuncia un discurso en el acto I sobre el ser humano, dirigido a los personajes que van a dejar los Campos Elíseos para volver a la Tierra (O. c., VI, págs. 591-593). En la pieza también hallamos apartes de Pepe y de Paco en el acto II, que sirven para alabar la personalidad del financiero Senén (O. c., VI, pág. 618).

Así pues, las obras dramáticas azorinianas cuentan con narraciones, descripciones y argumentaciones, las cuales no son numerosas. Aunque en general son largas, el autor intentó a veces repartirlas en varias intervenciones de personajes.

La mayoría de los diálogos de La fuerza del amor son breves. En algunas ocasiones los seres dramáticos utilizan incluso frases y oraciones muy cortas, como don Félix:

"DON FÉLIX.- Señor duque, doña Aurelia...
DUQUE.- Bien venido sea don Félix.
DOÑA AURELIA.- Dios os guarde.
DUQUE.- ¡Hola, dad silla a don Félix! (Un criado le acerca una silla.)
DON FÉLIX.- (Reparando en don Fernando.) ¿Es figura de paramento?
DUQUE.- Es el apuesto Doncel del Mar (...).
DON FÉLIX.- ¿Sois caballero andante?
DON FERNANDO.- Soy caballero; por el mundo ando (...).
DON FÉLIX.- ¿Y estáis enamorado? (O. c., I, pág. 770)".

En algún caso se suceden frases y oraciones muy pequeñas:

"DOÑA AURELIA.- ¿Y es hermosa?
DON FERNANDO.- Es hermosa.
DOÑA AURELIA.- ¿Y discreta?
DON FERNANDO.- Es discreta.
DOÑA AURELIA.- ¿Su nombre? (O. c., I, pág. 782)".

Como excepciones debemos mencionar por su gran extensión la defensa de la profesión militar por parte de Cespedosa (O. c., I, pág. 747) y de la política por parte de Salazar (O. c., I, pág. 748); el diálogo entre don Fernando y Chacón que sirve para contar los antecedentes de la pieza, el amor que siente aquel personaje por doña Aurelia y la opinión de este ser dramático sobre las mujeres (O. c., I, págs. 752-753); el discurso de don Fernando al final de la jornada I (O. c., I, págs. 759-760); la anécdota de Solano sobre las formas de ganar dinero (O. c., I, págs. 764-765); la enumeración de alimentos de Grijalva (O. c., I, pág. 766); las intervenciones de don Fernando en las que se hace el loco y finge ser Amadís de Gaula (O. c., I, pág. 769-771); el relato de un accidente femenino y de la curación por

parte del doctor Sagredo (O. c., I, pág. 773); los cuentos de don Fernando (O. c., I, págs. 773-774); la conversación caballeresca entre doña Aurelia y don Fernando (O. c., I, págs. 782-784); la intervención amorosa de este último personaje (O. c., I, págs. 787-789); y el discurso moral que pronuncia Quevedo acerca de la vida y de la muerte:

> "QUEVEDO.- Locos somos todos; fantasía es la vida; cordura la muerte. La muerte nos torna el juicio y nos lleva al juicio; nos quita las amarguras de la tierra y nos amarga con el temor del eternal castigo; nos deja pobres para hacernos ricos, porque los bienes terrenales nos roba y nos da los perdurables. Con el nacer comienza nuestra muerte; con la muerte nacemos a la vida. Muerte es la cuna; vida es la sepultura.
> DOÑA AURELIA.- Triste estáis, Quevedo.
> QUEVEDO.- Los años son; a la muerte voy; las canas me llevan. Lo que antaño me alegrara, contristame ahora. Dolor y luto es la vida. Por la ambición se dividen los pueblos, se abrasa la tierra en crueles guerras, y los hermanos matan a los hermanos. La fe es mentida, y la mentira tiene lugar de fe. La amistad es doblez; venden los hombres sus conciencias y a los amigos venden. Amarillea del bien ajeno la envidia, y la codicia, temerosa, sepulta los tesoros y a los pobres deja rotos y hambrientos. Las varas de la justicia son ganzúas, y las ganzúas en manos de los grandes ladrones, son dorados cetros. Por interés juran amor las mujeres, y sus amores, de falsos, hacen jurar a los hombres. Los hijos, por ver llegada la hora de gozar de la hacienda, a los padres adelantan la hora. Reinan tiranos que a los humildes vejan, y los humildes devuelven la iniquidad en lisonjas. Callan las plumas, sosiegan los ánimos, no centellea la ira en los ojos, ni arma la noble indignación los brazos. El vicio impera. La cobardía triunfa. Un viejo os habla. Con sus agudezas os alegrasteis antaño; sus invectivas perdonad ahora. La mocedad me hizo arrojado; la vejez me torna impertinente. Sed conmigo piadosos (O. c., I, págs. 785-786)."

Todas estas intervenciones largas se dan en las tres primeras jornadas, la cuarta es muy rápida y no da lugar a que los personajes hablen demasiado.

Los diálogos de Old Spain! son breves en general, incluso muy breves a veces (51). Así lo son las intervenciones de Mister Brown (O. c., IV, pág. 862), de Lucita (O. c., IV, pág. 866), de doña Marcela y del señor Cicuéndez (O. c., IV, pág. 872), de don Joaquín (O. c., IV, págs. 879-881), de Mister Brown y de don Joaquín (O. c., IV, pág. 891), de don Vetasto y de don Nemesio (O. c., IV, págs. 901-903)... A continuación citamos una de estas conversaciones entre Lucita y don Joaquín:

> "LUCITA.- ¿Se aburre usted, don Joaquín?
> DON JOAQUÍN.- No.
> LUCITA.- ¿No le gusta a usted Nebreda?
> DON JOAQUÍN.- No.
> LUCITA.- ¿Y la Catedral?
> DON JOAQUÍN.- No.
> LUCITA.- ¿Y San Damián?
> DON JOAQUÍN.- No.
> LUCITA.- ¿Y el puente romano?
> DON JOAQUÍN.- No.
> LUCITA.- ¿Y el Ayuntamiento?
> DON JOAQUÍN.- No (O. c., IV, pág. 877)."

Sin embargo, en la pieza hay intervenciones largas de personajes, aunque son poco numerosas: el diálogo del Actor (O. c., IV, págs. 862 y 863-864) y de Mister Brown (O. c., IV, pág. 864) en el "Prólogo"; de Lucita (O. c., IV, pág. 867), de Mister Brown (O. c., IV, pág. 875), de don Joaquín (O. c., IV, pág. 876) y de don Claudio (O. c., IV, págs. 881-882) en el acto I; de Águeda (O. c., IV, págs. 885), de la Condesita (O. c., IV, págs. 888, 890-

891 y 899) (52) y del Marqués (O. c., IV, págs. 894-896) en el II; y del Corresponsal (O. c., IV, págs. 902-903), del Alcalde (O. c., IV, pág. 904), de la Condesita (O. c., IV, págs. 906, 909 y 913) y de don Quijote (O. c., IV, pág. 912) en el III.

"Azorín" alternó a menudo las intervenciones largas con las cortas en la pieza. Esto corresponde a veces a diferentes opiniones de los seres dramáticos (53). En el siguiente diálogo la Condesita desarrolla su pensamiento sobre la vida y el tiempo en una extensa intervención y en varios diálogos cortos, mientras don Joaquín le contesta siempre con frases breves y rápidas:

> "DON JOAQUÍN.- (...) ¿No le parece a usted que no se debe perder el tiempo?
> CONDESITA.- ¡Perder el tiempo! ¡Qué horror! El tiempo pasa. Dejémosle pasar.
> DON JOAQUÍN.- Pero el tiempo es la vida.
> CONDESITA.- La vida es pensar, sentir, ver pasar el tiempo.
> DON JOAQUÍN.- Ver pasar el tiempo, ¡no! ¡Dominar el tiempo!
> MÍSTER BROWN.- Serenidad, serenidad, don Joaquín.
> CONDESITA.- En un día gris de Castilla, de esta tierra de Castilla cercana al país vasco; en un día gris, ceniciento, de cielo bajo, ¡qué placer el estar en una ventanita, contemplando el horizonte! No sabemos la hora que es; la luz es fina e igual durante todo el día; el cielo es de plata bruñida, y el campo es verde. No pasa el tiempo. Hemos detenido el curso de las horas. No sentimos ni ansiedad ni pesar por nada. En nuestro espíritu hay tanta paz como en el campo y en la bóveda gris del cielo. ¡Y detrás de nosotros, detrás de nuestra personalidad, sentimos un pasado espiritual de siglos y siglos, que es lo que realza y ennoblece todas las cosas y todo el paisaje!...
> DON JOAQUÍN.- ¿Es un sueño todo esto?
> CONDESITA.- ¿Qué está usted diciendo?
> DON JOAQUÍN.- ¿Es ése su ideal?
> CONDESITA.- ¿Sueño? No; realidad, intensidad de vida: vida íntima y profunda.
> DON JOAQUÍN.- ¿Vida la inactividad? ¿Vida el marasmo? (O. c., IV, págs. 890-891)"

Brandy, mucho brandy se caracteriza por la mayor brevedad de las intervenciones de los personajes respecto a las piezas anteriores y por la intención humorística. Los personajes intercambian diálogos breves y en ocasiones muy breves, como el siguiente:

> "RAFAEL.- Notario, señorita, para dar fe... de su hermosura.
> LAURA.- Gracias.
> RAFAEL.- Y de su simpatía.
> LAURA.- Gracias.
> RAFAEL.- Y de su discreción.
> LAURA.- Gracias.
> RAFAEL.- Y de esos ojos..., esos ojos...
> LAURA.- ¡Ay, no se parece en nada a un notario! (O. c., IV, págs. 935-936)".

Otros muchos ejemplos de este tipo encontramos en la pieza (O. c., IV, págs. 930, 969, 971...). Por el contrario, las intervenciones largas son poco numerosas. Hallamos dos en el acto I, donde don Cosme expone su visión de la vida (O. c., IV, págs. 929-930) y Mister Fog lee una parte de un testamento (O. c., IV, pág. 942); tres en el acto II: al comunicar doña Dorotea su miedo ante el retrato de un familiar difunto (O. c., IV, pág. 947) y ante la noche de las ánimas (O. c., IV, pág. 951), y al comentar Mister Fog la diferente suerte de las personas en el mundo (O. c., IV, págs. 949-950); y cinco en el acto III, donde don Lorenzo (viejo) (O. c., IV, págs. 963-965) y don Lorenzo (joven) (O. c., IV, págs. 967-969) expresan sus diferentes visiones de la existencia humana, y Laura trata de sus dudas sobre su propia

vida y decide marcharse de su patria, huir con su amado a un lejano país (O. c., IV, págs. 966, 971 y 972). Como puede observarse, a medida que transcurre la pieza, los diálogos van siendo un poco más amplios. Esto se relaciona con la alegría y el movimiento de los personajes en el primer acto, frente al estatismo del tercero.

En Comedia del arte encontramos intervenciones breves de los seres dramáticos, en general son de una a tres líneas. Sin embargo, los diálogos largos son más frecuentes que en la pieza anterior. Así, en el acto I hallamos fragmentos extensos de Vega (O. c., IV, págs. 983, 990, 990-991), el Doctor (O. c., IV, págs. 984, 985), Valdés (O. c., IV, pág. 987), Pacita (O. c., IV, pág. 991), Ontañón (O. c., IV, pág. 992); en el II, de Ontañón (O. c., IV, pág. 1.006) y Valdés, quien en esta parte da todo un curso sobre la interpretación del actor teatral (O. c., IV, págs. 1.007, 1.007-1.008, 1.009, 1.011); y en el III, de nuevo de Valdés (O. c., IV, págs. 1.019, 1.019-1.020, 1.026). Por lo tanto, en esta pieza "Azorín" no consiguió disminuir del todo las intervenciones de sus seres dramáticos y, por ello, no pudo continuar una tendencia que había comenzado en las piezas anteriores.

En El Clamor los diálogos son en general cortos. Sin embargo, algunos personajes tienen intervenciones largas, sobre todo en el acto I: Dora (E. C., pág. 35), Luis (E. C., pág. 37), Briceño (E. C., págs. 83-84), Pastranita (E. C., págs. 122-123), Narciso (E. C., págs. 63-64 y 108-109), Tostuera (E. C., págs.

54-55, 55-56 y 139-140), Astudillo (E. C., págs. 27-28, 28, 28-29, 30, 30-33) y, sobre todo, Garcillán (E. C., págs. 24-25, 25-26, 53, 56, 57, 66, 96 y 120-121).

Los diálogos de Lo invisible son muy cortos, en general no superan las dos líneas (54). El siguiente fragmento de Doctor Death, de 3 a 5 nos muestra hasta qué punto llega la brevedad azoriniana:

> "VIEJECITO.- (Tosiendo.) ¡Ejem, ejem!
> ENFERMA.- (Volviéndose.) ¡Oh, qué susto!
> VIEJECITO.- No se asuste usted, señora.
> ENFERMA.- ¿Quién es usted?
> VIEJECITO.- Ya lo ve; un viejecito.
> ENFERMA.- ¿Un viejecito enfermo?
> VIEJECITO.- No; enfermo, no. Estoy sano. Digo, yo creo que no tengo nada.
> ENFERMA.- Y si no tiene usted nada, ¿cómo está usted aquí, en casa del doctor?
> VIEJECITO.- ¿En casa del doctor? ¡Ja, ja, ja!
> ENFERMA.- ¿Es usted alegre?
> VIEJECITO.- ¡Oh, muy alegre! ¡Ja, ja, ja! Ya lo he visto todo en el mundo.
> ENFERMA.- ¿Pero su presencia aquí...?
> VIEJECITO.- No estoy enfermo; pero he vivido mucho. Tengo noventa años.
> ENFERMA.- ¿Noventa años?
> VIEJECITO.- Ya lo creo; por eso estoy aquí.
> ENFERMA.- No comprendo (O. c., IV, págs. 1.065-1.066)."

Sólo las protagonistas rompen esta regla de la brevedad en Lo invisible, cuando expresan sus sentimientos y su papel respecto a otros personajes. Así lo hacen la Señora en el Prólogo escénico (O. c., IV, págs. 1.038-1.039), Leonor en La arañita en el espejo (O. c., IV, págs. 1.042, 1.044-1.045 y 1.049), María en El segador (O. c., IV, págs. 1.059 y 1.060-1.061) y la Enferma en Doctor Death, de 3 a 5 (O. c., IV, págs. 1.064-1.065, 1.068-

1.069, 1.069-1.070 y 1.070).

En cuanto a Angelita, los diálogos son también poco extensos, pero hay una marcada tendencia a hacerlos largos sobre todo en los actos II y III, donde los personajes que a continuación mencionamos comentan sus diferentes puntos de vista sobre el tiempo, la vida y el papel del ser humano en el mundo: el Desconocido (O. c., V, págs. 454 y 492), Angelita (O. c., V, págs. 456-457, 471, 472-473, 474, 486, 494-495, 497, 500-501, 503-504 y 504), don Leandro (O. c., V, pág. 461), Carlos (O. c., V, págs. 464 y 465), el Doctor (O. c., V, pág. 476, 483 y 485-486), Iborra (O. c., V, pág. 479), el Hermano Pablo (O. c., V, págs. 488, 489 y 489-490), Valentín (O. c., V, pág. 500)... Esto produce una cierta lentitud en el desarrollo de la pieza que contrasta enormemente con otros diálogos breves, rápidos, humorísticos de la comedia (O. c., V, págs. 466-469, 495...) (55).

En Cervantes o la casa encantada aumentan considerablemente las intervenciones largas de los personajes, sobre todo en los actos I y III, aunque predominan las breves, como en el resto de la obra dramática.

En La guerrilla triunfa casi completamente la tendencia a la brevedad en los diálogos de los seres dramáticos. En todo el acto I ninguno podemos señalar como largo, hecho excepcional en todo el teatro azoriniano, mientras en el II sólo hay cuatro diálogos un poco extensos (O. c., V, págs. 689, 690, 691-692 y 693) y en el III, dos (O. c., V, págs. 713 y 715).

En Farsa docente los diálogos son breves en general (56),

pero las intervenciones extensas son numerosas y algunas de ellas tienen un importante componente moral. En el primer acto hay seis, una de Covisa (O. c., VI, pág. 588) y cinco del Administrador (O. c., VI, págs. 591, 592 y 593) (57); en el II, cuatro, dos de Pepe (O. c., VI, págs. 608 y 610), una de Covisa (O. c., VI, págs. 610-611) y otra de Senén (O. c., VI, pág. 619); y en el III, once, dos de Nemesio (O. c., VI, págs. 623 y 623-624), tres de Covisa (O. c., VI, págs. 624-625 y 627), una de Teresa (O. c., VI, págs. 625-626), dos de Antonio (O. c., VI, págs. 628, 631-632) y tres de Cancela (O. c., VI, págs. 630-631 y 631).

Por tanto, en el teatro de "Azorín" existe un predominio de diálogos breves, que lo acercarían a las conversaciones reales, sobre todo en piezas como Brandy, mucho brandy, Lo invisible y La guerrilla. Junto a ellos, hay otras intervenciones más extensas donde los distintos personajes expresan sus opiniones sobre diversos temas o describen sus propios sentimientos.

El lenguaje de La fuerza del amor (1901) es bastante literario, debido al interés azoriniano por reflejar el estilo del siglo XVII (58). Sin embargo, en el siguiente drama del alicantino, Old Spain! (1926), se produce un importante cambio, pues contiene unos diálogos próximos al lenguaje hablado (59). A partir de ese momento el objetivo de "Azorín" será acercarlos cada vez más a los reales. En las conversaciones de la segunda

pieza del alicantino aparecen numerosas exclamaciones (O. c., IV, págs. 862, 866, 873...) y preguntas (O. c., IV, pág. 864, 871, 873...) (60). Además, los personajes se interrumpen unos a otros (O. c., IV, págs. 887-888). Incluso hallamos diálogos absurdos, donde predomina el ingenio en las réplicas. De este tipo es el que establecen Míster Brown y don Joaquín en el acto I (O. c., IV, págs. 879-881) (61):

> "DON JOAQUÍN.- Yo voy a hacer la felicidad de usted, míster Brown.
> MÍSTER BROWN.- ¡Qué gracioso está el niño! Recuerdos a su tía, don Joaquín.
> DON JOAQUÍN.- Gracias, de su parte, míster Brown. ¿Cuánto necesita usted para ser feliz?
> MÍSTER BROWN.- Un poco más de lo que necesito para ser desgraciado.
> DON JOAQUÍN.- ¿Quiere usted comprar una casita en el campo para retirarse cuando se canse de trabajar en el circo?
> MÍSTER BROWN.- ¡Ole los hombrecitos, don Joaquín!
> DON JOAQUÍN.- ¿Tendrá usted bastante con cien mil duros!
> MÍSTER BROWN.- Añada usted una pecera con todos sus habitantes, don Joaquín.
> DON JOAQUÍN.- ¿Para qué, míster Brown?
> MÍSTER BROWN.- Para que me ría yo de los peces de colores.
> DON JOAQUÍN.- ¿Tiene usted el chaleco blanco de mi tío?
> MÍSTER BROWN.- No; pero tengo el peine de concha de mi sobrina.
> DON JOAQUÍN.- 'Old Spain!'
> MÍSTER BROWN.- ¡Turidu! (O. c., IV, pág. 880)".

Las conversaciones de los seres dramáticos de Brandy, mucho brandy son en general repetitivas y humorísticas. Como sabemos, en ellas dominan las intervenciones breves que dan lugar a rápidas réplicas. A veces esto produce la interrupción de un diálogo:

"DOÑA DOROTEA.- Bonísimo; pero un poco iluso. Todos los días sale a la calle, creyendo que va a resolver su problema...
LAURA.- Nuestro problema.
DOÑA DOROTEA.- ... corre de una parte a otra, sube y baja escaleras, habla con unos y con otros; les explica sus planes; todos le escuchan, le dicen palabras halagadoras y... total, nada (O. c., IV, págs. 927-928)."

En esta cita aparece también una pequeña pausa en las palabras de doña Dorotea. Creemos que "Azorín" intentaba proporcionar la impresión de un diálogo hablado, frente a un diálogo escrito, literario (62), con estas características: brevedad, repeticiones, interrupciones, pausas para pensar en lo que se va a decir, interjecciones y exclamaciones continuas, preguntas... Por otra parte, en esta pieza domina el humor en sus primeros dos actos, el cual se convierte en negro al festejar la familia Rasura la muerte del tío millonario (O. c., IV, pág. 937 y ss.).

El autor alicantino reflejó de nuevo en Comedia del arte un diálogo cercano al real y así las intervenciones de los seres dramáticos contienen con frecuencia preguntas, exclamaciones, puntos suspensivos, repeticiones de palabras, incluso interrupciones (O. c., IV, págs. 985-986, 989) (63).

En El Clamor hay una excesiva naturalidad, pues los diálogos se llenan de frases humorísticas, de chistes, de vulgarismos, de popularismos... La única intención de los autores es hacer reir al público y con esa finalidad son válidos al parecer todos los recursos que detallaremos más adelante.

En cuanto a Lo invisible, hay otra vez en la obra una

intención de reflejar diálogos reales, lejanos de los literarios. Por ello, los personajes se interrumpen (O. c., IV, págs. 1.049, 1.050, 1.054), dejan de hablar a causa del miedo (O. c., IV, págs. 1.039, 1.059) o para no decir alguna inconveniencia (O. c., IV, pág. 1.065) o para subrayar la siguiente palabra (O. c., IV, pág. 1.039). Por otra parte, el Viejecito de Doctor Death, de 3 a 5 está continuamente riendo (O. c., IV, págs. 1.065, 1.067, 1.068).

En Angelita también encontramos un afán por hacer los diálogos muy próximos a las conversaciones habituales. De ahí que sean constantes las repeticiones, las exclamaciones, incluso los tatareos de canciones (O. c., V, págs. 461, 465, 466) y las risas (O. c., V, págs. 453, 454, 467, 473...). Sin embargo, junto a estas características, presentes sobre todo en el acto I, existen otros fragmentos discursivos, que se alejan de ese propósito inicial. En ellos los seres dramáticos expresan sus ideas sobre la vida y el tiempo, como comentamos más arriba.

El autor intentó asimismo en Cervantes o la casa encantada escribir un diálogo real. Por ello, sus personajes repiten continuamente palabras, hacen exclamaciones, se interrumpen (O. c., IV, págs. 1.116, 1.123, 1.125..), cantan (O. c., IV, págs. 1.088, 1.096)... En la obra encontramos coloquios breves y rápidos, como el que da comienzo a la obra:

> "POSTÍN.- ¿Por dónde ha entrado usted?
> DURÁN.- Por la puerta.
> POSTÍN.- ¿Sabe usted que no se puede pasar?
> DURÁN.- He pasado.

POSTÍN.- ¿Quién es usted?
DURÁN.- Un periodista.
POSTÍN.- El doctor ha dado orden de que no pase nadie.
DURÁN.- No sabía que tenía yo que venir.
POSTÍN.- Si le ven a usted, me van a reñir a mí.
DURÁN.- No le reñirán.
POSTÍN.- ¿Por qué?
DURÁN.- Porque voy a ver yo a doña Isabel ahora mismo.
POSTÍN.- La señora está con el enfermo.
DURÁN.- ¿Y el doctor?
POSTÍN.- Está también con el señor.
DURÁN.- ¿Cómo ha pasado la noche el señor?
POSTÍN.- Muy tranquilo.
DURÁN.- ¿Calentura? (O. c., IV, pág. 1.077)".

En otras ocasiones hallamos este tipo de conversación con un marcado carácter cómico (O. c., IV, págs. 1.081, 1.088-1.089, 1.098), hecho bastante frecuente en las piezas azorinianas, o galante (O. c., IV, págs. 1.131-1.133). Veamos un fragmento de uno de esos diálogos:

"POSTÍN.- Bien, señor... ¿Qué es aquello que se divisa a lo lejos? Yo veo algo en lo alto del monte, por entre los árboles.
VÍCTOR.- Añagaza tuya, Postín.
POSTÍN.- No, no; alguien viene por allá.
VÍCTOR.- Maulas.
POSTÍN.- Sí, avanzan entre los matorrales.
VÍCTOR.- Artimañas.
POSTÍN.- Camina un poco, y luego se detiene.
VÍCTOR.- Pataratas.
POSTÍN.- Ya se va acercando; se divisa ahora mejor; es una bonita moza.
VÍCTOR.- ¿Una moza?
POSTÍN.- Pataratas.
VÍCTOR.- ¿Una moza bonita?
POSTÍN.- Maulas.
VÍCTOR.- ¿Una moza bonita por estos andurriales?
POSTÍN.- Artimañas.
VÍCTOR.- Vamos, Postín, sé formal. ¡Caramba, es preciosa! (O. c., IV, pág. 1.089".

Por otra parte, en la obra se encuentran muchas conversaciones

serias. A ellas aludimos más arriba, cuando nos referimos a la argumentación en la pieza (64).

Los diálogos de La guerrilla son breves, cercanos a las conversaciones reales (65), incluso en mayor grado que en otras obras azorinianas. Podemos observar esto en un largo fragmento de la conversación entre Marcel y el Embozado que se produce en el acto III:

"EMBOZADO.- ¿Y qué necesidad tendría el Cabrero de matarle a usted de ese modo, si puede fusilarle tranquilamente?
MARCEL.- Se ahorraba tramitaciones.
EMBOZADO.- Usted desvaría. Se figura que el Cabrero es hombre de cumplidos.
MARCEL.- Ya sé que es templadito. Pero a veces se pueden tener responsabilidades.
EMBOZADO.- ¿Responsabilidades en tiempos de guerra, y de una guerra como ésta?
MARCEL.- Ha estado usted en la guerrilla?
EMBOZADO.- Soy hombre pacífico.
MARCEL.- Y caritativo.
EMBOZADO.- Agradecido por lo menos.
MARCEL.- ¿Agradecido a quién?
EMBOZADO.- A la persona que me ha dado de comer toda la vida.
MARCEL.- ¿Se puede saber quién es esa persona?
EMBOZADO.- ¿La conoce usted?
MARCEL.- ¿Es española?
EMBOZADO.- De la tierra de Segovia.
MARCEL.- No tengo amigos tan abnegados en esta tierra.
EMBOZADO.- Pues entonces es usted un ingrato.
MARCEL.- Será que tengo mala memoria.
EMBOZADO.- Puede ser también. Pero la persona que yo digo tiene las manos blancas.
MARCEL.- ¿Y los ojos negros?
EMBOZADO.- Como la endrina.
MARCEL.- Me hace usted reir.
EMBOZADO.- Estará usted de buen humor.
MARCEL.- Tan bueno como el de usted.
EMBOZADO.- Yo no puedo perder el tiempo.
MARCEL.- Ni yo tampoco.
EMBOZADO.- Vengo de parte de Pepa María.
MARCEL.- ¡Ja, ja, ja!
EMBOZADO.- ¿Sigue el buen humor?

MARCEL.- ¿Cómo quiere usted que reciba la noticia que acaba usted de darme? (O. c., V, pág. 703)".

Por otra parte, los seres literarios ríen (O. c., V, págs. 664, 666, 682, 683, 684, 718...) y repiten palabras como veremos más adelante. Sin embargo, podemos señalar una cierta inverosimilitud en el hecho de que dos personajes militares de nacionalidad francesa, Marcel y Gastón, conversen en castellano, a pesar de su cariño por España y por su lengua (O. c., V, pág. 681). Además, llegan a traducir una carta que les envía su General, en lugar de comentarla:

"MARCEL.- Toma, lee. Traduce. Traduce, ya que nos gusta tanto el castellano. Traduce en la sonora lengua de Cervantes.
GASTÓN.- (Toma el pliego y va traduciendo.) 'Ni todo concedido ni todo rechazado. Líbertese a uno; fusílese a otro. Y ejecútese la sentencia tan pronto como se reciba esta orden. En la guerra como en la guerra.' (O. c., V, págs. 694-695)".

En Farsa docente "Azorín" escribió otra vez diálogos cercanos a los reales, debido a una mayoría de intervenciones breves y rápidas, frases humorísticas (O. c., VI, págs. 584, 585, 586, 587, 593, 594, 595, 597...), risas (O. c., VI, págs. 626, 627), tatareos (O. c., VI, pág. 586), interrupciones que son subrayadas por Covisa (O. c., VI, pág. 585) y continuas repeticiones que comentaremos más adelante. Incluso en el acto II encontramos a dos personajes que hablan sin mantener un diálogo. Se trata de dos monólogos con intervenciones alternadas. Uno expresa su admiración ante el paisaje sin darse cuenta de que el

otro se muestra muy feliz de poder tomarle las medidas para hacer un traje (66):

"COVISA.- Me consolaré contemplando el mar. (Saca del bolsillo unos pequeños prismáticos y se pone ante la ventana a observar el mar.)
PEPE.- ¡Anda, un viajero nuevo!
COVISA.- ¡Qué hermoso es esto! ¡Qué hermoso es el mar!
PEPE.- Pues éste no se escapa.
COVISA.- La ensenada es preciosa.
PEPE.- Yo le tomo las medidas.
COVISA.- Dos brazos perfectos.
PEPE.- El cuerpo es a propósito para hacer un buen terno.
COVISA.- Las proporciones, admirables.
PEPE.- Las proporciones, perfectas.
COVISA.- Los dos brazos de tierra que avanzan.
PEPE.- Los brazos, en relación con el cuerpo.
COVISA.- Y luego, todo de una elegancia natural.
PEPE.- Y todo el cuerpo de una elegancia natural.
COVISA.- No sé quién ha dicho que el mar es pérfido.
PEPE.- Yo voy a acercarme con cierta perfidia.
COVISA.- 'Pérfidas como la onda'; creo que he leído esto en alguna parte.
PEPE.- ¡Qué emoción! ¡Tomar yo las medidas, a mis anchas! (Ha dejado el servicio en la mesa y se va acercando con precaución a Pepe, con el metro en la mano.)
COVISA.- Se siente un vivo placer contemplando este bello espectáculo.
PEPE.- Yo estoy en mis glorias.
COVISA.- Voy a hacer que Faráldez venga a ver esta ensenada cuando tenga que hacer una decoración de mar.
PEPE.- Y ¡qué bonito traje le podría yo hacer a este señor! (Se aproxima y le comienza a tomar las medidas con cuidado.)
COVISA.- ¡Qué espléndido!
PEPE.- ¡Qué admirable! (Pepe nota algo que le escarabajea en la espalda, y se vuelve de pronto.)
COVISA.- Pero ¿qué es eso?
PEPE.- Perdone el señor. (Coge el servicio precipitadamente y trata de marcharse corriendo.) (O. c., VI, págs. 611-612)".

A pesar de que "Azorín" consiguió escribir en gran medida unos diálogos dramáticos reales, a causa de su brevedad y de la presencia de interrupciones, pausas, interjecciones y exclamaciones, preguntas, risas, tatareos, repeticiones..., la mayoría de sus personajes no se distinguen unos de otros desde el punto de vista lingüístico. De este asunto nos ocuparemos a continuación.

El lenguaje de La fuerza del amor es una imitación del estilo barroco del siglo XVII desde comienzo a fin y es general para todos los personajes. Para avisar a los lectores, el dramaturgo señaló al comienzo de la pieza que la acción transcurría en 1636 (O. c., I, pág. 741). Sin embargo, "Azorín" cuidó de diferenciar a algunos de sus seres dramáticos mediante un nivel lingüístico, un modo de expresión, un rasgo lingüístico o una figura retórica. Así, el doctor Sagredo utiliza un lenguaje científico con latinismos (O. c., I, págs. 773-774); don Fernando y doña Aurelia, muchos recursos estilísticos; el político Salazar, citas latinas (O. c., I, pág. 758); el escritor Burguillos, rimas internas (O. c., I, págs. 746-747); Quevedo, bastantes oposiciones y repeticiones (O. c., I, págs. 784-785); Chacón, refranes y cuentos (O. c., I, pág. 752); el Ermitaño, léxico religioso (67)... Con todo, el personaje mejor caracterizado estilísticamente es Grijalva. Sus intervenciones están llenas de diminutivos (O. c., I, págs. 764, 765, 766, 767), refranes (O. c., I, págs. 764 y 767) (68), enumeraciones (O. c., I, págs. 765, 766, 767) y repeticiones (O. c., I, págs. 765, 766), y, aunque es muy beata, dice siempre "Jesú" (O. c., I,

págs. 764, 765...) en lugar de "Jesús".

Veamos un ejemplo de las retóricas palabras de doña Aurelia para conocer el lenguaje más característico de La fuerza del amor:

> "DOÑA AURELIA.- (...) ¿Dudáis de mi amor? Yo os quiero a vos, a vos solo. Yo quiero que mi caballero sea valiente, audaz, temerario; que enderece tuertos, y deshaga agravios, y castigue alevosías, y ampare a doncellas, y socorra a viudas, y a menesterosos proteja; yo quiero que, arrogante, intrépido el corazón y generoso el ánimo, visite las ciudades, escudriñe los bosques, trepe a las montañas, baje a las profundas simas y se arroje a las revueltas olas (...) (O. c., I, pág. 783)."

En Old Spain! el estilo cambia radicalmente. La pieza transcurre en época contemporánea y los personajes utilizan un lenguaje moderno, correcto, sin excepciones, ya sea la criada Águeda o el Marqués de Cilleros. De esta manera el autor no consigue diferenciar a sus creaciones. No obstante, podemos indicar que mujeres jóvenes como Lucita y la Condesita usan muchos diminutivos frente a otros personajes, y Míster Brown utiliza bastantes repeticiones y enumeraciones. En esto último se parece también a la protagonista, la Condesita.

En Brandy, mucho brandy el lenguaje de los seres dramáticos también es casi el mismo, salvo en algunos casos: Míster Fog no conjuga en general los verbos, usa continuamente el pronombre yo (69), exclama muchas veces "¡ao!" (imitación de la interjección inglesa "oh!") y hace enumeraciones. Los otros personajes no están tan bien caracterizados como el anterior. Con todo, doña

Marcela usa más diminutivos y enumeraciones que otros; don Cosme, más repeticiones; y don Lorenzo (joven), más enumeraciones.

En Comedia del arte de nuevo se hace difícil distinguir los diálogos de los distintas creaciones, pues en general un rasgo lingüístico común a todas ellas sólo aparece de forma más numerosa en alguna en concreto debido a su carácter de personaje importante. En todo caso, en esta pieza las intervenciones de Ontañón se caracterizan por las enumeraciones; las de doña Marcela, por los diminutivos; las del Doctor, por los paralelismos; y las de Valdés y Pacita, por las repeticiones.

La intención humorística es general en la pieza escrita en colaboración con P. Muñoz Seca, El Clamor, como indicamos más arriba. Sin embargo, Adelfo es un ser literario que utiliza un nivel muy culto. Incluso Garcillán subraya que a ese personaje no se le entiende y por eso debe llevar un secretario que le "traduce" (E. C., pág. 46). Por otra parte, Ángela y Astudillo son andaluces y como tales tienen un rasgo propio de aquella comunidad española, el seseo. Además, el personaje masculino usa un lenguaje lleno de vulgarismos, como "pá" (E. C., pág. 8), "güéspedes" (E. C., pág. 27), "cristá" (E. C., pág. 28)... Por otro lado, es bastante habitual en la pieza que se diga "usté" en lugar de "usted". Por último, los autores caracterizaron a otros personajes por medio del uso de muletillas, como a Garcillán (E. C., pág. 13), o por medio de frases contundentes y citas, como a Picornell (E. C., págs. 14, 16) (70).

En Lo invisible la brevedad general de los diálogos subraya

quizá la forma de expresarse uniforme de todos los personajes. Entre ellos sólo destaca el predominio del diminutivo en las palabras de María, la protagonista de El segador, y de la repetición en las intervenciones de los personajes femeninos principales: Leonor, María y la Enferma.

El lenguaje de Angelita es correcto, culto, a pesar de algunos popularismos que comentaremos más adelante. Angelita es el personaje mejor caracterizado de la comedia desde el punto de vista lingüístico. Sus intervenciones cuentan con paralelismos, repeticiones, diminutivos e incluso imágenes y metáforas. Por otra parte, en los diálogos del Hermano Pablo hay paralelismos, repeticiones y metáforas; en los del Doctor, repeticiones y diminutivos; y en los de Carlos, enumeraciones.

En Cervantes o la casa encantada los seres dramáticos se expresan todos de forma semejante. Sin embargo, destacan las enumeraciones de Víctor; y los paralelismos de doña María. Por otro lado, los diminutivos y las repeticiones son abundantes tanto en las intervenciones de Víctor, como en las del gracioso Postín y en las de doña María.

En cuanto a La guerrilla, están sobre todo caracterizados Marcel en el acto I, porque habla con acento extranjero; Matacandiles, por su afición a los refranes; y Pepa, por sus continuas repeticiones. El resto de los personajes habla de una forma uniforme, quizá excesivamente correcta, ya que casi todos son personas pobres de pueblo, aunque también estén presentes en la obra algunos popularismos. Pepa hace explícito este hecho al hablar con el Cabrero: "- Habla usted como señor y no como un

pastor de cabras (O. c., V, pág. 711)."

En relación con Farsa docente, el lenguaje de sus seres dramáticos es prácticamente el mismo: culto, correcto, con algunos popularismos. Sólo destacan el Administrador, Covisa y Antonio por sus repeticiones. Además, aquel personaje emplea diminutivos en sus intervenciones. Por otro lado, debemos señalar también la conciencia de estilo y de los modos de expresión por parte del Administrador (O. c., VI, pág. 591) y, sobre todo, de Covisa:

> "- Había empezado a decir, e iba a decirlo, con permiso de ustedes, y contando por adelantado con su benevolencia... (O. c., VI, pág. 586)"
>
> "- Pero ¿es que no puede uno decir en forma elegante que era sastre? (O. c., VI, pág. 596".
>
> "- (...) No quiero declamar frases solemnes y antipáticas (O. c., VI, pág. 627)."

Así pues, hemos comprobado que resulta a veces difícil en el teatro azoriniano distinguir por su lenguaje unos personajes de otros, aunque algunos de ellos estén muy bien caracterizados.

A continuación vamos a tratar del componente fonológico-fonético de la obra dramática del autor alicantino. Entre los rasgos más interesantes que comentaremos están la variedad de la entonación y la presencia de personajes con acento extranjero.

En Old Spain! encontramos un gran número de exclamaciones

(O. c., IV, págs. 861-862, 872, 881...) y de interrogaciones (O. c., IV, págs. 864, 873, 874, 875...). Esto proporciona una mayor variedad a la pieza desde el punto de vista oral. Encontramos ejemplos de esta característica en casi todas las páginas de la comedia. Incluso algunas intervenciones de personajes se convierten en una sucesión de preguntas y exclamaciones:

> "DON JOAQUÍN.- ¿En qué se me va a conocer, Lucita? (Bailotea otra vez en el centro de la escena.) ¿Usted no había visto nunca bailar a los multimillonarios? ¡Oh, gran cosa! Pintoresco..., pintoresco.... En España, ¿no bailan los multimillonarios? ¿Son graves todos, tiesos, solemnes? ¿Son serios? ¿Es preciso, Lucita, que un multimillonario sea una persona seria? ¡Oh España, vieja España! 'Old Spain!' (O. c., IV, pág. 876)".

Por otra parte, es interesante subrayar que algunos seres de la obra imitan el acento extranjero de don Joaquín (O. c., IV, pág. 869). Lo hacen Lucita y sobre todo Mister Brown:

> "LUCITA.- Y ¡qué bien le imita mister Brown! (Imitándole.) Doña Marcela... Lucita... Juliana... ¡Oh Juliana!... Pintoresco, pintoresco... Mucho color, mucho color... 'Old Spain!' (O. c., IV, pág. 870)".

> "MÍSTER BROWN.- Doña Marcela, Lucita... Vengo de dar mi paseo matinal... Encantado, encantado... Pintoresco, pintoresco... Mucho color..., mucho color; 'Old Spain!' (O. c., IV, pág. 875)".

En Brandy, mucho brandy destaca la entonación extranjera de Mister Fog: "- Marcharse cuando ser muchacho de Europa; ganar mucho dinero. Pero él estar siempre triste. Cuanto más dinero

ganaba, él estar más triste (O. c., IV, pág. 940)." En la acotación de su entrada en escena el autor señaló: "En la caracterización y en el traje, el tipo del inglés tradicional (O. c., IV, pág. 937)." Por otro lado, es importante señalar la cantidad de exclamaciones e interrogaciones que aparecen en la pieza. Como en la comedia anterior, podemos encontrar ejemplos de esta característica casi en todas las páginas de la pieza, sobre todo en los actos I y II. Aquí incluiremos tres casos interesantes. En el primero una misma palabra es entonada de distinta forma por dos personajes diferentes:

> "LAURA.- ¡Qué lástima! Digo, ¡qué felicidad!
> RAFAEL.- ¿Felicidad?
> LAURA.- Felicidad, de haber podido recoger el último suspiro... de un hombre tan bueno (O. c., IV, pág. 935)."

En los siguientes citaremos dos intervenciones llenas de exclamaciones e interrogaciones:

> "DOÑA DOROTEA.- ¿Y los demás? ¿Dónde están los demás? ¿No cenamos esta noche? ¡Jesús! Esas campanitas de la iglesia no dejan de tocar. ¡Ay, no sé lo que va a ser de mí! Algo va a pasar aquí esta noche. ¡Qué ocurrencia! Celebrar un aniversario en una noche de Ánimas. ¡Míster Fog! (O. c., IV, pág. 951)".

> "DON LORENZO (JOVEN).- ¿Otra vez? Ea, Laura; que me enfado. ¡Fuera temores! ¡La vida es la vida! Yo lo digo, Lorenzo, joven, impetuoso, romántico..., romántico como tú. ¡Fuera temores! (O. c., IV, pág. 967)".

En Comedia del arte hallamos también muchas exclamaciones e

interrogaciones, sobre todo en las palabras de Ontañón (O. C., IV, págs. 981, 992, 1.025...):

> "ONTAÑÓN.- ¿Pacita en Madrid? ¿De regreso de América? Treinta baúles, cincuenta sombreros, siete doncellas, cajas de alhajas, billetes de Banco... ¡Oh la vida, la vida! ¡Bien por nuestra Pacita! ¿Te acuerdas tú, Paco? Tú eras muy niño. Tú no has conocido a Pacita de meritoria en la compañía de don Antonio (O. C., IV, pág. 1.006)."

Por otro lado, como los personajes son actores, los encontramos a veces "declamando" o "recitando" sus papeles, según lo indica el autor por medio de las acotaciones escénicas (O. C., IV, págs. 991, 994, 1.027). De este modo habría una diferencia en la entonación, según pronuncien los intérpretes reales las palabras de "Azorín" o las de Sófocles, A. García Gutiérrez y P. Calderón de la Barca.

En El Clamor los rasgos orales más interesantes son el seseo de los personajes Ángela y Astudillo, que son andaluces (E. C., págs. 11, 27, 39...), las continuas exclamaciones e interrogaciones (E. C., págs. 12, 13, 17, 18...) y el cambio de voz de Tostuera para que no le reconozcan cuando habla por teléfono (E. C., pág. 75). Para ilustrar el frecuente uso de las diferentes entonaciones, citaremos un brevísimo fragmento de Tostuera: "- (...) A ver si estas dos se van... ¿Se van? Se van... ¡a sentar! (E. C., pág. 75)."

En cuanto a Lo invisible, hay una gran abundancia de exclamaciones, pues se trata de una obra donde dominan las

emociones, donde los personajes se encuentran en situaciones extremas en relación con sus vidas y con sus sentimientos. Por ello, no es extraño encontrar los signos de admiración en todas sus páginas. En este sentido tanto La arañita en el espejo como El segador acaban con frases admirativas. Por otra parte, en Doctor Death, de 3 a 5 la Enferma quiere saber dónde está y, por tanto, sus diálogos con el Ayudante y con el Viejecito se convierten casi en interrogatorios. La siguiente cita de El segador muestra en una pequeña medida la variedad de entonación de Lo invisible:

> "PEDRO.- ¿Ves, ves, Teresa? ¿No te lo decía yo?
> MARÍA.- Deje usted que hable. ¿Le han visto muchos?
> TERESA.- Le han visto en la casa de la Fontana.
> MARÍA.- ¿En la casa de la Fontana?
> TERESA.- Y en el Carrascal.
> MARÍA.- ¿Y en el Carrascal?
> TERESA.- Y en los Pinares.
> MARÍA.- ¿Y en los Pinares?
> TERESA.- Y en la Umbría.
> MARÍA.- ¿Y en la Umbría?
> TERESA.- Y todos los niños que había en esas casas...
> MARÍA.- (Con emoción profunda.) ¿Y todos los niños que había en esas casas...?
> TERESA.- Han muerto.
> MARÍA.- ¡Han muerto! No puede ser. ¡Mi niño adorable! (O. c., IV, pág. 1.059)".

En Angelita encontramos también un gran número de exclamaciones debido a la presencia de un talismán mágico (O. c., V, pág. 454), a la emoción de Angelita ante el hecho de poder viajar en el tiempo (O. c., V, págs. 456-457), a su sorpresa ante personajes desconocidos (O. c., V, págs. 461-462), a las preocupaciones de Carlos por su inminente estreno (O. c., V, pág.

466)... Todo esto provoca que el acto I acabe en una pura exclamación, como el de Old Spain! y Brandy, mucho brandy. En otros momentos abundan tanto las admiraciones como las interrogaciones. Así sucede en un corto e interesante diálogo entre la protagonista y su nodriza, Antonia, en el acto III:

"ANGELITA.- (...) ¿Estás sorda?
ANTONIA.- Sí.
ANGELITA.- No lo estabas antes.
ANTONIA.- Lo estoy ahora.
ANGELITA.- ¡Rústica!
ANTONIA.- ¡Tonta!
ANGELITA.- ¿Para eso te he traído del campo?
ANTONIA.- ¿Para eso he sido tu nodriza?
ANGELITA.- No te acomodarás nunca a la ciudad.
ANTONIA.- ¡Ni falta que me hace!
ANGELITA.- ¡Deslenguada!
ANTONIA.- ¡Bachillera!
ANGELITA.- ¡Qué buena eres, Antonia!
ANTONIA.- Si no fueras tú tan generosa...
ANGELITA.- ¿Te acuerdas cuando yo era niña?
ANTONIA.- Y cuando te subías a los árboles.
ANGELITA.- ¿Me subía yo a los árboles?
ANTONIA.- Y yo te cogía del vestido para que bajaras.
ANGELITA.- Y yo te tiraba una manzana a la cabeza.
ANTONIA.- ¡Cómo corrías por el campo con el pelo suelto!
ANGELITA.- ¡Qué bonito era mi pelo!
ANTONIA.- Y ahora también; todo esparcido por la espalda, que parecía que se lo llevaba el viento.
ANGELITA.- ¿Crees tú, Antonia, que habrá todavía quien quiera mi pelo?
ANTONIA.- Tu pelo y toda tu persona.
ANGELITA.- ¿Has sido tú niña alguna vez, Antonia?
ANTONIA.- ¿No te he dicho, Angelita, que eres una presumida?
ANGELITA.- ¿No sabes que yo te aborrezco?
ANTONIA.- ¡Y yo te tengo un odio mortal!
ANGELITA.- ¡Antonia!
ANTONIA.- ¡Angelita! (O. C., V, pág. 495)".

En Cervantes o la casa encantada nos encontramos asimismo con una gran variedad de entonación, como sucede en el comienzo

del acto II. Las exclamaciones están presentes en los finales de todos los cuadros y actos de la pieza. También aparecen en las disputas entre Miguel y Andrea (O. c., IV, pág. 1.117). En cuanto a las interrogaciones, predominan en las intervenciones del periodista Durán en el acto I y de las hermanas Andrea y Magdalena en el III.

En relación con La guerrilla, el autor indicó a través de acotaciones escénicas una cierta variedad en el habla de algunos personajes. Así, de Tomás escribió que tenía "voz chillona" (O. c., V, pág. 661) y de Paco, que era "redicho, afectado" (O. c., V, pág. 675). En cuanto a Marcel, "Azorín" señaló en el acto I: "(Pronuncia con dificultad el castellano.)" (O. c., V, pág. 666). Por el contrario, en el resto de la obra el personaje se expresa a la perfección en nuestro idioma, como sabemos. El dramaturgo también indicó acerca del mencionado ser dramático que al final del acto I hablaba "tartajoso" (O. c., V, pág. 674). Podemos destacar asimismo en esta pieza, por un lado, la abundancia de exclamaciones relacionadas con el dolor que sienten Eulalia y Pepa por la próxima muerte de Marcel en el acto I, y con las conversaciones amorosas entre Pepa y Marcel en los actos II y III; y, por otro, las continuas interrogaciones en los diálogos entre Marcel y el Embozado, y entre Pepa y el Cabrero en el acto III.

En cuanto a Farsa docente, las exclamaciones están en el comienzo de la obra y del acto II (O. c., VI, págs. 583 y 603), así como en el final del II (O. c., VI, pág. 620). En la primera parte Covisa comenta el modo de hablar del Administrador en un

momento concreto: "- ¡Qué vocecita tan atiplada saca el oficial quinto para burlarse de nosotros! (O. c., VI, pág. 594)".

Por consiguiente, es evidente la riqueza de la entonación en todo el teatro de "Azorín", así como su insistencia en reflejar la forma de hablar el castellano por parte de los extranjeros en Old Spain!, Brandy, mucho brandy y La guerrilla, y en resaltar la declamación de los actores en Comedia del arte.

También resulta interesante comentar la obra dramática del alicantino desde el punto de vista morfológico. Así pues, trataremos en las siguientes líneas de las palabras predominantes en sus piezas, de los diminutivos, de los pronombres... En relación con el primer aspecto morfológico, debemos indicar que hemos analizado y computado una décima parte de las páginas dramáticas azorinianas con características estilísticas diferentes.

En cuanto al predominio de un tipo concreto de palabra, en La fuerza del amor hay un cierto equilibrio entre sustantivos y verbos, aunque los nombres son más numerosos, seguidos a distancia por los pronombres y los adjetivos. El uso abundante de estas dos clases de palabras caracteriza a la primera obra dramática del autor de Monóvar dentro de su teatro. En Old Spain! la situación varía. En esta comedia hay un predominio absoluto de sustantivos, los cuales son mucho más numerosos que los verbos y los adverbios. El tercer lugar de este tipo de palabra se explica

por la abundancia de preguntas y exclamaciones. En Brandy, mucho brandy también se produce un cambio de tipo morfológico, debido al aprendizaje práctico del género dramático por parte del autor. En esta ocasión son los verbos las palabras más utilizadas, seguidos por los sustantivos. A continuación aparecen los pronombres, pues los personajes continuamente usan "usted", "tú" o "yo", y los adverbios. Esta situación se repite en la siguiente pieza que "Azorín" estrenó, Comedia del arte. En El Clamor los sustantivos vuelven a ser los más numerosos, seguidos por los verbos y a gran distancia por las preposiciones y los pronombres. Como puede observarse, las preposiciones no habían aparecido hasta ahora entre las palabras más usadas por "Azorín". Este hecho puede deberse a la gran influencia de P. Muñoz Seca en la obra, pues abundan en ella frases hechas cómicas que contienen esos elementos relacionantes. En Lo invisible se produce una importante variación, ya que los sustantivos son superados no sólo por los verbos, sino también por las adverbios. A continuación surgen las preposiciones. Al parecer a "Azorín" le interesó reflejar sobre todo acciones y circunstancias en el drama. En Angelita se consolida el verbo como la palabra más utilizada, seguida por el nombre. Tras ellos encontramos los pronombres y las preposiciones. La tendencia anterior continúa en Cervantes o la casa encantada, donde los verbos vuelven a ser las palabras más frecuentes, seguidos por los sustantivos, los adverbios y los pronombres. Sin embargo, en La guerrilla aparece de nuevo el dominio de los nombres en el teatro azoriniano. A continuación se encuentran los verbos y a gran distancia los

adverbios, los pronombres y los artículos. En fin, en Farsa docente cambia de nuevo la situación y los verbos ocupan otra vez el lugar de palabra más usada, seguidos por los pronombres, los sustantivos y los adverbios.

De esta manera observamos que en el aspecto morfológico también surge ese enfrentamiento entre dos elementos contrarios que aparece frecuentemente en los temas del alicantino. Con todo, la palabra dominante es el verbo, la acción, frente al sustantivo, el objeto. Así pues, no observamos totalmente en la obra dramática la tendencia nominal que se ha comentado en la literatura de "Azorín" (71). A continuación aparecen los pronombres, debido en parte a la cortesía y amabilidad de los personajes azorinianos, los cuales repiten continuamente "usted", y en parte al continuo uso de "yo" y "tú". Por último, los adverbios sitúan por un lado las escenas en concretos lugares y tiempos, y proporcionan la base para que los seres dramáticos, por un lado, interroguen a sus compañeros sobre las diversas cuestiones que les preocupan y, por otro, reflejen sus emociones.

Por otra parte, una característica general del estilo azoriniano está presente de manera significativa en su teatro: el uso del diminutivo (72). En La fuerza del amor aparece con cierta frecuencia. Lo utilizan Cespedosa (O. c., I, pág. 757), el Mendigo tercero (O. c., I, pág. 763), don Fernando (O. c., I, pág. 771) y, sobre todo, Grijalva (O. c., I, págs. 764, 765, 766, 767...). Este último personaje usa sobre todo el sufijo "-ico": "corderico", "candelica", "Aurelica", "perlica", "apesaraica",

"secreticos", "espejico"... En Old Spain! son especialmente las mujeres quienes emplean los diminutivos: Lucita (O. c., IV, págs. 865, 866, 867, 877), la Condesita (O. c., IV, págs. 889, 905, 909) y Águeda (O. c., pág. 885). A ellas podemos añadir sólo a Mister Brown entre los personajes masculinos (O. c., IV, págs. 875, 911). En Brandy, mucho brandy también son frecuentes los sufijos diminutivos. Los usan Alejo (O. c., I, pág. 947), don Cosme (O. c., I, págs. 929, 963), Paula (O. c., I, pág. 947) y, sobre todo, doña Dorotea (O. c., IV, págs. 930, 943, 950, 951): "DOÑA DOROTEA: ¡Anda, pues es un consuelito! ¡Pobre Cosme! ¡Pobre Laurita! Todos, todos desgraciados. Hi, hi, hi (O. c., IV, pág. 951)." En cuanto a Comedia del arte, es escasa la utilización de esos sufijos. Sólo doña Manolita los usa con profusión en alguna de sus intervenciones (O. c., IV, pág. 1.010). En El Clamor tampoco es frecuente su presencia (E. C., págs. 17, 52). Sin embargo, si aparece algún aumentativo como "parrafazo" (E. C., pág. 12). Lo invisible es una de las obras azorinianas donde más abundan los diminutivos, hasta el punto de que surgen en las palabras de todos los personajes importantes: la Señora (O. c., IV, págs. 1.038, 1.039) en el Prólogo escénico; Leonor (O. c., IV, págs. 1.042, 1.044, 1.045) en La arañita en el espejo; Teresa (O. c., IV, págs. 1.054, 1.055), Pedro (O. c., IV, págs. 1.052, 1.053) y María (O. c., IV, págs. 1.052, 1.053, 1.054, 1.055, 1.060...) en El segador; y el Viejecito (O. c., IV, págs. 1.066, 1.067), la Enferma (O. c., IV, pág. 1.069) y la Hermana de la Caridad (O. c., IV, pág. 1.070) en Doctor Death, de 3 a 5. La abundante presencia de este tipo de palabra se explica por la

emoción que domina toda la pieza, característica señalada más arriba. Angelita refleja asimismo el gusto del autor de Monóvar por los diminutivos. Los hallamos en los diálogos del Desconocido (O. c., V, págs. 453, 454), Celia (O. c., V, pág. 461), don Leandro (O. c., V, págs. 462, 463), Carlos (O. c., V, pág. 466), el Doctor (O. c., V, págs. 481, 483, 484), Gaminde (O. c., V, pág. 482), el Hermano Pablo (O. c., V, págs. 489, 490) y Angelita, especialmente (O. c., V, págs. 473, 493, 494, 501...). Esta sufijación es también bastante frecuente en Cervantes o la casa encantada. La encontramos sobre todo en intervenciones de doña María (O. c., IV, págs. 1.083, 1.084, 1.086), Postín (O. c., IV, págs. 1.081, 1.082, 1.083) y Víctor (O. c., IV, págs. 1.082, 1.085, 1.095, 1.096, 1.099, 1.124). Por otro lado, en la pieza aparecen los aumentativos "-ota" y "-ona" en "guapota"y "frescachona", que pronuncia Víctor (O. c., IV, pág. 1.099); y el prefijo "re-" en "recondenada", que dice Postín (O. c., IV, pág. 1.099). Los diminutivos aparecen en las oraciones de casi todos los personajes de La guerrilla: Matacandiles (O. c., V, págs. 663, 673, 687), Libricos (O. c., V, págs. 664, 676), Eulalia (O. c., V, págs. 661, 668, 670, 691), Emeterio (O. c., V, pág. 671), Valentín (O. c., V, págs. 672, 676), Marcel (O. c., V, págs. 684, 689, 717), Pepa (O. c., V, pág. 692)... En Farsa docente es el Administrador el personaje que más utiliza las terminaciones que estamos comentando (O. c., VI, págs. 593, 599, 600), aunque también se encuentren en las intervenciones de Covisa (O. c., VI, págs. 584, 594), Senén (O. c., VI, págs. 585, 587), Carmen (O.

c., VI, pág. 598), Pepita (O. c., VI, pág. 600), Anselmo (O. c., VI, pág. 605), Pepe (O. c., VI, pág. 613)... Por otra parte, hay una cierta tendencia en la pieza hacia la prefijación y la sufijación, ya presente en la obra anterior. Las Voces dicen "intolerable, insufrible" (O. c., VI, pág. 583); Carmen, "rebonito" (O. c., VI, pág. 585); Pepe, "hermosota" (O. c., VI, pág. 608)...

Por otro lado, nos parece interesante aludir también a la presencia de los pronombres personales en las piezas azorinianas, pues en ellas es bastante general su uso (73). Reflejan de este modo asimismo el lenguaje oral. Así sucede en La fuerza del amor, donde utilizan mucho el pronombre "yo" doña Aurelia (O. c., I, págs. 765, 766 y 783), Grijalva (O. c., I, págs. 765 y 766) y don Fernando (O. c., I, págs. 752 y 782). En Old Spain! el español Mister Brown emplea de forma continua el pronombre de primera persona cuando imita el modo de expresarse de una persona extranjera, don Joaquín (O. c., IV, págs. 861, 862). Sin embargo, el Actor también lo hace y no trata de imitar a nadie (O. c., IV, págs. 861, 862). En Brandy, mucho brandy Mister Fog usa muchas veces asimismo la palabra mencionada (O. c., IV, págs. 937, 943, 944...), así como otros seres dramáticos de la pieza: Paula (O. c., IV, pág. 947), don Cosme (O. c., IV, pág. 963), don Lorenzo (O. c., IV, pág. 965), Laura (O. c., IV, pág. 972)... Así pues, debemos señalar como característica morfológica del teatro azoriniano la presencia abundante de los pronombres personales ("yo", especialmente), los cuales surgen asimismo en Comedia del arte (O. c., IV, págs. 983, 987, 1.013...), Lo invisible (O. c.,

IV, págs. 1.036, 1.037, 1.052...), Angelita (O. c., V, págs. 466, 494, 495, 495, 504...) y Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.077, 1.084, 1.086, 1.090...). En La guerrilla encontramos de nuevo ese uso en las intervenciones de Marcel, lo cual podría interpretarse como una imitación lingüística del francés; pero también aparece en las palabras de los españoles Pepa (O. c., V, págs. 668, 717) y Paco (O. c., IV, pág. 693).

En cuanto a los verbos, en el "Prólogo" de Old Spain! Mister Brown no los conjuga en general y por ello utiliza a menudo el infinitivo. De esta forma creemos que hace verosímil su imitación de un extranjero (O. c., IV, págs. 861, 862). En Brandy, mucho brandy Mister Fog es un personaje inglés que usa casi siempre los infinitivos (O. c., IV, págs. 937, 938, 939...). En La guerrilla encontramos un francés, Marcel, que al menos en el acto I habla con acento extranjero y comete incorrecciones como la señalada anteriormente (O. c., V, págs. 666, 667, 668, 669...) o emplear el verbo "ser" por "estar" (O. c., V, pág. 672).

En cuanto al componente sintáctico del teatro azoriniano, en las siguientes líneas vamos a ocuparnos de las construcciones más frecuentes, de los pronombres enclíticos y de otras cuestiones importantes. Hemos llegado a las conclusiones del primer aspecto sintáctico tras haber analizado y computado una décima parte de las páginas dramáticas de "Azorín" con diferentes características estilísticas.

En La fuerza del amor dominan en general las construcciones con hipérbaton debido a la intención del autor de imitar el lenguaje literario del siglo XVII. Por otro lado, en la pieza hay una gran cantidad de oraciones simples, las cuales son mucho más numerosas que las compuestas y las frases (74). En Old Spain! encontramos una situación diferente. Aunque la oración simple sea de nuevo la más abundante con claridad, las frases superan a las compuestas. Entre las simples, las más numerosas son las transitivas. Esto indica una simplificación sintáctica respecto a La fuerza del amor y señala la diferencia entre esta primera pieza y el resto del teatro azoriniano, a la cual hemos hecho referencia en otras ocasiones. En Brandy, mucho brandy se produce un cambio enorme, pues en la obra son las frases tan frecuentes como las oraciones simples. Frente a las anteriores, las compuestas representan un número escaso. Entre las simples, las más frecuentes son las intransitivas. Debido a la gran cantidad de frases que aparecen, la longitud de los diálogos es muy pequeña, como señalamos más arriba. En Comedia del arte el proceso formal tendente a la brevedad sintáctica cede un poco y son otra vez las oraciones simples las construcciones más numerosas, seguidas a distancia por las frases. En esta pieza cabe subrayar también la presencia de bastantes oraciones compuestas. En relación con El Clamor, las construcciones simples son las más abundantes (en especial las transitivas). Las siguen las frases y las oraciones compuestas. Como puede observarse, ésta es la misma situación que encontramos en Old Spain! Sin embargo, no hay una gran diferencia de cantidad entre las tres

agrupaciones sintácticas, lo que sí resulta novedoso y separa a la pieza escrita en colaboración del resto de la obra dramática azoriniana. En cuanto a Lo invisible, aparece un gran predominio de oraciones simples frente a un equilibrio entre frases y oraciones compuestas. En Angelita hallamos la habitual profusión de oraciones simples, seguidas por las frases y por las oraciones compuestas, las cuales resultan en esta pieza bastante escasas. De esta forma se trata en la obra de un tema tan interesante y complicado como es el tiempo con una forma bastante sencilla desde el punto de vista sintáctico. En cuanto a Cervantes o la casa encantada, vuelve a encontrarse la situación aparecida en el drama anterior. Las oraciones simples son las más frecuentes, sobre todo las copulativas. Tras ellas se encuentran las frases y las compuestas. Lo anterior sucede asimismo en La guerrilla, con la diferencia de que en esta pieza las oraciones simples más abundantes son las transitivas. En relación con Farsa docente, las construcciones más utilizadas son las oraciones simples, seguidas de forma sorprendente por las compuestas y por las frases. Este cambio se debe seguramente a las intervenciones morales de algunos personajes, las cuales se hallan sobre todo en el acto I y en el III, según comentamos más arriba.

Desde el punto de vista sintáctico, el teatro azoriniano se caracteriza por el predominio casi absoluto de la oración simple, desde la primera obra hasta la última. Mariano Baquero Goyanes relacionó el gusto de "Azorín" por las construcciones breves con sus cualidades literarias. Así pues, a este crítico le parecen

mejores los escritos breves del alicantino y dentro de su obra dramática, sus piezas más cortas, las que componen Lo invisible (75).

En La fuerza del amor aparecen unas características sintácticas, de acuerdo con el intento de imitación del estilo de los Siglos de Oro, que no se encuentran en otros dramas azorinianos. En primer lugar, el uso general del pronombre enclítico. En segundo, la presencia de la construcción bimembre, la cual surge en intervenciones de muchos personajes: Cespedosa (O. c., I, pág. 747), Salazar (O. c., I, pág. 748), Mendigo tercero (O. c., I, pág. 763), Duque de Pontes (O. c., I, págs. 781 y 782), don Fernando (O. c., I, págs. 782-783), doña Aurelia (O. c., I, págs. 783-784), Quevedo (O. c., I, pág. 785)... Por otra parte, en esta misma pieza resulta curioso el uso de "mi" antes de "mi criado" por parte de don Diego ("para mí y mi criado", O. c., I, pág. 756), aunque se explique por la fuerte jerarquía social de la España que el alicantino quiso reflejar.

En Brandy, mucho brandy el extranjero Mister Brown no se adapta en ocasiones a la sintaxis castellana y así dice "noches buenas", aunque en seguida lo corrige (O. c., IV, pág. 955). De este modo "Azorín" hace verosímil el lenguaje del personaje.

Por otro lado, es significativo que en tres de las obras que componen Lo invisible aparezca una expresión que remite directamente a la intención por parte del autor de reflejar el aspecto misterioso de la existencia humana. Así, la Actriz dice en el Prólogo escénico "¡Qué cosa más rara!" (O. c., IV, pág. 1.039); Leonor y Lucía en La arañita en el espejo "¡Qué cosa tan

rara!" y "¡Qué cosas tan raras!", respectivamente (O. c., IV, págs. 1.041 y 1.045); y la Enferma en Doctor Death, de 3 a 5 "¿Dice usted que no es raro?" (O. c., IV, pág. 1.063). Expresiones semejantes a las anteriores podemos hallar asimismo en Angelita, una pieza sobre el tema del tiempo (O. c., V, págs. 453, 478, 481 y 502), en la que los adjetivos "raro" y "extraño" aparecen continuamente (O. c., V, págs. 452, 460, 462, 466...).

En La guerrilla hay muchas frases hechas en boca de mujeres donde se alude a la religión cristiana. Pepa dice: "¡Dios nos asista!" (O. c., V, pág. 659), "Todos somos hijos de Dios" (O. c., V, pág. 661), "El Señor nos ampare" (O. c., V, pág. 662)... Eulalia utiliza el nombre del Hijo de Dios como exclamación (O. c., V, pág. 659) y Matacandiles entra en la casa de la protagonista pronunciando: "Santas y buenas noches nos dé Dios (O. c., V, pág. 663)." Es significativo que "Azorín" haya puesto estas expresiones siempre en diálogos de personajes femeninos. Sólo ellas se quejan de la guerra mediante las palabras mencionadas, mientras que los hombres hablan de matar (76).

Por último, debemos subrayar que la sintaxis del teatro azoriniano se asemeja muchísimo a la actual, de tal forma que podría considerarse escrito en nuestra época. Quizá sea éste uno de los grandes valores de las obras que estamos estudiando.

A continuación comentaremos algunos aspectos léxicos del teatro del alicantino. Señalaremos palabras importantes en varias

obras, el nivel de su lenguaje, popularismos, palabras extranjeras...

Podemos considerar una palabra clave en Old Spain! "extravagancia". Doña Marcela (O. c., IV, pág. 867) y el Marqués (O. c., IV, pág. 899) juzgan al protagonista, don Joaquín, extravagante. Sin embargo, este personaje cree que esa característica es necesaria en la vida y la solución para que España salga de su inmovilismo y se incorpore al progreso y al desarrollo (O. c., IV, págs. 879 y 899). Como sabemos, éste es uno de los temas principales de la pieza (77).

En Comedia del arte podríamos señalar la palabra "emoción" como la más importante. Está presente de forma continua en los diálogos de los personajes (O. c., IV, págs. 992, 1.010, 1.018...) y en muchas ocasiones el autor debe recurrir a sinónimos o a perífrasis para no repetirla (O. c., IV, págs. 997, 1.025). Además los seres dramáticos continuamente están tratando de sus sentimientos en la obra. Seguramente "Azorín" quiso presentar a los actores como personas dominadas por el corazón.

En Lo invisible el misterio se convierte en el protagonista, de ahí que palabras como "raro", como hemos comentado más arriba, o su sinónimo "extraño", sean las principales de la obra. En efecto, aparecen en intervenciones del Autor y la Actriz en el Prólogo escénico (O. c., IV, pág. 1.037), Leonor en La arañita en el espejo (O. c., IV, pág. 1.047) y la Enferma en Doctor Death, de 3 a 5 (O. c., IV, pág. 1.064). Sin embargo, en El segador la palabra fundamental es "niño", la cual está presente en todas las páginas de la pieza. María demuestra así el gran amor que le une

a su pequeño hijo, un bebé, y el gran dolor que siente ante un grave peligro que lo amenaza.

En cuanto al nivel del lenguaje de las piezas del escritor alicantino, podemos indicar que en La fuerza del amor predomina un estilo retórico y elegante, sobre todo en los fragmentos donde intervienen los protagonistas, don Fernando y doña Aurelia. El uso de "vos" y de "vuestras mercedes" (78) subraya, entre otras muchas expresiones, el arcaísmo dominante en esa obra histórica.

El tipo de lenguaje utilizado en Old Spain! es culto (79). Debido a este nivel, la obra sirvió para la enseñanza del castellano en Estados Unidos (80), pues refleja un uso correcto, elevado y real. Por otro lado, en la obra don Joaquín dice muchas veces dos palabras inglesas, las que forman su título.

En el léxico de Brandy, mucho brandy predomina también el nivel culto. Sin embargo, algunas veces hallamos palabras y frases populares y familiares que no aparecen en la pieza anterior. Laura dice "enfurruñado" y "echando venablos" (O. c., IV, pág. 928); doña Dorotea, "pelmazo" (O. c., IV, pág. 943) y "pelafustán" (O. c., IV, pág. 951); don Cosme, "¡Anda, ahora salimos con que tiene vergüenza!" (O. c., IV, pág. 942) y "¡Pues es una contra!" (O. c., IV, pág. 943); Mister Fog, "¡Diablo!" (O. c., IV, pág. 950)... Por otra parte, hallamos la palabra inglesa "yes", repetida por el último personaje (O. c., IV, pág. 940).

En Comedia del arte los popularismos han desaparecido y todos los personajes se expresan de forma muy correcta.

En cuanto a El Clamor, hay distintos niveles, como señalamos

más arriba: el culto de Adelfo (E. C., págs. 47-48), el vulgar de Astudillo, el popular madrileño de Calixta (E. C., págs. 38 y 41) y de Santos (E. C., págs. 61 y 63), el popular andaluz de Ángela... Por otro lado, Garcillán utiliza de forma excepcional cultismos: "herogonia" (E. C., pág. 72), "sindéresis" (E. C., pág. 95), "funestó" (E. C., pág. 95)... Pastranita emplea una locución latina, "ipso facto" (E. C., pág. 124); y Astudillo, el francés: "Bon soir, madame" (E. C., pág. 34). Por su parte, los autores subrayaron que son de origen extranjero palabras como "golf" (E. C., pág. 32), "bufet" (sic) (E. C., pág. 112) o "vedet" (sic) (E. C., pág. 120). Aparecen en esta pieza asimismo bastantes neologismos y nuevas derivaciones en intervenciones de Astudillo: "ruchi" (E. C., pág. 17), "pegoleterías" (E. C., pág. 28); de Adelfo: "ajeros" (E. C., pág. 115), "superchérico" (E. C., pág. 115), "desecuestrándose" (E. C., pág. 117); y sobre todo de Garcillán: "pataterías" (E. C., pág. 87), "icterizaba" (E. C., pág. 95), "novelungo" (E. C., pág. 111), "escandalerativas" (E. C., pág. 115)... Pero quizá sea mejor una pequeña cita para que el lector observe hasta qué punto puede llegar la facilidad para la creación léxica de los autores de El Clamor:

> "TOSTUERA.- De modo que mientras yo, triste, soledoso, radioescucha, me sacrificaba por todos, usted, canalla, calumnioso, adulterante y perjurador, me evidenciaba y me traicionaba apelando a todas las vilezas y a todas las arterías, las coberías, las taimerías y las sinvergoncerías... ¡Bandido!
> GARCILLÁN.- (...) Repito que sin voces.
> TOSTUERA.- Porque es usted un bandido de tal forajimiento, de tal venenosidad, que no recuerdo entrañas más pedernalicias ni crueldad más sardanapalesca. Ahora que yo... (...)

GARCILLÁN.- (...) Un paso, una voz, y aquí mismo le levanto la tapa de los sesos...
TOSTUERA.- ¡Canganga! (E. C., pág. 101)".

Está asimismo muy presente en la pieza otro procedimiento de enriquecimiento del idioma: la composición, a veces junto a la derivación (parasintesis). Así, encontramos en los diálogos de Tostuera "puertaventanera" (E. C., pág. 130), en los de Garcillán "boquinecia" y "echacuervos" (E. C., pág. 104), en los de Astudillo "rompeurnas" (E. C., pág. 32), en los de Narciso "retortijónicos" (E. C., pág. 18)... En bastantes ocasiones se utiliza el lenguaje taurino para tratar de otros asuntos. Lo usa sobre todo Astudillo, el crítico de la llamada fiesta nacional (E. C., págs. 24, 32-33, 34, 44...); pero también se encuentra en las palabras de Martín (E. C., pág. 12) y de Garcillán (E. C., pág. 23). Además Astudillo deforma continuamente las palabras de tal manera que sus expresiones son a menudo vulgares. En ellas encontramos contracciones ("pá" en lugar de "para", E. C., pág. 8; "na" en lugar de "nada", E. C., pág. 10; "tós" en lugar de "todos", E. C., pág. 10), el cambio del fonema /l/ final por /r/ ("der", E. C., pág. 9), la desaparición de /l/ final ("cristá", E. C., pág. 28), la eliminación de /s/ final ("ustede", E. C., pág. 9), la desaparición de /d/ en las terminaciones de participio y en situación final ("quedao", E. C., pág. 9; "Madrí", E. C., pág. 27)... Por otro lado, encontramos en la pieza escrita en colaboración continuas frases hechas y refranes como "andamos de cabeza" (E. C., pág. 9), "afloja la guita" (E. C., pág. 12), "estar negro" (E. C., pág. 17), "No viva usté en el

Limbo" (E. C., pág. 32), "No hay mal que por bien no venga" (E. C., pág. 61), "está por usted, Julita" (E. C., pág. 62), "voy a llegarme en un salto a la boda" (E. C., pág. 74)...

Como puede apreciarse, el lenguaje de El Clamor no tiene demasiadas relaciones con el del resto de la obra dramática azoriniana. Por ello, debemos insistir una vez más en que la mayor parte de ese trabajo conjunto recayó sin duda en Pedro Muñoz Seca.

En Lo invisible encontramos de nuevo el léxico correcto y elevado de "Azorín", del que están ausentes tanto los popularismos como los cultismos (81).

En cuanto a Angelita, el nivel sigue siendo culto, pero con algunos popularismos y expresiones familiares. Carlos dice "con demonios coronados" (O. c., V, pág. 464) y "abur" (O. c., V, pág. 473); Angelita, "este tío" (O. c., V, pág. 468); Antonia, "bachillera" (O. c., V, pág. 495) y "liorna" (O. c., V, pág. 501)... Creemos que la presencia de estas palabras y frases responde una vez más al afán azoriniano por acercar sus diálogos a los reales. Junto a los popularismos, aparecen también latinismos. Carlos pronuncia "cosa vitanda" (O. c., V, pág. 473) y la Primera Ángela, "mare magnum" (sic) (O. c., V, pág. 497). Por otra parte, el Hermano Pablo utiliza una palabra anticuada, "asperidad" (O. c., V, pág. 490) y Carlos un término propio de su profesión, "atrezistas" (O. c., V, pág. 464).

En relación con Cervantes o la casa encantada, hallamos como siempre un nivel correcto general y en algunos casos palabras

familiares, como "manducatoria" en diálogos de Victor (O. c., IV, pág. 1.098), "retrechera" en los de Miguel (O. c., IV, pág. 1.123); y expresiones populares pronunciadas tanto por Postín: "¡Caray con la casita de todos los diablos!" (O. c., IV, pág. 1.083), "Tan labradora es ésta como yo chino" (O. c., IV, pág. 1.089); como por Victor: "nos íbamos a reir la mar" (O. c., IV, pág. 1.083); como por Isabel: "no te llegan a ti ni a la suela del zapato" (O. c., IV, pág. 1.123)...

En La guerrilla aparecen en primer lugar palabras francesas en boca de Marcel Leblond, como "etonante" (sic), "eturdisante" (sic), "ebluisante" (sic), acompañadas a veces por su traducción (O. c., V, pág. 673). En otras ocasiones el personaje castellaniza palabras galas, como "ravido" (O. c., V, pág. 667), "envirado" (O. c., V, pág. 671) o "facharse" (O. c., V, pág. 671). Todo esto sucede en el acto I, cuando Marcel aparenta no saber bien el castellano. En segundo lugar, hay en la obra palabras francesas deformadas por los españoles como "mosiú" (O. c., V, págs. 666, 667, 669, 671...). En tercero, hallamos una referencia mitológica: Paco se refiere a Morfeo como dios del sueño (O. c., V, pág. 675). En cuarto, un abundante uso del lenguaje popular. Así, Emeterio habla de las "peluconas" (O. c., V, pág. 667); Marcel dice "tener ganillas" de cenar (O. c., V, pág. 667); Valentín se refiere a personas con los pronombres "ésta" y "éstas" (O. c., V, págs. 660 y 662), y alude a los franceses con el despectivo "franchutes" (O. c., V, pág. 663); Tomás exagera cuando afirma "Éste acabará por beberse una cuba" (O. c., V, pág. 671); Libricos, habla de "badajadas" (O. c., V,

pág. 665); Gastón, de "trepe" (O. c., V, pág. 688)... Por último, también se encuentran en la pieza rasgos vulgares como llamar Meterio a Emeterio (aféresis) (O. c., V, pág. 670) o utilizar la forma "respective" en lugar de "respecto" (O. c., V, pág. 685). De este modo observamos que La guerrilla es una de las obras dramáticas más variadas del escritor de Monóvar desde el punto de vista léxico. Por otra parte, en la pieza son frecuentes los refranes, sobre todo en las intervenciones de Matacandiles (O. c., V, págs. 663, 664, 665, 672, 686, 705), aunque no falten en las de Valentín (O. c., V, pág. 663) y en las de Tomás (O. c., V, pág. 664). Como el cervantino Sancho, el personaje femenino tiene gran facilidad para enlazar esas frases hechas: "- Gracias, hijo; poco a poco hilaba la vieja el copo; mal me quieren mis comadres porque digo las verdades (O. c., V, pág. 664)."

En cuanto a Farsa docente, el lenguaje de los personajes es culto con una tendencia mayor que en las piezas anteriores a la palabra y a la frase populares, familiares y humorísticas, las cuales se encuentran en los diálogos del Oficial (O. c., VI, págs. 584, 599), Covisa (O. c., VI, págs. 584, 586, 596, 597), Carmen (O. c., VI, pág. 585), el Administrador (O. c., VI, págs. 593, 594), Pepe (O. c., VI, págs. 608, 612), Bibiana (O. c., VI, págs. 605, 607), Nemesio (O. c., VI, pág. 621)... Citemos algunos ejemplos:

> "OFICIAL.- ¡Gritaré lo que me dé la real gana! (O. c., VI, pág. 584)".
>
> "CARMEN.- Vamos, desembuche usted (O. c., VI, pág.

585)".

"ADMINISTRADOR.- ¿Ahora salimos con ésas? ¿Me va usted a dar una mano de jabón? (O. c., VI, pág. 594)".

"COVISA.- Por la otra punta (O. c., VI, pág. 597)."

"BIBIANA.- Si no fuera porque son ellos los que pagan los vidrios rotos... (O. c., VI, pág. 607)"

"PEPE.- (...) se vive más a la pata la llana (O. c., VI, pág. 608)."

Por otro lado, Covisa utiliza el lenguaje administrativo cuando debe enviar un memorial para solicitar la vuelta a la Tierra (O. c., VI, pág. 588) y el escritor Antonio Rodero la palabra "ex abruptos" (sic) (O. c., VI, pág. 631).

En la obra dramática de "Azorín" domina un léxico culto, correcto, moderno. Junto a él aparecen en número creciente, a medida que pasan los años de su labor dedicada al teatro, los popularismos, debido a su interés por crear diálogos reales.

En cuanto al componente semántico, vamos a señalar, por un lado, algunos fenómenos como la polisemia y la sinonimia, y por otro la presencia en el teatro azoriniano de algunos campos semánticos.

En La fuerza del amor don Fernando utiliza la sinonimia (O. c., I, pág. 759), al igual que Quevedo (O. c., I, pág. 785). En Brandy, mucho brandy es frecuente este fenómeno. Aparece en palabras de Rafael (O. c., IV, pág. 934), de don Lorenzo (viejo) (O. c., IV, pág. 965), de Laura (O. c., IV, pág. 966), de don

Lorenzo (joven) (O. c., IV, pág. 967)... También surge en Comedia del arte (O. c., IV, págs. 1.008, 1.025), donde Ontañón lo utiliza con un fin humorístico: "- ¿En serio? ¡Favor, socorro, que me matan, que me asesinan! (O. c., IV, pág. 1.006)". En El Clamor se subraya la polisemia de la palabra "letra". El personaje llamado Astudillo dice: "- (...) las letras de este periódico son letras de cambio (E. C., pág. 9)". En Lo invisible se encuentra de nuevo la sinonimia en las palabras de María (O. c., IV, pág. 1.061) y la Enferma (O. c., IV, págs. 1.068, 1.069). En relación con Angelita, el último fenómeno señalado se halla en intervenciones del Doctor (O. c., V, pág. 482) y la protagonista (O. c., V, pág. 489).

En cuanto a los campos semánticos, indicaremos, por una parte, el relacionado con productos alimenticios que aparece en una larga intervención de Grijalva, personajes de La fuerza del amor:

> "GRIJALVA.- (...) Manos tiene esta honrada vieja que harán primores. Letuarios de orégano y hierbabuena sé hacer yo para los desganados. Pues ¿y hojuelas, pestiños, rosquillas de alfajor, testones de cañamones y de ajonjolí, nuégados, jopaipas, hojaldres, hormigos torcidos con aceite, talvinas y zahinas? Pues ¿y col murciana con alcarabea, y cazuela de berenjenas mojíes, y cazuela con su ajico y cominico y saborico de vinagre? ¿Y rellenos, y cuajarejos de cabrito, y pepitorias, y cabrito apedreado con limón ceutí? Para que se los coma tu boquita hermosa traeré membrillos ocales, zamboas castellanas, higos bujalazores, bergamota de Aranjuez, cidra de Sevilla, melón de Granada, orejones de Aragón, toronja de Plasencia, limón de Murcia, tallos de las Indias... (O. c., I, pág. 766)".

Por otra, Lawrence A. Lajohn señaló que muchas de las palabras de Lo invisible se relacionaban con tragedia, melancolía y tristeza (82). De ahí que se pueda formar un campo semántico de los sentimientos negativos en la obra.

Por último, trataremos del aspecto retórico del lenguaje del teatro del escritor de Monóvar. Dicho aspecto se encuentra presente de una manera abundante en todas sus piezas, ya en una obra situada en el siglo XVII, como La fuerza del amor, ya en una comedia contemporánea, como Angelita. A continuación indicaremos los principales recursos estilísticos de la obra dramática azoriniana.

- La anáfora:

La anáfora es una de las figuras que aparece con frecuencia en las piezas del autor de La voluntad. Lisón utiliza la misma palabra para comenzar algunos de sus diálogos en La fuerza del amor (O. c., I, pág. 778), al igual que don Fernando (O. c., I, págs. 782, 787). Este fenónemo, una variante de la repetición, se encuentra también en Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 932, 946, 960...) y en Comedia del arte (O. c., IV, págs. 981, 993, 1.027...). De la última obra es el siguiente ejemplo:

> "VALDÉS.- ¿Trabajar yo?
> ONTAÑÓN.- ¿Trabajar Antonio?
> DOÑA MANOLITA.- ¿Trabajar don Antonio? (O. c., IV, pág. 1.013)".

- La antitesis:

La antítesis surge en La fuerza del amor, donde la utilizan Cespedosa ("los bochornos en el verano, y las aguas y crudas nieves en el invierno", O. c., I, pág. 747), don Fernando (O. c., págs. 752, 759) y, sobre todo, Quevedo (O. c., págs. 784-785). Por otra parte, se hallan oposiciones también en diálogos entre dos personajes. Así sucede en las frases que intercambian el Duque y el Ventero, o Grijalva y el Ventero (O. c., I, pág. 754). Esta figura aparece asimismo en Brandy, mucho brandy, en las palabras de Laura (O. c., IV, pág. 935), doña Dorotea (O. c., IV, pág. 951), don Lorenzo (joven) (O. c., IV, pág. 968) y don Cosme, sobre todo (O. c., IV, págs. 939, 940, 943...). En Lo invisible predominan varios recursos: la antítesis, la comparación, la enumeración, el poliptoton y la repetición. De esta forma la pieza es una de las obras dramáticas más variadas desde el punto de vista retórico de "Azorín". En cuanto a las oposiciones, las encontramos en las palabras de Leonor (O. c., IV, pág. 1.043), Lucía (O. c., IV, pág. 1.045), María (O. c., IV, pág. 1.049), el Ayudante (O. c., IV, pág. 1.064), el Viejecito (O. c., IV, pág. 1.065), la Enferma (O. c., IV, pág. 1.071)... Sin duda esta figura refleja perfectamente los sentimientos contradictorios que dominan a esos personajes, los cuales se encuentran en unas situaciones muy difíciles. La antítesis es una de las figuras más frecuentes en Cervantes o la casa encantada, junto a la enumeración, el paralelismo y la repetición. En la pieza encontramos ese recurso en palabras de María (O. c., IV, pág.

1.084), el Doctor (O. c., IV, pág. 1.103), Miguel (O. c., IV, pág. 1.129), Víctor (O. c., IV, págs. 1.087, 1.088, 1.103)...

Por otro lado, personajes femeninos expresan la sensación del amor con elementos opuestos: risa y llanto. Así lo hacen dos protagonistas del teatro azoriniano, Pacita en Comedia del arte y Pepa en La guerrilla:

> "DOÑA MANOLITA.- ¡Ya, ya veo lo que sucede!
> PACITA.- Tengo ganas de reír y de llorar (O. c., IV, pág. 997)."
>
> "EULALIA.- ¿Qué tienes, Pepa María?
> PEPA.- No sé, no sé... Quiero reír, quiero llorar... (Se arroja llorando, en brazos de Eulalia.) ¡Madre, madre! (O. c., V, pág. 716)".

Asimismo don Fernando define el amor por medio de elementos opuestos en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 770-771).

- La comparación:

En la pieza anterior Grijalva utiliza algunas comparaciones (O. c., I, págs. 765, 772), así como Burguillos (O. c., I, pág. 746) y don Fernando (O. c., I, pág. 782). En Lo invisible también los personajes usan esta figura en sus intervenciones. Lo hacen en La arañita en el espejo Leonor (O. c., IV, págs. 1.044, 1.047); en El segador Teresa (O. c., IV, págs. 1.054, 1.057) y María (O. c., IV, pág. 1.059); y en Doctor Death, de 3 a 5 la Enferma (O. c., IV, págs. 1.065, 1.069).

- La enumeración:

En La fuerza del amor se encuentran enumeraciones en las palabras de Burguillos (O. c., I, págs. 746, 758), Cespedosa (O.

C., I, pág. 747), Grijalva (O. C., I, pág. 766), el Duque (O. C., I, págs. 770 y 781-782), doña Aurelia (O. C., I, pág. 783) y don Fernando, sobre todo (O. C., I, págs. 752, 760, 771, 772, 782, 783, 787...). Este recurso retórico caracteriza el lenguaje de Old Spain!, junto con la repetición. En la pieza lo usan Lucita (O. C., IV, pág. 866), doña Marcela (O. C., IV, pág. 868), don Joaquín (O. C., IV, pág. 887), el Marqués de Cilleros (O. C., IV, pág. 896), el Alcalde (O. C., IV, pág. 903) y, especialmente, la Condesita (O. C., IV, págs. 888, 908, 909, 913) y Mister Brown (O. C., IV, págs. 861, 863, 864). La enumeración está presente asimismo en una obra como Comedia del arte, donde aparece en los diálogos de Ontañón (O. C., IV, págs. 992, 1.005, 1.006...), Valdés (O. C., IV, págs. 982, 1.008, 1.009...), Vega (O. C., IV, págs. 987, 988, 1.017) y Pacita (O. C., IV, págs. 989, 990, 1.019). Este recurso es el fenómeno más frecuente de El Clamor, hecho que diferencia la pieza de las otras obras azorinianas, donde predomina la repetición. Encontramos enumeraciones en las palabras de Astudillo (E. C., págs. 28 y 29), Concha (E. C., pág. 80), Ángela (E. C., pág. 93), Adelfo (E. C., pág. 118), Pastranita (E. C., pág. 123) y, especialmente, Tostuera (E. C., págs. 72, 75, 83, 101, 130-131, 136...) y Garcillán (E. C., págs. 25, 51-52, 53, 94, 95, 96, 104, 118, 121, 138...). Veamos dos ejemplos de este último personaje en una misma intervención:

> "GARCILLÁN.- En el periódico hay que publicar cosas más serias, amigo Vidal. Garambainas, boberías y pataraterías, no. Hacen falta cosas vibrantes, intensas, densas (E. C., pág. 87)."

La enumeración también surge en Lo invisible, pero no es una figura tan abundante en este drama como en otros. En el Prólogo escénico la utiliza la Señora (O. c., IV, págs. 1.037, 1.038); en La arañita en el espejo, Leonor (O. c., IV, págs. 1.042, 1.050); y en Doctor Death, de 3 a 5, el Viejecito (O. c., IV, pág. 1.067) y la Enferma (O. c., IV, págs. 1.065, 1.068). De nuevo aparece este recurso en Angelita. Surge en intervenciones de Carlos (O. c., V, págs. 463, 464, 465), el Doctor (O. c., V, págs. 475, 484), el Hermano Pablo (O. c., V, pág. 489), la Tercera Ángela (O. c., V, pág. 502), Angelita (O. c., V, pág. 504)... Se halla asimismo en Cervantes o la casa encantada, en los diálogos que pronuncian casi todos los personajes (83): el Doctor (O. c., IV, págs. 1.080, 1.139), doña María (O. c., IV, pág. 1.086), doña Juana (O. c., IV, pág. 1.109), Isabel (O. c., IV, pág. 1.109), Miguel (O. c., IV, pág. 1.130) y, especialmente, Víctor (O. c., IV, págs. 1.081, 1.092, 1.094, 1.095, 1.096, 1.100, 1.106, 1.130, 1.132, 1.135, 1.136...). En La guerrilla también hay enumeraciones, sobre todo en palabras de personajes masculinos: Marcel (O. c., V, págs. 668, 689), Emeterio (O. c., V, págs. 668, 670), Paco (O. c., V, págs. 675, 690)...

- La epífora:

En Old Spain! encontramos la epífora en las palabras del Alcalde: "- (...) he preguntado atentamente, claro; con todo respeto, claro; con toda cortesía, claro (O. c., IV, pág. 903)..." Este fenómeno es mucho más habitual en Brandy, mucho brandy, pues surge en los diálogos entre Rafael y doña Dorotea

(O. c., IV, pág. 931), don Cosme y Rafael (O. c., IV, pág. 932), Rafael y Laura (O. c., IV, pág. 932), doña Dorotea y don Cosme (O. c., IV, pág. 932), don Lorenzo (joven) y Laura (O. c., IV, pág. 968)... Veamos otro ejemplo de este recurso:

> "RAFAEL.- Bueno, pues... Yo soy Rafael Ochoa.
> DON COSME.- Mucho gusto, señor Ochoa.
> DOÑA DOROTEA.- Por muchos años, señor Ochoa (O. c., IV, pág. 932)."

En La guerrilla se utiliza esta figura de nuevo con cierta frecuencia (O. c., V, págs. 662, 666, 667, 712...).

- La hipérbole:

En La fuerza del amor usa la hipérbole Cespedosa (O. c., I, págs. 747-748, 755), Salazar (O. c., I, pág. 747), Grijalva (O. c., I, págs. 766-767), don Fernando (O. c., I, pág. 782), la Molinera (O. c., I, pág. 755)... Sin embargo, no encontramos muchas exageraciones en otras piezas del alicantino, excepto en la escrita en colaboración. En efecto, encontramos bien representada la figura en El Clamor, dado el carácter de la mayoría de sus personajes. La hipérbole aparece en los diálogos de Recalde (E. C., págs. 11, 16), Astudillo (E. C., págs. 31, 82), Garcillán (E. C., págs. 42, 72)... Aunque la exageración no es una figura retórica significativa en el teatro azoriniano, hemos querido aludir a ella para mostrar una vez más la diferencia entre La fuerza del amor, El Clamor y las otras obras dramáticas del alicantino. Como se sabe, aquélla es la primera pieza azoriniana, alejada en veinticinco años de la segunda, y

escrita cuando el autor no estaba empeñado en su campaña por renovar el teatro español. Por otro lado, en *El Clamor* encontramos sobre todo el estilo de P. Muñoz Seca (84).

- El paralelismo:

Los paralelismos aparecen en las intervenciones de varios personajes de *La fuerza del amor*: Cespedosa (*O. c.*, I, págs. 747, 755), Salazar (*O. c.*, I, pág. 757), el Duque (*O. c.*, I, págs. 782-783), doña Aurelia (*O. c.*, I, pág. 766), Quevedo (*O. c.*, I, pág. 785) y don Fernando, sobre todo (*O. c.*, I, págs. 752, 759, 760, 771, 782, 783, 797...). También encontramos construcciones paralelas en diálogos seguidos de dos personajes (*O. c.*, I, págs. 755, 763, 764...). El siguiente fragmento muestra el último caso:

> "OQUENDO.- ¡Discreta es la princesa!
> DUQUE.- ¡Valiente es Amadís!
> (...)
> DON FÉLIX.- ¿Podéis tanto?
> DON FERNANDO.- ¿Dudáis tanto?
> DON FÉLIX.- Advertid que es osadía.
> DON FERNANDO.- Mirad que es atrevimiento (*O. c.*, I, pág. 784)."

En *Old Spain!* el paralelismo surge en los diálogos de Mister Brown (*O. c.*, IV, pág. 861), Lucita (*O. c.*, IV, pág. 866), señor Cicuéndez (*O. c.*, IV, pág. 874), el Corresponsal (*O. c.*, IV, pág. 902), el Alcalde (*O. c.*, IV, pág. 903), don Joaquín (*O. c.*, IV, pág. 913)... Este recurso puede observarse incluso en intervenciones seguidas de personajes, como sucedía en la pieza anterior (*O. c.*, IV, págs. 891-892). También en *Brandy, mucho brandy* son frecuentes los paralelismos. Los encontramos en las

palabras de doña Dorotea y don Cosme (O. c., IV, pág. 934); doña Dorotea, don Cosme y Laura (O. c., IV, pág. 936); Mister Fog (O. c., IV, pág. 949); doña Dorotea (O. c., IV, pág. 950); don Lorenzo (joven) y Laura (O. c., IV, pág. 967)... Como ejemplo, citaremos un paralelismo con anáfora en el que participa toda la familia Rasura:

> "LAURA.- ¡Viva la alegría!
> DON COSME.- ¡Viva la vida!
> DOÑA DOROTEA.- ¡Viva la felicidad! (O. c., IV, pág. 937)".

La construcción que estamos comentando es la figura que caracteriza al Doctor, uno de los personajes de Comedia del arte (O. c., IV, pág. 984). No obstante, también está presente en las palabras de Vega (O. c., IV, págs. 987, 990), Valdés (O. c., IV, pág. 1.014) y en intervenciones seguidas de Voces y Valdés (O. c., IV, pág. 981) y de este personaje y Ontañón (O. c., IV, pág. 1.013). Las construcciones paralelas son asimismo figuras muy utilizadas en Angelita. Surgen en las palabras de Carlos (O. c., V, pág. 466), el Doctor (O. c., V, pág. 482), Hermano Pablo (O. c., V, pág. 489), el Desconocido (O. c., V, pág. 491), Segunda Ángela (O. c., V, pág. 499) y Angelita, sobre todo (O. c., V, págs. 489, 494, 495, 497, 504...). Este recurso se halla en diálogos seguidos de dos personajes: Angelita y Antonia (O. c., V, págs. 495, 501). El paralelismo caracteriza a doña María, personaje de Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.083, 1.092, 1.093). Sin embargo, también aparece en las de

otros personajes de la comedia, como el Doctor (O. c., IV, pág. 1.103), Postín (O. c., IV, pág. 1.105), Magdalena (O. c., IV, pág. 1.118) y Miguel (O. c., IV, págs. 1.120, 1.130). Los paralelismos son junto a la epífora, la enumeración, el poliptoton y la repetición el fenómeno retórico más frecuente en La guerrilla. Lo encontramos en intervenciones de Valentín (O. c., V, pág. 660), Eulalia (O. c., V, pág. 670), Pepa (O. c., V, pág. 712) y Marcel (O. c., V, págs. 689, 711). A continuación copiamos unas palabras del último personaje, donde se encuentra el recurso: "- Yo digo, señorita, que toda la gentileza de España estar en ese cuerpo, en esos ojos, en esa boca; todo, todo tan bello, tan lindo, tan encantador (O. c., V, pág. 668)." En cuanto a Farsa docente, las construcciones paralelas son con el poliptoton y la repetición las figuras retóricas más abundantes. Las hallamos en intervenciones de Covisa (O. c., VI, págs. 590, 626, 627), el Administrador (O. c., VI, págs. 591, 598), Bibiana (O. c., VI, pág. 607), Antonio (O. c., VI, pág. 629), Cancela (O. c., VI, págs. 630, 631), Fernando (O. c., VI, pág. 633)... También surge en diálogos seguidos de Carmen y Pepe (O. c., VI, pág. 609), Pepe y Covisa (O. c., VI, pág. 612), Paco y Pepe (O. c., VI, pág. 616)...

- El poliptoton:

El poliptoton es un fenómeno corriente en Brandy, mucho brandy. Aparece en las palabras de muchos personajes, como Laura y doña Dorotea (O. c., IV, pág. 927), don Lorenzo (viejo) (O. c., IV, pág. 965), don Lorenzo (joven) (O. c., IV, pág. 967), Laura

(O. c., IV, pág. 968)... En Comedia del arte el uso de este fenómeno retórico es asimismo bastante frecuente (O. c., IV, pág. 1.013) y surge en intervenciones de personajes diferentes:

> "DOCTOR.- Va a amanecer.
> DOÑA MANOLITA.- Está ya amaneciendo.
> PACITA.- Apagad la luz, que gocemos mejor del amanecer (O. c., IV, pág. 1.026)"

El poliptoton es una de las figuras más numerosas en la obra dramática Lo invisible, donde está presente en las palabras de la Señora ("- ¿Creían ustedes que yo iba a ir vestida de negro, con un gran velo? No; ahora voy como todos", O. c., IV, pág. 1.037), Lucía (O. c., IV, pág. 1.042), Leonor y Lucía (O. c., IV, pág. 1.042), Leonor (O. c., IV, págs. 1.042, 1.044), Teresa (O. c., IV, pág. 1.054), María y Teresa (O. c., IV, pág. 1.054), Teresa y Pedro (O. c., IV, pág. 1.057), la Enferma (O. c., IV, págs. 1.065, 1.069), la Hermana de la Caridad y la Enferma (O. c., IV, pág. 1.069)... Este recurso también se encuentra bien representado en Angelita, sobre todo en diálogos de dos o tres personajes. Así sucede en los de Carlos y don Leandro (O. c., V, pág. 465), Carlos y Angelita (O. c., V, pág. 468), Angelita y el Doctor (O. c., V, pág. 482), Angelita e Iborra (O. c., V, pág. 482), Antonia y Angelita (O. c., V, pág. 495)... Se halla asimismo en intervenciones del Hermano Pablo (O. c., V, pág. 489) y de Angelita (O. c., V, págs. 482, 495). En La guerrilla aparece el poliptoton en palabras de Marcel (O. c., V, pág. 684), Pepa (O. c., V, pág. 692), el Cabrero (O. c., V, pág. 712)... y en

intervenciones seguidas de Emeterio y Eulalia (O. c., V, pág. 670), Pepa y el Cabrero (O. c., V, pág. 712), Pepa y Marcel (O. c., V, pág. 717)... En fin, esta figura retórica es muy frecuente en Farsa docente. Aparece en diálogos de Senén (O. c., VI, pág. 585), el Administrador (O. c., VI, pág. 591), Pepita (O. c., VI, págs. 598, 615), Anselmo (O. c., VI, pág. 605), Teresa (O. c., VI, pág. 627), Covisa (O. c., VI, pág. 627), Cancela (O. c., VI, pág. 630)..., así como en diálogos seguidos de Senén y Pepita (O. c., VI, pág. 587), Covisa y el Administrador (O. c., VI, pág. 590), el Administrador y el Oficial (O. c., VI, pág. 593), Pepe y Paco (O. c., VI, pág. 612), Pepe y Covisa (O. c., VI, pág. 612), Teresa y Covisa (O. c., VI, págs. 626, 627)...

- La repetición:

La repetición es el principal recurso estilístico del teatro de "Azorín". Se encuentra en casi todas las páginas de sus obras dramáticas, como se comprobará a continuación, hasta tal punto que es la auténtica base de los diálogos de sus personajes.

La figura mencionada está presente por supuesto en La fuerza del amor. En esta pieza la utiliza don Fernando ("vuelva la materia a la materia, y el corazón que tan nobles ansias sintiera sea polvo, y sea polvo el cerebro", O. c., I, pág. 760) y varias veces Quevedo en su largo discurso sobre la vida y la muerte (O. c., I, pág. 785). Con todo, no es la obra donde se encuentra de forma más numerosa. De este manera se diferencia una vez más del resto de los dramas azorinianos.

La repetición es el fenómeno que caracteriza Old Spain! desde el punto de vista retórico (85). Se halla en los diálogos

de casi todos los personajes: don Claudio (O. c., IV, pág. 871), Lucita (O. c., IV, pág. 877), Águeda (O. c., IV, pág. 884), el Marqués de Cilleros (O. c., IV, pág. 896), Servando (O. c., IV, pág. 907)... Utilizan sobre todo esta figura don Joaquín (O. c., IV, págs. 876, 878), la Condesita (O. c., IV, págs. 905, 907) y Míster Brown (O. c., IV, págs. 861, 862, 863, 875). Podemos observar las continuas repeticiones y el humor siempre presente en la comedia en este fragmento: "DON JOAQUÍN.- Curioso, curioso... Pintoresco..., pintoresco... MÍSTER BROWN.- ¡Acuático! ¡Acuático! (O. c., IV, pág. 910)". El fenómeno de la repetición alcanza en la comedia una gran variedad. En muchísimas ocasiones una palabra es usada por dos o más personajes. De este modo relacionan estrechamente sus intervenciones. Así sucede en los diálogos entre Lucita y doña Marcela (O. c., IV, págs. 865-866), Lucita y don Joaquín (O. c., IV, pág. 877), Míster Brown y don Joaquín (O. c., IV, pág. 884), don Joaquín y la Condesita (O. c., IV, pág. 888), la Condesita y Águeda (O. c., IV, pág. 907)... Encontramos un ejemplo de este hecho en el siguiente texto del acto I:

> "SEÑOR CICUÉNDEZ.- Yo tengo datos ciertos, seguros. Anoche lo vieron.
> LUCITA.- ¿A quién vieron?
> SEÑOR CICUÉNDEZ.- A don Joaquín. Lo vieron; ya no es posible dudar; lo vieron.
> LUCITA.- Pero, ¿dónde lo vieron? ¿Qué es lo que vieron? (O. c., IV, pág. 873)".

Otras veces un ser dramático acaba su intervención con una

palabra que repite el siguiente personaje (reduplicación): "LUCITA.- (...) Y mister Brown, en medio de sus extravagancias, es delicioso. DOÑA MARCELA.- ¡Delicioso! Como don Joaquín (O. c., IV, pág. 867)." Esto también sucede en un diálogo entre Rafael y Laura (O. c., IV, pág. 960). Las repeticiones pueden variar y alternarse, como ocurre en el diálogo que da fin al acto II de la pieza:

> "MARQUÉS DE CILLEROS.- Es curioso. Ya había oído hablar de este señor. Es un poco extravagante.
> CONDESITA.- Extravagante, no, papá.
> MARQUÉS DE CILLEROS.- Estrafalario.
> CONDESITA.- Estrafalario, no, papá.
> MARQUÉS DE CILLEROS.- Fantástico.
> CONDESITA.- No, no; fantástico, no, papá. Yo le he visto paseando por las afueras.
> MARQUÉS DE CILLEROS.- ¿Y él te ha visto a ti?
> CONDESITA.- Pasea mucho por los alrededores del pueblo.
> MARQUÉS DE CILLEROS.- ¿Y él te ha visto a ti?
> CONDESITA.- Es un gran andarín.
> MARQUÉS DE CILLEROS.- ¿Y él te ha visto a ti?
> CONDESITA.- ¡Papá, qué cosas tienes?
> MARQUÉS DE CILLEROS.- Hasta ahora, Pepita (O. c., IV, pág. 899)."

En Brandy, mucho brandy es también frecuentísima la figura que estamos comentando, hasta el punto de que podríamos afirmar que la pieza está construida por medio de repeticiones. Encontramos este fenómeno en las palabras de don Cosme (O. c., IV, págs. 932, 933, 939, 947, 957...), Laura (O. c., IV, págs. 952, 953, 969...), Rafael (O. c., IV, págs. 931, 932, 955...), Mister Fog (O. c., IV, págs. 937, 946...), don Lorenzo (joven) (O. c., IV, págs. 967, 968...)... En una escena del acto II "señorito" se repite en cuatro intervenciones seguidas:

"MÍSTER FOG.- Tú ir y venir de la señorita a ese señorito; tú llevar recados; tú llevar cartas.
PAULA.- ¿Qué señorito?
MÍSTER FOG.- El señorito que hace el amor a la señorita.
PAULA.- Y ¿qué culpa tengo yo de que ese señorito esté enamorado de la señorita Laura? (O. c., IV, pág. 949)".

La repetición tiene variaciones diversas en esta obra. Así, en el acto I tres personajes comienzan sus frases repitiendo una palabra:

"DOÑA DOROTEA.- Acérquese, acérquese usted a la camilla; aquí estará usted más calentito.
RAFAEL.- Despacio, despacio. ¿Recuerdan ustedes si tenían ese tío en la India.
(...)
RAFAEL.- Sí, sí; hombre inmensamente rico.
LAURA.- Papá, papá, ¡qué alegría! (O. c., IV, pág. 932)".

Poco después los miembros de la familia Rasura repiten y componen una frase: "LAURA.- ¡Qué tío! DOÑA DOROTEA.- ¡Qué tío de Calcuta! DON COSME.- ¡De Calcuta! (O. c., IV, pág. 933)". Por otra parte, los actos I y II del drama acaban con repeticiones, de acuerdo con las acotaciones del autor (O. c., IV, págs. 945 y 961). Por último, el título de la pieza se repite en su forma completa o abreviada a partir del momento en el que Míster Fog explica a la familia Rasura que el brandy es un medio eficaz para escapar del maleficio del tío de Calcuta (O. c., IV, pág. 938...).

En Comedia del arte vuelve a ser la repetición el fenómeno retórico más frecuente (86). Surge en intervenciones de Vega (O.

_C._, IV, págs. 985, 988, 991...), Ontañón (_O. C._, IV, págs. 992, 997, 1.004...), el Doctor (_O. C._, IV, págs. 985, 986, 1.003...), doña Manolita (_O. C._, IV, págs. 997, 999, 1.000...), Pacita (_O. C._, IV, págs. 990, 992, 997, 1.013, 1.025...) y Valdés (_O. C._, IV, págs. 981, 987, 997, 1.012, 1.013, 1.014, 1.021...). Por otra parte, es muy frecuente la repetición de una palabra en los diálogos de dos personajes: Vega y Pacita (_O. C._, IV, pág. 989), Pacita y Ontañón (_O. C._, IV, pág. 1.012), Pacita y Valdés (_O. C._, IV, pág. 1.013), Valdés y Pacita (_O. C._, IV, pág. 1.013)... Veamos un ejemplo de este tipo: "PACITA.- Todo, todo fervorosamente, con toda el alma. VEGA.- ¿Con toda el alma? (_O. C._, IV, pág. 991)". Otras veces se halla la reduplicación, como sucede en una cariñosa conversación entre Pacita y Valdés (_O. C._, IV, pág. 1.013). Con todo, la repetición puede llegar a formar estructuras más amplias. Así ocurre en el siguiente fragmento del acto I, construido a partir de las palabras "mucho", "actor", "más", "ojos", "mano" y "gesto":

"VEGA.- ¿No le agrada a usted la transformación?
PACITA.- ¡Oh, sí, mucho, mucho!
VEGA.- Pues si le agrada mucho, adelante. Usted admira a ese actor; es un gran actor, ¿eh? No es un actor mediocre.
PACITA.- Un actor eminente.
VEGA.- ¿Un actor más grande que Máiquez?
PACITA.- ¡Ya lo creo!
VEGA.- ¿Más que Romea?
PACITA.- Mucho más.
VEGA.- ¿Más que Calvo?
PACITA.- ¡Qué duda cabe!
VEGA.- ¿Más grande que Vico?
PACITA.- Sí, don José; más grande que Vico.
VEGA.- Y ese actor tiene una expresión en los ojos...
PACITA.- Sus ojos son inteligentes, expresivos,

hermosos. Todo lo dice con los ojos. En silencio dice el amor, la ternura, la pasión, la cólera, la melancolía...

VEGA.- Y las manos de ese actor...

PACITA.- Las manos de ese actor son tan expresivas como sus ojos. Con sus manos, sin hablar, lo expresa todo.

VEGA.- ¿Y el gesto de ese actor...?

PACITA.- Y el gesto de ese actor es tan variado, tan rápido, tan múltiple, que las palabras son casi inútiles. El gesto, como los ojos, como las manos, expresa todas las pasiones (O. c., IV, pág. 989)."

Como puede observarse, las repeticiones se van encadenando y mezclando con paralelismos y enumeraciones. Forman así una estructura que está en la base de las piezas azorinianas.

En El Clamor hay también muchas repeticiones, pero no es la figura más abundante de la obra, como indicamos más arriba. Sin embargo, la utilizan Narciso (E. C., págs. 11, 12), Picornell (E. C., pág. 13), Astudillo (E. C., pág. 29), Tostuera (E. C., págs. 72, 73, 74, 136), Garcillán (E. C., págs. 73, 95-96)...

En cuanto a Lo invisible, el recurso que estamos comentando se halla en todas las páginas de la obra y en todos sus personajes, especialmente en los principales: la Señora en el Prólogo escénico (O. c., IV, págs. 1.035, 1.036, 1.038), Leonor en La arañita en el espejo (O. c., IV, págs. 1.041, 1.042, 1.044, 1.045, 1.050), María en El segador (O. c., IV, págs. 1.056, 1.058, 1.059, 1.060, 1.061) y la Enferma en Doctor Death, de 3 a 5 (O. c., IV, págs. 1.065, 1.068, 1.069). Por otra parte, en muchas ocasiones se repite una o más palabras en diálogos seguidos, una fórmula muy habitual en el teatro azoriniano. Así ocurre en conversaciones entre el Autor y la Señora (O. c., IV,

pág. 1.037), la Señora y la Actriz (O. c., IV, pág. 1.037), el Autor y la Actriz (O. c., IV, pág. 1.037), Leonor y Lucía (O. c., IV, págs. 1.042, 1.045), María y Pedro (O. c., IV, pág. 1.052), Teresa y María (O. c., IV, pág. 1.058), la Enferma y el Ayudante (O. c., IV, págs. 1.063, 1.064)...

La repetición es el recurso estilístico de Angelita más frecuente y abundante. Se encuentra en las palabras de Carlos (O. c., V, págs. 466, 468), la Nodriza (O. c., V, pág. 469), Iborra (O. c., V, pág. 479), el Hermano Pablo (O. c., V, págs. 487, 489), el Desconocido (O. c., V, pág. 492) y Angelita, sobre todo (O. c., V, págs. 468, 469, 472, 482, 489, 491, 504...). Asimismo surge esta figura en intervenciones seguidas de las creaciones azorinianas: en las de don Leandro y Carlos (O. c., V, págs. 465, 466), Angelita y Carlos (O. c., V, pág. 468), Gaminde y el Doctor (O. c., V, pág. 482), Angelita y el Doctor (O. c., V, pág. 482), Angelita y el Hermano Pablo (O. c., V, pág. 490)...

En Cervantes o la casa encantada vuelve a ser la repetición el recurso más utilizado. Aparece en los diálogos de Postin (O. c., IV, págs. 1.078, 1.083, 1.084, 1.087, 1.094, 1.130...), doña María (O. c., IV, págs. 1.083, 1.084, 1.085, 1.087, 1.092...), Víctor (O. c., IV, págs. 1.085, 1.087, 1.095, 1.096, 1.101, 1.135...), el Doctor (O. c., IV, págs. 1.080, 1.103, 1.104...), Miguel (O. c., IV, págs. 1.116, 1.119, 1.122), Isabel (O. c., IV, págs. 1.080, 1.093, 1.122)... Otras veces un personaje repite palabras de la intervención del anterior ser dramático (O. c., IV, págs. 1.082, 1.092, 1.103, 1.114, 1.129...). En ocasiones la figura se convierte en la estructura de toda una escena, como

puede observarse en el siguiente fragmento (87):

"CONSTANZA.- Tío.
MIGUEL.- Sobrina.
CONSTANZA.- Tío.
MIGUEL.- Constancita.
CONSTANZA.- Tío, que dice mi madre...
MIGUEL.- ¿Qué dice tu madre?
CONSTANZA.- Dice mi madre...
MIGUEL.- Acaba de decir lo que dices que dice tu madre.
CONSTANZA.- Dice mi madre que...
MIGUEL.- ¿Qué?
CONSTANZA.- Que...
MIGUEL.- ¿Acabarás?
CONSTANZA.- Tío...
MIGUEL.- Sobrina...
CONSTANZA.- Tío...
MIGUEL.- Sobrina...
CONSTANZA.- Tío...
MIGUEL.- Por cuarta, quinta o sexta o décima vez: sobrina.
CONSTANZA.- Que dice mi madre...
MIGUEL.- ¿Qué dice tu madre?
CONSTANZA.- ¿Me permite usted que lo diga, tío?
MIGUEL.- Te perdono que lo digas, sobrina.
CONSTANZA.- ¿Se incomodará usted, tío?
MIGUEL.- No me incomodaré, sobrina (O. c., IV, pág. 1.020)."

La conversación sigue de esa manera, pero no nos parece necesario hacer la cita más larga, pues ya aparece claramente la estructura basada en la repetición, el poliptoton y el paralelismo, la cual sirve además para señalar el carácter simple de Constanza, la sobrina de Miguel.

En La guerrilla la repetición es el recurso retórico más importante. Surge en las palabras de Tomás (O. c., V, pág. 662), Libricos (O. c., V, págs. 664, 685), Emeterio (O. c., V, págs. 667, 670), Cirila (O. c., V, pág. 678), Gastón (O. c., V, págs. 681, 682), Marcel (O. c., V, págs. 682, 694, 717) y Pepa,

especialmente (O. c., V, págs. 660, 678, 679, 691, 692, 712, 717...). Además, esta figura se halla en intervenciones seguidas de Matacandiles y Tomás (O. c., V, pág. 664), Emeterio y Eulalia (O. c., V, págs. 669, 670), Cirila y Eulalia (O. c., V, pág. 670), Valentín y Marcel (O. c., V, pág. 672), Cirila y Pepa (O. c., V, pág. 678), Gastón y Marcel (O. c., V, pág. 681), Pepa y el Cabrero (O. c., V, pág. 712), Pepa y Marcel (O. c., V, pág. 717)...

En fin, en Farsa docente la figura que estamos comentando es otra vez la más abundante. La encontramos en intervenciones de los siguientes personajes: el Oficial (O. c., VI, pág. 584), Paco (O. c., VI, pág. 613), Teresa (O. c., VI, págs. 625, 627), Covisa (O. c., VI, págs. 586, 588, 590, 596, 597, 598, 627), el Administrador (O. c., VI, págs. 590, 591, 593, 596, 597), Pepita (O. c., VI, pág. 601), Anselmo (O. c., VI, pág. 605), Pepe (O. c., VI, págs. 608, 612), Carmen (O. c., VI, págs. 609, 610), Bibiana (O. c., VI, pág. 610), Clemencia (O. c., VI, pág. 622), Nemesio (O. c., VI, págs. 622, 623), Antonio (O. c., VI, págs. 628, 629, 630, 631, 632, 633), Cancela (O. c., VI, págs. 630, 631)... Este recurso surge también en diálogos de Covisa y Carmen (O. c., VI, pág. 587), Carmen y Senén (O. c., VI, pág. 587), Carmen y Pepita (O. c., VI, págs. 587, 588), el Administrador y Covisa (O. c., VI, pág. 590), el Administrador y Pepita (O. c., VI, pág. 601), Bibiana y Anselmo (O. c., VI, pág. 603), Carmen y Pepe (O. c., VI, pág. 610), Paco y Pepe (O. c., VI, págs. 612, 613), Clemencia y Nemesio (O. c., VI, págs. 621, 622, 623),

Covisa y Teresa (O. c., VI, pág. 627), Covisa y Antonio (O. c., VI, pág. 630)...

Así pues, las figuras estilísticas predominantes en el teatro de "Azorín" son la antítesis, la enumeración, el paralelismo, el poliptoton y la repetición. Como puede observarse, domina el llamado ornato fácil (88), pues el autor de Monóvar usó tres figuras amplificadoras de dicción (enumeración, paralelismo, poliptoton) y una figura de pensamiento (antítesis). Creemos que la retórica utilizada se relaciona estrechamente con el propósito azoriniano de construir diálogos cercanos a los reales. Por otro lado, la gran abundancia de repeticiones parece responder a su interés por el tema del tiempo y por el concreto asunto del eterno retorno (89), el cual se reflejaría en su estilo dramático.

El teatro de "Azorín" se caracteriza desde el punto de vista lingüístico por unos diálogos breves, donde a veces está presente la narración, la descripción y la argumentación. En él son muy escasos los monólogos y los apartes. Esto se relaciona con otra cualidad de su estilo dramático, la realidad de los diálogos, la cual se basa en repeticiones, interrupciones, exclamaciones, interrogaciones, pausas, risas, tatareos, humor... El autor creó además para todos sus personajes un lenguaje correcto, culto, con algunos popularismos. Otras características de las piezas del alicantino son la riqueza de entonación, el predominio del verbo y del sustantivo, los diminutivos, los pronombres personales, las

oraciones simples y las figuras amplificadoras. Todo lo anterior contribuye a tratar de temas importantes de una forma sencilla, repetitiva, tal como se propuso el escritor. En el apartado siguiente comentaremos el lenguaje de las acotaciones del dramaturgo. Entonces comprobaremos que coincide con el estilo de los personajes sólo en algunos aspectos: en el predominio de la oración simple, del léxico culto y de los recursos amplificadores. Así pues, el lenguaje azoriniano tiene la virtud de transformarse de acuerdo con el fin al que se aplica.

B. EL LENGUAJE DE LAS ACOTACIONES.

Las acotaciones escénicas se caracterizan por su brevedad, por ser un apunte rápido sobre un elemento del espectáculo teatral y un comentario independiente del diálogo. El dramaturgo puede así señalar diferentes aspectos de la escenografía (decoración, luz, música, efectos..) y de los personajes (entradas en escena, salidas, situación, movimientos, tono de voz, vestuario...). Estas notas son muy útiles para el director teatral, pues le proporcionan importantes datos sobre su trabajo. Sin embargo, debemos recordar que en los años de las piezas azorinianas no existia en general la función de director separada

de la de actor o actriz principal de una compañía (90). Otras personas que llegan a conocer las acotaciones de una obra son los actores, los aficionados a la lectura teatral, los estudiosos del género dramático... Frente a los anteriores, los espectadores observan y escuchan las notas escénicas transformadas en movimientos, en muebles, en entonaciones, en situaciones de personajes... Por ello, consideramos que los escritores se limitan a utilizar un estilo conciso en esos breves comentarios. Un caso excepcional en el teatro español del siglo XX es otro integrante de la Generación del 98, Ramón María del Valle-Inclán (91).

Como indicamos en el capítulo dedicado a las ideas de "Azorín" sobre el teatro, este autor pensaba que las acotaciones eran innecesarias, que todo debía estar en el diálogo. Sin embargo, no las eliminó por completo y, por tanto, podemos realizar el estudio de su lenguaje. Antes de hacerlo comentaremos diferentes cuestiones relacionadas con las notas escénicas del alicantino. Este asunto es otro de los aspectos de su obra dramática que generalmente ha sido desatendido por la crítica.

Las acotaciones azorianas son en general breves, incluso brevísimas y escasas en Comedia del arte, Angelita o Cervantes o la casa encantada (92). Con todo, las encontramos a veces largas en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 786 y 789), Old Spain! (O. c., IV, págs. 875, 875-876, 878-879 y 899-900), Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 928-929, 965-966, 966 y 973-974),

Comedia del arte (O. c., IV, págs. 1.005 y 1.011), Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.041, 1.047, 1.069 y 1.071), Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.117, 1.121 y 1.129) y La guerrilla (O. c., V, págs. 665-666, 677 y 678). En estas ocasiones el autor comentó diálogos, narró escenas mudas o caracterizó personajes que le interesaban especialmente y que tenían gran importancia en las piezas correspondientes.

En cuanto a las acotaciones que dan comienzo a los diferentes actos, son también muy cortas en el teatro de "Azorín", salvo en el caso de su primera obra, La fuerza del amor (1901), donde el alicantino proporcionó numerosos datos sobre la decoración y los objetos que debían estar en el escenario, así como acerca del vestuario de los diferentes seres dramáticos (O. c., I, págs. 745, 761, 776 y 791). Todas estas largas notas responden a un afán de verosimilitud y de reconstrucción histórica que abandonaría el autor en sus piezas posteriores (93).

Por el contrario, en las escasas líneas de las acotaciones iniciales de los actos I, II, y de los cuadros I y II del acto III de Old Spain! (1926), el escritor señaló dónde transcurría la acción ("Salita modesta", O. c., IV, pág. 865; "Sala", O. c., IV, pág. 884; "Calle", O. c., IV, pág. 901; y "Exterior de una casa de campo", O. c., IV, pág. 905) y los personajes que estaban en escena o que iban a aparecer tras alzarse el telón. Ya no le interesaban los pormenores de la decoración ni los objetos del escenario ni el vestuario de los distintos personajes. Así, sólo

indicó que debía haber un retrato en el acto II y que la Condesita tenía que llevar un cestito en el cuadro II del acto III. El autor siguió ese criterio asimismo en Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 927, 946 y 962), Angelita (O. c., V, págs. 451, 456, 470, 491 y 494) y La guerrilla (O. c., V, págs. 659, 680, 700, 705 y 716).

En Comedia del arte el alicantino utilizó tres, nueve, siete y cinco líneas para las acotaciones del acto I, II y de los cuadros primero y segundo de la parte III (O. c., IV, págs. 981, 998, 1.016 y 1.023). En ellas sólo encontramos como rasgo común el lugar. Como dato curioso, en el cuadro primero escribió que no se veía una puerta a la cual llamaban los personajes.

Por otra parte, en El Clamor, obra escrita en colaboración con P. Muñoz Seca, las notas son largas en los actos I y II, pues nos informan por extenso de la decoración y de los objetos que se hallan en el escenario (E. C., págs. 7 y 59). Incluso en el acto II los autores señalaron el mes donde transcurría la acción, mayo. La acotación del acto III se limita a señalar que se trata de la misma decoración de la parte anterior con dos pequeños cambios (E. C., pág. 107). Este contraste con la mayoría de las piezas azorinianas, se debe sin duda a la influencia del escritor andaluz.

La primera nota del Prólogo escénico de Lo invisible es bastante breve (O. c., IV, pág. 1.035), frente a las de La arañita en el espejo, El segador y Doctor Death, de 3 a 5, donde el autor nos informó del lugar, de las puertas, de la decoración, de algunos objetos, de los personajes en escena y de las acciones

que realizan cuando se alza el telón (O. c., IV, págs. 1.040, 1.051 y 1.062). Estos comentarios escénicos sorprenden en el teatro azoriniano no por su extensión, sino por la cantidad de datos que proporcionan, y reflejan en esta ocasión la disconformidad entre la teoría teatral y la práctica del alicantino.

En Cervantes o la casa encantada hallamos de nuevo unas acotaciones muy cortas. Incluso en el comienzo del cuadro segundo del acto I el autor escribió simplemente: "En el fondo, a lo lejos, sobre una colina, una casa (O. c., IV, pág. 1.081)". Sin embargo, el comentario escénico del acto III es bastante largo, pues, por un lado, describe una sala pobre de 1605 y hace referencia a muchos elementos sonoros, y, por otro, narra la primera escena, en la cual no hablan los seres dramáticos (O. c., IV, pág. 1.113).

En Farsa docente el alicantino indicó también como elementos comunes en las acotaciones de sus tres actos el lugar de la acción dramática y los personajes que estaban o entraban en escena tras alzarse el telón. Sin embargo, en la segunda fue más explícito que en la primera, y en la tercera aún más que en la segunda. Así, en el acto I escribió:

> "Oficina
> Al levantarse el telón, en escena el OFICIAL QUINTO. Voces fuera; golpes en la puerta (O. c., VI, pág. 583)".

Como puede observarse, no describió la oficina ni el personaje y

aludió, además, a elementos sonoros. En la acotación inicial del acto II el autor mencionó música, caracterizó a un personaje, hizo referencia a lo que hacía y anunció la entrada de dos seres dramáticos:

> "Sala
> Al levantarse el telón, se escuchará a lo lejos un redoble de tambor; el redoble se va acercando; entra SENÉN MOREDA, elegantemente vestido, tocando el tambor. Sale, después de unas vueltas, y se desvanece en la lejanía el ruido del tambor. Entran ANSELMO y BIBIANA (O. c., VI, pág. 603) ".

En el comentario del acto III se produce un cambio importante: el autor indicó que en la "Sala" había tres puertas, un mueble y diversos objetos, y señaló quién era Nemesio, qué llevaba y qué hacía:

> "Sala. A la derecha, una puerta mampara con este título: 'Dirección'; a la izquierda, otra puerta mampara con este otro título: 'Obrador'. Puerta al fondo. En medio de la escena, una mesa de sastre con tijeras, paño y demás recado de trabajo
> Al levantarse el telón, la escena queda un momento desierta. Entra luego NEMESIO, criado de la casa, con mandil y plumero. Se pone a hacer la limpieza. Tras un instante, aparece CLEMENCIA (O. c., VI, pág. 621)".

Así pues, a medida que transcurre la pieza las acotaciones son más completas. Esto señala el abandono final de su teoría sobre esos elementos dramáticos. Con todo, no debemos olvidar que en los años donde se dedicó al teatro activamente la práctica estaba bastante cercana a las ideas.

Muchas de las acotaciones azorinianas anuncian escuetamente qué personaje o personajes aparecen en escena o salen de ella. El dramaturgo utilizó las palabras "entra" o "entran" en las piezas Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 936, 944, 950...), Comedia del arte (O. c., IV, págs. 982, 983, 987...), El Clamor (E. C., págs. 20, 33, 47...), Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.083, 1.089, 1.092, 1.110...), La guerrilla (O. c., V, págs. 663, 664, 665, 668...) y Farsa docente (O. c., VI, págs. 584, 620 y 628); "aparece" o "aparecen" en Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.035, 1.036, 1.038...) y Angelita (O. c., V, págs. 463, 480, 495...); "vase" o "vanse" en Old Spain! (O. c., IV, págs. 862, 863, 864...), Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 939, 954, 957...), Comedia del arte (O. c., IV, págs. 986, 987, 1.004...), Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.036, 1.038, 1.045...), Angelita (O. c., V, págs. 463, 466, 473...), Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.092, 1.104, 1.108, 1.110...) y La guerrilla (O. c., V, págs. 665, 677, 693, 694...); "sale" o "salen" en Old Spain! (O. c., IV, págs. 870, 889, 896...) y Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.078, 1.084, 1.104, 1.107...); y "mutis", "hace mutis" o "hacen mutis" en Old Spain! (O. c., IV, págs. 870, 871, 872...) y El Clamor (E. C., págs. 16, 25, 26, 41...). Por otra parte, en La fuerza del amor "Azorín" indicó en general sólo las entradas y las salidas, no qué personajes las realizaban (O. c., I, págs. 749, 754, 764...).

En otras ocasiones el autor añadió a la información de que un ser dramático aparecía o se iba el lugar por dónde lo hacía.

Esto resulta de gran importancia, porque el alicantino no señaló generalmente dónde estaban las puertas. Así sucede en Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.045, 1.057 y 1.065). Por otra parte, en Angelita sí las mencionó y en esta pieza es frecuente la indicación de por cuál de ellas entra o sale un determinado personaje (O. c., V, págs. 457, 460, 473...). En Farsa docente aparecen las dos situaciones anteriores. En los dos primeros actos el alicantino no informó de la existencia de puertas y así debió indicar luego la presencia de una en la parte de la derecha (O. c., VI, pág. 589) y de otra en un lateral (O. c., VI, págs. 608 y 616). Sin embargo, en la parte III sí lo hizo y entonces indicó por dónde aparecían o desaparecían los seres dramáticos (O. c., VI, págs. 626 y 628).

Otras acotaciones comunican además cómo entran o salen los personajes. Así sucede en Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 951, 957 y 961), Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.045, 1.065 y 1.071) y Farsa docente. En esta pieza "Azorín" escribió del Oficial Quinto que entraba "agitado, afanoso" (O. c., VI, pág. 589), de Covisa y Pepita que se iban muy deprisa (O. c., VI, págs. 601 y 615), de Senén que aparecía "tocando el tambor" (O. c., VI, pág. 620), y de Mariano Cancela y Fernando que salían al escenario "impetuosamente" y "precipitadamente" (O. c., VI, págs. 630 y 632).

Muchas veces las entradas y salidas de los seres dramáticos están relacionadas con otra u otras acciones que detalló el alicantino. Así sucede en Old Spain! (O. c., IV, págs. 874, 880,

881, 910, 912...), Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 947 y 948) y Farsa docente (O. c., VI, págs. 601, 620, 630, 632...).

Las acotaciones escénicas que estamos comentando también son utilizadas por "Azorín" para indicar qué objetos necesitan los diferentes personajes: en La fuerza del amor un jarro (O. c., I, pág. 750), espadas (O. c., I, pág. 759), velones (O. c., I, pág. 786)...; en Old Spain! una bandeja con un chocolate (O. c., IV, pág. 868), una imagen religiosa (O. c., IV, pág. 889), un trabuco (O. c., IV, pág. 911)...; en Brandy, mucho brandy un retrato (O. c., IV, pág. 939), una botella (O. c., IV, pág. 946), candelabros (O. c., IV, pág. 960)...; en Farsa docente una sartén (O. c., VI, pág. 607), un libro (O. c., VI, pág. 610), una fuente llena de pestiños (O. c., VI, pág. 620)...

Pocas veces el dramaturgo describió a los personajes cuando entran o salen. En La fuerza del amor encontramos de forma excepcional un caso donde el autor indicó en una misma acotación información sobre las acciones, el vestuario y los objetos de unos seres dramáticos: "(Aparecen doce pajes, vestidos de negro, con doce grandes velones de plata, y colocados en medio de la escena, el mayordomo se hincará de rodillas.) (O. c., I, pág. 786)". En otras ocasiones "Azorín" proporcionó datos acerca de distintos seres dramáticos, aunque en general de manera breve: en La fuerza del amor trató de Burguillos (O. c., I, pág. 745), Salazar (O. c., I, pág. 746), Ermitaño (O. c., I, pág. 749), Grijalva (O. c., I, pág. 754), Polanco (O. c., I, pág. 763), don Fernando (O. c., I, pág. 769), Oquendo (O. c., I, pág. 780), Quevedo (O. c., I, pág. 784)...; en Brandy, mucho brandy, de don

Lorenzo (viejo) (O. c., IV, pág. 963) y don Lorenzo (joven) (O. c., IV, pág. 966); en Angelita, del Hermano Pablo (O. c., V, pág. 487); en Cervantes o la casa encantada, de doña María (O. c., IV, pág. 1.083), Miguel (O. c., IV, pág. 1.113), Magdalena (O. c., IV, pág. 1.117)...; en La guerrilla, de Tomás (O. c., V, pág. 661), Matacandiles (O. c., V, pág. 663), Marcel Leblond (O. c., V, págs. 665-666), Embozado (O. c., V, pág. 702) y Cabrero (O. c., V, pág. 710); y en Farsa docente, de Antonio Rodero (O. c., VI, pág. 628) y Fernando (O. c., VI, pág. 632). Por el contrario, en El Clamor "Azorín" y P. Muñoz Seca caracterizaron, aunque también de forma breve, a todos los personajes que van apareciendo sobre el escenario: Martín (E. C., pág. 12), Briceño (E. C., pág. 21), González (E. C., pág. 22), Dora (E. C., pág. 33), Tostuera (E. C., pág. 40), Concha (E. C., pág. 43)... En estas acotaciones los dramaturgos expresaron además de manera clara su opinión sobre sus creaciones y así podemos leer de Adelfo, "Cuando habla, se escucha, y no se aplaude porque siempre hay alguien delante (E. C., pág. 47)"; de Marhuenda, "(...) dará la sensación de un tendero con el traje de los días festivos (E. C., pág. 47)"; o de Calahorra y Lupianes, "(...) son dos hombres de mediana edad y de una espantosa vulgaridad (E. C., pág. 48)".

El alicantino relacionó a veces entradas y salidas con pausas. Así lo hizo en Farsa docente, donde tienen una clara finalidad: o crean una atmósfera de humor y misterio, o subrayan la importancia del personaje que está a punto de salir a escena (O. c., VI, págs. 601, 625 y 628).

Vamos a comentar a continuación las acotaciones escénicas que no indican la aparición o desaparición de personajes. En primer lugar nos ocuparemos de las que señalan acciones o gestos, las cuales son muchas y muy diferentes. En La fuerza del amor los seres dramáticos devuelven papeles (O. C., I, pág. 747), juegan a las cartas (O. C., I, pág. 750), sonríen (O. C., I, pág. 755), disponen la mesa (O. C., I, pág. 756), miran atentamente (O. C., I, pág. 785)...; en Old Spain! se sientan (O. C., IV, pág. 886), leen (O. C., IV, pág. 902), aparecen en una ventana (O. C., IV, pág. 910)...; en Brandy, mucho brandy se sirven una copa (O. C., IV, pág. 948), dan palmadas (O. C., IV, pág. 956), señalan un cuadro (O. C., IV, pág. 957)...; en Comedia del arte se hacen señas (O. C., IV, pág. 1.011), se abrazan (O. C., IV, pág. 1.012), brindan (O. C., IV, pág. 1.023)...; en El Clamor buscan un periódico (E. C., pág. 10), aplauden (E. C., pág. 25), acarician (E. C., pág. 35), cierran puertas con llave (E. C., pág. 71)...; en Lo invisible hacen reverencias (O. C., IV, pág. 1.039), indican silencio con los dedos en los labios (O. C., IV, pág. 1.041), se dejan caer en un sillón (O. C., IV, pág. 1.050), retroceden (O. C., IV, pág. 1.054)...; en Angelita recogen un libro (O. C., V, pág. 451), ponen la mano en el hombro de otro personaje (O. C., V, pág. 462), se marchan lentamente (O. C., V, pág. 474)...; en Cervantes o la casa encantada caminan y se detienen (O. C., IV, pág. 1.088), saludan con un sombrero y pañuelos (O. C., IV, pág. 1.093), asoman la cabeza (O. C., IV, pág. 1.123)...; en La guerrilla abren la puerta (O. C., V, pág. 661), saludan militarmente (O. C., V, pág. 680), corren

angustiosamente (O. c., V, pág. 718)... En alguna ocasión el alicantino subrayó unas acciones determinadas. Así, en Old Spain! aludió a que don Joaquín y Mister Brown se sentaban en el respaldo de las sillas y ponían los pies en los asientos (O. c., IV, págs. 884 y 897). A través de esta manera de comportarse indicaba unos caracteres poco convencionales (94).

"Azorín" tuvo cuidado a veces en señalar la situación escénica de los personajes al realizar un hecho. Podemos ver comentarios de este tipo en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 756, 761, 763, 769, 777...), Comedia del arte (O. c., IV, págs. 998, 1.021, 1.025), Angelita (O. c., V, pág. 481) y La guerrilla (O. c., V, págs. 667, 668, 699) (95).

Otras acotaciones tienen la finalidad de nombrar muebles o aspectos del escenario no mencionados por el autor en las primeras acotaciones de cada acto o escena. En el acto I de Old Spain! "Azorín" sólo indicó "Salita modesta" (O. c., IV, pág. 861). Sin embargo, poco después el lector de la pieza conoce por medio de otra nota que debe haber un reloj de pared (O. c., IV, pág. 867). De la misma manera al comienzo del cuadro segundo del acto III el alicantino escribió "Exterior de una casa de campo" (O. c., IV, pág. 905), mientras que después indicó que un personaje se asomaba a una ventana (O. c., IV, pág. 910). En Comedia del arte nos enteramos de la existencia de un espejo (O. c., IV, pág. 1.005), una fotografía de Pacita (O. c., IV, pág. 1.005) y de un sillón (O. c., IV, pág. 1.028). En los comienzos de los actos I y II de Farsa docente el autor no mencionó mueble

alguno (O. c., VI, págs. 583 y 603). Sin embargo, en una acotación de la primera parte se lee: "(El Oficial saca de un armario un libro mayor, varios papeles y una bolsita de papeletas. Se instala ante la mesa, con el libro delante.) (O. c., VI, pág. 590)". Del mismo modo "Azorín" aludió en la parte segunda de esa pieza a "la ventana" y a "la mesa" que no había mencionado hasta entonces: "(Saca del bolsillo unos pequeños prismáticos y se pone ante la ventana a observar el mar.) (O. c., VI, pág. 611)" y "(Ha dejado el servicio en la mesa...) (O. c., VI, pág. 611)".

Mediante otras notas escénicas el autor nombró objetos que deben llevar los personajes: en La fuerza del amor un cañón de hoja de lata (O. c., I, pág. 747), una baraja (O. c., I, pág. 750), unas maletas (O. c., I, pág. 753), un puñal (O. c., I, pág. 796)...; en Old Spain! una bandeja (O. c., IV, pág. 868), un bastón (O. c., IV, pág. 875), un cuaderno (O. c., IV, pág. 877)...; en El Clamor unas cuartillas (E. C., pág. 15), un servicio de agua (E. C., pág. 47), un revólver (E. C., pág. 101), una carpeta (E. C., pág. 103)...; en La guerrilla un pliego (O. c., V, pág. 692), una carta (O. c., V, pág. 704), un escapulario (O. c., V, pág. 714), una miniatura (O. c., V, pág. 717)...; en Farsa docente un libro mayor (O. c., VI, pág. 590), un tambor (O. c., VI, pág. 603), una sartén (O. c., VI, pág. 607), unos prismáticos (O. c., VI, pág. 611), unos planos (O. c., VI, pág. 617)...

También se encuentran acotaciones que aluden a la intensidad de las palabras pronunciadas por los personajes (96). Así

hallamos en La fuerza del amor "Indignado" (O. c., I, pág. 748), "Amoscado" (O. c., I, pág. 749), "Vivamente" (O. c., I, pág. 754)...; en Old Spain! "gran voz" (O. c., IV, pág. 872), "Dando una gran voz" (O. c., IV, pág. 874), "Le llaman" (O. c., IV, pág. 883)...; en Brandy, mucho brandy "Como soñando" (O. c., IV, pág. 952), "Imitándole" (O. c., IV, pág. 957), "Habla con suavidad y dulzura" (O. c., IV, pág. 965)...; en Comedia del arte "Declamando" (O. c., IV, pág. 991), "representando el tipo de un trapero" (O. c., IV, pág. 1.005), "Tranquilamente" (O. c., IV, pág. 1.022)...; en El Clamor "Alzando la voz" (E. C., pág. 10), "Con sorna" (E. C., pág. 13), "A media voz" (E. C., pág. 21), "Misteriosamente" (E. C., pág. 23)...; en Lo invisible gritos (O. c., IV, pág. 1.040), ansiedad (O. c., IV, pág. 1.054), emoción (O. c., IV, pág. 1.059)...; en Angelita tatareos (O. c., V, pág. 460), voces suaves (O. c., V, pág. 473), llamadas (O. c., V, pág. 474)...; en Cervantes o la casa encantada "Humoristicamente" (O. c., IV, pág. 1.136), "Poniéndose cómicamente severo" (O. c., IV, pág. 1.136), "En tono jovial, irónico" (O. c., IV, pág. 1.138)...; en La guerrilla "con voz enérgica" (O. c., V, pág. 670), "con voz chillona" (O. c., V, pág. 674), "en voz baja" (O. c., V, pág. 717)...; y en Farsa docente "en alta voz" (O. c., VI, pág. 608), "vocea" (O. c., VI, pág. 614)...

Algunas acotaciones azorinianas indican a qué personaje se dirige quien habla, cuando hay varios en escena. Así sucede en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 749, 754, 757, 758...), en El Clamor (E. C., págs. 10, 18, 20, 23...), en Farsa docente (O. c.,

VI, págs. 597 y 599)...

Por otra parte, los comentarios de las escenas señalan asimismo música, sonidos, ruidos y voces. En La fuerza del amor se escucha el ruido de un coche que se aleja (O. c., I, pág. 754), unas campanillas (O. c., I, pág. 755), un gran estruendo (O. c., I, pág. 768)...; en Brandy, mucho brandy, el timbre de una puerta (O. c., IV, pág. 930), la música de una murga (O. c., IV, pág. 944), el tañido de unas campanas (O. c., IV, pág. 959), voces (O. c., IV, pág. 961) y silbidos (O. c., IV, pág. 973); en Comedia del arte, risas (O. c., IV, pág. 983), la llamada en una puerta (O. c., IV, pág. 1.017) y el sonido de las campanas (O. c., IV, pág. 1.026); en Lo invisible, la sirena de un barco (O. c., IV, pág. 1.050), gritos y llantos lejanos (O. c., IV, pág. 1.060), el Ángelus (O. c., IV, pág. 1.061), el ruido de un forcejeo (O. c., IV, pág. 1.062)...; en Angelita, una algarabía (O. c., V, pág. 496), voces (O. c., V, pág. 498), llamadas (O. c., V, pág. 501) (97)...; en Cervantes o la casa encantada, truenos (O. c., IV, pág. 1.091), el canto del "Dies irae" y música de Mozart (O. c., IV, pág. 1.101), y ruidos de martillo, voces, disputas y canciones (O. c., IV, pág. 1.113)...; en La guerrilla, disparos (O. c., V, pág. 659), golpes en la puerta (O. c., V, pág. 661), aldabonazos (O. c., V, pág. 665)...

También las acotaciones indican pausas, que el dramaturgo calificó en general como breves. Las encontramos en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 762, 763, 768...), en Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 954, 956, 959...), en Comedia del arte (O. c., IV, págs. 982, 990, 1.002, 1.021...), en Angelita (O. c., V,

págs. 456, 473, 479...), en Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.116, 1.118, 1.120, 1.123...) y en La guerrilla (O. c., V, págs. 669, 678, 681, 692...). "Azorín" utilizó las pausas a veces antes de una acción cómica. En Old Spain! tras un breve silencio Cicuéndez da un grito que sorprende a doña Marcela y Lucita: "(Pausa. Y de pronto, dando una gran voz:) ¡Don Joaquín! (De un salto se ponen en pie Doña Marcela y Lucita.) (O. c., IV, pág. 872)."

En La fuerza del amor también los comentarios escénicos sirven para hacer alusión a cambios de luz (O. c., I, págs. 785 y 786), así como en Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 960, 963 y 966), Comedia del arte (O. c., IV, pág. 1026), El Clamor (E. C., págs. 34-35), Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.061, 1.068, 1.070 y 1.071), Angelita (O. c., V, págs. 457, 474 y 504) (98), Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.099 y 1.101) y La guerrilla (O. c., V, págs. 677 y 719).

En muy pocas ocasiones el dramaturgo comentó la escena que iba a desarrollarse. Sin embargo, debió hacerlo en ciertas escenas mudas. En La fuerza del amor describió el gran cariño que existe entre el Duque y doña Aurelia, padre e hija (O. c., I, pág. 768), el tocado matinal de una gran dama del siglo XVII (O. c., I, pág. 792) y la coquetería de una mujer ante un espejo (O. c., I, pág. 794). Casi al comienzo del acto III de Brandy, mucho brandy escribió "Azorín":

> "(Vanse los dos. Breve pausa. En toda la escena que sigue y la otra, se supone que Laura, dormida, tiene un

> ensueño. Aparece en la escena un viejecito. Le envuelve un vivo foco de luz verde. Va vestido de negro.) (O. C., IV, pág. 963)."

Con estas palabras el autor de Monóvar indicó que las escenas siguientes reflejaban el sueño de Laura, la protagonista de la pieza (99). En Comedia del arte encontramos de nuevo dos acotaciones donde el autor abandonó sus comentarios objetivos para explicar los hechos que sucedían sobre el escenario e incluso aludir a acciones que difícilmente observarían muchos de los espectadores de una representación. En el acto II de la pieza doña Manolita se compara en silencio con Pacita Durán:

> "(Vase Paco Méndez. Doña Manolita se levanta. Va hacia un espejo, se contempla un instante, coge una fotografía de Pacita que hay sobre la mesa, contempla el retrato, se vuelve después a mirar al espejo, comparándose con la fotografía; se arregla los rizos de la frente, se pasa la mano con suavidad por la cara. Torna a compararse con el retrato. Al cabo, levanta los hombros y arquea las cejas con un gesto de resignación. Vuelve Paco Méndez.) (O. C., IV, pág. 1.005)".

Por otra parte, la entrada de la protagonista de esa pieza en la casa donde vive Antonio Valdés, produce un gran efecto en los personajes que allí se encuentran. El autor lo describió así: "(...) se levantan en silencio al verla, atraídos irresistiblemente por su presencia (...) (O. C., IV, pág. 1011)." En La arañita en el espejo hallamos otra escena muda que el escritor de Monóvar debió detallar en una larga acotación:

> "(Leonor se yergue en el balcón, e inmóvil,

ensimismada, contempla la lejanía. En este momento aparece en la puerta de la derecha Don Pablo. Se detiene en el umbral y pregunta por señas algo a Lucía. Lucía, por señas también, contesta negativamente. Don Pablo se pone el dedo índice de través en los labios, indicando silencio, y desaparece. Leonor se vuelve hacia la escena.) (O. c., IV, pág. 1.041)."

En la misma obra se encuentra otra escena muda donde don Pablo y Lucía, padre e hija, muestran el gran cariño que los une (O. c., IV, pág. 1.047). Este momento recuerda una escena semejante de La fuerza del amor que mencionamos más arriba (100). En Doctor Death, de 3 a 5 el alicantino subrayó por medio de doce acotaciones un monólogo de la protagonista:

"ENFERMA.- (Tras un momento en que ha permanecido absorta, tratando de serenarse.) ¡Bah! Son aprensiones mías. ¿Quién era ese anciano? Un loco, sí; indudablemente, un loco. No es extraño; en la clínica del doctor puede haber entrado un enfermo del cerebro, un desequilibrado. (...) (Esforzándose por sonreír.) ¡Y qué estrafalario era el buen señor! Claro, con noventa años a cuestas... No sabía lo que decía. Un loco en una clínica; cosa corriente, natural. (...) (Va menguando la luz.) Debieran traer ya luces. ¡Qué disparates ha dicho ese anciano! Intranquila no estoy; ahora me encuentro mejor, mucho mejor que antes. (Se pasa la mano por la cara y la posa en la frente.) No; un poco febril sí estoy; es verdad. ¡Y siento un poco de ansiedad! No quiero engañarme a mí misma. ¿Para qué serviría el engañarme? (...) (Se aproxima a la ventana para contemplar el jardín, y de pronto lanza un grito de angustia.) ¡Qué horror! ¡Horrible, horrible! ¡Socorro! ¡Auxilio! ¡Dios mío, Dios mío! Todo en el jardín está lleno de cruces, de tumbas; no se ven más que sepulturas. (...) (Se sienta, abatida, anonadada.) ¡Yo que estaba tan fuerte, tan sana! No puedo; no quiero... (Llora en silencio, con la cabeza entre las manos, los codos sobre las rodillas.) ¡No quiero, y no será! (Exaltada, se yergue con ímpetu.) No, no; no será. ¡Todavía soy fuerte! No, no quiero. Yo quiero vivir, gozar de

> la vida. ¡Y viviré! Huyo de aquí, me marcho. (Se acerca rápidamente a la puerta y trata de abrirla.) No se puede abrir. La abriré con mis uñas, con toda mi persona. Quiero abrirla... No se puede. ¡No es posible abrir la puerta, no es posible escapar! (Cayendo otra vez en un profundo abatimiento.) ¡Que sea lo que Dios quiera! (Se sienta de nuevo.) Yo no puedo luchar más. Y lloro, lloro como una niña. Todos en este momento somos como niños débiles, sin conciencia y sin deseos. (Respirando fuertemente, jadeante. Llora en silencio, con el cuerpo inclinado y la cabeza entre las manos. Entra por la puerta del fondo, despacito, en silencio, la Hermana de la Caridad. Se aproxima a la Enferma y le pone suavemente la mano en la espalda. La Enferma levanta la cabeza.) (O. c., IV, págs. 1.068-1.069)".

Esta cantidad significa más de una tercera parte de las notas totales de la obra e indica la importancia que "Azorín" concedió a la escena. Asimismo en Cervantes o la casa encantada el autor señaló que don Jacinto, Andrea y Magdalena no veían al entrar en escena a Víctor y a Postín (O. c., IV, págs. 1.097 y 1.129). En La guerrilla encontramos una acotación en la cual el escritor explicó el tono elevado de los seres dramáticos: "(Le hablan a gritos a Marcel, según la creencia de que a los extranjeros hay que hablarles a gritos para que entiendan.) (O. c., V, pág. 666)." Por otro lado, el epílogo de esa pieza es una escena muda descrita con mucho cuidado mediante un largo comentario (O. c., V, pág. 719).

En El Clamor los autores explicaron muchas veces escenas y situaciones a los lectores: "Al ver la cara que ponen todos" (E. C., pág. 15), "cojea, porque acaban de pisarle un callo" (E. C., pág. 40), "Bajando la voz, y en son de piropo, contemplando su pecho" (E. C., pág. 42), "Se coloca de modo, junto al monumento,

que le coja la mano Tostuera y ella crea que es Luis" (E. C., pág. 90), "Tostuera le da en el pie un puñetazo que le deshace tres uñas" (E. C., pág. 98), "Distraídamente intenta incorporarse, y se da un coscorrón que casi pierde el sentido" (E. C., pág. 104)...

En cuanto a número de acotaciones, la mayoría de las obras azorinianas tiene entre 70 y 90 (Old Spain!, Brandy, mucho brandy, Comedia del arte, Lo invisible, Angelita, Cervantes o la casa encantada y Farsa docente). Superan esa cifra dos piezas históricas, La guerrilla (más de 100) y La fuerza del amor (más de 200); y la comedia escrita en colaboración con P. Muñoz Seca, El Clamor (más de 500). La gran diferencia entre esta última obra y todas las demás, señala de nuevo la influencia del escritor gaditano. Por otra parte, las escritas en el período de mayor creatividad teatral de "Azorín" son las que cuentan con menos notas escénicas (Old Spain!, Brandy, mucho brandy, Comedia del arte, Lo invisible, Angelita y Cervantes o la casa encantada). Así pues, se comprueba que el dramaturgo intentó seguir en la práctica sus ideas sobre esos comentarios.

A continuación vamos a comentar diferentes aspectos lingüísticos de las acotaciones de "Azorín". Para llegar a las conclusiones siguientes hemos analizado y computado todas las acotaciones del alicantino. En cuanto a la Morfología, los sustantivos son con gran diferencia el tipo de palabra

Cervantes o la casa encantada; y "despacito" (O. c., IV, pág. 678), "salita" (O. c., IV, pág. 680) y "ventanita" (O. c., IV, pág. 700) en La guerrilla. En la mayoría de los casos esas palabras están relacionadas con personajes que interesan especialmente al escritor.

En relación con la Sintaxis, podemos señalar como las características principales de las acotaciones azorinianas el uso de pronombres enclíticos, la posición inicial de los verbos y las oraciones simples.

Como afirmamos más arriba, es muy frecuente en el teatro azoriniano la forma "vase". Dada su abundante presencia en todas las piezas se convierte en un importante rasgo sintáctico. Por otro lado, en La fuerza del amor aparece también el pronombre enclítico para imitar el castellano del siglo XVII: "pónelo" (O. c., I, pág. 750), "dase" (O. c., I, pág. 792), "colócase" (O. c., I, pág. 793)...

"Azorín" situó en general el verbo en el primer lugar de las acotaciones. Así destacó la acción que los seres dramáticos iban a realizar. Ejemplos de este uso pueden verse prácticamente en todas las páginas azorinianas.

Por otro lado, a causa de la gran brevedad de las acotaciones azorinianas, las oraciones simples son las más numerosas con gran diferencia. Las encontramos en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 748, 750, 753...), Old Spain! (O. c., IV, págs. 861, 862, 863...), Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 930, 931, 936...), Comedia del arte (O. c., IV, págs. 982, 983,

986...), El Clamor (E. C., págs. 10, 14, 15...), Lo invisible (O. C., IV, págs. 1.039, 1.041, 1.044...), Angelita (O. C., V, págs. 457, 460, 461...), Cervantes o la casa encantada (O. C., IV, págs. 1.078, 1.083, 1.084...), La guerrilla (O. C., V, págs. 659, 661, 664...) y Farsa docente (O. C., VI, págs. 584, 589, 590...). Entre las compuestas las más frecuentes son las coordinadas copulativas. Las podemos hallar en La fuerza del amor (O. C., I, págs. 755, 756, 757...), Old Spain! (O. C., IV, págs. 875-876, 877, 880...), Brandy, mucho brandy (O. C., IV, págs. 943, 973...), El Clamor (E. C., págs. 63, 69, 76...) y La guerrilla (O. C., V, págs. 679, 704, 709...). Son frecuentes asimismo los grupos de palabras sin verbo en Cervantes o la casa encantada (O. C., IV, págs. 1.113, 1.116, 1.138...) y Farsa docente (O. C., VI, págs. 591, 597, 599...).

Frente al resto del teatro azoriniano, en La fuerza del amor la oración es más amplia y el autor gusta de ser muy preciso. De esta manera empieza la acotación del acto I: "Cocina de la venta del Santo Cristo del Coloquio, llamado vulgarmente del Caloco, en término de la villa del Espinar (O. C., I, pág. 745)." Aunque el dramaturgo eliminó el verbo, como en otras muchas ocasiones, en las obras dramáticas del alicantino no se encuentra ese afán de precisión, salvo en la pieza escrita en colaboración. No en vano La fuerza del amor fue su primera obra y en ella todavía no se había fraguado su estilo teatral. Otros ejemplos de esa característica los encontramos en las páginas 747 y 751 (101).

En relación con el componente léxico-semántico, podemos

afirmar en primer lugar que "Azorín" usó en general un vocabulario culto. En muy pocas ocasiones utilizó palabras en su sentido figurado y expresiones familiares. Así, el alicantino escribió al tratar del truhán Salazar en La fuerza del amor: "(Atizándose otro gran trago.) (O. c., I, pág. 758)". En Old Spain! encontramos "canturriando" (O. c., IV, pág. 878) y en Farsa docente, "escarabajea" (O. c., VI, pág. 612). Por otro lado, en Brandy, mucho brandy aparece el galicismo "soirée" (O. c., IV, pág. 946). Mención aparte merece el vocabulario de la pieza escrita en colaboración, El Clamor. En ella encontramos muchas palabras y expresiones de tipo coloquial y familiar como "cachaza" (E. C., pág. 21), "Sobre ascuas" (E. C., pág. 29), "arramblando" (E. C., pág. 40), "Todos quedan de una pieza" (E. C., pág. 45), "Hecho un taco" (E. C., pág. 65), "Dándose con rabia un tapabocas" (E. C., pág. 76), "Más muerta que viva" (E. C., pág. 93)...

En cuanto al aspecto semántico de la acotación azoriniana, destaca la presencia de la sinonimia. La hallamos en diferentes piezas para no repetir palabras que indican entrada o salida de personajes. También el alicantino usó "izquierda" y "siniestra" (O. c., I, pág. 745), "espada" y "tizona" (O. c., I, pág. 759) en La fuerza del amor, y "lado" y extremo"(O. c., V, pág. 451) en Angelita . Por otra parte, para dar variedad a sus indicaciones escribió "los ayudantes" (O. c., IV, págs. 1.104 y 1.107) en lugar de Luis y Antonio en Cervantes o la casa encantada.

Si atendemos a los recursos retóricos, hay una gran cantidad

de ellos en las acotaciones azorinianas: elipsis, perífrasis, repetición, paralelismo, enumeración...

El dramaturgo quiso ser tan breve en sus notas escénicas que a veces eliminó algunos elementos lógicos (elipsis, asíndeton) (102). Esto se produce especialmente en las acotaciones iniciales de los actos de su teatro. En el comentario de la parte primera de Brandy, mucho brandy, "Azorín" fue bastante conciso: "Sala modesta. Camilla" (O. c., IV, pág. 927). Por otro lado, en esta misma pieza hallamos largas frases donde ha desaparecido el verbo (O. c., IV, págs. 965-966). Al comienzo de la acotación del acto I de Comedia del arte, leemos simplemente: "Plazoleta de un jardín" (O. c., IV, pág. 981). Asimismo, al empezar Farsa docente el autor de Monóvar escribió: "Al levantarse el telón, en escena el OFICIAL QUINTO (O. c., VI, pág. 583)". Un caso de asíndeton lo encontramos en Farsa docente, donde el dramaturgo señaló: "(...) Antonio Rodero, un anciano de barba blanca, con aspecto venerable, el traje pobre, pero limpio (O. c., VI, pág. 628)". Otros ejemplos de las figuras que estamos comentando aparecen en Old Spain! (O. c., IV, págs. 872, 881, 901), Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 964 y 969), Lo invisible (O. c., IV, pág. 1.069), Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.113 y 1.124), La guerrilla (O. c., V, págs. 700, 702, 709, 719...) y Farsa docente (O. c., VI, pág. 589).

La tendencia azoriniana a la concisión produce a veces el desconocimiento de otros elementos necesarios. Así, también en Farsa docente el lector no se entera hasta la página 589 de que existe una puerta en la parte derecha del escenario, pues el

autor sólo había indicado al comenzar la obra "golpes en la puerta" (O. c., VI, pág. 583), sin especificar su lugar. Por otra parte, el escritor no indicó en Cervantes o la casa encantada que salían por primera vez Luis y Antonio, sino que apuntó: "Salen dos jóvenes". De esta manera aludió a los seres dramáticos que iban a aparecer sin nombrarlos y al mismo tiempo los describió a su modo (O. c., IV, pág. 1.103) (103).

Frente a las figuras literarias anteriores, que tienden a simplificar el estilo, hallamos otras veces en las acotaciones azorinianas recursos que amplían su expresión. Así, nos parecen innecesarios complementos temporales como "en este momento" que encontramos en La guerrilla (O. c., V, págs. 678, 692 y 718) o en Farsa docente (O. c., VI, págs. 614, 620 y 630). Veamos un ejemplo de aquella pieza:

> "EULALIA.- Pero tú, Pepa María, no tienes todos los motivos de angustia que yo tengo. (En este momento entra Gastón, habla aparte con Marcel y le entrega a hurtadillas un pliego.) (O. c., V, pág. 692)."

A veces surge también la perífrasis. Al final del acto II de Cervantes o la casa encantada encontramos estas palabras en lugar de "bebe lentamente", que correspondería al estilo habitual del alicantino: "(Se lleva Brenes el vaso a los labios y va bebiendo lentamente (O. c., IV, pág. 1.112)." En Farsa docente hallamos una forma perifrástica de decir que un personaje entra en escena: "En este instante se abre la puerta de la Dirección y entra

impetuosamente Mariano Cancela (O. c., VI, pág. 630)", en lugar de "Entra impetuosamente". También en esta misma pieza el autor escribió "queda un momento la escena desierta" (O. c., VI, pág. 625), en lugar de la indicación normal, "pausa breve".

Las repeticiones también abundan en las acotaciones de las diversas piezas azorinianas: en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 755, 757, 758, 763...), en Old Spain! (O. c., IV, págs. 872, 874, 883...), en Brandy, mucho brandy (O. c., IV, págs. 962, 966, 972, 973...), en Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.041, 1.061, 1.062, 1.071...), en Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.094, 1.108, 1.123. 1.124...). Esta figura produce en bastantes ocasiones estructuras paralelas, las cuales aparecen en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 763-764, 776, 791, 797...), Old Spain! (O. c., IV, págs. 861, 862, 873, 878-879, 909-910), Comedia del arte (O. c., IV, pág. 990), Lo invisible (O. c., IV, pág. 1.040) y Angelita (O. c., V, págs. 451 y 454) (104). En el acto II de Comedia del arte hay una acotación que refleja de forma clara este uso lingüístico azoriniano:

> "(Aparece José Vega en la puerta. Se detiene un momento en el umbral, con la cabeza baja, los brazos caídos y las manos juntas. Lleva puesto el ancho sombrero. Asoman por debajo las largas melenas. Pausa ligera. Vega se quita el sombrero con un ademán solemne y avanza silenciosamente.) (O. c., IV, pág. 1014)".

En efecto, en estas líneas aparece cinco veces la construcción sustantivo - adjetivo y dos la formada por adjetivo - sustantivo.

También se hallan enumeraciones en casi todas las piezas:

en La fuerza del amor (O. c., I, págs. 763, 776, 789, 792, 796...), en Old Spain! (O. c., IV, págs. 875, 877, 881...), en El Clamor (E. C., págs. 7, 39, 40, 59, 71, 75...), en Lo invisible (O. c., IV, pág. 1.071), en Angelita (O. c., V, págs. 451 y 456), en Cervantes o la casa encantada (O. c., IV, págs. 1.113 y 1.124)...

Por último, en El Clamor los autores usaron la rima en prosa al describir a sus personajes y así podemos leer en notas escénicas que Briceño es "elegantísimo, antipatiquísimo" (E. C., pág. 21); Tostuera, "Cincuentón, elegantón y fantasmón" (E. C., pág. 40); y Pastranita, "pálido y escuálido" (E. C., pág. 47). En esta pieza el humor y la ironía predominan tanto en las acotaciones como en el diálogo de los seres dramáticos y así los dramaturgos se refirieron, por ejemplo, a Ángela con las siguientes palabras en otro comentario que también tiene rima: "Muy enlutada y con una larga pena, que casi le arrastra, entrando en escena por la derecha con Santos (E. C., pág. 91)."

"Azorín" pensaba que las acotaciones escénicas eran innecesarias, que toda la información que podían dar debía estar en el diálogo. Por ello, sus comentarios son en general breves, incluso los que dan comienzo a los actos. Sin embargo, encontramos notas de escena intercaladas en las conversaciones de los personajes que señalan muebles, objetos y puertas del escenario, y realizan la descripción de los seres dramáticos y de su vestuario. De esta forma se demuestra que el dramaturgo no

consideraba la acotación completamente inútil. Por otro lado, el alicantino la utilizó, como todos los escritores teatrales, para indicar las entradas y las salidas de los personajes, sus acciones, los lugares donde sucede algo importante, la descripción de los seres dramáticos y de la escena, los objetos que deben estar en el escenario, el tono de la voz, distintos elementos sonoros y visuales, las pausas... Incluso en algunas ocasiones el autor de Monóvar explicó determinadas escenas por medio de estos comentarios y así dejan de ser totalmente objetivos. En cuanto al lenguaje de las acotaciones, debemos subrayar el absoluto predominio de los sustantivos en ellas, de las oraciones simples con el verbo antepuesto y de un tipo de léxico culto. A pesar de esa sencillez morfológica y sintáctica, los fenómenos retóricos que hallamos en las notas azorinianas son muy abundantes. Por un lado, están presentes figuras que reducen la expresión, como la elipsis y el asíndeton; y, por otro, recursos que la amplifican, como la repetición, el paralelismo, la enumeración y la perífrasis.

NOTAS.

(1) Véase el apartado de este trabajo "II.2.B. Elementos dramáticos". En el capítulo "La palabra y la vida" del libro Clásicos y modernos, el alicantino escribió: "Sabido es que el lenguaje literario escrito no puede ser el lenguaje cotidianamente parlado, ni que el diálogo teatral -que debe imitar la vida- es el lenguaje de la ciudad y el campo (O. c., II, pág. 858)."

(2) Véase Mariano Baquero Goyanes, " 'Azorín' y Miró", en Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala), Madrid, Gredos, 1963, pág. 109; y Alonso Zamora Vicente, "Lengua y espíritu en un texto de 'Azorín'", en Lengua, Literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y "Azorín"), Madrid, Taurus, 1966, pág. 165.

(3) Véase Camilo José Cela, "Baroja y 'Azorín'", en Cuatro figuras del 98 (Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, "Azorín") y otros retratos y ensayos españoles, Barcelona, Aedos, 1961, pág. 38; Mariano Baquero Goyanes, " 'Azorín' y Miró", en Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala), ob. cit., pág. 139; Alfonso Sancho Sáez, "La poesía en 'Azorín'", Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, año XIX, suplemento extraordinario al núm. 78, octubre-diciembre de 1973, pág. 99; y Constantin Duhaneanu, "Algunas observaciones sobre la elipsis del verbo en la obra de 'Azorín'", en Eugenio de Bustos Tovar (director), Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, volumen I, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas - Consejo General de Castilla y León - Universidad de Salamanca, 1982, pág. 406.

(4) Véase Alonso Zamora Vicente, "Lengua y espíritu en un texto de 'Azorín'", en Lengua, Literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y "Azorín"), ob. cit., pág. 142.

(5) Véase Constantin Duhaneanu, "Algunas observaciones sobre la elipsis del verbo en la obra de 'Azorín'", en Eugenio de Bustos Tovar (director), Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, ob. cit., pág. 406.

(6) Véase Mariano Baquero Goyanes, " 'Azorín' y Miró", en Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala), ob. cit., pág. 135; Alonso Zamora Vicente, "Lengua y espíritu en un texto de 'Azorín'", en Lengua, Literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y "Azorín"), ob. cit., pág. 155; y Constantin Duhaneanu, "Algunas observaciones sobre la elipsis del verbo en la obra de

'Azorín'", en Eugenio de Bustos Tovar (director), Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, ob. cit., pág. 406.

(7) Véase Constantin Duhaneanu, "Algunas observaciones sobre la elipsis del verbo en la obra de 'Azorín'", en Eugenio de Bustos Tovar (director), Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, ob. cit., pág. 406.

(8) Véase Mariano Baquero Goyanes, " 'Azorín' y Miró", en Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala), ob. cit., pág. 109; y Julio Caro Baroja, " 'Azorín' o el letrado", en Semblanzas ideales, Madrid, Taurus, 1972, pág. 136.

(9) Véase Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez, La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986, pág. 23.

(10) Véase Alonso Zamora Vicente, "Lengua y espíritu en un texto de 'Azorín'", en Lengua, Literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y "Azorín"), ob. cit., pág. 141; Constantin Duhaneanu, "Algunas observaciones sobre la elipsis del verbo en la obra de 'Azorín'", en Eugenio de Bustos Tovar (director), Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, ob. cit., pág. 406; y Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez, La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., pág. 23.

(11) Véase Alonso Zamora Vicente, "Lengua y espíritu en un texto de 'Azorín'", en Lengua, Literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y "Azorín"), ob. cit., pág. 139.

(12) Ob. cit., pág. 145.

(13) Véase Gerardo Diego, "El novelar de 'Azorín'", La Estafeta Literaria, núm. 517, 1 de junio de 1973, pág. 5; y Carmen Hernández Valcárcel y Carmen Escudero Martínez, La narrativa lírica de "Azorín" y Miró, ob. cit., pág. 24.

(14) Véase Matías Montes Huidobro, "Comedia del Arte resucitada", Primer Acto, núm. 161, octubre de 1973, págs. 4-12; Mariano de Paco, "La fuerza del amor, primera obra dramática de José Martínez Ruiz", Orbe, número homenaje a "Azorín", 1985; Manuel Cifo González, "Cervantes o la casa encantada: realidad y ficción en el teatro de 'Azorín'", Anales Azorinianos, núm. 3, 1986, págs. 17-23; Joaquina Canoa Galiana, Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, págs. 63-74; y, de nuevo, Mariano de Paco, " 'Abolir el tiempo': Angelita, auto sacramental", Montearabi, números 8-9, 1990, págs. 57-64. Véase también Pascale Peyraga, Le théâtre surréaliste de José Martínez Ruiz, Azorín, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1991, págs. 152-160.

(15) Véase Carlo Consiglio, "Lo invisible, la gran obra teatral de 'Azorín' ", Cuadernos de Literatura Contemporánea,

números 16-17, 1945, pág. 390; Domingo Pérez Minik, " 'Azorín' o la evasión pura", en Debates sobre el teatro español contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1953, pág. 179; Gonzalo Torrente Ballester, " 'Azorín'", en Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1956, pág. 203; y José María Martínez Cachero, "Introducción", en "Azorín", Don Juan, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pág. LXVIII.

(16) Véase Gonzalo Torrente Ballester, " 'Azorín'", en Panorama de la Literatura española contemporánea, ob. cit., pág. 203.

(17) Véase Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, New York, Hispanic Institute in the United States, 1961, pág. 200.

(18) Véase Xavier Fábregas, "El autor dramático", Destino, segunda época, año XXXV, núm. 1.869, 28 de julio de 1973, pág. 9.

(19) Véase Domingo Pérez Minik, " 'Azorín' o la evasión pura", en Debates sobre el teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 179; y Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 200.

(20) Véase Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, Madrid, Renacimiento, 1931, pág. 14.

(21) Véase E. Inman Fox, "La campaña teatral de 'Azorín' (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach", Cuadernos Hispanoamericanos, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, pág. 383.

(22) Véase José María Díez Borque, "Rumbos inéditos de un centenario (I). 'Azorín' y el Teatro", Informaciones, año LII, núm. 16.031, 19 de julio de 1973, Suplemento de las Artes y las Letras, núm. 263, pág. 3; y Manuel M. Pérez López, "Azorín" y la Literatura española, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, pág. 40.

(23) Véase Carlo Consiglio, "Lo invisible, la gran obra teatral de 'Azorín' ", ob. cit., pág. 390.

(24) Véase María Martínez del Portal, "Estudio preliminar", en "Azorín", Teatro, Barcelona, Bruguera, 1969, pág. 36; José María Martínez Cachero, "Introducción", en "Azorín", Don Juan, ob. cit., pág. LXVIII; y Santiago Riopérez y Milá, "Azorín" íntegro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, pág. 548.

(25) Véase Domingo Pérez Minik, " 'Azorín' o la evasión pura", en Debates sobre el teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 179; y Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 200.

(26) Véase José María Martínez Cachero, "Introducción", en "Azorín", Don Juan, ob. cit., pág. LXVIII.

(27) Ibidem.

(28) Véase José María Díez Borque, "Rumbos inéditos de un centenario (I). 'Azorín' y el Teatro", ob. cit., pág. 3.

(29) Véase "Azorín", La fuerza del amor, en O. c., I, págs. 760, 774-775 y 789-790. La lista completa de obras mencionadas por el dramaturgo es la siguiente: El conde de las legumbres, en La garduña de Sevilla, de Alonso del Castillo Solórzano; Vida del buscón don Pablos, de Francisco de Quevedo; La Celestina, de Fernando de Rojas; Guía y avisos de forasteros, de Liñán y Verdugo; Retrato de la lozana andaluza, de Francisco Delicado; Guzmán de Alfarache, de Mateo Alemán; Floresta española de aphotegmas o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles, de Melchor de Santa Cruz de Dueñas; El sobremesa y alivio de caminantes, de Juan de Timoneda; Amadís de Gaula; El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha, de Miguel de Cervantes; El escudero Marcos de Obregón, de Vicente Espinel; Libro de chistes, de Luis de Pinedo; Gacetas de 1636, publicadas por Antonio Rodríguez Villa; Compendio de las cosas más notables sucedidas en el mundo, desde el año de 1632 hasta el de 1640; Breve y sumaria relación de las cosas más notables que el año pasado de 1635 han sucedido en España, Flandes, Italia, Alemania, Francia y otras partes de la Europa, desde fin de junio del dicho año hasta fin de enero de 1636; Cartas y poesías inéditas, de Luis de Góngora; Discursos y apuntamientos, de Mateo de Lisón y Biedma; Viaje por España en 1679, de Aulnoy; Uso de los antojos para todo género de vistas, de Benito Daça de Valdés; Venera perteneciente a don Francisco de Quevedo y Villegas, de Francisco Navarro Ledesma; y Vida de don Francisco Quevedo y Villegas, de Pablo Antonio de Tarsia.

(30) Sobre la literatura pastoril en la España de los Siglos de Oro, véase Juan Bautista Avalle-Arce, La novela pastoril española, Madrid, Revista de Occidente, 1959; Francisco López Estrada, "Prólogo", en Jorge de Montemayor, Los siete libros de la Diana, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, cuarta edición, págs. IX-CIII; Francisco López Estrada, Los libros de pastores en la Literatura española. I. La órbita previa, Madrid, Gredos, 1974; y Enrique Moreno Báez, "Prólogo", en Jorge de Montemayor, Los siete libros de la Diana, Madrid, Editora Nacional, 1976, págs. VII-LV.

(31) La literatura religiosa castellana dedicada a la Virgen tiene uno de sus mejores precedentes en los Milagros de Nuestra Señora, del poeta Gonzalo de Berceo (fines del siglo XII-antes de 1264).

(32) Véase Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, Madrid,

E.P.E.S.A., 1973, pág. 99.

(33) La descripción del paisaje en Old Spain! ha sido subrayada por Antonio Revert Cortés en su trabajo El Teatro, en "Azorín", Alcoy, Imprenta La Victoria, 1968, pág. 16. Véase también Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 99. Por otro lado, Pedro Salinas señaló que las ventanas eran tan importantes en la obra del alicantino como en la suya propia. Véase Jean Cross Newman, Pedro Salinas and His Circumstances, San Juan de Puerto Rico, 1983, pág. 28. En efecto, esos objetos tienen una interesante función en piezas como La isla del tesoro y La Fuente del Arcángel.

(34) Tanto la descripción del cielo y de la tierra que realiza la Condesita en Old Spain!, como la del Océano Atlántico de Laura en Brandy, mucho brandy, señalan un momento importante en la evolución de esos personajes. La primera refleja el cariño a su país, mientras se está enamorando de un extranjero. La segunda piensa en huir de su casa con su novio para vivir en otra lejana nación sin dejar por ello de querer a su patria. Las situaciones son bastante parecidas. En nuestra opinión el autor quiso subrayar mediante la alusión poética a la naturaleza el sentimiento amoroso de las dos jóvenes protagonistas.

Por otro lado, en la novela azoriniana El libro de Levante, se encuentra también una descripción poética del Mediterráneo: O. c., VI, pág. 414.

(35) Al tratar del lenguaje de Comedia del arte, Matías Montes Huidobro subrayó su relación con el de otras obras no dramáticas del alicantino: "El 'Azorín' de la Comedia del arte será el mismo de siempre: moroso, refinado, reiterativo. El estilista que siempre ha sido no se dejará ahogar por el dramaturgo que selecciona una técnica preferencial esencialmente dramática. Ni viceversa." Matías Montes Huidobro, "Comedia del Arte resucitada", Primer Acto, núm. 161, octubre de 1973, pág. 5. Véase también la página 7 de este artículo. En efecto, en la introducción de este capítulo señalamos algunas semejanzas (y también varias diferencias) entre el estilo de los escritos teatrales y no teatrales del autor de Monóvar.

(36) Véase "Azorín", Comedia del arte, en O. c., IV, págs. 981-982, 994-995, 1.010-1.011 y 1.027; Sófocles, Edipo en Colona, en Las siete tragedias, Barcelona, Iberia, 1982, págs. 79-80; Antonio García Gutiérrez, El Trovador, Barcelona, Labor, 1972, pág. 72; y Pedro Calderón de la Barca, El mágico prodigioso, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 137-138.

(37) En el capítulo dedicado a los temas de la obra dramática azoriniana (II.3), comentamos de forma extensa la importancia del amor y del teatro en Comedia del arte.

(38) Véase María Martínez del Portal, "Estudio preliminar",

en "Azorín", Teatro, ob. cit., pág. 36.

(39) Sobre este asunto véase el apartado dedicado a El Clamor en el capítulo "II.5. Los estrenos".

(40) Véase Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., págs. 159-160.

(41) Las rimas son también frecuentes en las acotaciones de El Clamor, como comentaremos en el apartado siguiente: II.4.B.

(42) Ricardo Doménech subrayó la descripción del mar que aparece en Lo invisible en su estudio " 'Azorín', dramaturgo", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXVI, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, pág. 402. Véase también "Azorín", "El mar", en Castilla, en O. c., II, págs. 698-702.

(43) Véase Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 149; y María Martínez del Portal, "Estudio preliminar", en "Azorín", Teatro, ob. cit., pág. 36. Por otra parte, véase el comentario de Gonzalo Torrente Ballester sobre las palabras de la Enferma en su estudio "Lo invisible", en Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1968, segunda edición, pág. 488.

(44) Ricardo Doménech consideró interesante la conversación entre Angelita y el Doctor, a pesar de que era "quizá demasiado discursiva". Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", ob. cit., pág. 400.

(45) Véase la nota número 33.

(46) María Martínez del Portal subrayó la importancia de los monólogos en Angelita. Véase su "Estudio preliminar", en "Azorín", Teatro, ob. cit., pág. 36. Sobre el monólogo en la obra dramática azoriniana, véase Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, ob. cit., págs. 25-26.

(47) Véase Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, ob. cit., pág. 17. Véase también Manuel García Blanco, "Prólogo", en Miguel de Unamuno, Teatro, Barcelona, Juventud, 1954, pág. 34; Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", ob. cit., pág. 400; y María Martínez del Portal, "Estudio preliminar", en "Azorín", Teatro, ob. cit., pág. 36.

(48) Sobre la narración y la descripción en la obra, véase Manuel Cifo González, "Cervantes o la casa encantada: realidad y ficción en el teatro de 'Azorín'", Anales Azorinianos, núm. 3, 1986, pág. 22.

(49) En el capítulo dedicado a los temas del teatro

azoriniano (II.3), comentamos esos fragmentos sobre la Literatura y la vida en Cervantes o la casa encantada.

(50) Véase Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 190.

(51) Véase Anthony M. Pasquariello, "The Dramatic Formula of Azorín", Symposium, volumen XIII, núm. 1, primavera de 1959, pag. 191; y Leopoldo Rodríguez Alcalde, "La Generación del 98 llega al escenario", en Teatro español contemporáneo, ob. cit., pág. 98.

(52) Antonio Díez Mediavilla afirmó que esas largas intervenciones de la Condesita en el acto II de Old Spain! se oponían a la teoría azoriniana sobre el diálogo y que en realidad eran monólogos del alicantino mediante los cuales expresaba su pensamiento sobre la vida y el tiempo. Véase su artículo "Superrealismo y teatro en 'Azorín': Old Spain!", en Autores varios, Actes du Premier Colloque International "José Martínez Ruiz ('Azorín')", Pau, Université de Pau, 1985, pág. 181.

(53) Lawrence A. Lajohn subrayó el ritmo rápido del acto I de Old Spain!, creado mediante las intervenciones cortas y el humor del moderno y materialista don Joaquín, frente al lento de la segunda parte, donde "Azorín" quiso reflejar "la gravedad castellana". Véase su libro Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 115.

(54) Véase José María Martínez Cachero, "Introducción", en "Azorín", Don Juan, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pág. LXI.
Ángel Valbuena Prat indicó que el estilo de Doctor Death, de 3 a 5 podía relacionarse con el del dramaturgo M. Maeterlinck; Lawrence A. Lajohn señaló la efectividad de los diálogos de Lo invisible, a pesar de su lentitud; y María Martínez del Portal subrayó la calidad del lenguaje de El segador y de Doctor Death, de 3 a 5. Véase Ángel Valbuena Prat, Historia de la Literatura española. V. Del Realismo al Vanguardismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, novena edición, pág. 281; Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., págs. 145 y 150; y María Martínez del Portal, "Estudio preliminar", en "Azorín", Teatro, ob. cit., pág. 36. En cuanto a M. Maeterlinck, véase la nota número 16 de nuestro apartado "II.1. 'Azorín' y el teatro".

(55) María Martínez del Portal indicó que en Angelita y en Lo invisible se encontraban los diálogos de mayor calidad del teatro azoriniano. Véase María Martínez del Portal, "Estudio preliminar", en "Azorín", Teatro, ob. cit., pág. 36. Por otra parte, Ricardo Doménech y Lucio Basalisco subrayaron la comicidad de las conversaciones entre Angelita y su desconocida familia, las cuales se hallan en el segundo cuadro del acto I de la pieza. Véase Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", ob. cit., pág. 400; y Lucio Basalisco, "Angelita di 'Azorín' ", en Due studi sull''auto' degli anni trenta ("El hombre deshabitado" di R.

Alberti e "Angelita" di "Azorín"), Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1983, pág. 57.

(56) Véase Lawrewnce A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., págs. 192 y 196; y Juan Villegas, "Azorín", autor teatral, Universidad de Chile, pág. 127.

(57) De acuerdo con Lawrence A. Lajohn, en el discurso del Administrador el dramaturgo estaría reflejando sus propias ideas. Véase su libro Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 192. En nuestra opinión también las ideas del alicantino aparecen en las intervenciones de Antonio Rodero.

(58) La crítica ha tomado dos posturas sobre ese hecho. Mientras unos han considerado el lenguaje de La fuerza del amor adecuado, de acuerdo con las intenciones del autor, y lo han calificado de elegante y bello (P. Romero, Franco Meregalli, Mariano de Paco), algún crítico ha juzgado la obra como un pastiche literario (Manuel M. Pérez). Véase P. Romero Mendoza, "Azorín" (Ensayo de crítica literaria), Madrid, C.I.A.P., 1933, págs. 168-169; Franco Meregalli, "Azorín", Milano, Malfasi Editore, 1948, pág. 27; Mariano de Paco, "La fuerza del amor, primera obra dramática de José Martínez Ruiz", Orbe, número homenaje a "Azorín", 1985; y Manuel M. Pérez López, "Azorín" y la Literatura española, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, pág. 30.

(59) Gaspar Sabater juzgó el estilo de Old Spain! demasiado literario, mientras Francisco Ugarte lo calificó de simple, directo, natural y claro. Por ello, lo consideró muy adecuado para la enseñanza del español. Según Ricardo Doménech, el lenguaje de la pieza es de comedia costumbrista, igual que el de Brandy, mucho brandy. Por otra parte, Alfredo Marquerie subrayó la calidad del lenguaje de la pieza, aunque criticó las digresiones que se producían en ocasiones por considerarlas no dramáticas. Véase Gaspar Sabater, "Azorín" o la plasticidad, Barcelona, Juventud, 1944, pág. 75; Francisco Ugarte, "Prólogo", en "Azorín", Dos comedias. "Comedia del Arte". "Old Spain", Boston, Houghton Mifflin Company, 1952, pág. VII; Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", ob. cit., pág. 395; Alfredo Marquerie, " 'Azorín' y el teatro", en Autores varios, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. "Azorín". Enrique García Álvarez. José Serrano, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1973, pág. 115. En nuestra opinión el lenguaje de la pieza azoriniana se caracteriza tanto por su sencillez y rapidez como por su lentitud, de acuerdo con los temas que traten los personajes. Esto indica una estrecha relación entre el asunto y el lenguaje.

(60) Anthony M. Pasquariello señaló la abundancia de exclamaciones y de interrogaciones en Old Spain! Véase su artículo "The Dramatic Formula of Azorín", ob. cit., pág. 191.

(61) Ese diálogo absurdo de don Joaquín y Míster Brown del

acto I de Old Spain! ha sido alabado por la crítica y considerado un antecedente de las piezas de Miguel Mihura y de Fernando Arrabal. Véase Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", ob. cit., pág. 398; y Antonio Díez Mediavilla, "Superrealismo y teatro en 'Azorín': Old Spain!", en Autores varios, Actes du Premier Collogue International "José Martínez Ruiz ('Azorín')", ob. cit., pág. 181.

(62) María Martínez del Portal afirmó que se encontraban diálogos "escritos" en intervenciones de la Condesita y el Marqués de Cilleros (Old Spain!); Valdés y Vega (Comedia del arte), Covisa (Farsa docente)... Véase su "Estudio preliminar", en "Azorín", Teatro, ob. cit., pág. 36. Aunque estamos de acuerdo con estas apreciaciones, no podemos dejar de señalar que esas mencionadas intervenciones responden a la parte seria de las obras, donde los personajes discuten, comentan y exponen los problemas que les preocupan. De ahí su diferente caracterización desde el punto de vista lingüístico, frente a otro tipo de diálogos.

(63) Según Francisco Ugarte, el lenguaje de Comedia del arte es simple, directo, natural y claro. Véase su "Prólogo", en "Azorín", Dos comedias. "Comedia del Arte". "Old Spain", ob. cit., pág. VII.

(64) Véase Manuel Cifo González, "Cervantes o la casa encantada: realidad y ficción en el teatro de 'Azorín'", ob. cit., págs. 19 y 21.

(65) Véase Alfredo Marquerie, " 'Azorín' y el teatro", en Autores varios, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. "Azorín". Enrique García Álvarez. José Serrano, ob. cit., 1973, pág. 121; y José María Martínez Cachero, "Introducción", en "Azorín", Don Juan, ob. cit., pág. LVII.

(66) La contemplación del mar "desde una ventana" que se produce en Farsa docente, recuerda otras descripciones de ese elemento natural comentadas en Brandy. mucho brandy y Lo invisible.

(67) Lawrence A. Lajohn relacionó el lenguaje del Ermitaño con el de La vida de Guzmán de Alfarache (1599-1604), de Mateo Alemán (1547-1615?), y el de la Vida del escudero Marcos de Obregón (1618), de Vicente Espinel (1550-1624). Véase Lawrence A. Lajohn, "Azorín" and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 93. En efecto, el mismo "Azorín" aludió a las dos obras como fuentes de su pieza en la bibliografía que incluyó tras las tres primeras jornadas. Véase la nota número 29.

(68) También el Ventero utiliza refranes en La fuerza del amor (O. c., I, pág. 749). "Azorín" se refirió al uso de esas frases hechas en el capítulo XXV de su novela Pueblo (1930).

(69) Otros personajes españoles también utilizan bastante en el drama el pronombre personal "yo", de acuerdo con el uso habitual: Paula y Alejo (O. c., IV, pág. 947), don Cosme (O. c., IV, pág. 963), don Lorenzo (viejo) (O. c., IV, pág. 965), Laura (O. c., IV, pág. 972)...

Por otro lado, una lámpara extranjera, personaje fantástico de la novela azoriniana Pueblo, se expresa de forma semejante a Mister Fog: O. c., V, págs. 568-569.

(70) Es interesante señalar que son los propios personajes quienes subrayan las muletillas de los otros. Así lo hacen Astudillo (E. C., pág. 13) y Garcillán (E. C., pág. 23).

(71) Véase M. Criado de Val, Fisonomía del español y de las Lenguas Modernas, Madrid, S.A.E.T.A., 1972, pág. 14.

(72) Julio Casares alabó el uso que del diminutivo hacía el famoso novelista y periodista. Véase su estudio " 'Azorín' (José Martínez Ruiz)", en Crítica profana. Valle-Inclán, "Azorín", Ricardo León, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pág. 117.

(73) Julio Casares insistió en la mala utilización de los pronombres personales por parte del alicantino en " 'Azorín' (José Martínez Ruiz)", en Crítica profana. Valle-Inclán, "Azorín", Ricardo León, ob. cit., págs. 113-114. Véase también José Rogerio Sánchez, " 'Azorín'", en Autores españoles e hispanoamericanos (Estudio crítico de sus obras principales), Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1911, pág. 570.

(74) Véase Real Academia Española, Esbozo de una nueva gramática de la Lengua española, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, págs. 351-352.

(75) Véase Mariano Baquero Goyanes, "Los cuentos de Azorín", en Temas, formas y tonos literarios, Madrid, Prensa Española, 1972, pág. 269.

(76) Véase el apartado de este trabajo "II.3.G. La muerte", en el capítulo sobre los temas del teatro azoriniano.

(77) Véase el apartado de este trabajo "II.3.F. España", dentro del capítulo dedicado a los asuntos de la obra dramática de "Azorín".

(78) Sobre el uso de los pronombres personales en los Siglos de Oro, véase Rafael Lapesa, Historia de la lengua española, Madrid, Gredos, 1980, cuarta edición, págs. 392-393. Véase también acerca de la presencia de "vos" en La fuerza del amor la aclaración de "Azorín" en O. c., I, págs. 743-744.

(79) Antonio de Obregón señaló que las palabras de la pieza Old Spain! eran las mismas que podían encontrarse en otros libros del autor de Monóvar. Véase su artículo "El teatro de 'Azorín',

frente al público y la crítica", El Sol, año XX, núm. 5.756, 2 de febrero de 1936, pág. 5.

(80) Véase George Baer Fundenburg, "Introduction", en "Azorín", Old Spain!, New York, The Century Co., 1928, pág. VII; y Francisco Ugarte, "Introduction", en "Azorín", Dos comedias de "Azorín". "Comedia del Arte". "Old Spain!", ob. cit., pág. VII.

(81) "Azorín" declaró en una entrevista que había cambiado la palabra "segur" por "guadaña " en El segador (O. C., IV, pág. 1.038), porque el lenguaje literario no es el mismo que el teatral. Véase Jorge Campos, Conversaciones con "Azorín", Madrid, Taurus, 1964, pág. 72. Por otra parte, Guillermo Díaz-Plaja calificó el léxico de Lo invisible como expresivo y agudo en su importante estudio "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II, ob. cit., pág. 36.

(82) Véase Lawrence A. Lajohn, Azorín and the Spanish Stage, ob. cit., pág. 145.

(83) Miguel Cifo González señaló la abundancia de enumeraciones en la obra en su artículo "Cervantes o La casa encantada: realidad y ficción en el teatro de 'Azorín'", Anales Azorinianos, núm. 3, 1986, pág. 22.

(84) La paronomasia también es un fenómeno retórico presente de forma abundante sólo en La fuerza del amor y El Clamor. Esta figura se encuentra en el discurso de Quevedo de la primera obra (O. C., I, pág. 785) y es una de las más utilizadas en la segunda, donde son continuos los juegos de palabras para provocar la risa del espectador. Aparece en los diálogos de Garcillán (E. C., págs. 16, 95), Astudillo (E. C., pág. 19), Tostuera (E. C., págs. 72, 73, 82)...

(85) "Azorín" indicó el interés de la repetición en el diálogo teatral en su artículo "Los aficionados" (1930), en Obras completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 509-510.

Anthony M. Pasquariello subrayó la importancia de la repetición en Old Spain! y en la obra dramática del alicantino en general. Véase su estudio "The Dramatic Formula of Azorín", Symposium, volumen XIII, núm. 1, primavera de 1959, pág. 191. Por otro lado, Francisco Ugarte consideró Old Spain! una obra adecuada para el aprendizaje del castellano precisamente por sus continuas repeticiones. Véase su "Introduction", en "Azorín", Dos comedias. "Comedia del Arte". "Old Spain", ob. cit., pág. VII.

(86) Véase Anthony M. Pasquariello, "The Dramatic Formula of Azorín", ob. cit., págs. 191-192. Por otra parte, Ángel Valbuena Prat calificó de monótona la repetición que existía en Comedia del arte. Véanse sus trabajos "Modernismo y Generación del 98 en la Literatura española", en Díaz-Plaja, Guillermo (director), Historia general de las Literaturas hispánicas. Volumen VI.

Literatura contemporánea, Barcelona, Vergara, 1967, pág. 116; y "El artista del detalle y la melancolía (o 'Azorín' en su decadencia de occidente)", Letras de Deusto, volumen III, núm. 6, julio-diciembre de 1973, pág. 63.

(87) Véase Anthony M. Pasquariello, "The Dramatic Formula of Azorín", ob. cit., págs. 192-193.

(88) Sobre cuestiones retóricas, véase el libro de Heinrich Lausberg, Elementos de Retórica literaria, Madrid, Gredos, 1975.

(89) Véase Anthony M. Pasquariello, "The Dramatic Formula of Azorín", ob. cit., pág. 191.

(90) Véase "II.2.B. Elementos dramáticos" en el capítulo "II.2. 'Azorín', teórico del teatro", y los apartados sobre los directores de escena en "II.5. Los estrenos".

(91) El propio Pedro Salinas destacó ese aspecto de la obra del escritor gallego en su estudio "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", en Ensayos completos III, Madrid, Taurus, 1983, pág. 260.

(92) Lucio Basalisco señaló que las acotaciones se reducían en Angelita a su función esencial. Véase su estudio "Angelita di 'Azorín' ", en Due studi sull''auto' degli anni trenta ("El hombre deshabitado" di R. Alberti e "Angelita" di "Azorín"), Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1983, pág. 61. Véase también sobre el lenguaje de las notas escénicas de la mencionada pieza, Joaquina Canoa Galiana, Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, págs. 70-72.

(93) En efecto, aunque La guerrilla transcurre durante la Guerra de la Independencia y el tercer acto de Cervantes o la casa encantada en vida del novelista mencionado en el título, "Azorín" no subrayó esas circunstancias temporales en sus acotaciones, como había hecho en La fuerza del amor.

(94) Algunas acotaciones semejantes se encuentran en distintas obras. Así, en Old Spain!, en Comedia del arte y en Lo invisible puede leerse: "(Don Joaquín baila otro poco en medio de la sala; después se sienta en una silla e inclina el cuerpo y apoya la cabeza en la mano.) (O. c., IV, pág. 877)", "(Se sienta en un banco. Pone los codos en los muslos y se cubre la cara, inclinado. Pausa. Pacita le toca en la espalda.) (O. c., IV, pág. 991)" y "(Llora en silencio, con la cabeza entre las manos, los codos sobre las rodillas.) (O. c., IV, pág. 1.069)."

(95) En Old Spain! "Azorín" mencionó en una acotación la concha del apuntador. De esta forma el dramaturgo aludió a un elemento teatral que no existe en los escenarios actuales: "(Asomándose a la concha del apuntador.) (O. c., IV, pág. 864)".

Por otra parte, en Comedia del arte el alicantino hizo referencia al teatro, al local de la representación en una nota del acto I: "(Observa por todos los lados del teatro.) (O. c., IV, pág. 994)".

(96) Es importante señalar el interés del alicantino en subrayar en Old Spain! que Mister Brown imita al estadounidense don Joaquín (O. c., IV, pág. 875). Por otro lado, en Brandy, mucho brandy Paula también intenta hablar como Mister Fog, otro extranjero del teatro azoriniano (O. c., IV, pág. 957).

(97) Por otra parte, el autor indicó en una nota de Angelita que no debía oírse una música de la que hablan los personajes (O. c., V, pág. 490) y en una acotación de Cervantes o la casa encantada que el público no escuchaba los ladridos de perros que Víctor y Postín mencionan (O. c., IV, pág. 1.097).

(98) En Angelita encontramos también tres momentos en los cuales la escena queda completamente a oscuras por causas dramáticas (O. c., V, págs. 457, 474 y 504).

(99) También la escena octava de la pieza saliniana Caín o una gloria científica refleja un sueño de Abel, el principal personaje masculino.

(100) En el apartado dedicado al amor (II.3.B), hemos comentado el gran cariño que une a las familias en el teatro del alicantino.

(101) Tanto P. Romero Mendoza como Juan Antonio García Barquero alabaron la calidad de la prosa de las acotaciones de La fuerza del amor. Véase P. Romero Mendoza, "Azorín" (Ensayo de crítica literaria), Madrid, C.I.A.P., 1933, pág. 168; y Juan Antonio García Barquero, "José Martínez Ruiz a través del teatro de 'Azorín'", en Autores varios, "Azorín". Cien años (1873-1973), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974, pág. 65.

(102) Sobre la opinión azoriniana acerca de la elipsis, véase Pablo Cistué de Castro, "El teatro de 'Azorín'", Heraldo de Aragón, año LXXIII, núm. 23.938, 9 de marzo de 1967, pág. 13.

(103) Por el contrario, también hallamos a veces aclaraciones sorprendentes. Así leemos en Brandy, mucho brandy: "(Suena abajo, en la calle -la escena se supone que pasa en un tercer piso-, la música alegre y viva de una murga.) (O. c., IV, pág. 944)" y "(Vanse. Entra Mister Fog; se sirve otra copa. Llama al Criado, que se supone está en la pieza inmediata.) (O. c., IV, pág. 948)".

(104) Estas estructuras paralelas corresponden también a repeticiones de acciones de personajes en Old Spain! (O. c., IV, págs. 881 y 883; 875-876 y 898; y 877 y 899-900), Brandy, mucho brandy, (O. c., IV, pág. 957), Comedia del arte (O. c., IV, págs.

992 y 996), Lo invisible (O. c., IV, págs. 1.047 y 1.049) y La guerrilla (O. c., V, págs. 672 y 673; y 683-684 y 686-687).

5. LOS ESTRENOS.

"Azorín" se dedicó en los años veinte de forma intensa al teatro, aunque su interés por este género literario había comenzado mucho antes, como ya hemos indicado en el apartado "II.2. 'Azorín', teórico del teatro". El autor alicantino estrenó cinco obras precisamente en años de esa década: Old Spain! en 1926; Brandy, mucho brandy, Comedia del arte y la trilogía Lo invisible por separado en 1927; y El Clamor en 1928. Sus otros tres estrenos, hasta un total de ocho, fueron Angelita en 1930, La guerrilla en 1936 y Farsa docente en 1942. Las obras que no llegó a ver representadas sobre un escenario comercial por razones económicas y literarias, fueron La fuerza del amor (1901), Judit (1925) y Cervantes o la casa encantada (1931). En tan sólo tres años (1926-1928), nuestro autor llegó a estrenar casi la mitad de toda su labor dramática. Después, seguramente cansado de los esfuerzos infructuosos realizados en su campaña por renovar el teatro español, distanció sus estrenos. La guerrilla fue un intento de evitar desde las tablas la guerra civil unos meses antes de que comenzara y Farsa docente, una pieza contra la segunda contienda mundial a la vez que un compromiso del autor para con los actores protagonistas.

Las piezas azorinianas se estrenaron en distintas ciudades españolas: Old Spain! en San Sebastián; Brandy, mucho brandy,

Comedia del arte y La guerrilla en Madrid; las tres breves obras que componen Lo invisible en Barcelona y en Santander por separado; El Clamor en Madrid y en Cádiz simultáneamente; Angelita en Monóvar; y Farsa docente en Burgos. Entre los motivos que llevaron a nuestro autor a estrenar lejos de Madrid algunas de sus últimas obras, se puede señalar una vez más su descontento con la forma con que la crítica y el público de la capital habían acogido sus dramas. El estreno de Angelita en Monóvar es en este sentido muy significativo, pues con él quiso "Azorín" apartarse de todo lo que fuera el teatro comercial madrileño: de sus locales, de sus actores, de sus críticos, de su público. En efecto, Angelita se representó por primera vez en el Teatro Municipal de Monóvar en mayo de 1930 con actores no profesionales, con la ausencia de los críticos de los diarios madrileños y ante los paisanos del autor. En este ambiente "Azorín" consiguió un gran éxito de público, sólo comparable al que había obtenido Comedia del arte en 1927 y al que tendría La guerrilla en 1936. Pero junto a estos triunfos nuestro autor conoció también algún gran fracaso de público como el de Brandy, mucho brandy en 1927 en Madrid. Sus otros estrenos se caracterizaron por gustar a una parte de los espectadores y por disgustar a otra. Sin embargo, algunos importantes estudiosos de la obra azoriniana no han mencionado esos hechos. E. Inman Fox escribió en un importante artículo sobre Farsa docente que, salvo en Brandy, mucho brandy y en La guerrilla, "Azorín" obtuvo:

> "(...) un franco éxito de público, teniendo en cuenta, claro está, los límites impuestos sobre el teatro experimental. La opinión crítica estuvo dividida (...) pero los críticos más prestigiosos - Enrique de Mesa, Enrique Díez-Canedo, Gómez de Baquero - veían lo nuevo y lo elogiaban (1)."

De las palabras de E. I. Fox podría deducirse de una manera engañosa que en los años veinte había una parte del público español a favor de las piezas experimentales en los teatros comerciales. En el siguiente estudio de cada uno de los estrenos de las obras de "Azorín", comentaremos la realidad sobre ese asunto. Por otra parte, la crítica periodística madrileña alabó Old Spain! y La guerrilla, se mostró no unánime con Comedia del arte y atacó duramente Brandy, mucho brandy y El Clamor. De las otras piezas no opinó al haberse estrenado en provincias.

Las obras dramáticas de "Azorín" no tuvieron, pues, demasiado éxito en su época. Tampoco han conocido la revalorización que han experimentado las de otros escritores con el paso del tiempo. Ni siquiera han sido afortunadas en cuanto a reposiciones, pues sólo en representaciones de homenaje o al cumplirse en 1973 el centenario del nacimiento de "Azorín" dramas como Lo invisible u Old Spain! volvieron a los escenarios como comentaremos más adelante. Grandes escritores, como Gerardo Diego, pidieron con motivo del mencionado centenario la vuelta del teatro azoriniano a las salas comerciales sin resultado alguno (2). Después de esa fecha fue olvidado por los directores de teatro y casi por los estudiosos, como lo demuestra la bibliografía indirecta que incluimos al final de este estudio, pero no por algunos grupos

teatrales universitarios (3). Precisamente en 1973 dos de ellos, el Grupo de Teatro Contemporáneo y el Pequeño Teatro de Madrid, representaron por España espectáculos con textos azorinianos, según José María Martínez Cachero, pero no obras completas:

> "Y recorrieron buena parte de España dos curiosas misceláneas o 'collages', a saber: la del Grupo de Teatro contemporáneo, dirigido por Rafael Cores, titulada "Azorín" y su teatro; la del Pequeño Teatro de Madrid, dirigido por Antonio Guirau, titulada "Azorín": de la protesta al silencio, en la que un payaso y otros personajes hablan de 'Azorín' y recitan textos suyos y de colegas que de él se ocuparon (4)."

Algunas piezas azorinianas, con todo, han pasado a otros medios de comunicación. Así, Brandy, mucho brandy y Angelita han sido emitidas en programas radiofónicos y se ha realizado una versión cinematográfica de La guerrilla.

"Azorín" escribió la autocrítica de cuatro de sus ocho obras estrenadas: Brandy, mucho brandy, Comedia del arte, Lo invisible y Angelita. Estos comentarios del autor aparecieron publicados en general el mismo día del estreno. Sólo los referidos a Brandy, mucho brandy y Angelita son verdaderas autocríticas y de ellos nos ocuparemos más adelante. En el escrito sobre Comedia del arte, nuestro escritor sólo mencionó, al final de una gran descripción del Rastro madrileño, un dato que nos puede resultar interesante: la idea de la pieza surgió de la contemplación de un grabado del pintor francés Antoine Watteau. En el "Preámbulo" de Lo invisible también "Azorín" se limitó a afirmar que esta obra nació a raíz de su lectura de Los cuadernos de Malte Laurids

Brigge del poeta alemán R. M. Rilke.

"Azorín" dedicó las cuatro primeras obras que estrenó a los actores que las protagonizaron como agradecimiento seguramente: Old Spain! a Josefina Díaz de Artigas y Santiago Artigas, Brandy, mucho brandy a Manuel París, Comedia del arte a Francisco Fuentes y Lo invisible a Rosario Pino. Esa costumbre la abandonó el autor en el resto de sus piezas. Dirigió El Clamor al "espectador desconocido" y Angelita al dramaturgo francés Jean Racine. Sin embargo, las últimas, La guerrilla y Farsa docente, no tienen dedicatoria.

No existía en la época de los estrenos azorinianos en general la figura de director teatral separada de la de actor. Por ello, no debe extrañarnos que Old Spain! fuera dirigida por Manuel Díaz de la Haza; Brandy, mucho brandy, por Manuel París; y Comedia del arte, por Francisco Fuentes. El importante personaje del mundo teatral Cipriano Rivas Cherif también desempeñó en el estreno madrileño de Lo invisible esas dos funciones: director y actor (5). Para el estreno de Angelita se contó con la dirección de un gran aficionado al teatro, con el notario Martín Perea Martínez. De El Clamor, La guerrilla y Farsa docente desconocemos sus directores, aunque consideramos que serían, como en los casos anteriores, los protagonistas.

En cuanto a la escenografía de las obras azorinianas, los datos que han llegado hasta nosotros son muy escasos. Ni los autores ni los críticos hicieron referencia a este aspecto teatral tan importante para nosotros. Sólo conocemos algunos detalles de la representación de Brandy, mucho brandy, porque

resultaron muy novedosos, tanto que los espectadores los rechazaron: uso de iluminación lateral de colores y supresión de las luces de batería.

Los estrenos de Doctor Death, de 3 a 5 y de Angelita merecen atención puesto que su organización fue distinta a los de otras obras. En el primero el autor pronunció una conferencia antes de la representación para comentar las nuevas tendencias teatrales europeas, así como la pieza que iban a contemplar seguidamente los espectadores. En cuanto a Angelita el estreno constó de varias partes: en la primera el director pronunció unas palabras de alabanza de "Azorín", en la segunda se produjo la representación de Angelita y en la tercera se entonó el canto a Monóvar.

"Azorín" estrenó además dos de las tres obras teatrales de autores extranjeros que tradujo, como ya comentamos en la introducción de este capítulo: El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad, de N. Evreinoff y Maya, de S. Gantillon. La versión azoriniana de La intrusa, de M. Maeternick, no llegó a representarse.

A. LA FUERZA DEL AMOR. TRAGICOMEDIA.

La fuerza del amor, la primera obra teatral larga de "Azorín", no se ha estrenado nunca. Su edición de 1930 es interesante para este capítulo, porque en ella aparecen unas palabras de presentación del autor (6). El alicantino no recordó en esa fecha cuándo había escrito la pieza; pero sí que fue leída por un amigo suyo, cuyo nombre no mencionó, al matrimonio formado por la famosa actriz María Tubáu y el dramaturgo y director teatral Ceferino Palencia (7), "(...) en un hotel de las inmediaciones de la Castellana (...)". Esta lectura tenía como finalidad el estreno de la obra, pero no se llevó a cabo debido a "(...) los excesivos gastos que implicaba una resurrección arqueológica del siglo XVII (8)." En efecto, el drama requiere un elevado número de actores, un lujoso y variado vestuario, una escenografía rica... Seguramente la actriz y el director mencionados pensaron que era un gran riesgo estrenar una obra de un autor no demasiado conocido entonces y de tales características y, por ello, no se decidieron a afrontarlo. "Azorín" insistió en la presentación de la edición de 1930 que su pieza era un intento de reconstrucción histórica: "(...) en la evocación se ha sacrificado todo en estas páginas (...)" (9). Para llevarla a cabo tuvo que documentarse ampliamente y el escritor demostró este gran trabajo al incluir la relación de sus fuentes literarias después de los tres primeros actos: Alonso del

Castillo Solórzano, Francisco de Quevedo, Fernando de Rojas, Mateo Alemán, Juan de Timoneda, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Amadís de Gaula, etc. La fuerza del amor, además, contrasta enormemente con su trayectoria dramática posterior, como el propio autor subrayó, puesto que nunca volvió a escribir un drama histórico, con la excepción de La guerrilla. En el mismo año de 1930 "Azorín" escribió Angelita, una obra en la cual no hay ni rastro de evocación histórica y donde se debate en un ambiente contemporáneo sobre el tiempo y la religión (10). Precisamente el primer crítico literario importante del teatro azoriniano, Guillermo Díaz-Plaja, consideró justamente la "antiarqueología" como una de sus características principales (11). Por último, en estas palabras de presentación de la nueva edición de su drama, "Azorín" hizo recaer en la petición de anónimos amigos el motivo de su reimpresión, pues no podían adquirir una obra que se hallaba agotada desde hacía tiempo.

Al no haberse estrenado la pieza no disponemos del juicio de la crítica teatral ni del público. Sin embargo, contamos con la opinión de otro destacado miembro de la llamada Generación del 98, Pío Baroja, quien escribió el prólogo de su primera edición (1901). El novelista vasco destacó el contraste existente entre el carácter histórico de la obra, pues transcurre "en enero de 1636", y la combativa y polémica personalidad del autor en los últimos años del siglo XIX, preocupado sobre todo por la más cercana realidad. P. Baroja no veía reflejado de ninguna manera el duro carácter de su amigo en la pieza. Con todo, resaltó la

labor investigadora llevada a cabo por "Azorín", pero sus tibias alabanzas ("comedia bonita", "discreta"), nos hacen pensar que el resultado de tanto trabajo no le gustó demasiado. Al mismo tiempo resaltó una característica literaria que los críticos han ido subrayando después en "Azorín", su falta de "fantasía creadora". Copiamos a continuación el párrafo del prólogo que acabamos de comentar donde el gran novelista enjuició la primera obra dramática del alicantino:

> "Su personalidad no se destaca claramente en esta comedia La fuerza del amor, comedia bonita, documentada, discreta, un trabajo de erudición, de reconstrucción histórica, en donde Martínez Ruiz ha puesto la parte clara y neutra de su alma. Y esta parte es la menor energía de su temperamento, porque él no tiene una gran fantasía creadora de tipos, ni tiene tampoco ternura (12)."

B. JUDIT.

Judit pertenece al grupo de piezas no estrenadas de "Azorín", como ya señalamos en la introducción de este capítulo. Sin embargo, la incluimos en este apartado sobre las obras azorinianas que se han podido contemplar sobre un escenario por

dos razones. En primer lugar, porque el alicantino consiguió que una de las grandes intérpretes de la época, Margarita Xirgu, se interesara por la pieza con el fin de protagonizarla, según se refleja en entrevistas realizadas al autor y a la actriz durante el año 1926. En segundo lugar, porque creemos importante mostrar que "Azorín" no la estrenó por motivos teatrales curiosamente.

Así pues, Margarita Xirgu llegó a tener en sus manos y a estudiar el drama, pero no a representarlo. En una entrevista concedida a José Montero Alonso en abril de 1926, la célebre artista afirmó que lo estrenaría en la siguiente temporada, aunque era novedoso en cuanto a su técnica teatral y difícil de interpretar por sus numerosos personajes y escenas:

> "- (...) La de 'Azorín' irá en la próxima temporada...
> - ¿No la tiene usted aún en su poder?
> - Sí... Pero es que se trata de una obra dificilísima. Difícil para los actores y para la presentación escénica... Es una 'cosa' muy nueva en cuanto a la 'manera de hacer'. No sigue la ténica habitual de las comedias de hoy. Es algo distinto y extraño. Judit es una obra de abstracciones, muy complicada, con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos personajes... Personajes sin nombre... Se llaman 'Un minero, otro, otro'... Y 'Un aldeano, otro, otro'...
> - ¿La obra es de época actual?
> - Sí. Es una obra, a mi juicio, muy nueva y muy difícil. El ver en ella el nombre de 'Azorín' parece hacer suponer que se trata de una cosa sencilla, ¿verdad? Sin embargo, Judit es una obra honda, compleja y fuerte... Quiero estudiarla con mucho cariño y con mucho cuidado. Yo tardo bastante en estudiar cada obra. Por lo menos, tardo dos meses (13)..."

En agosto de 1926 declaró de nuevo la misma actriz a Arturo Mori que estaba muy ilusionada con el estudio del papel protagonista de Judit (14). Sin embargo, a pesar de su interés por preparar

bien la obra, su estreno no tuvo lugar.

Por otra parte, en una respuesta a Ramón Martínez de la Riva en diciembre de 1926, "Azorín" afirmó que en esa temporada Margarita Xirgu estrenaría su tragedia, de cuyo montaje había visto ya algunos escenarios. En esa fecha, por lo tanto, todavía se mantenía la intención de estrenarla (15). Con todo, debió retrasarse el momento de llevarla a los escenarios y acabó por no representarse. Creemos que en ello influyó, por un lado, el enorme éxito de la actriz en el año 1927 con la obra La ermita, la fuente y el río, de Eduardo Marquina, éxito que incluso continuó durante la siguiente temporada, pues en el estreno de Comedia del arte en noviembre de 1927 permanecía en cartel. Así, causas artísticas y económicas impedirían a Margarita Xirgu estrenar la pieza del alicantino. Pero, además, se cruzó en su trayectoria profesional un joven dramaturgo del cual estrenó en junio de 1927 en Barcelona y en octubre en Madrid su pieza Mariana Pineda. La fecunda relación teatral entre Federico García Lorca y Margarita Xirgu había comenzado, y la actriz abandonó seguramente el proyecto de interpretar Judit. Por otro lado, también creemos que ese drama no llegó a estrenarse porque "Azorín" debió decidir, tras el estruendoso fracaso de Brandy, mucho brandy en el mes de marzo de 1927, no llevar a los escenarios madrileños otra obra dramática suya de intención renovadora hasta que se hubieran calmado un poco los ánimos del público y de la crítica. En esta situación tampoco Margarita Xirgu estaría muy ilusionada por llevar a la escena el drama.

Así, su estreno no se produjo y al creerse perdida durante unos sesenta años nadie pensó en sacarla del olvido.

C. OLD SPAIN!. COMEDIA EN TRES ACTOS Y UN PRÓLOGO, DIVIDIDOS EN CUATRO CUADROS.

Old Spain! fue la primera obra teatral que "Azorín" estrenó. Este hecho se produjo el día 13 de setiembre de 1926 en el Teatro del Príncipe de San Sebastián. Al conocer que nuestro autor se iba a dedicar al género dramático, escritores, lectores y espectadores se quedaron sorprendidos, pues no consideraban el estilo azoriniano adecuado para la escena. Muchos creyeron en un fracaso seguro al pensar que "Azorín" ignoraría además la técnica teatral tradicional (16). Se trató el asunto como un ejemplo más de la eterna discusión sobre si los buenos novelistas y poetas podían ser también buenos hombres de teatro. La opinión de los dramaturgos a este respecto era casi siempre negativa, ya que alegaban el desconocimiento de la "carpintería teatral" por parte de los autores alejados del género dramático. Sin embargo, "Azorín" escribió la obra con la intención de renovar el teatro

español. Ni le interesaba dominar esa "carpintería", puesto que su objetivo era superarla, ni integrarse en el grupo de los dramaturgos de temas y técnicas tradicionales. Con todo, al obtener éxito algunos críticos, como Antonio Espina y Eduardo Gómez de Baquero, señalaron que en efecto no existía una separación entre narración y teatro tal como había confirmado la citada pieza azoriniana, sino sólo Literatura:

> "Lo esencial era esto: demostrar que 'Azorín' no es incompatible con el teatro. O lo que es lo mismo: que éste, el teatro, no es incompatible con la literatura. Que no existen dos literaturas esencialmente distintas, la narrativa y la teatral, aunque se diferencien sus técnicas. Y, en fin, que en el fondo, todo deviene literatura. Buena o mala. Pero literatura (17)."

Otro crítico, "Floridor", seudónimo utilizado por Luis Gabaldón, alabó también la llegada del novelista "Azorín" al teatro en su reseña de Old Spain! para el diario ABC (18), una vez que la obra fue acogida con éxito por los espectadores. Además lo situó entre los dramaturgos europeos renovadores del género teatral, apreciación que sin duda agradaría al autor.

Como mencionamos más arriba, la comedia se estrenó el día 13 de setiembre de 1926 en San Sebastián. Llegó al Teatro de la Reina Victoria de Madrid el día 3 de noviembre del mismo año, después de haberse representado en Oviedo el 2 de octubre (19). Sin embargo, los públicos de San Sebastián, Oviedo y Madrid no contemplaron exactamente la misma obra. "Azorín" eliminó la farsa del acto tercero en su representación en Oviedo y, al no quedar satisfecho con este cambio, rehízo el final de la pieza para su

estreno en Madrid:

> "El autor, no considerándose infalible, modificó su obra y así se representó en Oviedo, pero después pareció oportuno volver a la forma primitiva, aligerándola en la parte final. Los dos actos se han reducido a uno y se ha suprimido el epílogo. De este modo la ha dado a conocer en Madrid la compañía Díaz-Artigas, que la estrenó (20)."

1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA.

Aunque el editor de las Obras completas de "Azorín", Ángel Cruz Rueda, incluyó normalmente antes de las piezas teatrales la autocrítica correspondiente, en el caso de Old Spain! no aparece. Seguramente el autor no llegó a escribirla. Sin embargo, al final de esa edición se encuentra una nota titulada "Las acotaciones", fechada en Madrid en 1926, que "Azorín" escribió para la edición inglesa, aparecida en 1928, sólo dos años después de su estreno (21). En la mencionada nota subrayó una vez más la importancia del diálogo y lo innecesario de las acotaciones escénicas en una pieza teatral (22). Como ya sabemos, "Azorín" creía en la capacidad del buen actor para saber interpretar su papel sin necesidad de las anotaciones del dramaturgo. Por lo tanto, concedió libertad a actores como Santiago Artigas y Manuel Díaz

González (don Joaquín y Mister Brown en la obra, respectivamente) para representar sus difíciles escenas, mientras que otro autor les habría indicado cómo hacerlo con muchas acotaciones.

2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN.

"Azorín" dedicó las primeras piezas que estrenó a sus actores protagonistas. Así, en las diversas ediciones de Old Spain! se puede leer la siguiente dedicatoria dirigida a Josefina Díaz de Artigas y a Santiago Artigas. En ella el autor hizo mención a su calidad profesional y a la entrañable relación que los unió:

> "A PEPITA Y A SANTIAGO.
>
> A la señora doña Josefina Díaz de Artigas y al señor don Santiago Artigas, admirables en el arte, meritísimos en la amistad (23)."

Santiago Artigas y Josefina Díaz fueron dos célebres intérpretes de la primera mitad del siglo XX que se especializaron en comedias de autores contemporáneos. Trabajaron durante varias temporadas en el Teatro Español y en el Reina Victoria de Madrid, y también llevaron su arte a América. Después

de la temprana muerte de Santiago Artigas, Josefina Díaz triunfó en otro tipo de personajes, como en el de la Novia de Bodas de sangre de Federico García Lorca en 1933.

El recuerdo de estos dos actores acompañó a "Azorín" durante toda su vida. En una entrevista concedida a Marino Gómez-Santos treinta años después del estreno de la comedia, nuestro autor los mencionó entre los mejores intérpretes de su teatro (24).

El director en el estreno de Old Spain! fue Manuel Díaz de la Haza, el cual representó también el personaje de Marqués de Cilleros, ya que era normal entonces simultanear las labores de dirección y de interpretación. M. Díaz de la Haza era además el padre de la primera actriz, Josefina Díaz, casada a su vez con el primer actor, Santiago Artigas.

La compañía de Josefina Díaz y Santiago Artigas fue la encargada del estreno. Según Antonio Gallego Morell, "Azorín" habría escrito la pieza "en función" de esos actores (25). Su afirmación nos parece un poco exagerada por las propias características de la obra, bastante alejada de las piezas que entonces se representaban. Sí reconocemos, sin embargo, el gran interés del autor por estos actores, los primeros que representaron una pieza dramática suya. La lista completa de personajes y de intérpretes en su estreno en San Sebastián es la siguiente (26):

PERSONAJES	ACTORES
Pepita	Josefina Díaz de Artigas
Lucita	Carmen M. Ortega
Juliana	Isabel Zurita
Doña Marcela	Elena Rodríguez
Águeda	Natividad Ríos
Blasa	Emilia de Haro
Marqués de Cilleros	Manuel Díaz de la Haza
Don Joaquín	Santiago Artigas
Míster Brown	Manuel Díaz González
Actor	Fernando F. de Córdoba
Señor Cicuéndez	Fulgencio Nogueras
Don Claudio Pisana	Rafael Ragel
Alcalde	José Trescolí
Corresponsal	Octavio Castellanos
Don Vedasto	Rafael Ragel
Don Nemesio	Aniceto Alemán
Servando	Manuel Dicenta
Don Quijote	Rafael Ragel
Un bandolero	Aniceto Alemán

El crítico "Floridor" alabó en su reseña del estreno publicada en el diario ABC el trabajo de todos los actores y especialmente el de los principales: Josefina Díaz (Pepita), Santiago Artigas (don Joaquín), Manuel Díaz González (Míster Brown) y Manuel Díaz de la Haza (Marqués de Cilleros). La forma

como describió "Floridor" la actuación de Josefina Díaz incluyó su propio seudónimo: "(...) verbo florido de todas las femeninas gracias, exquisita personificación de la Condesa (...)". De Santiago Artigas afirmó que comprendía muy bien toda clase de papeles y que se adaptaba perfectamente a ellos, de Manuel Díaz González apreció la manera como había sabido interpretar un papel difícil y original, y, finalmente, de Manuel Díaz de la Haza destacó "el tono y mesura de su labor" (27).

Enrique Díez-Canedo escribió en su crítica para el diario El Sol que el trabajo interpretativo había sido muy bueno, sobre todo el de Pepita Artigas en su importante intervención del segundo acto (28).

José L. Mayral juzgó también en las páginas de La Voz la actuación como excelente en general, sin destacer la de ningún intérprete (29).

En resumen, los críticos señalaron que los intérpretes se lucieron en sus respectivos papeles, sobre todo los protagonistas.

El estreno de Old Spain! tuvo lugar en setiembre de 1926 en el Teatro del Príncipe de San Sebastián, situado en la Calle de Aldamar, número 7. En Madrid se representó por primera vez el día 3 de noviembre de 1926 en función de noche en el Teatro de la Reina Victoria, local que se encuentra todavía en el número 24 de la Carrera de San Jerónimo. En la programación de este coliseo la obra azoriniana alternó con la de José Fernández del Villar Mimí

Valdés (30). Como dato curioso, podemos mencionar los nombres de los apuntadores en el estreno azoriniano: Joaquín Llácer y Jaime Rosa (31).

3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA.

El estreno de Old Spain! en San Sebastián fue todo un acontecimiento literario y social, según el crítico Enrique Díez-Canedo, pues era la primera vez que "Azorín", un escritor muy conocido, llevaba una obra suya a un escenario. Los Reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg, también quisieron estar presentes en ese acto, como otras muchas personas, tantas que fue "(...) necesario hasta poner sillas en los pasillos laterales de la platea (...)" (32). El Rey hizo acudir a "Azorín" a su palco para felicitarlo (33) tras el acto segundo, muy aplaudido por el público y fundamental en el desarrollo de la obra:

> "(...) las escenas que constituyen el nervio ideológico de la comedia, (...) obtuvieron, sobre todo en el parlamento dicho maravillosamente por Pepita Artigas (...) la aprobación unánime, el aplauso cerrado, la llamada al proscenio (...) (34)."

Sin embargo, el drama no obtuvo un éxito rotundo, pues a los

espectadores les gustó la parte de comedia, mas no la de farsa que se encuentra en el cuadro segundo del acto final, según escribieron en sus reseñas Antonio de Obregón y Enrique Díez-Canedo (35). También Álvaro Alcalá-Galiano insistió en este aspecto en su libro Entre dos mundo al afirmar que el público en San Sebastián había aplaudido el primer acto y mucho más el segundo; pero no había celebrado el tercero ni el epílogo, más bien los había rechazado. Con todo, conservaba la esperanza de que en un futuro próximo "Azorín" llevara al escenario piezas que obtuvieran éxito (36).

De nuevo Enrique Díez-Canedo hizo la reseña del estreno en Madrid de Old Spain! y en ella escribió que el autor había debido salir a saludar en todos los actos al entusiasmado público. Parece, pues, que el estreno madrileño fue un éxito sin reparos en comparación con el de San Sebastián (37).

"Floridor", crítico teatral de ABC, también aludió en su reseña a las grandes ovaciones que recibió "Azorín" en el estreno que estamos comentando, especialmente en los actos primero y segundo (38).

José L. Mayral, autor de la reseña para el diario La Voz, escribió, sin embargo, que a una gran parte del público del estreno madrileño no le había gustado la obra, pues no había entendido su hondura temática ni el sentido de la farsa final (39).

En esta misma línea de autores que consideraron un fracaso el estreno madrileño de la pieza, podemos mencionar también a

Gaspar Sabater quien, en su libro "Azorín" o la plasticidad, consideró, sorprendentemente para nosotros, la calidad literaria de la pieza como la causa de su rechazo (40).

Old Spain! permaneció en la cartelera madrileña hasta el día 18 de noviembre de 1926. Entonces se estrenó en función de tarde la pieza de Federico Oliver Lo que ellas quieren (41). No podemos considerar un éxito de público la primera pieza estrenada de "Azorín" en Madrid, pues no se representó más que dieciséis días, a pesar de la publicidad que se insertaba en los diarios. Así, en la cartelera de ABC del día 13 de noviembre se puede leer el siguiente texto que contrasta bastante con la realidad:

> "(...) continúa siendo el espectáculo más interesante de la temporada. Así lo entiende el público, que llena diariamente el teatro, y aplaude con entusiasmo al final de los tres actos. Se despacha para el domingo (42)."

De ser como la publicidad indicaba, la obra se habría mantenido en cartel durante más tiempo. Pero desgraciadamente no fue así y pocos espectadores pudieron conocer el primer intento reformador de "Azorín" en el teatro.

Después de su estreno madrileño, Old Spain! fue representada en diferentes ciudades españolas e incluso en Latinoamérica. En Buenos Aires la interpretó con éxito la actriz argentina Lola Membrives (1888-1969), famosa en América y en España por sus actuaciones como protagonista de obras como La dama del mar de Henrik Ibsen, Pepa Doncel de Jacinto Benavente o La Lola se va a

los puertos de los hermanos Antonio y Manuel Machado (43). El mismo autor mencionó el éxito obtenido en Argentina en una carta que envió a Juan de la Cierva y Peñafiel (1864-1938) en agosto de 1927 (44). *Old Spain!* es, pues, una de las piezas azorinianas que se han conocido fuera de nuestras fronteras.

También destaca la mencionada comedia dentro del teatro de "Azorín", ya que se ha repuesto en diversas ocasiones después de su estreno: el día 3 de junio de 1953 se representó en el Teatro Principal de Alicante con actores locales. El director de este montaje fue José Ferrándiz Casares (45).

Como recuerdo del centenario del nacimiento de "Azorín", los días 5 y 17 de diciembre de 1973 se interpretó el drama en el Teatro Principal de Alicante y en el Teatro Principal de Monóvar, respectivamente. Los actores de estas representaciones fueron los integrantes del Teatro Club de la Caja de Ahorros del Sureste de España. A continuación indicamos el nombre de los principales junto con el de su personaje:

Pepita ..... Laly Morillo
Marqués de Cilleros ..... Paco Llorca
Don Joaquín ..... Jaime Cárceles
Mister Brown ..... José V. Guijarro
Señor Cicuéndez ..... Juan A. Bernabéu
Don Claudio Pisana ..... Rafael Mas
Alcalde ..... César L. Menor

En otros papeles secundarios actuaron Manolo R. Tomás, Cristina

Marcos, María del Carmen Moraga y Pilar María Morán. Colaboraron también en este montaje Pablo Portes como realizador del decorado y Adrián Carrillo, responsable de los bocetos. El director fue Francisco Herrero Blanco quien utilizó como fondo musical para los diálogos sobre el tema del tiempo el movimiento lento del "Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta", de Joaquín Rodrigo (46).

Enrique Díez-Canedo escribió para el diario El Sol la reseña del estreno en San Sebastián de Old Spain!, como sabemos. En su crítica alabó el prólogo inicial y el acto primero, las partes sin duda más novedosas; pero, en conjunto, consideró la pieza una obra tradicional que incluso podría relacionarse con las comedias del Siglo de Oro, pues calificó a la protagonista femenina, la Condesita, de "discreta". Por otra parte, el crítico de El Sol vaticinó para "Azorín" una exitosa carrera en los escenarios. Sin embargo, cuando E. Díez-Canedo hizo la crítica del estreno madrileño, señaló como el mejor acto de la pieza el segundo. Le gustó especialmente en él la escena final del Marqués de Cilleros y de la Condesita, del padre y de la hija. Además, profundizó en la relación entre el drama del autor de Monóvar y las piezas de nuestro teatro clásico: "Ella es una discreta, emparentada con las de Tirso; a enamorarla sale el galán con su inseparable el gracioso; pero ella es quien conduce la farsa (47)". En la obra azoriniana el galán y el gracioso serían don Joaquín y Míster Brown, respectivamente. E. Díez-Canedo observó además tres

elementos fundamentales en Old Spain!: las reminiscencias de la anterior pieza teatral de "Azorín", La fuerza del amor, en la presencia de personajes y situaciones de nuestra historia literaria; el tema del enfrentamiento entre el mundo de la acción y el de la contemplación, presente también en su obra en prosa; y el intento de renovar el teatro, centrado en los cómicos diálogos entre don Joaquín y Míster Brown.

En su comentario del estreno, el crítico de La Gaceta Literaria, Enrique Lafuente, se limitó a considerar positiva la llegada de "Azorín" al teatro español porque suponía renovación y calidad literaria (48).

Eduardo Gómez de Baquero juzgó en las páginas de La Esfera el primer estreno de "Azorín" como el "principal suceso de la temporada", pues se incorporaba al panorama de la literatura dramática nacional su lírico y minucioso estilo:

> "El bello acto segundo de Old Spain! muestra cómo son capaces de concurrir a la emoción dramática los finos matices, la observación delicada del medio físico y social, la honda interpretación lírica de lo sensible que admiramos en sus obras de lectura (49)."

También gustó bastante el drama a José L. Mayral, el crítico teatral de La Voz. En su reseña de la obra destacó el estudio sicológico, el patriotismo y el optimismo reflejados por el autor, a quien consideró un maestro debido a su intención didáctica y a la perfecta estructura de los dos primeros actos. En el segundo concedió un gran valor a la escena entre padre e hija a causa de su estilo evocador, retórico, descriptivo,

sentimental (50). Por otra parte, J.L. Mayral explicó la farsa de la última parte de la pieza dramática como un intento por parte de la protagonista femenina de ridiculizar la falsa tradición y de subrayar lo realmente importante, el amor. En cuanto a los personajes, el crítico de La Voz alabó especialmente al payaso por su hondura y a los secundarios por su humanidad.

"Floridor" escribió en su reseña para el diario ABC que en Old Spain! se encontraba la calidad literaria de "Azorín" y en ello residía el mérito de la pieza. La obra se basaba, según este crítico, en el contraste entre personajes que representan el presente (don Joaquín y Mister Brown) y el pasado (la Condesita y el Marqués). En cuanto a los tres actos que componen el drama, "Floridor" subrayó que el primero tenía "fondos de realidad", el segundo "literarias y bellas disertaciones" y el tercero "(...) matices de sainete y de farsa, ésta de clásico sabor a lo Goldoni (...) (51)." Con las citadas palabras el crítico de ABC aludió adecuadamente a la variedad genérica de la pieza.

"Alejandro Miquis", el crítico teatral de la revista La Esfera, afirmó en su reseña que no había novedades en la pieza azoriniana y que su tercer acto era poco interesante e inútil, pues no desenlazaba nada. Sólo encontró "instinto dramático" en el diálogo del acto primero ya comentado entre don Joaquín y Mister Brown (52).

En resumen, la crítica teatral madrileña se mostró favorable a Old Spain! por su calidad literaria y sus intentos renovadores, aunque también señaló su dominante carácter tradicional.

4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

En este apartado vamos a mencionar y comentar de forma breve los espectáculos, sobre todo dramáticos y cinematográficos, que la capital de España ofrecía cuando se produjo el estreno de cada una de las piezas azorinianas. Así podremos conocer parcialmente, ya que nos limitamos a la cartelera de Madrid, cuál era la realidad teatral en el momento en el que "Azorín" y otros autores intentaron cambiarla. La lista de espectáculos que publicó el periódico ABC el día de la primera representación madrileña de Old Spain!, fue la siguiente (53):

TEATROS.

Teatro de la Zarzuela: La tempestad (1882), de Ruperto Chapí (sesión de tarde); y Los calabreses (1918), de Pablo Luna (sesión de noche).

Teatro Fontalba: La reposición de La princesa Bebé (1904), de Jacinto Benavente, protagonizada por Margarita Xirgu (tarde), y la más famosa pieza de José Zorrilla, Don Juan Tenorio (noche).

Teatro Lara: Guiñitos, a beneficio de la gran actriz Carmen Díaz (tarde); y el estreno de Marilala (noche).

Teatro Eslava: Aventura, protagonizada por Pepita Meliá, obra de Enrique Suárez de Deza.

Teatro Infanta Isabel: Paco Pinto y Zaragüeta (tarde) y El espanto de Toledo, de Pedro Muñoz Seca, quien sería colaborador de "Azorín" dos años más tarde en El Clamor.

Teatro Reina Victoria: Mimí Valdés, de F. del Villar (tarde) y el estreno de Old Spain! (noche).

Teatro Latina: ¿... Y después?, de Felipe Sassone Suárez.

Teatro Apolo: La zarzuela Sequidilla gitana.

Teatro Martín: Las mujeres de la cuesta.

CINES.

Cine Princesa: La viuda alegre.

Cinema X: Una extraña aventura de Luis Candelas y La octava esposa de Barba Azul, protagonizada por Gloria Swanson.

Cine Royalty: La comedia La cruz del gran duque, con Paulina Geron en el principal papel femenino.

Cine de la Encomienda: El as de espadas, protagonizada por W. Desnombde.

Cine Pardiñas: El jorobado de Nuestra Señora de Paris.

Cine Madrid: El monarca de la sierra, "(...) portentosa creación del famosísimo Tom Mix, que, con su yegua 'Malacara', llega a inconcebibles extremos de arrojo e intrepidez en esta gran superproducción (54)."

Como se puede apreciar, los espectadores podían asistir en noviembre de 1926 a la representación, por una parte, de famosas zarzuelas, pero en general antiguas, y, por otra, de obras de autores modernos de éxito como J. Benavente, P. Muñoz Seca, E. Suárez de Deza o Felipe Sassone, de los cuales sólo los dos primeros han pasado a la Historia de la Literatura española. En cuanto al llamado séptimo arte, la cartelera presentaba todavía películas mudas; pero se parece a una actual a causa de dos aspectos fundamentales: la cinematografía extranjera, sobre todo estadounidense, dominaba las pantallas y la publicidad insistía en la fama de los actores protagonistas y en las proezas que realizaban.

Por último, vamos a comentar las principales noticias que pudieron conocer los lectores en diferentes periódicos el mismo día del estreno de Old Spain! en Madrid. Con ello pretendemos mostrar en principio el contexto político y social del teatro azoriniano. Sin embargo, en ocasiones encontraremos conexiones entre realidad y teatro, y podremos señalar la respuesta azoriniana, desde un punto de vista literario, a problemas auténticos. En la portada del diario ABC del día 3 de noviembre de 1926 apareció una foto de la Sesión de clausura de la Asamblea de la Confederación Nacional de Maestros. En páginas interiores se publicaban las conclusiones de sus reuniones, las cuales consistían en diversas peticiones al Gobierno: creación de tantas escuelas como fueran necesarias de acuerdo con el censo de la nación, establecimiento de cursos y otras actividades de perfeccionamiento para los profesionales de la enseñanza con el apoyo del estado, fundación de bibliotecas escolares en todos los centros, colocación de los nuevos maestros de las Escuelas Normales sin necesidad de oposición (55)... Sorprende comprobar que algunas de estas solicitudes se hacen todavía en nuestro tiempo, después de más de sesenta años. Por otra parte, los acuerdos del Consejo de Ministros celebrado el día anterior constituían otra de las noticias fundamentales de ABC. En esa sesión se había aprobado la construcción de varias carreteras provinciales y de la línea de ferrocarril entre Zamora y La Coruña (56). En cuanto a la guerra que España mantenía entonces

en África, las noticias oficiales anunciaban: "Comunica el General Sanjurjo que hoy comenzará, probablemente, la acción para someter y desanimar la cabila de Beni-Ider (57)". Los lectores estaban en aquellos años muy interesados lógicamente en dicha guerra (1909-1927), por ello sus incidencias ocupaban muchas páginas de los periódicos. Unos meses antes de nuestro último enfrentamiento civil, "Azorín" estrenó precisamente una obra, La guerrilla, donde los conflictos bélicos ocupan un lugar central. En ella la respuesta que da nuestro autor a la guerra es el amor, los buenos sentimientos en general. Los protagonistas, un francés y una española, logran superar con su amor la situación que los enfrenta.

En el diario La Voz las principales noticias aparecieron en la primera página (58). La más importante en el ámbito internacional era el avance del resultado de unas elecciones en los Estados Unidos de América, gobernados entonces por Calvin Coolidge (1872-1933): "En las grandes ciudades, los primeros datos son favorables a los demócratas". Mientras tanto, en España se mantenia la dictadura del General Primo de Rivera (1923-1930). Por otra parte, el prestigioso periodista Roberto Castrovido (1864-1940) defendió en un articulo el edifio y la situación del Ayuntamiento madrileño frente a quienes deseaban la construcción de una gran obra arquitectónica para albergarlo y así hacerlo comparable a los de París, Malinas, Amberes o Bruselas. Como noticia curiosa, se publicaba el caso del español Juan Francisco Caberg, quien se habia instalado en Viena como "ocultista, espiritista y profesor de 'arte negro'" y había alcanzado un

éxito tal que importantes personajes de Austria le consultaban.

El periódico El Sol publicó en su primera página diferentes informaciones sobre las consecuencias del fallido atentado contra el dictador italiano Benito Mussolini (1883-1945) (59). Ya hemos mencionado más arriba que en nuestro país existía también una dictadura. No creemos casual que tanto La Voz como El Sol hayan situado en sus portadas noticias relacionadas indirectamente con la política española. Por otra parte, también en primera página, el catedrático de Economía de la Universidad de Madrid, Luis Olariaga, firmaba un artículo sobre la reforma del Código de Comercio; y el corresponsal del diario en París, "Corpus Barga" (60), escribía una crónica sobre la apertura del Parlamento francés.

D. Brandy, mucho brandy. SAINETE SENTIMENTAL EN TRES ACTOS.

La primera representación de Brandy, mucho brandy se produjo el día 17 de marzo de 1927 en el Teatro del Centro, situado en la madrileña calle de Atocha. También entonces, como el año anterior ante las representaciones de Old Spain!, el público sintió un gran interés por la nueva obra de "Azorín" a causa de su fama. A esta circunstancia se añadió en 1927 la polémica periodística que mantenía el autor con los críticos teatrales (61). Por todo ello, el segundo estreno del alicantino resultó muy atrayante tanto para la crítica profesional como para los espectadores.

1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA.

"Azorín" publicó una autocrítica de Brandy, mucho brandy el mismo día de su estreno en el diario ABC de Madrid (62). Nuestro escritor la dividió en tres partes. En la primera, reflexionaba sobre el particular proceso creador de una obra teatral y la posterior relación entre autor y drama (63). En la segunda, trataba de la evolución del género teatral en Europa, en donde,

según su opinión, había fracasado la tendencia realista y había triunfado la fantasía en el escenario (64). También en esta parte de la autocrítica "Azorín" se refirió a Brandy, mucho brandy y trató algunos de sus aspectos: acción, características de los actos, temática, diálogo... Por ser una de las pocas ocasiones en las que el autor escribió sobre una obra teatral suya con cierta extensión, creemos muy interesante transcribir sus palabras:

> "En la obra que yo quisiera haber escrito, la acción sería sencilla, sobria, sumaria. El público no habría de esperar ver en ella una intriga complicada, peregrina. El primer acto sería una farsa grotesca, jovial; el segundo sería una transición para el tercero; todavía en ese segundo acto, lo grotesco lucharía para no desaparecer de la comedia. Pero en el tercer acto, la farsa habría sido vencida. Los personajes todos vivirían en un ambiente de patética irrealidad. El problema del ser o del no ser atormentaría a un alma femenina. No sabría esta débil mujer si la realidad es, en efecto, realidad, o es ensueño. La ilusión la impulsaría a la aventura peligrosa; pero desconocedora de sí misma, de su propio corazón, no sabría si tenía o no fuerzas para realizar ese deseo. Y en esta atmósfera de irrealidad, de fantasía, de ensueño, en que no se sabe si los muertos viven o si los vivos están muertos, acabaría la obra.
>
> Y en una obra así el diálogo habría de ser cosa esencial. ¡Ah, el arte del diálogo! Nadie sabe, hasta que ha hecho la prueba, lo difícil, lo terrible, lo arduo que es condensar en pocas palabras -pocas, y claras, y escogidas palabras- el pensamiento, las ideas, la vida, la sensibilidad todas de unos cuantos personajes (65)."

En resumen, podríamos afirmar que, según "Azorín", el drama se caracteriza por tener una acción simple, dividirse en tres actos tratados de distinto modo, plantear el antiguo tema del ser y del no ser en un personaje femenino y contar con un diálogo

breve y sencillo. Otros breves comentarios del alicantino sobre su pieza se encuentran en las entrevistas que varios periodistas le hicieron con motivo del estreno. En la de José Montero Alonso para Nuevo Mundo, nuestro escritor insistió en que los tres actos estaban concebidos de manera diferente: el primero como una farsa, el tercero como un drama sentimental con elementos sobrenaturales y el segundo como un paso para el último (66). Debemos señalar la caracterización añadida al tercer acto, "un drama sentimental", porque en efecto en la pieza el tema del amor no correspondido ocupa un lugar importante. Por otra parte, en la entrevista realizada por Gerardo Ribas para La Nación, "Azorín" aseguró que la tercera parte de su nueva obra era la mejor, la más literaria y teatral (67). Este juicio responde a sus ideas sobre las características de la nueva literatura dramática, pues en el tercer acto de Brandy, mucho brandy surge la presencia de lo sobrenatural, de lo soñado.

Unos treinta años después de esas entrevistas, "Azorín" declaró a Marino Gómez-Santos sorprendentemente que ésta era la pieza que prefería de toda su producción, pues trataba problemas todavía de actualidad como las relaciones entre Oriente y Occidente, y entre juventud y vejez (68). Estos temas que el escritor mencionó en los años 50 no son fundamentales en la pieza. Lo demuestra el hecho de que no aludió a ellos cuando se estrenó.

2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN.

"Azorín" dedicó Brandy, mucho brandy a Manuel París, su protagonista y director en el día de su estreno en Madrid:

> "A MANUEL PARÍS.
>
> Admirable actor, fino artista, animado siempre de una viva inquietud, curioso siempre de toda novedad escénica.
> Su admirador sincero, con un abrazo cordialísimo,
>
> AZORÍN (69)".

Manuel París fue dramaturgo además de intérprete y director teatral. Escribió, entre otras obras, Vender dinero, El ama de cría y La estrella del rabo.

El director de escena en el estreno del drama azoriniano fue Manuel París, como acabamos de comentar. El autor de Monóvar creyó seguramente que era una persona adecuada para realizar esa labor, pues conocía sus ideas innovadoras sobre el espectáculo dramático, como demuestra esta respuesta que dio a José Montero Alonso en una entrevista realizada en uno de los ensayos:

> "- Hay en él inquietud, vibración, vida. A mí me parece que está en la misma línea de Pitoeff por esa inquietud suya... París, en París, en ese ambiente de vibración y

> de arte, sería un Pitoeff. Es inquieto y moderno, y lleva este espíritu suyo a la dirección escénica, a la interpretación, al decorado (70)..."

Nuestro escritor comparó a M. París con Jorge Pitoeff (1886-1939), director de escena, autor y actor nacido en Rusia, el cual trabajó sobre todo en San Petersburgo, Ginebra y París. Su período de máxima actividad teatral correspondió a los años 1915-1930. Interpretó y montó piezas de Henri Lenormand, Luigi Pirandello, Bernard Shaw, Jules Romains, Paul Claudel, Paul Vialar, Jean Anouilh, Steve Passeur... Precisamente en el mes de febrero de 1927, la compañía de Pitoeff representó en el Teatro Alkázar de Madrid la obra de Jules Romains Jean le Maufranc (71).

Sólo el periodista de Blanco y Negro, Luis Calvo, alabó la labor como director y escenógrafo de M. París en su reseña de Brandy, mucho brandy (72). Las novedades que aportó a la escena no fueron del agrado del resto de la profesión crítica, como comentaremos en el apartado sobre la escenografía.

Por otra parte, trabajaron como apuntadores Rafael Contreras, José Hidalgo y Rogelio Delgrás (73).

La compañía de los actores Manuel París y Carmen Ortega fue la encargada de dar vida a los personajes en la primera representación del drama azoriniano. El reparto completo fue el siguiente (74):

PERSONAJES	ACTORES
Laura	Carmen Ortega
Doña Dorotea	Lis Abrines
Paula	Elena Cózar
Mister Fog	Manuel Paris
Don Cosme	Agustín Povedano
Rafael	Pablo Rossi
Alejo	Alberto Contreras
Don Lorenzo (viejo)	Fernando del Valle
Don Lorenzo (joven)	Manuel Dominguez

En las reseñas de Brandy, mucho brandy hemos encontrado pocas y dispares referencias a la interpretación. El anónimo crítico del periódico ABC se limitó a afirmar que la actuación había sido correcta (75). Luis Calvo consideró buena la labor de los actores, especialmente la de Manuel París, Carmen Ortega y Lis Abrines (76). Sin embargo, "Alejandro Miquis" escribió en La Esfera que los intérpretes habían representado mal la obra y que, por tanto, eran en parte responsables de su fracaso (77). En efecto, fue una de las piezas peor acogidas por el público en aquella temporada teatral, como comentaremos más adelante.

Brandy, mucho brandy se estrenó en el Teatro del Centro. Este local abrió sus puertas en la temporada 1919-1920. La compañía que lo inauguró fue la de los famosos actores Margarita Xirgu (1888-1969) y Enrique Borrás (1863-1957) (78).

3. ESCENOGRAFÍA.

M. París se encargó también de la escenografía en el estreno de Brandy, mucho brandy y contó en esta tarea con la colaboración de "Azorín". Según el juicio del autor, la decoración fue sencilla y simple (79). Sin embargo, el director y el dramaturgo organizaron otros aspectos de la representación de forma diferente a como se hacía entonces. Por una parte, suprimieron las luces de batería, buscaron efectos con luces y sombras, y colocaron focos laterales que variaban de color "según el estado de ánimo de los personajes" (80). Por otra parte, eliminaron la concha del apuntador. Sin embargo, estas innovaciones no lograron resultados positivos, según Enrique Díez-Canedo, periodista de El Sol, pues los encargados de las luces hacían los cambios "tarde y mal" y los actores no se sabían sus papeles, así que se escuchaba al traspunte y se veía su texto desde la sala (81). Tanto E. Díez-Canedo como el anónimo crítico teatral de ABC relacionaron los cambios de luces con Pitoëff (82). Pero los espectadores del estreno no apreciaron la novedosa iluminación, incluso algunos apostaban en voz alta por el color que aparecería seguidamente sobre la escena (83). A M.

Fernández Almagro no le gustaron los juegos de luces y sombras de la obra azoriniana; pero su crítica resulta muy interesante para nosotros porque se refiere con detalle a un aspecto de la iluminación en el estreno: "Yo no sé, entre otras cosas, en qué grado pueda interesarnos ver la bota del Sr. París proyectada en sombra de gran tamaño sobre la puerta entornada del tercer acto (84)." De acuerdo con los testimonios anteriores, es evidente tanto que parte de la crítica y del público del estreno no aceptó las innovaciones de iluminación que les ofrecía M. París, como que los mencionados juegos de luces no funcionaron bien, hecho que influiría sin duda en su rechazo.

4. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA.

El público que acudió al estreno era "de calidad", según el anónimo periodista que escribió su reseña en el diario ABC (85). Sin embargo, a esos espectadores no les agradó la obra ya desde el primer acto y con sus protestas entorpecieron la labor de los intérpretes (86). Entonces era normal que "el respetable" pateara e interrumpiera a los actores en las representaciones que no le gustaban. Esta costumbre, criticada por el mencionado periodista de ABC en su reseña, dio lugar en aquellos años a polémicas y encuestas (87). Al escuchar la acogida del público a su obra,

"Azorín" quiso salir a escena para explicar su significado; pero sus amigos se lo impidieron. Tampoco pudo nuestro autor pronunciar una conferencia el día 23 de noviembre sobre el nuevo teatro que proponía y la intención de su pieza dramática, ya que encontró cerrado el local donde la iba a dar, el mismo Teatro del Centro. Con todo, dicha conferencia apareció publicada en las páginas del diario La Nación al día siguiente (88). En ella "Azorín" aludió al triunfo en Europa tras la Guerra Mundial del teatro superrealista, representado por el dramaturgo italiano L. Pirandello, sobre el naturalista. En España apreciaba el autor alicantino un cambio de los gustos sociales que podía indicar el éxito del nuevo teatro. Por ello, había escrito Brandy, mucho brandy dentro de la corriente antinaturalista y superrealista, tendencia que se reflejaba en el carácter del personaje inglés, Fog, y en el de la protagonista, Laura. En cuanto a la general crítica negativa que había obtenido su pieza, "Azorín" afirmó que el juicio de los periodistas no indicaba el gusto del público, pues éste era tan variado que cambiaba cada día (89). Dio fin nuestro autor a su impronunciada conferencia con la esperanza de que se produjera, por un lado, una "discusión racional" sobre tema de tan gran importancia literaria y, por otro, el triunfo de la nueva estética dramática en nuestro país. Los buenos deseos de "Azorín" no obtuvieron la respuesta que esperaba; pero no se desanimó y continuó con su campaña a favor del nuevo teatro.

Tanto el público como la crítica acogieron de forma negativa Brandy, mucho brandy, según hemos indicado. El periodista Enrique

de Mesa reflejó así el escándalo que se produjo en el estreno, inimaginable en nuestros días:

> "Se pataleó, se gritó. Los más audaces subrayaron los pasos del sainete sentimental con burlas tan ingeniosas como irrespetuosas. (...) Flamearon blancos pañuelos. Pidióse la oreja entre una baraúnda de imprecaciones y gritos (90)."

Luis Astrana Marín escribió en El Imparcial el día 20 de marzo un artículo sobre el drama. Su juicio fue totalmente negativo para la obra y para el autor, a quien consideraba sólo un buen periodista (91). Por otra parte, Juan Chabás, en su reseña para La Gaceta Literaria (92), aludió a la decepción que causó a los admiradores de "Azorín" ese estreno, pues contemplaron un intento frustrado de renovación dramática. A su juicio el maduro y famoso escritor se había sentido atraído por los aplausos de los espectadores teatrales y para ellos había intentado crear una pieza moderna. Este periodista se preguntaba, como otras muchas personas, por qué había decidido escribir teatro, un género literario nuevo para él. Parece que J. Chabás desconocía el interés que siempre había mostrado "Azorín" por la escena tanto en su aspecto teórico como práctico. Tampoco el crítico de La Gaceta Literaria mencionó los elementos nuevos que sí aportaba la pieza del alicantino en cuanto a escenografía o temática. Quizá pensó que "Azorín" lograría un drama perfecto y, al no resultar así, la desilusión no le permitió apreciar lo positivo de la obra teatral.

Enrique Díez-Canedo fue el encargado de escribir la reseña

para el diario El Sol (93). Su crítica consistía en un diálogo que supuestamente mantenían dos personas tras asistir al estreno. Mediante esta técnica E. Díez-Canedo pudo afirmar indirectamente que Brandy, mucho brandy no era una obra moderna, en contra de la opinión del autor, y que no se había ensayado suficientemente. En efecto, fallaron en su estreno las luces y las memorias de los actores, como ya sabemos.

Según Alfredo Marquerie, el fracaso del drama se debió a tres causas importantes: el mal comportamiento del público, los fallos con las luces y la poca profesionalidad de los actores, los cuales no se sabían sus papeles (94).

Para M. Fernández Almagro, crítico del diario La Voz, el auténtico responsable del escándalo del estreno fue el autor, pues había llevado a cabo una campaña en contra de la críticos teatrales, los cuales, junto con los espectadores, le habían tratado negativamente en el estreno de su nueva obra (95). M. Fernández Almagro consideró el fracaso del drama una justa venganza que se tomaba la crítica profesional. No nos debe extrañar esta actitud del periodista de La Voz, ya que a él se deben seguramente las reseñas más negativas que "Azorín" recibió como dramaturgo.

Tres años después del estreno que estamos comentando, aún no había acabado la polémica sobre su fracaso. En 1930 Rafael Marquina escribió un artículo en La Gaceta Literaria en el cual rechazó la versión de Ángel Cruz Rueda sobre aquel escándalo, aparecida en el libro de Werner Mulertt "Azorín" (José Martínez

Ruiz) (96). A. Cruz Rueda presentó a nuestro autor victorioso en su lucha contra los críticos, afirmación bastante discutible ya que "Azorín" no volvió a estrenar obra alguna de carácter superrealista en los teatros comerciales de Madrid. En opinión de R. Marquina, los críticos fueron los únicos que habían apreciado algunas cualidades en la obra, a pesar de haber sufrido un trato inmerecido por parte del dramaturgo. Según el articulista de La Gaceta Literaria, la actitud del público fue la verdadera causa del fracaso del estreno. Resulta bastante sorprendente que al final se atribuyera la culpa a quienes seguramente no iban a defenderse en los medios de comunicación y que se aludiera a cualidades de la pieza cuando los juicios positivos sobre ella, como comentaremos un poco más abajo, no dominaron en las reseñas.

Por otra parte, el drama sólo se representó tres días en Madrid. Al cuarto día de su estreno, se cerró el teatro para que los actores ensayaran una nueva comedia. La negativa acogida del público y de la crítica provocó ese rápido cambio (97), a pesar de las frases elogiosas que se insertaron en las carteleras de los periódicos para atraer a los espectadores:

> " 'Azorín' ha despertado, como nadie, el sentido crítico en el teatro. Su última obra, Brandy, mucho brandy, será, durante mucho tiempo, el tema apasionado y apasionante de la literatura nacional. La expectación del estreno perdura, porque, como todo gran innovador, despierta en el público el máximo interés (98)."

En resumen, el estreno del drama resultó un rotundo fracaso y un gran escándalo. "Azorín" lo atribuyó al carácter moderno de la

obra, el cual había impedido que fuera bien entendida por el público. Los críticos lo achacaron a los actores, a la iluminación, al público, al autor o a los mismos periodistas. Sin embargo, esta experiencia le enseñó al alicantino que era muy difícil estrenar con éxito piezas innovadoras en teatros comerciales y que en adelante debía escribir también otro tipo de dramas si quería conseguir el apoyo unánime del público y de la crítica.

Brandy, mucho brandy fue representada por la compañía de Antonia Herrero y Fernando Porredón en el Teatro Principal de Monóvar el día 30 de junio de 1927 durante una gira por el Levante español (99). Los monoveros quisieron con esta actuación apoyar y rendir homenaje a su conciudadano, el cual estaba entonces envuelto en una interminable polémica periodística con los críticos teatrales. El propio "Azorín" acudió a Monóvar para recibir la adhesión de sus paisanos y pronunciar una conferencia sobre la renovación teatral. Asistió también a este homenaje como invitado especial el gran escritor alicantino Gabriel Miró (1879-1930), autor de novelas tan importantes como Nuestro Padre San Daniel (1921) y El obispo leproso (1926). Antonio Montoro Sanchís escribió en su obra ¿Cómo es "Azorín"? que esta representación fue acogida con grandes aplausos y aclamaciones por parte del público. Sin embargo, también afirmó que él no comprendió la innovadora pieza:

"(...) yo no entendí gran cosa aquel teatro extraño, de

> poco movimiento, de argumento incongruente, 'cinematográfico', de personajes en el límite ya de lo funambulesco, de lo irreal (100)."

Creemos que estas mismas palabras desmienten que A. Montoro no entendiera totalmente la obra, pues la caracterizó de manera bastante adecuada en relación con las intenciones azorinianas que hemos comentado más arriba.

La compañía Bové-Torner representó también la pieza el día 8 de octubre de 1927 en la ciudad de Yecla (Murcia), lugar donde "Azorín" estudió el Bachillerato, en un acto de homenaje al que acudió el dramaturgo (101).

Finalmente, en una serie de entrevistas realizadas por Marino Gómez-Santos al alicantino y que fueron publicadas formando un libro en 1958, nuestro autor mencionó que el drama se había emitido por radio (102). Así pues, ésta fue sorprendentemente una de las piezas azorinianas que pasó a otro medio de comunicación.

En resumen, la fortuna de la obra fue muy escasa como se pudo augurar la noche de su estreno en Madrid. Al parecer, sólo se interpretó después en el Levante español, zona relacionada biográficamente con "Azorín".

Las reseñas de Brandy, mucho brandy que aparecieron en los diferentes periódicos y revistas no fueron todas negativas, a pesar del fracaso del estreno. Luis Calvo, quien firmaba sus artículos con el seudónimo de "Santorello", alabó el drama en las páginas de Blanco y Negro por ser un intento de renovación del teatro español. En su opinión, los aspectos positivos de la obra

eran:

> "(...) belleza y pulcritud de lenguaje, sugestión evocadora, humorismo, poesía. Cualidades todas que chocan al espectador habitual del teatro, y cuyo triunfo marcará una nueva etapa en la escena española (103)."

De acuerdo con estas palabras, L. Calvo esperaba que un nuevo teatro fuera aceptado por el público español, un teatro como el azoriniano, caracterizado por su calidad literaria, gracia y lirismo.

Los autores más jóvenes, a la cabeza de los cuales estaba Ramón Gómez de la Serna (104), apoyaron a "Azorín" en el estreno que estamos comentando y, como desagravio por el fracaso obtenido de crítica y de público, el día 22 de noviembre de 1927 organizaron una cena-homenaje en su honor en el café Pombo de Madrid.

La crítica de Enrique Díez-Canedo no fue positiva, como las anteriores. El periodista de El Sol escribió en su reseña que una obra moderna no consistía sólo en algunas innovaciones de iluminación que, además, habían fallado. Por lo tanto, acabó su reseña recomendando la lectura de la obra azoriniana, pero no la asistencia a las representaciones de Brandy, mucho brandy (105).

"Alejandro Miquis" trató muy despectivamente a "Azorín" en las páginas de La Esfera a raíz del estreno de la pieza:

> "Por lo demás, el caso 'Azorín' ni siquiera tiene el mérito de la novedad; es de tantos ilusos como sueñan con la gloria escénica, con las revoluciones

> dramatúrgicas y hasta puede ser que con las liquidaciones de la Sociedad de Autores (106)".

Según reflejan estas palabras, el periodista creyó que "Azorín" fue un inconsciente al creer que realizaría un teatro innovador de éxito entre el público.

Tampoco la crítica de M. Fernández Almagro en las páginas de La Voz fue favorable a la pieza. En su opinión la obra estaba construida con temas, situaciones y personajes demasiado conocidos por el público. Ni le gustó la primera parte por considerarla poco cómica ni la última a causa de su falta de imaginación, de su lenguaje y de su poca pericia en cuanto a técnica dramática:

> "Si a la faceta cómica, con vistas al sainete, faltaba humor, a la sentimental, en opción a lo patético, falta fantasía, virtud dramática, y hasta aciertos elementales de expresión (107)".

Como se puede apreciar, es ésta una reseña totalmente contraria a la de L. Calvo que hemos comentado más arriba, pues los mismos aspectos son observados por el crítico de Blanco y Negro de forma positiva y por el de La Voz de manera negativa.

Las reseñas de Brandy, mucho brandy no se limitaron a señalar el total fracaso del estreno. Los críticos la alabaron o la rechazaron, pero en general después de comentar algunos de sus aspectos. A favor de la pieza estuvieron L. Calvo, R. Gómez de la Serna y otros escritores jóvenes, porque suponía un intento de nuevo teatro. En contra de ella, E. Díez-Canedo, "A. Miquis" y

M. Fernández Almagro. Por otra parte, el día 18 de marzo de 1927 en la sección "Informaciones y Noticias Teatrales" del diario ABC aparecieron, junto a la reseña de la obra azoriniana, las críticas del drama Juan de Mañara de los hermanos Machado, de la actuación del tenor E. Vendrell, de la zarzuela El caserío de J. Guridi y de la película La malcasada. Todos estos espectáculos obtuvieron juicios positivos, por lo que resaltó aún más el resultado de la pieza azoriniana (108).

5. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

Cuando se produjo el estreno de Brandy, mucho brandy, el público tuvo la posibilidad de asistir en Madrid a diecisiete locales teatrales, donde se ofrecían espectáculos dramáticos, musicales y cinematográficos, a tres salas donde sólo se proyectaban películas y a dos frontones, de acuerdo con la cartelera de El Imparcial del día 17 de marzo de 1927 (109):

Teatro de la Comedia: Raquel Meller (sesión de tarde) y Los extremeños se tocan, de P. Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández (sesión de noche).

Teatro Infanta Isabel: ¡Mecachis, qué guapo soy!, de C. Arniches (tarde) y ¡Suéltate el pelo, Rosario!, de Paso y González del Toro.

Teatro Latina: Malvaloca, de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (tarde), y La hija de la Dolores, de Ardavín (noche), ambas obras representadas por la compañía de María Palou y Sassone.

Teatro Cómico: Charlestón (tarde) y He visto a un hombre saltar, de Dicenta y Paso (hijo) (noche), interpretadas por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote.

Teatro Novedades: A las 18:30, El voto, de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández, con música de San José, y la opereta La rubia del Far-West, dirigida por Rosillo, su autor. A las 22:00, El hada del frío. A las 23:30, El voto.

Teatro Fuencarral: Las golondrinas, protagonizada por Emilio Sagi Barba.

Teatro Romea: Actuación de la artista Mercedes Serós.

Teatro Infanta Beatriz: Las películas La criada del coronel, con Sidney Chaplin, y La dama de la rosa, con MacDonald (tarde), y la actuación de los cantantes Conchita Ulía y Spaventa (noche).

Teatro Fontalba: La ermita, la fuente y el rio, de Marquina, interpretada en su papel principal por Margarita Xirgu (tarde y noche).

Teatro Lara: A martillazos (tarde) y En paz, de Honorio Maura y Gamazo (noche).

Teatro Alkázar: Pensión Valdivia, de Joaquín Abati y José Juan Cadenas (tarde y noche).

Teatro de la Reina Victoria: Estreno de Don Juan de Mañara, de los hermanos Antonio y Manuel Machado (noche).

Teatro Eslava: La pelicula La malcasada y la compañia Meliá-Cibrián en Dollars (noche).

Teatro de la Zarzuela: Jugar con fuego, del maestro Francisco A. Barbieri (tarde), y El caserio, de Jesús Guridi, interpretado por Emilio Vendrell (noche).

Teatro Apolo: El sobre verde, de Enrique Paradas del Cerro y Joaquín Jiménez con música del maestro Jacinto Guerrero (tarde y noche).

Teatro Martín: Las mujeres de la cuesta y Las niñas de mis

ojos (tarde) y La perfecta casada y Las niñas de mis ojos (noche).

Teatro Chueca: Luisita y Luis Esteso, Carmen Diadema Wences, Estrellita Mary, Conchita Iris, Encarnita Daza, y una película cómica.

Cine Pardiñas: La gran duquesa y el camarero, con Adolfo Menjou, ¡Vaya una enfermera!, con el genial actor y director Charles Chaplin, y la película cómica Viaje de Sandalio.

Cine Ideal: El nido vacio, con Irene Rich, Helen Costello y Williard Louis, y Niniche, con Ossi Oswalda.

Cine Argüelles: La criada del coronel, El coche número 13 y otras.

Frontón Jai-Alai: A las 16:00 horas partido a pala de Quintana I y Jáuregui contra Izaguirre y Perea, y partido a remonte de A. Echániz y Errezábal contra Salsamendi y Ugarte.

Frontón Moderno: A las 16:30, Mendi y Ángela contra Quinita y Ursinda, y Sagrario y Elvira contra Luz y Marcelina. A las 22:10, Concha y Mary contra Sagrario y Elvira, y Mendi y Elisa contra Isabel y Antoñita.

En resumen, en la cartelera madrileña del día 17 de marzo de 1927, encontramos, en primer lugar, dramaturgos del llamado teatro de humor que, por sus especiales características, han ocupado un sitio en la Historia de la Literatura española: P. Muñoz Seca, C. Arniches y los hermanos Álvarez Quintero. En segundo lugar, dos de los principales compositores de zarzuelas: F. Asenjo Barbieri y J. Guerrero. Por último, artistas que aún hoy son recordados por su calidad y personalidad como M. Xirgu, L. Prado, R. Meller y el genio C. Chaplin.

El día del estreno de Brandy, mucho brandy, una foto del homenaje al poeta Manuel Curros Enríquez (1851-1908) realizado en Vigo apareció en la portada del diario ABC. El pueblo gallego quiso honrar con ese acto al famoso autor de Aires da miña terra (1880) al cumplirse diecinueve años de su muerte (110). "Azorín" mostró precisamente su admiración por los poetas en la siguiente pieza que estrenó, Comedia del arte (noviembre de 1927). En el apartado de información nacional, la noticia más importante aludió, como era de esperar, a los acontecimientos de la Guerra de África: "Continúa mejorando la situación en Ketama merced a la labor de las fuerzas indígenas que manda el Coronel Pozas" (111). En cuanto a política internacional, el artículo principal fue el titulado "Las conspiraciones del comunismo" (112). En él se criticaba la situación interna de la Unión Soviética después de su revolución de 1917 y se temía su influencia en el ámbito mundial.

Las noticias fundamentales del periódico El Imparcial del dia 17 de marzo de 1927 se pudieron leer en su portada: "El Rey continúa mejorando", "El Infante don Fernando inaugura la Exposición de la Ciudad y la Vivienda en el Retiro" y "Venta en Londres de joyas que pertenecieron a la corona rusa" (113). El Imparcial consideró las informaciones relacionadas con los miembros de la monarquía española las más apropiadas para su primera página. Por otra parte, se puede apreciar en la prensa nacional un interés por desprestigiar a Rusia desde diferentes puntos de vista. Debemos recordar en este momento que "Azorín" fue invitado, como otros intelectuales europeos, a visitar ese país y conocer su realidad; pero rechazó ese viaje (114).

Las principales noticias que los lectores encontraron en el semanario Nuevo Mundo del dia 18 de marzo de 1927 fueron "El reciente viaje de los ministros de Trabajo (Eduardo Aunós) y de Marina (Almirante Cornejo) por Andalucía", en política nacional, (115); "Los imponentes funerales del emperador Yoshihito, en Tokio", en la sección internacional (116); y "Han sido elegidos los ocho académicos representantes de las lenguas regionales", en el apartado cultural (117). Esta última información demuestra el interés de la Real Academia Española por todas las lenguas de nuestra nación. De esta manera ingresaron en la mencionada institución Antonio Rubió y Lluch, y Eugenio d'Ors (Cataluña), Luis Fullana (Valencia), Lorenzo Riber (Baleares), Armando Cotarelo Valledor y Ramón Cabanillas (Galicia), y Julio de Urquijo y Rexurrección Azcué (País Vasco). "Azorín" era ya académico desde 1924.

E. COMEDIA DEL ARTE. TRES ACTOS.

Comedia del arte se representó por primera vez en el Teatro Fuencarral de Madrid el día 25 de noviembre de 1927. Después del anuncio de su estreno, el público esperó esta obra con gran curiosidad, pues todavía estaba reciente el fracaso de Brandy, mucho brandy en el mes de marzo del mismo año (118). Así pues, la nueva pieza azoriniana despertó tanta expectación ante su representación como las anteriores, Old Spain! y Brandy, mucho brandy.

1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA.

La autocrítica del drama fue publicada en el diario ABC el día 10 de noviembre de 1927 (119), quince días antes del estreno. En ella "Azorín" sólo dio a conocer que se le había ocurrido escribir dicha comedia al contemplar un célebre grabado del pintor francés Antoine Watteau (Valenciennes, 1673 - París, 1721). El autor alicantino no mencionó el título del grabado, pero probablemente sería alguno con personajes de la comedia

italiana, tema tratado por A. Watteau en cuadros como "Finette", "Indiferent", "Dominique" y otros.

En una entrevista anterior al estreno "Azorín" proporcionó unos pocos datos más sobre su nueva obra. Por una parte, contestó a "Trivelin" (Luis Calvo) que "(...) el público se sorprenderá un poco de la transición entre el primero y el segundo acto (120)." Por otra parte, señaló que Comedia del arte no era una pieza superrealista, sino "corriente", basada, en cuanto al "diálogo conciso, rápido y esquemático", en la técnica de Henry Becque. Este dramaturgo francés (1837-1899) había alcanzado gran fama a finales del siglo XIX debido sobre todo a sus dramas Michel Pauper (1870), Les Corbeaux (1882) y La Parisienne (1885).

Tanto en la autocrítica como en la entrevista podemos observar el afán de "Azorín" por no dar a conocer detalles concretos de la pieza, hecho que aumentaría sin duda la curiosidad de los espectadores por contemplarla. Sin embargo, si quiso nuestro autor comunicar que no era un drama superrealista, tendencia literaria que había sido rechazada en el estreno de Brandy, mucho brandy. Así pues, parecía que "Azorín" había aceptado escribir teatro de acuerdo con los gustos del público y de la crítica.

2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN.

Al igual que hizo en sus anteriores dramas, "Azorín" dedicó su pieza al actor que desempeñó el papel principal en la noche de su estreno:

> "A FRANCISCO FUENTES
>
> Admirable actor, escrupuloso director de escena, profundo conocedor del teatro.
>
> Su admirador y amigo,
>
> AZORÍN (121)."

F. Fuentes (1870-1934) se especializó en interpretar personajes del teatro de José de Echegaray y de Benito Pérez Galdós. Estrenó obras tan importantes como Electra, estrenada en 1901 (122), la dramatización de Marianela realizada por los hermanos Álvarez Quintero, El abuelo, La loca de la casa... Actuó junto a las actrices más famosas de su época: Társila Criado, Margarita Xirgu, María Palou, María Guerrero...

El director de Comedia del arte fue también, como se ha podido apreciar en la dedicatoria de "Azorín", Francisco Fuentes, a quien consideraba el autor un magnífico profesional (123).

La compañía teatral de Francisco Fuentes estrenó Comedia del arte. La lista de sus personajes y de los actores que los interpretaron es la siguiente (124):

PERSONAJES	ACTORES
Antonio Valdés	Francisco Fuentes
Pacita Durán	Társila Criado
José Vega	Modesto Rivas
Paco Méndez	Clodio Sancho
Doña Manolita	Joaquina Maroto
Joaquín Ontañón	Ramón Albolafia
Doctor Perales	José María Torre
Un niño	N. N.

El anónimo autor de la reseña en el periódico ABC destacó la actuación de la pareja protagonista (Francisco Fuentes y Társila Criado) y afirmó que gran parte del éxito alcanzado en el estreno se debió a su trabajo. Del actor subrayó la capacidad para transmitir al público las emociones que sentía su personaje y de la actriz, la sensibilidad (125).

Enrique de Mesa sólo alabó la labor de Társila Criado y criticó a Francisco Fuentes por haber introducido en la obra frases suyas y haber usado una técnica interpretativa antigua que, sin embargo, fue aplaudida por los espectadores (126).

Por el contrario, A. Rodríguez de León mostró en el diario El Sol su disconformidad con la interpretación de todos los

actores, excepto con la de Francisco Fuentes (127).

M. Fernández Almagro, el crítico teatral de La Voz, tampoco apreció el trabajo realizado por toda la compañía y además acusó a Francisco Fuentes de utilizar recursos propios de un mal intérprete (128).

Así pues, las actuaciones de Francisco Fuentes, Társila Criado, Modesto Rivas, Clodio Sancho... no contaron con el juicio favorable de la crítica. Incluso A. Rodríguez de León y M. Fernández Almagro las consideraron en general malas. En cuanto a las opiniones sobre los protagonistas, Francisco Fuentes lo hizo para unos muy bien, para otros muy mal; mientras que Társila Criado recibió comentarios positivos.

Comedia del arte se estrenó en el Teatro Fuencarral de Madrid, situado en el número 133 de la calle del mismo nombre. En 1927 era un local alejado del centro de la ciudad de forma que suponía una "incomodidad" para algún periodista acudir allí para hacer su reseña. Este comentario nos hace suponer que, a pesar de la expectación ante el estreno azoriniano, los empresarios de los teatros del centro de la capital no quisieron arriesgarse a albergar en sus locales una obra de nuestro autor después del escándalo de Brandy, mucho brandy.

Por otra parte, dentro de un artículo de "Trivelin" en el diario ABC del día 10 de noviembre de 1927 apareció una entrevista con "Azorín" durante un ensayo de Comedia del arte. Resulta este escrito interesante porque en él se refleja una

costumbre de los actores de entonces: ensayar a las tres de la tarde. En cuanto a la participación del autor en la preparación de su obra, "Trivelin" afirmó que "Azorín" no había dicho nada. Esto era lo que un dramaturgo debía hacer después de escribir su obra, como explicó en sus artículos periodísticos, no interferir en la labor del director de escena (129).

3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA.

Este drama supuso para "Azorín" recobrar el favor de los espectadores, perdido en el estreno de Brandy, mucho brandy. Así lo indica la mayor parte de las críticas aparecidas en los periódicos y revistas madrileños.

El anónimo crítico del diario ABC escribió en su reseña que la representación de Comedia del arte en la noche de su estreno fue todo un éxito, pues el público aplaudió mucho al final de los tres actos de la obra, tanto que "Azorín" debió salir a saludar al acabar el segundo y, por supuesto, al terminar la pieza "en medio de entusiastas ovaciones" (130).

Por su parte, el también anónimo periodista de la revista Nuevo Mundo afirmó en su comentario que "Azorín" recibió personalmente los aplausos de los espectadores al final de los tres actos, aplausos que fueron muy numerosos después de la

segunda parte (131).

En el mismo número de la reseña anterior, se encuentra una sección titulada "La semana teatral". En ella otro anónimo periodista aludió a la sorpresa que había supuesto para parte del público Comedia del arte, pues se esperaba un escándalo como el del estreno de Brandy, mucho brandy. Además indicó que la nueva obra azoriniana suponía una reconciliación entre autor y público, hecho que consideró lo más positivo del estreno (132).

Como los anteriores críticos, Luis de Tapia señaló el éxito del estreno en el Teatro Fuencarral en una breve nota humorística aparecida también en Nuevo Mundo (133).

M. Fernández Almagro, siempre en contra de los dramas de "Azorín", tuvo que reconocer en esta ocasión su éxito, aunque intentó disminuirlo: "Entre aplausos muy cariñosos, veteados al final por alguna protesta, salió a saludar el autor de Comedia del arte (134)."

Enrique de Mesa afirmó en su crítica que sólo el segundo acto había contado con el apoyo unánime del público, pues en el primero y en el tercero una parte de los espectadores había aplaudido, pero otra había protestado. Sin embargo, mencionó que el autor había salido a saludar al final de la representación (135).

Por otra parte, como si no hubiera asistido al mismo estreno que los anteriores periodistas, A. Rodríguez de León escribió en El Sol que el público "(...) correcto en todo momento, dejó pasar el primer acto, aplaudió el segundo y no aceptó el tercero

(136)." Parece por estas líneas que existía una gran enemistad entre dramaturgo y crítico.

De acuerdo con la mayoría de las reseñas comentadas, el drama resultó un éxito de público el día de su estreno, aunque la crítica no se puso de acuerdo en señalar los momentos en los cuales el dramaturgo recibió los aplausos. "Azorín" volvió así a congraciarse con los espectadores, abandonando por un breve espacio de tiempo su intención de renovar el teatro español.

Comedia del arte ha sido una de las piezas azorinianas menos representada a pesar del éxito que obtuvo el día de su estreno. Según nos informó el propio "Azorín" en una entrevista concedida a Marino Gómez-Santos, el gran actor Enrique Borrás llegó también a interpretar el papel protagonista. Sin embargo, no sabemos dónde lo hizo. Por otra parte, conocemos que la obra se representó en el Teatro Principal de Castellón de la Plana el día 21 de diciembre de 1927 tras una conferencia del dramaturgo sobre las nuevas tendencias dramáticas (137). Después, ninguna compañía teatral la ha repuesto.

Los críticos no acogieron tan favorablemente Comedia del arte como el público, pues algunos contemplaron la obra pensando que el autor había querido escribir otra pieza innovadora. Sin embargo, ésta no era la intención de "Azorín" entonces, sino conseguir un cierto éxito para asegurarse el estreno de sus futuros dramas. Por el contrario, varios periodistas supieron apreciar en algunas de las escenas la calidad de dramaturgo de

nuestro autor.

El anónimo crítico de ABC alabó sobre todo el segundo acto del drama. En él situó el gran acierto del teatro azoriniano hasta entonces: la escena donde la famosa actriz Pacita Durán visita a su viejo y ciego maestro Antonio Valdés, el cual está enseñando interpretación a un joven actor. Así aludió el periodista a la mencionada escena: "Hay en él [segundo acto] un momento de honda emoción dramática, cuyo contagio no puede reprimir el público, que revela en 'Azorín' un maestro del arte escénico (138)." Según este crítico, nuestro autor había pasado a ser un dramaturgo capaz de realizar escenas memorables unos meses después de Brandy, mucho brandy.

En la reseña de Nuevo Mundo también se señaló el acto segundo como el mejor y con palabras muy parecidas a las escritas por el periodista de ABC: "(...) 'Azorín' acertó á (sic) trazar momentos de positiva emoción dramática (139)." En este artículo se indicó que Comedia del arte era la mejor pieza dramática de "Azorín" hasta ese momento.

En la sección "La semana teatral" de la revista Nuevo Mundo del día 2 de diciembre de 1927, se aludió también al estreno azoriniano; pero no se consideró una pieza perfecta, sino "(...) una comedia en la que ya se advierten, netamente, posibilidades, aciertos, atisbos logrados de un futuro gran dramaturgo (140)."

Por el contrario, A. Rodríguez de León se mostró muy negativo con el drama en las páginas de El Sol. No encontró en ella nada nuevo, sino reminiscencias de El Centenario y Nena

Teruel, de los hermanos Álvarez Quintero, y de Un drama nuevo, de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), junto con una glosa de Edipo en Colona, de Sófocles. Toda una serie de adjetivos negativos empleó A. Rodríguez de León para enjuiciar la pieza: "En general, toda la obra es fría, inarticulada, a ratos ingenua, a ratos pueril, y siempre lejos de un dramatismo sustancioso y compacto (141)." Ni siquiera la tan mencionada escena del segundo acto llamó la atención del crítico de El Sol, quien calificó además el estilo azoriniano de recortado y estático.

Tampoco a M. Fernández Almagro, como era de esperar, le gustó el drama. Lo consideró el periodista de La Voz confuso y poco innovador, y lo relacionó con los cuadros de costumbres del siglo XIX, con M. Tamayo y Baus, y con L. Pirandello. Tampoco le pareció bien a M. Fernández Almagro el valor representativo del actor Antonio Valdés y del poeta José Vega, ni el final de la pieza dramática, por considerarlo demasiado efectista (142).

Enrique de Mesa afirmó en su reseña que el tema de la obra era viejo y sus personajes no "razonadores". En su opinión no se trataba de un buen drama (143).

En fin, los juicios negativos abundaron más que los positivos en las reseñas de Comedia del arte. A algunos críticos no les gustó el tema, los personajes, la estructura o el estilo, mientras que a otros les pareció que la obra suponía un avance positivo en la trayectoria teatral de "Azorín".

4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

El día 25 de noviembre de 1927, fecha del estreno de Comedia del arte, se pudo asistir en Madrid a dieciocho teatros, dieciocho cines, un circo, dos salas de fiestas y un frontón, de acuerdo con la cartelera que entonces publicó el diario ABC (144). De ella comentaremos los espectáculos y actores más importantes:

Teatro Fontalba: La compañía de Margarita Xirgu en la obra La ermita, la fuente y el río, de Eduardo Marquina (sesiones de tarde y noche).

Teatro de la Comedia: Estreno de Calamar, de Pedro Muñoz Seca (noche).

Teatro Calderón: La compañía Ladrón de Guevara-Rivelles en Aire de fuera, de Manuel Linares Rivas (tarde y noche).

Teatro Lara: La compañía de Carmen Díaz en Mi mujer es un gran hombre (tarde) y ¡Mal año de lobos!, de M. Linares Rivas (noche).

Teatro Infanta Isabel: Me casó mi madre, o Las veleidades de Elena (tarde y noche).

Teatro Reina Victoria: La compañía de Josefina Díaz y Santiago Artigas en Tambor y cascabel, de los hermanos Álvarez Quintero (tarde y noche). Como ya señalamos, estos actores estrenaron Old Spain! en 1926.

Teatro Apolo: El sobre verde y La Yankee (tarde), y Las alondras (noche).

Teatro Eslava: La deseada (tarde) y Mimitos y las castigadoras (noche).

Teatro Alkázar: La loca aventura (tarde) y Los cuatro Robinsones (noche).

Teatro Cómico: La compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote en Los lagarteranos (tarde y noche).

Teatro Latina: La compañía de Eugenio Casals en La serrana, interpretada por Lledó (tarde) y La del Soto del Parral, con libreto de Anselmo Carreño y Luis Fernández Ardavín, y música de Reveriano Soutullo y Juan Vert, cantada por Augusto Ordóñez (noche).

Teatro Martín: Todo el año es Carnaval, Las mujeres de la

cuesta "(con vestuario completamente nuevo)" (tarde) y "(cartel monstruo): Entrar por uvas, La milonga del paraguas (graciosa chirigota lírica) y Decías que me amabas (el éxito del año)".

Teatro Fuencarral: La compañía de Francisco Fuentes en Comedia del arte, de "Azorín" (tarde y noche).

Teatro Pavón: La revista española Cornópolis (noche).

Teatro Chueca: Las aviadoras (tarde) y el estreno de El asombro de Gracia (noche).

Teatro El Dorado: La compañía de Bori en La suerte de Regúlez y El apuro de Pura (tarde y noche).

Teatro Romea: Actuación de las artistas María Aznar, Pepita Iglesias, Mari Adriani, Lydia Dacty, Isabel Otero...

Teatro Maravillas: Yo quiero ser guapo, Una noche de las mil y Maud de Forest and Company (tarde) y la revista Noche loca (noche).

Cinema X: Alicia, futura estrella, La Venus del mar "(tecnicolor)" y El hijo del caid, con Rodolfo Valentino (tarde y noche).

Cinema Cervantes: ¿Qué va a ser?, Seguro contra amor, con Laura Laplante y Tom Moore, Novedades internacionales y El bosque en llamas, con Antonio Moreno (tarde y noche).

Cinema Doré: "Programa monstruo" (tarde y noche).

Cinema España (teléfono 17.141): Locura teatral, con Virginia Vally, Regata, regateada y El precio de la gloria, con Dolores del Rio (tarde). Fantasías en trineo, Regata, regateada y El precio de la gloria (noche).

Cinema Royalty: El negro que tenía el alma blanca, con Conchita Piquer y Raymundo Sarka, otras películas, y la orquesta argentina Canaro (tarde y noche).

Cinema Ideal: Revista Paramount, El estudiante novato, con Harold Lloyd, y Lindos modales, con Gloria Swanson (tarde y noche).

Real Cinema: Revista Pathé, La gobernadora y La casta Susana (tarde y noche).

Cinema Goya: Noticiario Fox, Casémonos, con Richard Dix, Koke, jugador de polo y Un beso en un taxi, con Bebe Daniels (tarde y noche).

Cinema Infanta Beatriz: Revista Pathé, La gobernadora y La casta Susana (tarde y noche).

Monumental Cinema: Revista Pathé, Estudiantes y modistillas y Las lágrimas de Nini (tarde y noche).

Cinema Argüelles: Reportaje gráfico, Sisebuto en la guerra, Los cadetes del zar, con Irene Rich y Conway Tearle, y El hombre mosca, con Harold Lloyd (tarde y noche).

Cinema Pardiñas: "Viernes Fémina Señoras, mitad precio." Tomasín contra el alcohol, Charlot, emigrante y El sueño de un vals "(adaptación de la célebre opereta de Óscar Strauss)" (tarde y noche).

Cinema San Miguel: Novedades internacionales, El rey de la pradera, con Hoot Gibson, y El demonio y la carne, con John Gilbert y Greta Garbo (tarde y noche).

Cinema Princesa: Noticiario Fox, Valiente "(por el famoso perro policía)", Clarita May, con Bessie Lore, y Adiós, cachimba (tarde y noche).

Palacio de la Música: Revista Paramount, Un beso en un taxi y Lindos modales, con Gloria Swanson (tarde y noche).

Cinema Callao: Novedades internacionales, Cien años de recargo, Ben-Hur, con Ramón Novarro, "el mayor espectáculo del mundo y de los tiempos" (tarde y noche).

Cinema Bilbao (teléfono 30.796): El estudiante novato, con Harold Lloyd, Revista Paramount y Lindos modales, con Gloria Swanson (tarde y noche).

Cinema Madrid: El ídolo de las damas y El negro que tenía el alma blanca, con Conchita Piquer y Raymundo Sarka (tarde y noche).

Circo de Price: "Variadísima función por la gran compañía de circo, y Labero, el hombre que hipnotiza las fieras. Artista único en el mundo."

Maipú Pigall's: "Gran souper. Magnífico programa de atracciones. Éxito enorme de las orquestas Canaro, Paramount y Mirecki. Reserve su palco" (noche).

Excelsior en Barbieri: "Souper dansant. Gran éxito de las atracciones Chelo Torga, Pepita Sales, Antinea. Hoy, viernes, gran fiesta goyesca. El salón estará adornado con reproducciones de tapices de Goya. Gran cotillón y grandes regalos."

Frontón Jai-Alai: Partido a pala de Izaguirre y Araquistáin contra Badiola y Jáuregui, y partido a remonte de Irigoyen y Ugarte contra Ucin y Guetaria (tarde).

Según esta cartelera, en noviembre de 1927 el público pudo asistir a más espectáculos que en noviembre de 1926 (estreno de Old Spain! en Madrid) y en marzo de 1927 (estreno de Brandy, mucho brandy). Al parecer, los empresarios se dieron pronto cuenta del aumento de espectadores y de su interés por acudir a sitios donde distraerse, sobre todo a salas dedicadas al cine exclusivamente. Mientras que en marzo de 1927 había tres, en noviembre del mismo año su número subió a dieciocho. Por otra parte, se debe destacar también en la cartelera de ABC la presencia de un circo con diversas atracciones y de dos salas que ofrecían orquestas, canciones, bailes y fiestas. Por el contrario, los frontones dejaban de interesar, pues sólo había uno con una sesión, cuando en marzo había dos y uno de ellos funcionaba por la tarde y por la noche.

En cuanto a los espectáculos teatrales, dominaban los realizados por compañías encabezadas por grandes actores de la época como Margarita Xirgu, María Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles, Carmen Díaz, Josefina Díaz y Santiago Artigas, Loreto Prado y Enrique Chicote, y Francisco Fuentes. Se representaban obras cómicas de P. Muñoz Seca y los hermanos

Álvarez Quintero, comedias de Linares Rivas escritas a la manera de J. Benavente, dramas rurales de E. Marquina, zarzuelas de R. Soutullo y J. Vert, y J. Guerrero, revistas...

La publicidad con que se pretendía atraer al público a los teatros insistía en el carácter humorístico de las obras y en alguna ocasión en la reforma que se había producido en el montaje, como en el caso de Las mujeres de la cuesta ("con vestuario completamente nuevo"). El precio de las localidades no se indicaba en general, sólo en la programación del Teatro Fontalba se señaló que la butaca para presenciar la actuación de Margarita Xirgu y de su compañía en La ermita, la fuente y el río valía cuatro pesetas. Por otra parte, la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote no parecía tener problemas de público, pues se anunciaba que el domingo siguiente habría tres funciones de Los lagarteranos.

En cuanto a los espectáculos cinematográficos, debemos señalar en primer lugar el predominio de películas extranjeras en la cartelera, protagonizadas algunas de ellas por actores que se han convertido con el tiempo en mitos del séptimo arte como Greta Garbo, Rodolfo Valentino, Gloria Swanson o Harold Lloyd. En el apartado de películas españolas podemos destacar El negro que tenía el alma blanca, interpretada por la famosa Concha Piquer. Igual que en nuestra época, también tenían entonces éxito los films protagonizados por animales. Así, en el Cinema Princesa se podía contemplar a un perro policía en Valiente.

Como curiosidad, podemos apuntar que algunas salas, conscientes del auge que estaba experimentando el cine en España,

ofrecian también su teléfono para atender mejor a los espectadores. Junto a las películas, era normal proyectar entonces noticiarios que proporcionaban las diferentes empresas cinematográficas y que podemos considerar como un antecedente de nuestros programas informativos de televisión. En cuanto al precio de las localidades, sólo el Palacio de la Música indicaba que el sillón de principal costaba 0,50 ptas., mientras que el Cine Pardiñas habia implantado el dia del espectador femenino, ya que los viernes cobraba a las mujeres la mitad del precio de las entradas. En fin, el Cinema X ofrecía en "tecnicolor" la película La Venus del mar.

Para mostrar el contexto político y social del estreno de Comedia del arte, hemos buscado en esta ocasión las principales noticias de tres importantes diarios madrileños: ABC, La Voz y El Sol.

Una foto de las infantas españolas doña Beatriz y doña María Cristina en una cacería en Inglaterra ocupó la portada de ABC del dia 25 de noviembre de 1927. En su sección internacional se subrayaron la muerte del Jefe de Gobierno rumano, Juan Bratiano (1864-1927): "Víctima de laringitis falleció ayer, en Bucarest, el Presidente del Consejo, Juan Bratiano ", y la falta de petróleo, hecho que podría producir un conflicto político y económico de consecuencias imprevisibles: "Peligros de la guerra del petróleo" (145). En la sección nacional de ABC, destacó una información relacionada con el fin de la guerra de África,

enfrentamiento que habia comenzado dieciocho años antes nada menos, en 1909, y que habia llenado muchas páginas periodisticas durante todo su desarrollo, como comentamos con motivo de los estrenos de Old Spain! y Brandy, mucho brandy: "Llegan a Barcelona ochocientos soldados licenciados [del Ejército] de África" (146). Asi pues, ABC ofreció a sus lectores el dia del estreno de Comedia del arte, por una parte, el contraste entre las actividades de la monarquia española y de su ejército, y, por otra, en el plano internacional, señaló la muerte de un politico y un posible conflicto futuro como noticias fundamentales. La pieza azoriniana mostraba precisamente que todo se repite. Por lo tanto, las guerras suceden a las guerras y los gobernantes a los gobernantes, como parece también desprenderse de la lectura del ejemplar de ABC.

En el diario La Voz del 25 de noviembre de 1927, se publicó como noticia internacional más importante "El movimiento antisemita en Hungria" (147). En ella se informó de que los estudiantes judios habian decidido no acudir a clase en las Universidades de ese pais debido a las continuas agresiones que sufrian. Estos hechos, sin embargo, no sirvieron para alertar a sus conciudadanos, pues años después, en plena Segunda Guerra Mundial, Hungria se alió con Alemania. En cuanto a la politica nacional, La Voz resumió la reunión del pleno de la Asamblea consultiva celebrada el dia 24 de noviembre (148). Dicha Asamblea habia sido creada por el dictador Primo de Rivera precisamente en 1927. En la sección dedicada a Madrid, apareció un articulo escrito por Lorenzo Barrio y Morayta sobre la falta de viviendas

en la capital, la existencia de muchas casas deshabitadas y el alto precio de los alquileres: "La vivienda en Madrid. Los pisos desalquilados" (149). En relación con la cultura, Juan Bereber dedicó al pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945) la sección titulada "Semblanzas" (150). El día del estreno de Comedia del arte, La Voz se centró en la labor de la Asamblea nacional y en los problemas cotidianos de los madrileños, al tiempo que señaló el racismo que estaba surgiendo en Europa. Resulta sorprendente comprobar que ese mismo tipo de noticias lo podemos encontrar en periódicos actuales.

En fin, El Sol consideró también la muerte del principal político rumano la información internacional más importante: "Ayer mañana falleció el Jefe del Gobierno, señor Bratiano" (151). De España subrayó la escasez de agua en la capital andaluza: "El problema del agua en Sevilla" (152). El periodista y ensayista Ricardo Baeza Durán (1890-1956) colaboró en este ejemplar de El Sol con un artículo sobre Émile Zola (1840-1902) al cumplirse veinticinco años de su muerte: "Conmemoración de Émile Zola" (153). La muerte de un político y de un escritor extranjeros eran las principales noticias de El Sol del día 25 de noviembre de 1927, junto a la falta de agua en una gran ciudad española en pleno otoño.

F. EL CLAMOR. FARSA EN TRES ACTOS.

El Clamor es una obra surgida de la colaboración de dos escritores famosos en diferentes géneros literarios, "Azorín" y Pedro Muñoz Seca. Su unión artística en 1927 sorprendió, dadas las características de ambos autores. Según los periodistas de entonces, sólo los unían las malas críticas que obtenían sus piezas dramáticas. "Azorín" y P. Muñoz Seca aludieron también a ello en una entrevista que les hizo Abraham Polanco en mayo de 1928 para el diario La Voz (154). Por otro lado, como entre algunos compañeros de profesión el alicantino tenía fama de calculador e interesado, varios periodistas señalaron que la única finalidad de la colaboración era ganar dinero. Además, mencionaron que "Azorín" sólo había estado alabando en sus artículos en ABC el teatro de P. Muñoz Seca para conseguir trabajar con él (155). De acuerdo con la opinión de José María Díez Borque, el autor de Monóvar se unió literariamente a P. Muñoz Seca para obtener definitivamente el favor del público al colaborar con un escritor de grandes éxitos (156). Sin embargo, como se ha podido apreciar, "Azorín" contaba con bastantes detractores entre los periodistas, los cuales, antes de asistir a la representación del drama, ya lo estaban rechazando.

A finales de setiembre de 1927, una pequeña entrevista a los autores aparecida en el diario ABC (157) confirmó la noticia de

su colaboración. En ella comentaron que el tema de la obra, las costumbres de los periodistas, se le había ocurrido a P. Muñoz Seca. Esto debió alertar especialmente a los críticos teatrales, los cuales se imaginaron que "Azorín" y P. Muñoz Seca los ridiculizarían como venganza en El Clamor (158). Sin embargo, nuestro escritor declaró en el mes de abril de 1928 a Antonio Robles, periodista de la revista Estampa, que su trabajo con el dramaturgo gaditano se debía a que ambos rechazaban el teatro de entonces (159).

En otra entrevista realizada por "Trivelín" para ABC en el mes de noviembre de 1927, el autor de Monóvar le comentó cómo trabajaban juntos los dos dramaturgos. Según las palabras de "Azorín", después de ponerse de acuerdo en el argumento y en la estructura de la obra, se habían repartido sus escenas, las habían escrito de acuerdo con sus propias características por separado y luego las habían repasado juntos. "Azorín" declaró también a "Trivelín" que ya tenía acabada su parte entonces, pero P. Muñoz Seca no. Por ello, el estreno de la comedia, anunciado para enero de 1928, debió retrasarse hasta mayo:

> " – Es laboriosa su colaboración con Muñoz Seca?
> – No. Sencillísima. Yo tengo casi completa mi parte, pero él está atareadísimo con sus compromisos... Convinimos este verano el argumento y el plan, y nos distribuimos las escenas. Luego, nos vamos reuniendo para acoplar la labor... Es una comedia humorística, donde yo pondré algunos toques sentimentales. Estoy muy contento de mi colaboración con Muñoz Seca (160)".

En la mencionada entrevista de A. Robles para la revista Estampa,

el periodista preguntó también a P. Muñoz Seca sobre su colaboración con nuestro autor. El escritor de Cádiz le contestó que la idea de trabajar juntos la había sugerido un amigo común en San Sebastián un día del verano de 1927 y que "Azorín" había acogido el proyecto con entusiasmo. También comentó a A. Robles que dos días después se reunieron para tratar sobre la temática, el plan de la pieza y el reparto de las escenas. Entonces se le ocurrió escribir una obra humorística sobre el periodismo, pues era un tema bien conocido por "Azorín" a causa de su profesión, "pero sin meternos absolutamente con nadie (161)". Estas declaraciones demuestran, por un lado, el interés y la rapidez con que los dos autores comenzaron a trabajar sobre la nueva pieza e indican, por otro, que P. Muñoz Seca deseaba tranquilizar a los periodistas y convencerles de que no se habían unido "Azorín" y él para vengarse de ellos y de los críticos teatrales.

El Clamor se estrenó simultáneamente el día 2 de mayo de 1928 en el Teatro de la Comedia de Madrid y en el Teatro Principal de Cádiz. Esa fecha presagiaba enfrentamientos que efectivamente se produjeron, como comentaremos en los siguientes apartados.

1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA.

"Azorín" solía escribir la autocrítica de las obras que iba a estrenar. Sin embargo, no hizo la de El Clamor. Sus autores, al parecer, decidieron proporcionar la mínima información posible sobre su comedia antes de su primera representación para evitar que tanto la crítica como el público fueran al teatro con ideas preconcebidas sobre ella (162).

2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN.

Los autores dedicaron esta obra "al espectador desconocido". Se apartaba así "Azorín" de su costumbre de dirigir como homenaje sus piezas dramáticas a los actores principales:

> "Al espectador desconocido, que con su imparcialidad y su desapasionamiento, nos ha otorgado sus aplausos (163)."

Estas palabras resultan muy significativas porque aluden al ambiente tenso y partidista que rodeó la redacción y el estreno

de la pieza y a la vez indican que la dedicatoria se hizo después de su primera representación, pues hacen referencia a la buena acogida que dispensó el público a la obra.

Los directores de El Clamor fueron seguramente, como era costumbre en la época, sus actores principales, Casimiro Ortas y Pedro Zorrilla, quienes interpretaban en general piezas cómicas. Con todo, P. Muñoz Seca les ayudó en esa labor, como se puede apreciar en una entrevista que "Trivelin" realizó a los autores unos días antes del estreno:

> "Y como Muñoz Seca gesticula y corrige a los actores, 'Azorín' no puede reprimir su admiración. 'Es - dice - admirable. Es un gran actor, un verdadero actor y un estupendo director de escena' (164)."

En estas declaraciones aparecen la versatilidad y la vitalidad de P. Muñoz Seca, y alguna discrepancia con "Azorín" ante el hecho teatral, pues el escritor de Monóvar, como sabemos, pensaba que el dramaturgo no debía intervenir en la dirección de sus obras.

El Clamor fue estrenado por las compañías Ortas-Zorrilla y Vargas-Rossi en Madrid y en Cádiz, respectivamente. Los siguientes actores compusieron el reparto madrileño (165):

PERSONAJES	ACTORES
Dora	Eloísa Muro

Ángela ..... María Mayor

Concha ..... Ana Siria

Julia ..... Mercedes M. Sampedro

Cinta ..... Pura F. Villegas

Calixta ..... Pilar Gómez Ferrer

Purita ..... Concepción López

Lolita ..... Rosario Carmona

Tostuera ..... Pedro Zorrilla

Garcillán ..... Casimiro Ortas

Astudillo ..... Eduardo Pedrote

Adelfo ..... Antonio Riquelme

Luis ..... Julio F. Alymán

Narciso ..... Antonio Rodríguez

Pastranita ..... Mariano Azaña

González ..... Mariano Azaña

Recalde ..... Andrés Tobías

Calahorra ..... Andrés Tobías

Picornell ..... Luis Manzano

Santos ..... Luis Manzano

Marhuenda ..... Luis Campanario

Martín ..... Francisco Amil

Hipólito ..... Francisco Amil

Lupianes ..... Francisco Amil

Marcelino ..... Luis Lozano

Briceño ..... Luis Lozano

Los críticos teatrales en sus reseñas de El Clamor no mencionaron

la labor de los intérpretes, pues se dedicaron a atacar la obra en general. Sólo Enrique Díez-Canedo apuntó que ninguno de ellos, excepto Mariano Azaña, había podido demostrar sus cualidades por las deficiencias de la pieza (166). En cuanto a los protagonistas, Pedro Zorrilla González (1875-1934) fue un actor de gran naturalidad y flexibilidad, el cual desempeñó siempre con acierto papeles cómicos y serios. Al igual que otros muchos intérpretes, consiguió su primer triunfo con un personaje (Gasparón) de una comedia de J. Benavente, Al natural. Por su parte, Casimiro Ortas (1880-1947), actor de enorme gracia personal, dio vida a muchos personajes de las obras de C. Arniches, P. Muñoz Seca y otros autores.

En cuanto al estreno gaditano, un anónimo periodista indicó en el Diario de Cádiz que los actores no sabían sus papeles, excepto Pablo Rossi (167).

El Clamor se estrenó en el madrileño Teatro de la Comedia. Este local, situado en el número 14 de la Calle del Príncipe, se inauguró en 1875 con una rica decoración. Sus empresarios fueron Emilio Mario y Tirso Escudero, quienes lo pusieron de moda por la calidad de su programación. A comienzos de siglo sus propietarios eran los hermanos Navas, los cuales lo reedificaron para proporcionar mayor comodidad a sus espectadores. En 1909 se reformó de nuevo para embellecerlo, pero desgraciadamente se quemó en 1915. Sin embargo, en diciembre de este mismo año ya se había reconstruido y acogió el estreno de La propia estimación,

una pieza de J. Benavente (168).

Por otra parte, al estreno del drama "Azorín" invitó a muy pocos amigos (Ramón Pérez de Ayala, entre ellos), porque éstos no lo habían defendido en la primera representación de Brandy, mucho brandy. Entonces sólo lo apoyaron Gabriel Miró (1879-1930) y el periodista Francisco Grandmontagne (1866-1936) (169).

3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA. EL EMPRESARIO.

Desde su estreno el día 2 de mayo, El Clamor se representó en el Teatro de la Comedia de Madrid hasta el 10 de junio, cuando acabó la temporada teatral, hecho que indica el interés de los espectadores por contemplar la nueva obra de "Azorín" y de P. Muñoz Seca. Esta pieza dramática se había convertido desde antes de su primera representación en uno de los temas de conversación de los madrileños, pues se creía que los autores habían unido sus fuerzas para arremeter contra los críticos de periódicos y revistas que tan mal los habían tratado en sus anteriores estrenos, como ya hemos señalado. Así pues, cuando llegó la fecha del estreno, la expectación era enorme y la crítica profesional estaba predispuesta contra la obra.

En su crítica para el diario ABC, "Floridor" escribió que en el estreno sólo hubo un incidente digno de comentar. Éste se

produjo al escucharse en el escenario un desagradable comentario contra los intelectuales que el público rechazó de manera enérgica. Según el crítico de ABC, al acabar el primer acto y el segundo, los autores debieron salir a saludar dos veces debido a los aplausos de los espectadores, aunque el público había reído menos durante la segunda parte. En el último acto las protestas aumentaron y no hubo saludos finales (170).

Enrique de Mesa estuvo de acuerdo con "Floridor" en general en cuanto a la actitud del público en el estreno de El Clamor; pero no comprendió por qué los espectadores no rechazaron antes del tercer acto la pieza (171).

Frente a los críticos anteriores, Álvaro Alcalá-Galiano afirmó en su reseña que los periodistas protestaron en voz alta y que los espectadores alborotaron y rieron continuamente durante la representación (172).

Por su parte, Walter Starkie manifestó en 1953 que había sido un éxito de público y un fracaso de crítica el estreno, y lo comparó con el de obras de L. Pirandello que había presenciado en Italia (173). Esta relación seguramente gustó mucho a "Azorín", pues consideraba al dramaturgo italiano el fundador del teatro superrealista que él defendía, aunque El Clamor no fuera un ejemplo de ese tipo (174).

El público de la ciudad de Cádiz no acogió como el madrileño el estreno. Los espectadores gaditanos, que habían acudido a la representación como a un gran acontecimiento, aplaudieron poco en el primer acto y en los dos siguientes mostraron unas veces

agrado y otras descontento, según la reseña de Diario de Cádiz y el comentario de ABC (175). Por otro lado, el anónimo periodista que escribió en Heraldo de Madrid una brevísima nota sobre el estreno andaluz, mencionó que en el tercer acto se había producido un verdadero escándalo (176).

Así pues, en Madrid gustó más la pieza que en la ciudad natal de P. Muñoz Seca. En los dos lugares el tercer acto fue el menos aplaudido y la causa de algunos incidentes. Con todo, no se puede considerar la comedia un gran éxito de público para "Azorín", sino un inesperado tropiezo en su carrera teatral después de la buena acogida de su Comedia del arte. Su colaboración con P. Muñoz Seca no logró los buenos resultados en los que se confiaba. Además, para nuestro autor supuso la causa de su expulsión de la Asociación de la Prensa y de toda una gran polémica que comentaremos más abajo.

Según A. Cruz Rueda, El Clamor se representó con éxito en varias ciudades españolas después de su estreno madrileño y gaditano. El público del resto del estado deseaba conocer también la obra de la que tanto se hablaba y escribía. En Monóvar la compañía Bové-Torner la dio a conocer el día 7 de junio de 1928. Antes de comenzar la representación la actriz principal, Laura Bové, leyó unas páginas de nuestro autor sobre la mencionada resolución de la Asociación de la Prensa (177). A pesar de la fama que consiguió en su tiempo, la pieza no se ha repuesto. "Azorín" decidió olvidarla debido a los problemas que le causó y no la incluyó en sus Obras completas.

Sin embargo, "El Clamor" se convirtió en aquellos años en un nombre célebre, relacionado con críticas y discusiones, que acogieron algunos escritores como título para sus obras o conferencias, según nos informó J. García Mercadal en su biografía de "Azorín" (178).

Muchas fueron las voces de críticos que se levantaron indignadas ante la contemplación del drama, pero pocas las que lo juzgaron con serenidad y desde un punto de vista literario. Así, M. Fernández Almagro dedicó la mayor parte de su reseña en La Voz a tratar de las malvadas intenciones de los autores. A la obra se refirió sólo para afirmar que los personajes y las situaciones eran tópicos, y para calificarla de "payasada". En su opinión, la campaña azoriniana para mejorar el estado del teatro nacional se había desprestigiado enormemente al estrenar El Clamor (179).

Enrique de Mesa, periodista de El Imparcial, afirmó en su airada crítica que la pieza no llegaba a ser una sátira contra los periodistas, sino simplemente un "lamentable espectáculo" (180), y se quejó de la actitud de sus autores para con la prensa:

> "De 'Azorín' es la intención - que no el logro - de bellaquería, pero el glorioso autor de La mala uva la ha heñido a su sabor en una verdadera epilepsia de necedad y de ordinariez (181)."

Por otra parte, el crítico de El Imparcial subrayó que, después del estreno, "Azorín" no volvería a recobrar su autoridad como

intelectual y académico, hecho que P. Muñoz Seca no sentiría.

"Floridor" apuntó sospechosamente en las páginas de ABC que en las redacciones de la prensa de su época no existían periodistas corrompidos, por lo que la situación reflejada en la pieza respondía a tiempos pasados (182). En cuanto a la obra en sí, le pareció una más de P. Muñoz Seca y bastante complicada desde su mitad. Como el dramaturgo gaditano solía tener críticas negativas, el juicio de "Floridor" resulta conocido y poco analítico. En relación con "Azorín", el crítico de ABC se lamentó de que hubiera firmado una pieza contra el periodismo, cuando él mismo trabajaba en un diario, y contra los periodistas, sus propios compañeros.

A Álvaro Alcalá-Galiano le pareció que El Clamor era sólo obra de P. Muñoz Seca y que "Azorín" se había limitado a firmarla, en contra de las declaraciones del autor de Monóvar que hemos comentado más arriba (183). Sin embargo, frente a "Floridor" y a E. Díez-Canedo (184), afirmó que P. Muñoz Seca, al menos al comienzo "(...) del primer acto parece brindarnos un esbozo satírico de nuestras salas de redacción, con apuntes del natural (185)." Por lo tanto, si reflejaba la comedia en opinión de Á. Alcalá-Galiano los periódicos de la época y, por ello, algunos malos compañeros de "Azorín" se molestaron tanto:

> "Allí había ironías para todos y salían malparados ciertos incultos directores de periódicos, ciertos críticos avinagrados, revisteros de toros que cobran de los toreros, 'chantagistas', cronistas cursis de salones (186)."

Para Álvaro Alcalá-Galiano era una pieza teatral más con la intención de divertir al espectador y proporcionar un buen papel para el intérprete, además de una obra que había hecho correr demasiada tinta en relación con su calidad literaria.

También apuntó Enrique Díez-Canedo en su crítica que no había sido "Azorín" el autor junto a P. Muñoz Seca, sino Emilio Pérez Fernández, el colaborador habitual del dramaturgo gaditano (187). E. Díez-Canedo creyó que era una broma de "Azorín" llevada hasta sus últimas consecuencias, pues no podía concebir que nuestro autor hubiera aprobado las palabras y comentarios ofensivos de la pieza. En cuanto a la obra misma, le pareció poco satírica, antigua, larga y un tanto desvergonzada.

Juan G. Olmedilla hizo una reseña totalmente negativa de El Clamor en el diario Heraldo de Madrid. Afirmó en su escrito publicado el día 3 de mayo de 1928 que en toda España había fracasado la obra debido a su "torpeza artística, plebeyez y mal gusto (188)". En esa fecha sólo se había estrenado en Cádiz y en Madrid, por lo que el comentario resulta bastante exagerado. Ninguno de los actos gustó a J.G. Olmedilla, ni siquiera el inicial:

> "(...) primer acto, pasable, hasta gracioso en algún momento, aunque de calidad muy inferior a lo que debe ser una farsa satírica; segundo acto, astracanesco, viejo, manoseado, chabacano de expresión y situaciones, tolerado por unos y protestado desde su segunda mitad por los más, y tercer acto, francamente inadmisible, que los espectadores, con inequívoca unanimidad, rechazaron de plano (189)."

J.G. Olmedilla consideró a P. Muñoz Seca el culpable principal de la realización de la pieza, la cual había acabado en su opinión con el sólido prestigio literario de "Azorín", alcanzado tras muchos años de trabajo. Sin embargo, nuestro autor se lo había merecido, según el periodista de Heraldo de Madrid, al dejarse timar por su colaborador y al buscar la gloria en la escena sin reparar en los medios.

En fin, las reseñas del drama fueron negativas. Varios críticos coincidieron en señalar que no contenía novedad alguna y que se parecía demasiado a otras muchas obras de P. Muñoz Seca. En cuanto a "Azorín", unos periodistas subrayaron que había perdido su prestigio como renovador teatral al haber colaborado en una pieza del dramaturgo gaditano, otros quisieron apoyarlo afirmando que no había participado realmente en la obra. Los periodistas volvieron a rechazar el nuevo drama de "Azorín", pero este hecho seguramente no le sorprendió, pues se había asociado a un dramaturgo que no solía recibir buenas críticas.

El empresario del Teatro de la Comedia, local donde se estrenó El Clamor en Madrid, era Tirso Escudero. Alberto Marín Alcalde, periodista del diario Estampa, le preguntó en enero de 1928 por las obras que se podrían contemplar en su coliseo en los siguientes meses. T. Escudero le contestó que entre ellas figuraba una pieza producto de la colaboración de "Azorín" y P. Muñoz Seca. El empresario trató de la obra en una larga respuesta que copiamos más abajo. Sus palabras resultan para nosotros

interesantes porque confirman, una vez más, la existencia en Madrid de diversos rumores sobre la temática crítica de la obra dramática de "Azorín" y de P. Muñoz Seca, y porque anunciaron sólo cuatro meses antes del estreno, que la pieza no tenía título, pues los autores la habían dejado de denominar Trástullo:

> "- (...) Puede usted desmentir, desde luego, los rumores que han circulado acerca de esta obra. Los autores han llevado a la escena la Redacción de un diario. Por la comedia desfilan tipos diversos de la grey periodística; mas no es cierto que 'Azorín' y Muñoz Seca hayan pretendido liquidar agravios de Prensa en la figura de uno de los personajes: un crítico literario, que lejos de mostrarse ignorante, grosero y apasionado, como ha propalado alguien, es un hombre ecuánime, docto y comprensivo. La obra se denominaba Trástullo. Ahora no tiene título. Será el mismo nombre que los autores den al periódico donde se desarrolla la acción (190)".

En efecto, El Clamor es el título de la obra, el nombre del diario donde sucede la acción dramática y, además, un sustantivo que puede designar bien cómo fue acogida la pieza por la crítica.

4. LA POLÉMICA.

Las relaciones entre "Azorín" y los críticos teatrales casi nunca fueron buenas. Sin embargo, el estreno de El Clamor señaló el punto culminante de su enfrentamiento. Como ya indicamos en el apartado de este trabajo "II.2.H. La crítica teatral", "Azorín" la atacó en muchos de los artículos que publicó en ABC durante los años 1926 y 1927: "La crítica teatral", "Los críticos teatrales", "Los famosos críticos", "Contestación a 'Azorín'", "Dos palabras a los críticos" (191)... Por supuesto, la respuesta al autor alicantino no se hizo esperar y, en el mes de diciembre de 1926, apareció también en ABC una nota remitida por los críticos teatrales de los periódicos de Madrid en la que rechazaban la campaña azoriniana contra ellos. En dicha nota defendían su libertad para juzgar las obras estrenadas y lamentaban que un escritor de la categoría de "Azorín" se dedicara a censurarlos públicamente. En el comentario que acompañaba al escrito de los profesionales de la crítica, un anónimo periodista escribió que ellos también podían ser juzgados, por lo que apoyaba a "Azorín", su compañero de trabajo en ABC. La relación de los firmantes de la nota, entre los que aparece también algún dramaturgo, es la siguiente: Leopoldo Bejarano, Jorge de la Cueva, José de la Cueva, Enrique Díez Canedo, M. Fernández Almagro, "Floridor", Antonio Fernández Lepina, Federico Leal, José Luis Mayral, Manuel Machado,

"Alejandro Miquis", Rafael Marquina, Francisco de Viu y Rafael Balaguer (192). Con todo, "Azorín" continuó censurando la labor de los críticos durante 1927, año en el cual se conoció también la noticia de su colaboración con P. Muñoz Seca en El Clamor. Como ya sabemos, entonces se creyó que en esa obra los dramaturgos iban a atacar a sus jueces literarios, los cuales acudieron al estreno preparados para arremeter contra cualquier ofensa que se les hiciera desde el escenario.

Tras el estreno, acogido negativamente por la crítica teatral de forma unánime, se desató una enorme polémica en la prensa sobre si la obra de "Azorín" y de P. Muñoz Seca ofendía de verdad a los periodistas y a los intelectuales. Esta discusión se unió rápidamente a la cuestión de si era justa o no la expulsión del autor de Monóvar de la Asociación de la Prensa por haber escrito la pieza. Para esa Asociación sí estaba clara la intención de "Azorín" y de ahí su rápida decisión. Según Á. Cruz Rueda, los personajes y periódicos que apoyaron al novelista en toda esa discusión fueron Roberto Castrovido (1864-1940), Luis López Ballesteros (1869-1933), Luis de Zulueta y Escolano (1878-1964), Luis Araquistáin Quevedo (1886-1959); El Sol, ABC y La Gaceta Literaria (193). A continuación comentaremos algunos de los artículos publicados en mayo de 1928 sobre el que se llamó "caso 'Azorín'".

Tras el estreno de la obra dramática, el autor de La

voluntad se sorprendió ante la reacción de la crítica. Por ello, igual que había hecho después de la agitada primera representación de Brandy, mucho brandy, quiso explicar su pieza a los críticos y a los espectadores. Al día siguiente del estreno, declaró a un periodista del diario Heraldo de Madrid que El Clamor era una pieza cómica con una cierta crítica, hecha "con el noble propósito de corregir posibles errores (194)." Fue ésta la primera vez que "Azorín" reconoció la existencia de crítica en la pieza. En las entrevistas anteriores a su primera representación, los autores la habían negado, como comentamos más arriba. Sin embargo, es evidente que "Azorín" intentó con esa respuesta aplacar un poco los ataques de los críticos teatrales. Por otro lado, también confesó en la entrevista para Heraldo de Madrid que había eliminado algunas frases de la comedia; pero no especificó cuáles. Seguramente fueron las protestadas durante el estreno, pues aludían a intelectuales ladrones, y a críticos y periodistas venales.

En cuanto a los periodistas, un anónimo crítico de Heraldo de Madrid aludió en un escrito aparecido el 3 de mayo a la existencia de una campaña nacional contra el periodismo, con la cual habrían contado "Azorín" y P. Muñoz Seca para obtener un gran provecho económico. Comentó también que consideraba lícita la crítica de la prensa; mas, al subrayar la condición de periodistas de los autores de El Clamor, se mostró tan indignado que calificó de pájaro bobo y de estúpido a "Azorín" y de fresco a P. Muñoz Seca (195).

Otro anónimo periodista publicó el día 4 de mayo un artículo

en El Sol sobre el drama donde comentó que, al no ser bueno, no había conseguido su objetivo de atacar a la prensa. Aunque reconoció el periodista que esa institución tenía defectos, rechazó la pieza ya que, como otras muchas personas, esperaba que "Azorín" tratara a su profesión de una manera más respetuosa (196).

No faltó en los numerosos comentarios sobre la pieza la acusación de plagio. Julio Romano escribió el día 9 de mayo en las páginas de Heraldo de Madrid que era una copia de la novela La verdad a perra chica del escritor húngaro Eugenio Heltai. A pesar de que hizo J. Romano toda una comparación textual, ningún otro periodista aceptó y defendió la relación entre ambas obras (197).

Por otra parte, Ernesto Giménez Caballero mencionó en las páginas de La Gaceta Literaria que los verdaderos intelectuales no se habían sentido atacados por la obra de "Azorín" y que este rebelde autor debía ser admirado por su "talento dramático" para escandalizar a las personas fuera del teatro:

> "La gente discute, se indigna, brama, clama. 'Azorín' la ha puesto 'en trance dramático'. Los muñecos que él mueve son los de fuera del escenario. El teatro es para él un pretexto. Un vehículo de estampidos. Creemos que la juventud debía ver hoy en 'Azorín' algo fuertemente respetable: Audacia, escándalo. Talento dramático - en suma - de la vida. Y defenderle contra los mansos en avalancha (198)."

En efecto, los jóvenes escritores apreciaron la lucha azoriniana contra los valores anquilosados en Literatura y su espíritu

rebelde e inquieto, en constante búsqueda de novedades. Por ello, lo apoyaron tras el fracaso del estreno de Brandy, mucho brandy, como comentamos en el apartado correspondiente, y lo defendieron después de la primera representación de El Clamor.

Así pues, aunque "Azorín" intentó congraciarse con los periodistas haciendo algunas reformas en la pieza y reconociendo que existía en ella una crítica constructiva, sus compañeros de profesión lo atacaron de manera continua después del estreno. El escritor de Monóvar sólo contó, a causa de su abierto talante literario, con el aprecio de los jóvenes escritores vanguardistas.

A consecuencia también de la redacción de la obra, "Azorín" fue expulsado de la Asociación de la Prensa. Se le comunicó este hecho por medio de un oficio el día 4 de mayo (199). El periódico Heraldo de Madrid publicó la noticia al día siguiente y, aunque calificó la expulsión de medida inquisitorial, la consideró razonable por haber atacado "Azorín" y P. Muñoz Seca al periodismo. Sin embargo, en la opinión de Heraldo de Madrid la medida sería injusta si no se llevaban a cabo expulsiones de otras personas que habían actuado anteriormente como los autores de El Clamor (200).

En el diario El Sol apareció un artículo el día 6 de mayo en el que, por una parte, se rechazaba la pieza y se comprendía la actitud negativa de los periodistas:

> "No hemos andado remisos para condenar la obra de 'Azorín'. Fracasada literariamente, no quedan de ella

> sino su patente mala intención y su injusticia (...). Nos explicamos, pues, la irritación de los periodistas españoles, y encontramos justificada la acerbidad de los ataques que 'Azorín' está sufriendo (201)."

Sin embargo, El Sol no entendía la expulsión basada en la particular manera de pensar del escritor de Monóvar, pues ese comportamiento inquisitorial chocaba con el principio de la libertad de prensa.

Al artículo anterior contestó Heraldo de Madrid con otro el día 7 de mayo. Según este periódico, "Azorín" había rebasado los límites de tolerancia que existían en cualquier agrupación. Por ello, respaldaba la decisión de la Asociación de la Prensa y recordaba que ésta debía velar por su prestigio con expulsiones, si era necesario (202).

El día 8 de mayo apareció en ABC un artículo en contra de la ya famosa expulsión de "Azorín". El escrito se basaba en el análisis de la comedia y concluía con estas palabras: "(...) no hemos encontrado en ella, examinada sin prejuicios, la diatriba de que se ha venido hablando contra la Prensa (203)." Al día siguiente otro artículo de ABC rechazó de nuevo la baja obligatoria de "Azorín" de la Asociación y subrayó que la medida tomada por esa institución perjudicaba a toda la prensa, a pesar de que sólo representaba la opinión de sus socios (204).

También el día 9 de mayo se celebró una nueva reunión de la Junta directiva de la Asociación de la Prensa. En ella se confirmó la expulsión de "Azorín" con la oposición de Manuel Bueno (1874-1936), Manuel Machado y Alfonso Sánchez Portela

(205).

El día 10 de mayo Heraldo de Madrid reprodujo dos telegramas relacionados con la expulsión de "Azorín". En el primero, dirigido a Julio Jiménez, Presidente de la Asociación de la Prensa, el alicantino y P. Muñoz Seca le comunicaban su sorpresa ante el hecho de que la Asociación considerara un acto de solidaridad la cancelación de las representaciones de El Clamor en Valencia. En el segundo, Julio Jiménez se dirigía sólo a P. Muñoz Seca y le respondía que el papel de la Asociación consistía en defender siempre su prestigio, puesto en entredicho en el drama (206).

Como puede apreciarse, la obra y la expulsión de "Azorín" de la Asociación de la Prensa dieron origen a una gran polémica en la cual se enfrentaron algunos de los diarios y revistas de la época. En ella el escritor de Monóvar llevó a menudo la peor parte, pues a P. Muñoz Seca sólo se le acusó de haber escrito una obra mala, como hacía habitualmente según los críticos de entonces. Muchos años después de esos hechos, en 1965, la Asociación le otorgó a "Azorín" el Premio Rodríguez Santa María para reconciliarse con él (207). Muy tarde llegó este galardón para un escritor que había sido periodista durante casi toda su existencia, tan tarde que casi no lo recibe en vida, pues "Azorín" murió, como se sabe, en marzo de 1967.

5. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

El público pudo escoger el miércoles 2 de mayo de 1928 entre dieciocho teatros, diecinueve cines, dos salas de fiestas, una plaza de toros y un frontón, según la cartelera que publicó el periódico ABC de Madrid (208). A continuación la copiamos y comentamos los espectáculos más interesantes que coincidieron con el estreno de la obra de "Azorín" y P. Muñoz Seca El Clamor:

Teatro de la Zarzuela: La marchenera (sesión de noche), del músico Federico Moreno Torroba.

Teatro Fontalba: Actuación de una compañía francesa en Vient de paraître (sesión de tarde) y M. et Mme. un tel (noche).

Teatro de la Comedia: Estreno de El Clamor (noche).

Teatro Calderón: La calesera (tarde) y La parranda (noche), composiciones del maestro Francisco Alonso, interpretadas por el cantante Marcos Redondo.

Teatro Lara: A beneficio de Hortensia Gelabert, reposición de Lo cursi (1901), de J. Benavente (tarde), y La vida es más, de E. Marquina (noche).

Teatro Reina Victoria: La compañía de Josefina Díaz y Santiago Artigas en La muralla de oro, de Honorio Maura y Gamazo (tarde y noche).

Teatro Apolo: La compañía de Aurora Redondo y Valeriano León en ¿Quién te quiere a ti? (tarde y noche).

Teatro Eslava: La revista ¡Billetes! (tarde) y ¡Abajo las coquetas!, del maestro Jacinto Guerrero (noche).

Teatro Alkázar: La revista ¡Eureka! (tarde y noche).

Teatro Princesa: La compañía de María Palou en El que no puede amar, de Alejandro Mac-Kinlay (tarde y noche).

Teatro Cómico: Últimas representaciones de Un alto en el camino (tarde y noche).

Teatro Latina: La compañía del Teatro de Apolo en La morería, del maestro Rafael Millán, interpretada por los cantantes Pepe Romeu y Selica Pérez Carpio (tarde y noche).

Teatro Martín: ¡Viva la cotorra! y Los faroles (tarde y noche).

Teatro Novedades: La compañía Alba-Bonafé en Los chatos (tarde) y La mala uva, de P. Muñoz Seca (noche).

Teatro Romea: El viajante en cueros, Whilliard et Delly y fin de fiesta por "Ramper" (tarde y noche).

Teatro-Circo de Price (Espectáculos Velasco): La orgia dorada, de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, y Linder (tarde y noche).

Teatro Fuencarral: "Troupe Teruel, Rafael del Real, Trigueñita, Guillén, Margarita Grácil, conjuntos artísticos, Magda de Bries y Edmond de Gries" (tarde y noche).

Teatro Avenida: "Humo egipcio, Sepepe, ¡Ay, qué miedo!, Los Norgado, Tabarin Ballet, Mark, Muguet, Luisita Esteso, Angelo et Silva, hermanas Pinillos, To-Night (cuerpo de baile)" (tarde y noche).

Cinema X: Baños de impresión, El conde Ricardito, con Richard Talmadge, y la pelicula española La condesa María (tarde y noche).

Cine Principe Alfonso: Actualidades Gaumont, Una abuela de cuidado, ¿Cuál de las dos?, interpretada por Greta Nissen y Arlette Marchal, y Los héroes de la Legión (tarde y noche).

Cine Cervantes: Novedades internacionales, ¡Vaya una chiquilla!, con Little Billy, Dia de lluvia y El cuarto mandamiento, con Mary Karr (tarde y noche).

Cinema España: Un dolor de muelas, El barón de incógnito, con Reginald Denny, y Entre bastidores, con Norma Shearer (tarde y noche).

Cine Royalty: Bordeando el peligro, con Ken Maynard, la orquesta norteamericana de Jack Raymond, y Un corazón para dos, con Jane Novak (tarde y noche).

Real Cinema: Revista Pathé, Los apuros de un marido, ¿Cuál de las dos? y la película española Los héroes de la Legión (tarde y noche).

Cinema Goya: ¿Por qué tanta prisa?, ¡Eh, eh, cowboy!, con Hoot Gibson, Koko, explorador, Noticiario Fox, ¡Madre mia!, con Belle Bennett y Victor MacLean.

Monumental Cinema: Reportaje gráfico y Chang y las piernas más bonitas de Berlín (tarde) y sesión de boxeo (noche).

Cinema Argüelles: Goal estudiantil, La acróbata, con Dorothy Revier, y Diviértete y trabaja, con Virginia Brosson (tarde y

noche).

Cine Pardiñas: Excursión campestre, El espantasiete y "Para conmemorar la gloriosa epopeya este elegante teatro proyectará la grandiosa película El Dos de Mayo con bandas de cornetas y tambores" (tarde y noche).

Cine de San Miguel: Novedades internacionales, ¡Eh, eh, cowboy!, con Hoot Gibson, Todo por nada, El capitán Salvación, con Pauline Starke y Lars Hanson.

Cinema Gravina: Novedades y Metrópolis, del director Fritz Lang (tarde y noche).

Cinema Palacio de la Música: Revista Paramount, Caballos y caballeros, Tejados de vidrios y La dama del harén (tarde y noche).

Cine del Callao: Novedades internacionales, ¡Madre mía!, con Victor MacLaglen, Fantasmas y aparecidos y El pequeño cornetín, con Jackie Coogan (tarde y noche).

Cinema Bilbao: Excursión campestre, Fuego de amor y La dama del harén, con Greta Nissen (tarde y noche).

Cine Madrid: "A las 4 (popular): Rejas y votos.- 6,15 y 10,15: Un cuento chino (cómica), Rejas y votos (toma parte en el

espectáculo una banda militar de tambores y trompetas y la cantadora de saetas La hija de la Lavandera)."

Cine Pavón: Tarzán de los monos (tres sesiones).

Cine Chueca: El mico de mi mujer y El negro que tenía el alma blanca, con Concha Piquer y Raymundo Sarka (tarde y noche).

Nuevo Cine de la Flor: "Sección continua de 4 a 12,45. Los artistas que toman parte en el programa de hoy son: Syd Chaplin (hermano de Charlot), Elaine Hamerstein, Williams Haines, Leo Maloney y Clenn Tryon.- Por la noche, lo mejor del programa se proyectará de 10,30 a 11.- Lunes y jueves, cambio de programa."

Maipú Pigall's: "A las 11,30: Gran souper. Éxito inmenso de todas las atracciones y de las orquestas Jack Raymond Orchestre (el mejor jazz del mundo) y Mirecki. Valiosos regalos." La publicidad incluía también para atraer al público la frase: "es el 'dancing' de la gente 'chic'."

Picadilly-Club: "El 'cabaret' más elegante. Hoy, gran té extraordinario de moda. Éxito de Rée-Bertín, famosa pareja procedente del Mayol, de París. Orquestas Billy Trittle, americana, y Laurenz, típica argentina. Todos los días, té y 'souper'."

Plaza de Toros de Madrid: Corrida extraordinaria en la que los espadas Valencia II, Villalta, Cagancho y Enrique Torres, "que alternará por primera vez en esta plaza", lidiarán ocho toros de la ganadería de don Juan Terrones, de Salamanca.

Frontón Jai-Alai: A las 4,30 partido a remonte de Irigoyen y Lesaca contra Ostolaza y Berolegui, y después partido a pala de Araquistáin y Begoñés III contra Amorebieta II y Villaro II.

La variedad es la característica predominante de esta cartelera. En mayo de 1928 el público pudo asistir a la representación de zarzuelas de algunos de los grandes compositores del género, como Federico Moreno Torroba, Francisco Alonso, Jacinto Guerrero o Rafael Millán; comedias y obras cómicas de los grandes dramaturgos de la época como J. Benavente, E. Marquina y P. Muñoz Seca; revistas en los teatros Eslava y Alkázar; comedias interpretadas por una compañía francesa en el Fontalba; espectáculos compuestos sobre todo por canciones y bailes en el Fuencarral y Avenida... Los precios de las localidades al parecer variaban entre las 6 pesetas y 1 peseta. Así, mientras que una butaca en el Teatro de la Zarzuela valía 6; en Eslava y Price, 5; en Avenida, 4; y en Calderón y Princesa, 3; la entrada más barata en Price costaba 1. Por otro lado, se debe

destacar la función a beneficio de la actriz Hortensia Gelabert en el Teatro Lara, práctica muy habitual entonces que después ha caído en desuso. De acuerdo con el número de representaciones realizadas hasta el 2 de mayo, grandes éxitos de aquella temporada fueron ¿Quién te quiere a ti?, obra muy cercana a las 100 funciones, interpretada por Aurora Redondo y Valeriano León en el Teatro Apolo; y Un alto en el camino, pieza que cumplía ese día las 130 en el Teatro Cómico.

Según esta cartelera, las salas cinematográficas eran ya en mayo de 1928 más numerosas que las teatrales. Los empresarios estaban introduciendo continuas novedades en los locales donde se proyectaban películas y esto les proporcionaba un gran número de espectadores para desgracia del género dramático. En esa fecha algunos cines habían incorporado a sus programaciones música. El Cinema X ofrecía "bandas de cornetas y tambores"; el Royalty, la orquesta norteamericana de Jack Raymond; el Real Cinema, "la banda de trompetas y tambores del regimiento del Rey"; el Pardiñas, también "bandas de cornetas y tambores"; y el Madrid acompañaba Rejas y votos con "(...) una banda militar de tambores y trompetas y la cantadora de saetas La hija de la Lavandera." Por otro lado, además de las películas, los cines seguían incluyendo en sus programaciones documentales realizados por las diferentes empresas cinematográficas: Actualidades Gaumont, Novedades internacionales, Revista Pathé, Noticiario Fox, Reportaje gráfico, Reportaje Paramount... El Cine de la Flor presentaba también la novedad de proyectar entre las 22:30 h. y

las 23:00 h. los mejores momentos de las películas de su programación. Todo esto ayudaba al cine a imponerse en el gusto de los espectadores que, además, pagaban menos cuando veían películas. Así, la butaca de patio en los cines Pardiñas y Chueca valía 75 céntimos, y la localidad de anfiteatro en el Chueca, 50 céntimos.

La publicidad que acompañaba a las salas de fiestas insistía en mayo de 1928 en compararlas con las extranjeras y sobre todo con las francesas, consideradas como las más modernas del mundo. Utilizando palabras como "dancing", "chic" o "souper", se pretendía atraer a los clientes. Además, se contrataban orquestas y artistas extranjeros: en Maipú, una de jazz, Jack Raymond Orchestre; y en Picadilly, una orquesta norteamericana, otra argentina y una pareja procedente del "Mayol de París". La competencia que debía existir entre las dos salas se hace patente al ofrecer Picadilly, que se anunciaba como cabaret, un "té extraordinario de moda"; y Maipú valiosos regalos.

Se observa también en la cartelera que el público sentía cada vez menos interés por los frontones, fenómeno ya comentado en el estreno de Comedia del arte. En mayo de 1928 sólo funcionaba uno, el cual ofrecía dos partidos. En fin, dos espectáculos aparecen en esta cartelera que no habían surgido en las comentadas anteriormente. Por una parte, incluía una corrida de toros extraodinaria (para recordar seguramente los hechos de 1808), que contrasta con las actuales por incluir en el cartel cuatro toreros y, lógicamente, ocho toros. Por otra parte, el Monumental Cinema ofrecía en su sesión de noche una velada de

boxeo, deporte que completaba la numerosa oferta de espectáculos del Madrid de 1928.

En la portada del diario ABC del día 2 de mayo de 1928, apareció una foto en la que el Rey de España Alfonso XIII examinaba en el aeródromo sevillano de Tablada el aeroplano Jesús del Gran Poder después de ser bendecido (209). En su sección internacional la noticia más importante hizo referencia a la celebración sin incidentes del 1 de mayo en Francia a pesar de los comunistas, a quienes el periódico consideraba provocadores y agitadores: "ABC en París. Contra el deseo de los comunistas, el Primero de Mayo transcurrió sin novedad (210)." En cuanto a la política nacional, ABC situó en primer lugar la información titulada "El Presidente del Consejo en Andalucía"(211). En ella se comentó que el General Primo de Rivera había estado en la feria de Jerez con su prometida, sus hijos y los embajadores de Francia. Entre los hechos que habían sucedido en Madrid, ABC destacó la inauguración de una muestra de obras de arte: "El Salón de Artistas Silenciosos" (212) . Se trataba de una exposición de pintores y escultores sordos y sordomudos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, promovida por el pintor vasco Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal (1879-1963) y el francés Corlard.

Las principales noticias de El Imparcial del día 2 de mayo de 1928, se encuentran en su primera página (213). Destacó este periódico en política internacional un posible enfrentamiento

bélico entre Inglaterra y Egipto, el cual felizmente no se produjo. En cuanto a España, un anónimo artículo titulado "El momento político. Al margen de la carta del Conde de Romanones", pidió el fin del período dictatorial y la pronta celebración de elecciones libres. Además, un escrito del crítico teatral Enrique de Mesa alabó el género musical de la zarzuela con motivo de una representación de La verbena de la Paloma (1894), obra del maestro Tomás Bretón (1850-1923). Esta función había tenido lugar el día anterior en Madrid a beneficio de la cantante María Caballé.

También el diario El Sol encabezó su sección internacional del día 2 de mayo con una noticia procedente de Francia. En "Las elecciones francesas" (214) un anónimo periodista explicó que el triunfo de la derecha en los últimos comicios de la nación vecina se había debido a la desunión de la izquierda. En las informaciones de España, el Rey también fue el personaje fundamental aquel día para El Sol, pues había presidido en Sevilla la creación de la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir (215). Entre las informaciones culturales destacó el escrito firmado por Luis Bello (1872-1935) "Visita de escuelas. Tánger, ciudad de ensayo. En influjo por la enseñanza" (216). L. Bello analizó en él la labor que Francia estaba realizando a través de su Liceo en esa ciudad africana para fomentar su cultura.

Resulta curioso que en una fecha como el 2 de mayo apareciera Francia en la principal información internacional de ABC y El Sol, y una posible guerra en la de El Imparcial. Las

tres noticias hacen recordar rápidamente el levantamiento del pueblo de Madrid frente a las invasoras tropas francesas en 1808. Por otra parte, mientras ABC narró hechos insignificantes de la vida del General Primo de Rivera y le preguntó por la fecha de su próxima boda, El Imparcial demandó el fin de la dictadura en primera página y El Sol trató de las últimas elecciones en el país vecino en su portada. También el Rey Alfonso XIII ocupó ese día un lugar destacado en la prensa nacional al apoyar el progreso en materia de comunicaciones y de agricultura.

G. LO INVISIBLE. TRILOGÍA.

Lo invisible se compone de cuatro piezas cortas: Prólogo escénico, La arañita en el espejo, El segador y Doctor Death, de 3 a 5. La primera sirve de introducción a las siguientes y de ahí el nombre de trilogía que "Azorín" le dio. El grupo teatral El Caracol (1928-1929) estrenó todas las partes de esta obra, excepto El segador, el día 24 de noviembre de 1928 en la Sala Rex de Madrid (217). Sin embargo, la compañía de Rosario Pino había representado por separado Doctor Death, de 3 a 5 y El segador los

días 28 y 30 de abril de 1927, respectivamente, en el Teatro Pereda de Santander (218). También La arañita en el espejo había sido estrenada por la actriz Rosario Iglesias en el Teatro Eldorado de Barcelona el día 15 de octubre de 1927 (219). Desconocemos cuándo se produjo el estreno conjunto de las cuatro partes, ya que las reseñas o comentarios de sus distintas reposiciones no indican en general si se representó total o parcialmente.

1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA.

"Azorín" no escribió una autocrítica ante el estreno de Lo invisible, pero sí un preámbulo fechado en mayo de 1927. En él afirmó que esta nueva obra había surgido de sus varias lecturas de Los cuadernos de Malte Laurids Brigge (1910), poema de Rainer María Rilke (1875-1926), un autor obsesionado por la muerte a quien consideraba "uno de los más grandes poetas contemporáneos (220)." A R. M. Rilke se deben también otras obras fundamentales para la poesía del siglo XX: Canción de amor y de muerte del corneta Cristóbal Rilke (1906), Cinco cantos (1914), Sonetos a Orfeo (1923)... La composición que tanto gustó a "Azorín" analiza los problemas existenciales del hombre moderno, tema que encontramos también en el drama. Por otra parte, el

escritor de Monóvar en el final del "Preámbulo" indicó que habia escrito la pieza "para que una actriz pueda desenvolver todo su arte (221)." La intérprete sería Rosario Pino.

Este "Preámbulo" recuerda la autocrítica que "Azorín" escribió para Comedia del arte, pues se limita en él a comentar el origen artístico de su obra dramática. En este caso fue un poema de R. M. Rilke; en el de Comedia del arte, un grabado de A. Watteau.

2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN.

"Azorín" dedicó la trilogia a la que habia de ser su primera actriz, a Rosario Pino:

> "A ROSARIO PINO
>
> siempre niña, siempre con tan fina y vivaz sensibilidad.
>
> AZORÍN (222)."

Rosario Pino fue una magnífica actriz de comedias modernas especializada sobre todo en obras de Jacinto Benavente. En Lo invisible supo demostrar también sus cualidades como intérprete

dramática (223).

Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967) fue el director del estreno de la obra azoriniana en la Sala Rex de Madrid (224). Durante toda su vida se dedicó al mundo del teatro en sus diferentes aspectos: actor, dramaturgo, director, libretista, traductor... A pesar de que escribió varias piezas dramáticas (Trance, 1926; Un sueño de la razón, 1929; La costumbre, 1946...), su importancia radica en haber sido seguramente el primer director de escena en España en una época en la cual esa labor no existía separada de la de intérprete o autor. Dirigió en su larga existencia muchas obras renovadoras de dramaturgos españoles y extranjeros, en nuestro país y en Latinoamérica a partir de su exilio (1947-1967). En cuanto a El Caracol, fue el tercer grupo de teatro experimental que fundó C. de Rivas Cherif tras El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto (1926-1927). El Caracol (1928-1929) comenzó sus actividades con el estreno del alicantino, después puso en escena obras de Jean Cocteau (Orfeo), Juan Valera (Asclepigenia), Paulino Masip (Dúo), C. de Rivas Cherif (Un sueño de la razón)...

La compañía de Rosario Pino estrenó Doctor Death, de 3 a 5 y El segador en Santander en el mes de abril de 1927. En las dos breves piezas la actriz desempeñó el papel protagonista. No conocemos el reparto completo de la primera obra, pues no lo mencionaron las reseñas de esa representación; pero sí la lista

de personajes y actores de la segunda:

EL SEGADOR

PERSONAJES	ACTORES
María	Rosario Pino
Teresa	Ángeles Jiménez Molina
Pedro	Ramón Gatuellas

El anónimo periodista de ABC que comentó el estreno de Doctor Death, de 3 a 5 en Santander, señaló como lo más importante del espectáculo la interpretación de Rosario Pino (225).

En el estreno de La arañita en el espejo en Barcelona en el mes de octubre de 1927, el principal personaje femenino lo interpretó Rosario Iglesias. Ignoramos también quiénes fueron sus compañeros de reparto, como en el caso de Doctor Death, de 3 a 5.

Por otra parte, las protagonistas en el estreno de Lo invisible en la Sala Rex de Madrid en el mes de noviembre de 1928, fueron Natividad Zaro en el Prólogo escénico y en La arañita en el espejo, y Magda Donato en Doctor Death, de 3 a 5. El reparto completo lo formaron los siguientes actores aficionados (226):

PRÓLOGO ESCÉNICO:

PERSONAJES	ACTORES
La Actriz	Natividad Zaro

Una Señora ..... Magda Donato

El Autor ..... "Azorín"

El Traspunte ..... C. de Rivas Cherif

LA ARAÑITA EN EL ESPEJO:

PERSONAJES	ACTORES
Leonor	Natividad Zaro
Lucía	Regina
Don Pablo	Eusebio de Gorbea
La voz de un mendigo	C. de Rivas Cherif

DOCTOR DEATH, DE 3 A 5:

PERSONAJES	ACTORES
La Enferma	Magda Donato
La Hermana de la Caridad	Regina
Un Viejecito	Ernesto Burgos
El Ayudante del Doctor	Felipe Lluch

Se debe destacar en este grupo de actores, ante todo, la interpretación por parte de "Azorín" de un personaje en el Prólogo escénico. Arturo Mori en El Liberal y E. Estévez-Ortega en Nuevo Mundo afirmaron que su primer trabajo como actor había sido malo, mientras Juan G. Olmedilla y Luis Calvo escribieron en

Heraldo de Madrid y ABC, respectivamente, que no podían juzgarlo por la brevedad del papel (227). Sin embargo, este hecho demuestra una vez más el interés del alicantino por todos los aspectos del género dramático, interés que le llevó en esa ocasión a debutar como actor en el papel más apropiado para él de Lo invisible.

Por otra parte, en la reseña para ABC del estreno madrileño de la trilogía, Luis Calvo alabó la labor interpretativa de Natividad Zaro, Magda Donato, Cipriano de Rivas, Ernesto Burgos y Eusebio de Gorbea (228). El crítico de El Debate, Jorge de la Cueva, estuvo de acuerdo con el anterior sólo en los casos de Natividad Zaro y Eusebio de Gorbea, nombres a los que añadió el de Felipe Linch (sic) (229). Arturo Mori fue un poco más explícito en El Liberal al referirse a las cualidades de los mejores actores, los cuales habían sido en su opinión Madga Donato, Natividad Zaro, Regina y Eusebio de Gorbea. De Magda Donato afirmó "(...) que supo dar al difícil papel de enferma en Doctor Death todo su valor patético (230)." De Natividad Zaro y Regina comentó que habían pasado dignamente al teatro desde su actividad como recitadoras, y de Eusebio Gorbea escribió que era prácticamente un intérprete profesional. Juan G. Olmedilla, crítico de Heraldo de Madrid, destacó del reparto a Natividad Zaro y a Magda Donato por la calidad de sus interpretaciones de personajes complejos y trágicos:

> "[Natividad Zaro] Tiene voz, figura y capacidad dramáticas. No puede expresarse con mayor eficacia un personaje de tan sutiles matices cual es el de la

> protagonista en la primera de las piezas nombradas. En la otra, quien dió (sic) una nueva prueba de la flexibilidad admirable de su talento fué (sic) nuestra camarada 'Magda Donato', en un papel de sostenida vibración trágica (231)."

Así pues, la crítica teatral presenció con agrado la labor de casi todos los actores en el estreno madrileño de Lo invisible. Este hecho se debe destacar, pues fue la primera y la última vez que ocurrió en la primera representación de una obra azoriniana.

En su libro sobre el teatro de "Azorín", Lawrence A. Lajohn contó como anécdota que Rosario Pino se negó a volver a actuar en El segador después de recibir un telegrama en el que se le informaba de la repentina muerte de un gran amigo (232).

Como ya sabemos, La arañita en el espejo se estrenó en el Teatro Eldorado de Barcelona; El segador y Doctor Death, de 3 a 5, en el Teatro Pereda de Santander; y Lo invisible, en la Sala Rex de Madrid.

El Teatro Eldorado de Barcelona se edificó en 1892 y se encontraba en la Plaza de Cataluña (233).

En cuanto a la organización del estreno de Doctor Death, de 3 a 5 en el Teatro Pereda de Santander, es importante destacar que "Azorín" pronunció antes de la representación una conferencia sobre el teatro superrealista y el teatro español del Siglo de Oro, y comentó la obra que a continuación el público iba a contemplar (234). El autor alicantino quiso así evitar que su breve pieza pudiera fracasar a causa de una mala comprensión de la misma por parte de los espectadores.

Doctor Death, de 3 a 5 se representó el día 28 de abril de 1927 en sesiones de tarde y de noche; y El segador, el 30 del mismo mes en función de noche. Al parecer, no estaba previsto el estreno de esta última pieza en la capital cántabra. Sin embargo, el dramaturgo y Rosario Pino aceptaron llevarlo a cabo ante las numerosas peticiones de los santanderinos, quienes deseaban conocer otras obras del alicantino. Así pues, "Azorín" se quedó unos días más en la ciudad para presenciar los ensayos y la primera representación de la segunda parte de su trilogía (235). Por otro lado, el día 1 de mayo la mencionada actriz y su compañía dieron un gran homenaje al autor de La voluntad en Santander e interpretaron además de sus dos pequeñas piezas los entremeses La elocuencia del silencio y Rosa y Rosita en una misma función (236).

El lugar donde el grupo experimental El Caracol comenzó sus actividades teatrales con el estreno de Lo invisible, fue un sótano alquilado, situado en el número 8 de la Calle Mayor, que iba en principio a servir para salón de té. En él se improvisó un escenario y a aquel local se le dio el nombre de Sala Rex (237). El acto de presentación de El Caracol ante el público se organizó en dos partes. La primera constó de una conferencia de "Azorín" sobre "El teatro moderno", en la cual no se mencionó a P. Muñoz Seca entre los dramaturgos innovadores de España, seguramente para no recordar los hechos relacionados con El Clamor. Después se produjo la representación de Prólogo escénico, La arañita en el espejo y Doctor Death, de 3 a 5. La segunda

parte comenzó con unas palabras de Cipriano de Rivas Cherif, a las que siguió la obra de Anton Chejov (1860-1904) Un duelo. El director del grupo teatral afirmó que El Caracol había nacido para renovar en lo posible el género dramático en nuestro país y se refirió con admiración al Teatro de Arte de Moscú, fundado en 1898 por Constantin Stanislavski (1863-1938) y Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943). Por ello y como homenaje al grupo ruso, El Caracol eligió también una pieza de A. Chejov para su presentación (238).

3. ESCENOGRAFÍA.

Como hasta hace pocos años no se ha dado gran importancia a la escenografía, las referencias a ese aspecto del espectáculo dramático no abundan desgraciadamente en los comentarios de dramaturgos, actores o críticos de la época en la que "Azorín" escribió su teatro. Las reseñas de los anteriores estrenos del autor de Monóvar sólo aludieron a la escenografía de Brandy, mucho brandy y entonces lo hicieron para criticarla. De la misma manera podemos interpretar las frases que escribió Arturo Mori sobre la escenografía de Lo invisible: "Un estrado simplista en la Sala Rex. Cortinajes combinados por Bartolozzi. Focos a lo Pitoëff (239)." Sin embargo, por medio de estas palabras

conocemos el nombre del escenógrafo de la trilogía, Salvador Bartolozzi (1882-1950), el cual colaboró con C. de Rivas Cherif en sus diversos proyectos teatrales. Además, comprobamos que en el aspecto de iluminación el grupo El Caracol seguía las técnicas de Pitoëff, al igual que M. París y "Azorín" lo habían hecho en el montaje de Brandy, mucho brandy.

4. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA.

De los estrenos en Barcelona y en Santander no disponemos de auténticas reseñas. Como la mayoría de los críticos teatrales madrileños no se desplazaron hasta esas ciudades, sólo unas breves notas indicaron a los lectores que "Azorín" había dado a conocer unas nuevas piezas dramáticas. En cuanto a La arañita en el espejo, un anónimo periodista de ABC escribió que los espectadores habían aplaudido mucho a los actores al acabar esa pequeña obra: "Se trata de un cuadro sentimental, de muy escasa duración, que fué (sic) del agrado del público, aun cuando una parte de éste quedó un poco desorientado (240)." Sin duda, los barceloneses esperaban una pieza que provocara escándalo, como Brandy, mucho brandy, y se encontraron con una breve y seria obra sobre un personaje femenino muy enfermo cercano a la muerte.

Debemos recordar que la representación barcelonesa de La arañita en el espejo se produjo el día 15 de octubre de 1927, cuando "Azorín" sólo había estrenado Old Spain! y Brandy, mucho brandy.

También Doctor Death, de 3 a 5 fue aplaudida el día 28 de abril de 1927 en Santander, a pesar de que durante su desarrollo había habido tanto muestras de agrado como de desagrado, según un anónimo periodista de ABC (241). "Azorín" salió con los actores a saludar en tres ocasiones a los numerosos espectadores. Como no pudieron contemplar la pieza todas las personas que habían acudido al Teatro Pereda, al día siguiente se interpretó de nuevo la obra y entonces se siguió en completo silencio. Al final el público premió a los actores y al autor con grandes aplausos.

"Febus", crítico del diario La Voz, relató de manera menos favorable para "Azorín" el estreno de Doctor Death, de 3 a 5 en Santander, ya que, según su breve comentario, la representación se convirtió desde su mitad aproximadamente y hasta el final en una especie de batalla entre los defensores y los detractores de la pieza. Por ello, el estreno debió interrumpirse en tres ocasiones y "Azorín" sólo pudo salir a saludar aprovechando los aplausos dirigidos a Rosario Pino. El éxito, pues, sólo lo consiguió la actriz tanto en la sesión de tarde como en la de noche (242). Por estas palabras de "Febus" conocemos que Doctor Death, de 3 a 5 se representó tres veces en Santander: dos veces el día 28 y una el 29. Si comparamos los dos comentarios anteriores, parece evidente, por una parte, que Rosario Pino triunfó en Santander con la obra azoriniana y, por otra, que resultó un estreno accidentado como lo había sido el de Brandy,

mucho brandy en Madrid. "Azorín" se estaba convirtiendo en un autor al que acompañaba el escándalo.

Según un anónimo periodista del diario La Voz, al estreno santanderino de El segador acudió poco público, el cual al final aplaudió al autor (243). De esta nota periodística sorprende bastante la referencia al escaso número de espectadores que fueron a la representación de El segador, después del interés mostrado por Doctor Death, de 3 a 5.

En la Sala Rex de Madrid el triunfo de Lo invisible y de Un duelo fue claro. En las reseñas sobre la presentación de El Caracol se señaló que la mayor parte del público asistente, entre el que se encontraba Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), estaba interesado por el teatro vanguardista. Por tanto, esos espectadores aplaudieron el esfuerzo realizado en ese sentido por el director, el escenógrafo, los actores y los autores del recién nacido grupo dramático (244).

"Azorín", pues, volvió a conseguir con su drama en Madrid un éxito de público tras el escándalo todavía reciente de El Clamor. Ese triunfo lo logró colaborando con parte de la vanguardia teatral del momento y apartándose de los locales comerciales. Después de los acontecimientos de mayo de 1928, el autor alicantino buscó el apoyo de otras personas en su carrera teatral y acertó en su elección, pues el grupo El Caracol también quería renovar el género dramático en España. Este camino llevó también a "Azorín" a alejarse de los locales comerciales por un largo tiempo; pero sin duda esto no le importó, dado el trato que casi

siempre había recibido en ellos.

Lo invisible es seguramente la pieza azoriniana que más se ha repuesto desde su estreno en 1928. Al considerar parte de la crítica literaria que es la obra dramática más importante del escritor de Monóvar, los grupos de teatro la han elegido para representarla total o parcialmente cuando ha habido ocasión de homenajear a su autor. Así, Ángel Cruz Rueda señaló en 1947 que el día 15 de noviembre de ese año Arte Nuevo (1945-1950) había interpretado la trilogía en el Instituto de Bachillerato Lope de Vega de Madrid y que a su ensayo general había acudido el propio dramaturgo (245). Alfredo Marquerie escribió la reseña de esta reposición en el diario ABC. De acuerdo con ella, dirigieron la trilogía Alfonso Paso, Alfonso Sastre y Medardo Fraile. Los actores que dieron vida a los distintos personajes azorinianos fueron Amparo Reyes, muy elogiada por el crítico, Ángeles Montenegro, María Luisa Romero, Consuelo Marugán, Amparo Conde y los señores Urrea, Rodríguez, Castellanos y Paso. Antes de la representación Enrique Cerro leyó la composición titulada "Poema de un teatro de vanguardia", de A. Sastre. Según el periodista de ABC la obra del alicantino tuvo un merecido éxito de público, debido a sus cualidades literarias (246). En cuanto al grupo teatral Arte Nuevo, de gran importancia también para el desarrollo del género dramático en España, lo formaron José Gordon, Alfonso Paso y los mencionados Alfonso Sastre y Medardo Fraile, entre otros (247).

En 1954 hubo un homenaje nacional a "Azorín" que constó de

muchos actos. Entre éstos el Teatro de Cámara, dirigido por José Luis Alonso y Carmen Troitiño, repuso la pieza el día 22 de febrero en el Teatro María Guerrero de Madrid. En esa fecha se representó primero la obra de Jean Anouilh Cecilia o la escuela de los padres. Después el actor Fernando Fernández de Córdoba leyó unas hojas escritas por José María Pemán, quien no había podido asistir al acto, en alabanza de nuestro escritor. A continuación se puso en escena Lo invisible (248). V. de la Serna y Répide hizo la reseña de esta reposición en el diario El Alcázar y en ella destacó el gran éxito que había obtenido el homenajeado:

> "(...) el público del María Guerrero, puesto en pie, tributó al gran escritor la mayor ovación que 'Azorín' ha escuchado desde un palco escénico. El maestro, con emoción visible, agradeció estos aplausos con emocionadas palabras (249)".

También V. de la Serna aludió en ese escrito a la buena dirección de José Luis Alonso y a la brillante actuación del grupo Teatro de Cámara. De él destacó la labor de las protagonistas, Pilar Fernández Labrador, Araceli Fernández, Carmen Palmero y Margarita Mas, aunque también alabó la de Concha Hidaldo, Jesús Puente, Isabel Herrero, Luis Juan Urrea, Emilio Núñez, María Esperanza Saavedra y Francisco Olías.

El crítico teatral del diario Ya de Madrid consideró el homenaje del Teatro María Guerrero como perfecto. En su comentario alabó al autor, a su obra, a los directores, a los

actores, al escenógrafo José Luis Gómez Perales (250)...

Una celebración más sencilla tuvo lugar en Alicante el 10 de marzo de 1954. Entonces el Teatro de Cámara del Instituto de Estudios Alicantinos repuso El segador en el Teatro Principal de Alicante, a iniciativa de la Tertulia Teatral, cuyo presidente era Dámaso Santos. Se encargó de la dirección de la obra Antonio Rives Salinas (251).

El 13 de mayo de 1954 se representó Lo invisible en el Conservatorio de Música de Valencia en la séptima sesión del curso académico 1953-1954 dentro del XI Ciclo de Conferencias y Conciertos. Fueron los actores de ese montaje los siguientes:

PRÓLOGO ESCÉNICO:

PERSONAJES	ACTORES
La Actriz	María Cristina Egea
Una Señora	Berta Rius
El Autor	Manuel Bargues
El Traspunte	Miguel Yuste

LA ARAÑITA EN EL ESPEJO:

PERSONAJES	ACTORES
Leonor	María Antonia Zarco
Lucía	Conchita Navarro
Don Pablo	Fernando Valls
La voz de un mendigo	Fernando Ventura

EL SEGADOR:

PERSONAJES	ACTORES
María	Rosita Montesinos
Teresa	Pepita Alba
Pedro	Miguel Yuste

DOCTOR DEATH, DE 3 A 5:

PERSONAJES	ACTORES
La Enferma	Leonor Barbosa
La Hermana de la Caridad	Mercedes Ferrer
Un Viejecito	Pedro del Río
El Ayudante del Doctor	José Francisco Tamarit

La dirección de esta representación de Lo invisible corrió a cargo de Concha Michó (252).

A raíz de la muerte de "Azorín", producida el 2 de marzo de 1967, los actos en su honor también se sucedieron constantemente. Ya el 17 de marzo de 1967 el grupo de cámara La Cazuela de Alcoy realizó la lectura teatral de La araña en el espejo y Doctor Death, de 3 a 5 en la Casa Municipal de la Cultura de dicha ciudad y Antonio Revert pronunció una conferencia sobre "Azorín" y el teatro (253). Otro homenaje póstumo se celebró en ese mismo mes de marzo en la ciudad natal del novelista. En el Salón del

Centro Parroquial de Monóvar, se proyectó una película sobre la vida del escritor, Manuel Muñoz Cortés le dedicó unas emocionadas palabras y los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de Murcia leyeron La arañita en el espejo y El segador (254).

De nuevo en Monóvar José Alfonso Vidal pronunció el día 4 de mayo de 1968 una conferencia sobre nuestro escritor y el grupo artístico "Azorín" representó La arañita en el espejo, dirigida por Cecilia Hijón de Verdú. El 17 de mayo de ese mismo año el Teatro Universitario de Murcia llevó de nuevo a los escenarios Doctor Death, de 3 a 5 (255). Esta actuación tuvo lugar en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la mencionada ciudad y contó con el siguiente reparto:

PERSONAJES	ACTORES
La Enferma	María Jesús Sirvent
La Hermana de la Caridad	María Dolores Martínez
Un Viejecito	Ángel Belmonte
El Ayudante del Doctor	Juan Meseguer

Por otro lado, Moncho Serrano se encargó de la luminotecnia, Felipe Nicolás del montaje musical y César Oliva de la puesta en escena.

Al producirse el día 8 de junio de 1973 el centenario del nacimiento de "Azorín", el grupo teatral de la localidad de Alcoy La Cazuela, dirigido por Mario Silvestre, interpretó Lo invisible sin el Prólogo escénico en el Teatro Principal de

Alicante. En la revista Idealidad se puede encontrar la casi totalidad del reparto de este montaje de la obra azoriniana (256):

LA ARAÑITA EN EL ESPEJO:

PERSONAJES	ACTORES
Leonor	Isabel Alberich
Lucía	María Ochando
Don Pablo	Fermín Ochando

EL SEGADOR:

PERSONAJES	ACTORES
María	Mari Nieves Agulló
Teresa	María Ochando
Pedro	Fermín Ochando

DOCTOR DEATH, DE 3 A 5:

PERSONAJES	ACTORES
La Enferma	Geny Solana
La Hermana de la Caridad	María Ochando
Un Viejecito	Fermín Ochando

En el diario Información de Alicante, José Ferrándiz Casares escribió una reseña muy interesante sobre esta reposición, pues

se refirió de manera extensa a la labor del director. Según el periodista, Mario Silvestre hizo que el propio "Azorín" explicara "(...) a través de un disco remoto su concepto sobre la creatividad (...)", después de que se alzara el telón (257). Estas palabras introductorias debieron de tener la misma función que algunas conferencias azorinianas: comentar y explicar la obra que a continuación se iba a interpretar. Por otra parte, situó M. Silvestre temporalmente La arañita en el espejo a principios de siglo, El segador unos treinta años más tarde y Doctor Death, de 3 a 5 en un futuro mecanizado. Sobre este aspecto es necesario señalar que "Azorín" no localizó en general sus piezas en un tiempo concreto, sino que éste debe deducirse de la obra misma. Ya conocemos su opinión contraria a las acotaciones escénicas, aunque sirvan para señalar un año preciso. Por otra parte, el director de esta reposición sólo se permitió un cambio respecto al texto original, relacionado con la época donde situó Doctor Death, de 3 a 5: convirtió al Viejecito en una máquina que moría después de dos mil años de funcionamiento (258).

El día 29 de mayo de 1990 algunas escenas de la trilogía del alicantino se interpretaron en el Instituto de Bachillerato "Azorín", de Yecla (Murcia), con motivo del traslado de los restos mortales del escritor y de su esposa desde Madrid a Monóvar (259).

Entre las actividades del Curso Internacional sobre "Azorín", celebrado en la Universidad de Murcia y en la ciudad de Yecla durante los días 26-30 de octubre de 1992, se representaron

El segador y Doctor Death, de 3 a 5, dirigidas por César Bernad, en la Sala Claramonte de la Facultad de Económicas, los días 26, 27, 28 y 29; y en el Teatro Concha Segura, de Yecla, el día 30.

Como puede apreciarse, Lo invisible es la pieza azoriniana que más se ha repuesto en España. Además, la gran recitadora argentina Berta Singermann la representó con éxito en América (260). Por lo tanto, es también una de las pocas obras de "Azorín" que se ha interpretado fuera de nuestro país. Por otro lado, la trilogía fue también adaptada para Televisión Española, según José Monleón, y difundida parcialmente por Radio Nacional de España (261). En efecto, Carlos M. Suárez Radillo incluyó varios fragmentos de Lo invisible en su programa radiofónico dedicado al teatro de "Azorín". Esta emisión se realizó el día 13 de diciembre de 1975 dentro de un ciclo sobre el Teatro contemporáneo español.

En este apartado dedicado a la crítica vamos a dar mayor importancia a las reseñas del estreno en Madrid que a los comentarios sobre las primeras representaciones de Doctor Death, de 3 a 5, El segador y La arañita en el espejo en Barcelona y Santander, ya que éstos no son verdaderas críticas. Puede servirnos como ejemplo de ello el escrito de "Febus" sobre el estreno barcelonés de Doctor Death, de 3 a 5, pieza a la que no concedió importancia alguna: "La obra no es más que la expresión de las tentaciones y sentimientos de una persona agonizante (262)." Estas palabras se limitan a mencionar el tema de la pieza y silencian injustamente cómo "Azorín" lo desarrolló de forma

teatral.

Juan G. Olmedilla escribió, como sabemos, la reseña para Heraldo de Madrid. En ella señaló que La arañita en el espejo y Doctor Death, de 3 a 5 eran las piezas más importantes de "Azorín" hasta ese momento, "(...) porque sus intensas escenas se estremecen bajo el soplo auténtico del misterio, entre la interrogante de la vida y de la muerte, impenetrables (263)."

Por su parte, Luis Calvo comentó que Lo invisible le recordaba los dramas de M. Maeternick. Sin embargo, indicó:

> "(...) el delicioso diálogo azoriniano trataba de hacer una incursión lírica por la cuarta dimensión dramática: el misterio. El empeño fué (sic) vano en los dos primeros actos (...), pero en el tercero (...), la expresión dramática alcanzó momentos muy felices (264)."

A Arturo Mori también le pareció mejor obra Doctor Death, de 3 a 5 que La arañita en el espejo. De la primera afirmó que "(...) tiene cierta hechura dramática que produce estremecimiento, y sobre todo, que está construido con arte y sentido moderno de la escena (265)." Sin embargo, de la segunda escribió que "es más pobre; no impresiona; en cambio, pesa un tanto (266)."

Por el contrario, Jorge de la Cueva opinó que el drama confirmaba la incapacidad de "Azorín" para escribir teatro, pues desconocía el dramaturgo la inteligencia de los espectadores habituados a contemplar piezas dramáticas:

> " 'Azorín' acierta alguna vez con la emoción, pero suele destruirla él mismo; (...) no sabe cuándo el público se ha enterado de algo e insiste en explicarlo y en repetirlo, de tal manera, que se produce en el que escucha una impresión de cansancio unida a cierto resentimiento de que se le crea torpe (...) (267)."

Las reseñas sobre Lo invisible fueron en general positivas, sobre todo al tratar de Doctor Death, de 3 a 5. De esta obra señalaron que había conseguido trasmitir misterio y emoción a los espectadores. Por otro lado, resulta sorprendente que los críticos no hicieran referencias en sus comentarios al gran fracaso de El Clamor, producido sólo seis meses antes. Al parecer, los ataques de los periodistas al autor habían terminado por fin.

5. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

Aunque la presentación del grupo dramático El Caracol no se produjo en un teatro comercial, llamó la atención tanto del público como de la crítica, puesto que se llenó la Sala Rex para asistir a sus montajes de las obras de "Azorín" y A. Chejov. Este acontecimiento coincidió en Madrid con otros muchos espectáculos, de acuerdo con la cartelera publicada por el diario ABC que a continuación copiamos y comentamos (268):

Teatro de la Zarzuela: Concierto por la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra (tarde).

Teatro Fontalba: La compañía de Margarita Xirgu en la reposición de La fuente, la ermita y el río, de E. Marquina (tarde), y en La reina del mundo (noche).

Teatro Princesa: La compañía de Ricardo Calvo en Reinar después de morir, de Luis Vélez de Guevara (tarde), y en Hamlet, de William Shakespeare (noche).

Teatro de la Comedia: Napoleón en la Luna (noche).

Teatro del Centro: La compañía de Lola Membrives en El Rosario (tarde) y Pepa Doncel, de J. Benavente (noche).

Teatro Lara: La compañía de Carmen Díaz en Raquel de Honorio Maura, con Leocadia Alba y Antonio Vico (tarde y noche).

Teatro Infanta Isabel: El último lord (tarde y noche).

Teatro Reina Victoria: La compañía de Josefina Díaz y Santiago Artigas en Mi hermana Genoveva (tarde y noche).

Teatro Apolo: El santo de la Isidra, de Carlos Arniches, y El tambor de Granaderos (tarde), y Los flamencos (noche).

Teatro Eslava: Presentación de la actriz argentina Fanny Brena en La propia estimación, de J. Benavente (tarde), y la compañía de María Palou en Los que no perdonan (noche).

Teatro Alkázar: ¡Un millón! (tarde y noche).

Teatro Cómico: La compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote en La atropellaplatos (tarde y noche).

Teatro Martín: ¡Viva la cotorra! y Los faroles (tarde y noche).

Teatro Fuencarral: La compañía de Francisco Morano en El coronel Bridau (tarde) y en la reposición de El cardenal (noche).

Teatro Romea: Las castigadoras y fin de fiesta con Celia Gámez y la orquesta Maipú (tarde), y Las lloronas (noche).

Teatro Maravillas: Reposición de Las aviadoras, del maestro Jacinto Guerrero y del libretista Joaquín Belda (tarde), y El Niño de la Palma (noche).

Teatro Infanta Beatriz: La compañía de Irene López Heredia en el estreno de Cándida (tarde y noche).

Circo de Price: "A las 6, 'matinée' de moda.- Noche, a las 10 y 15, la gran compañía de circo; Ramper, Ivanoff, con sus leones".

Cinema X: Magazine número 52, Amor en automóvil y Ruperto de Hentzau, con Adolfo Menjou (tarde y noche).

Cine Príncipe Alfonso: Actualidades Gaumont, Con el agua al cuello, ¡Cuidado con el teléfono!, con Carmen Boni, y El hermanito, con Harold Lloyd (tarde y noche).

Cine Cervantes: Abrazos y porrazos, Burla burlando, con Betty Compson, y Los húsares de la reina, con Billie Dove y Lloyd Hughes (tarde y noche).

Cinema España: El cartero y la cartera, Con el amor no se juega, con Madge Bellamy, y Legionarios, con Lewis Stone, Norman Kerry y June Marlowe (tarde y noche).

Cine Royalty: Magazine Metro, El pecado de Adán, con Lew Cody y Aileen Pringle, Atracción Paramount Orchestre, y Mister Wu, con Lon Chaney (tarde y noche).

Cine Ideal: La novia en disputa, con Boby Vernon, y Armando gresca, con Antonio Moreno (tarde y noche).

Real Cinema: Revista Pathé, Zuecos y molinos, ¡Cuidado con el teléfono!, con Carmen Boni, y El hermanito, con Harold Lloyd (tarde y noche).

Cine Goya: Armando gresca, A gusto de papá y Ven a mi casa, con Antonio Moreno.

Monumental Cinema: Actualidades Gaumont, ¿Leoncitos a mi?, Almas gemelas y Moulin Rouge (tarde y noche).

Cinema Argüelles: De la piel del diablo, El doctor Batallador y La ilustre fregona (tarde y noche).

Cine Chueca: Coco explorador, El fresco de las trincheras, con Sid Chaplin, y El fantasma de la Ópera, con Lon Chaney, Norman Kerry y Mary Philbin (tarde y noche).

Cine Pardiñas: Chamuscado, El padrino de la boda, con Griffy, El sargento Malacara, con Lon Chaney (tarde y noche).

Cine de San Miguel: ¿Por qué se hunde el marino?, con Mac LamarCohen, Felices pascuas, y El hombre que ríe, con Conrad Veidt, Mary Philbin y Olga Baclanova, "la célebre bailarina del Teatro de las Artes, de Moscou (sic)".

Cine Pavón: Combate de boxeo entre Uzcudun y Delaney, Querer es poder, Gribiche, "el hijo que se sacrificó por su madre", y "'Début' de la magnífica orquesta americana de 'jazz-band' The Nibelungos" (noche).

Cinema Palacio de la Música: ¿Deben guiar auto las mujeres?, El pecado de Adán, con Lew Cody y Aileen Pringle, y Mister Wu, con Renée Adorée, Lon Chaney y Ralph Forbes (tarde); y Concierto de la Orquesta del Palacio de la Música (noche).

Cine Gravina: El as del mamporro, El viaje de Sandalio y De cocinero a general (tarde), y "Concierto de cante 'jondo', tomando parte, entre otros, Pena (hijo) y José Cepero" (noche).

Cine del Callao: Borrachera incivil, La bella de Baltimore, con Dolores Costello y Conrad Nagel, Novedades internacionales y Cadena perpetua, con Laura La Plante (tarde y noche).

Cinema Bilbao: La novia en disputa, Armando gresca, con Buddy Roosevelt, y Ven a mi casa, con Antonio Moreno (tarde y noche).

Cine Madrid: Don Juan y el mono, Gente de guantes, con George O'Brien, y Sexo débil, con Norma Shearer (tarde y noche).

Cine Avenida: Sinfonía, Noticiario Fox, ¡Viva Madrid, que es mi pueblo! "(rifa de retratos de los principales artistas)".

Cine Latina: Amor en automóvil, Té para tres, con Aileen Pringle, Charlot en el circo, "Intermedios por el cuadro aragonés El Pilar (rondalla Ramírez; cantador, Chacón; bailadores, Los Moreno; el tío Matraco, cuentos)."

Cinema Dos de Mayo: Comprometida, La escuadra hundida, La sombra de Félix y La victoria de Canutillo (tarde y noche).

Maipú Pigall's: "Grandes 'soupers', Renée Dorkell y las orquestas Mirecki, Paramount y Maipú. Regalos, cotillón."

Palermo en el Alkázar: " 'Dancing' aristocrático. Teléfono 11738 y 18040. Todos los días, 6,30 tarde, tés selectos. 11,30 noche, 'souper' a la madrugada. Grandioso éxito de la bella y elegante bailarina de fantasía Claudia Jonesco y de la orquesta americana del negro Hawaiian Crack. Lunes, gala. Jueves, moda. Tres orquestas."

Lido (en el Teatro Rey Alfonso): " 'Souper'. Éxitos de todas las atracciones y de las 'vedettes' Dorey Sister's. Tres orquestas. Tardes, de 6,30 a 9, té."

Café Madrid (Alcalá, 9): "Conciertos tarde y noche, por los

eminentes concertistas Celso Díaz y José Media-Villa. Café selecto, 0,50. Domingos, a mediodía, concierto vermut."

Así pues, en noviembre de 1928 había en Madrid diecisiete teatros, un circo, veintidós cines, tres salas de fiestas y un café-concierto. Si comparamos esta cartelera con la del estreno de El Clamor, producido el día 2 de mayo del mismo año, observamos un aumento en el número de cines (tres) y de salas de fiestas (una), un descenso en el de teatros (uno) y la desaparición final de los frontones, espectáculo que había tenido gran aceptación. El cine estaba entonces imponiéndose de forma rápida en el gusto de los espectadores.

En cuanto al teatro, hemos encontrado en la cartelera a los grandes actores de aquel momento al frente de sus propias compañías: Margarita Xirgu, Ricardo Calvo, Lola Membrives, Carmen Díaz, Josefina Díaz, Santiago Artigas, María Palou, Loreto Prado, Enrique Chicote, Francisco Morano e Irene López Heredia. Estos intérpretes seguían generalmente representando obras de autores contemporáneos ya famosos: J. Benavente, C. Arniches, H. Maura, E. Marquina... Echamos de menos en esta enumeración el nombre de P. Muñoz Seca que en otros estrenos azorinianos dominaba la cartelera con dos o tres piezas. Quizá el fracaso de El Clamor le apartara durante unos meses de la escena. Por otro lado, es importante señalar la presencia de dramaturgos como L. Vélez de Guevara y W. Shakespeare entre los autores llevados a la escena.

Si exceptuamos la representación de Don Juan Tenorio, es ésta la primera ocasión en la que hemos encontrado piezas clásicas en las carteleras correspondientes a los estrenos de "Azorín".

En relación con la zarzuela, hay menos obras de este género en la presente cartelera que en las anteriores. Además sólo advertimos en ella una pieza de un maestro de primera fila, Las aviadoras, de Jacinto Guerrero. El llamado género chico estaba entrando en un período de retroceso a medida que se acercaba la tercera década del siglo.

En la cartelera no se indican los precios de las localidades de los teatros más que en dos casos. En el Teatro Eslava la butaca costaba tres pesetas y en el Romea, 3,50 la de matiné de tarde.

Los locales donde se proyectaban películas estaban aumentando, según hemos indicado más arriba, porque a la novedad mágica del cine se unían otros alicientes. Los espectadores seguían las carreras artísticas de unos actores lejanos y famosos que pertenecían a la cinematografía dominante, la estadounidense. Aparecen en la cartelera de noviembre de 1928 los cómicos Harold Lloyd y Charles Chaplin, el hombre de las mil caras Lon Chaney (en tres películas), la guapa Magde Bellamy, el galán Adolfo Menjou, el madrileño Antonio Moreno (en dos)... Además de célebres intérpretes, las salas cinematográficas ofrecían música en reportajes (Paramount Orchestre en el Cine Royalty, Sinfonía en el Avenida) y en vivo (la orquesta "The Nibelungos" en el Pavón, el grupo aragonés El Pilar en el Latina). Otros locales proyectaban reportajes con noticias de actualidad: Magazine en el

Cinema X, Actualidades Gaumont en el Príncipe Alfonso, Magazine Metro en el Royalty, Revista Pathé en el Real Cinema, Novedades internacionales en el Callao y Noticiario Fox en el Avenida. En el Cine Pavón encontramos también el combate filmado de boxeo entre Uzcudun y Dellaney. Al parecer era tanta la afición al cine que algunas películas se debían proyectar en varias salas (¡Cuidado con el teléfono!, El hermanito, Ven a mi casa, Armando gresca), así como las grandes superproducciones de hoy se estrenan simultáneamente en diversos locales de la misma ciudad. Por otra parte, para atraer al público una película española sorteaba fotos de sus actores en las diferentes sesiones (¡Viva Madrid, que es mi pueblo!). Mientras, alguna compañía estadounidense subrayaba en la publicidad su nombre como símbolo de la calidad de sus producciones (Paramount en El hermanito y Comprometida).

Como en el caso de los teatros, en general los cines no daban información sobre sus precios en la cartelera. Los indicaban únicamente el Cinema X y el Dos de Mayo. En el primero una butaca valía 60 céntimos y, si era de preferencia, 40. En el segundo las butacas costaban 50 y 40 céntimos. Estas bajas cantidades eran una razón más para que el público acudiera a las salas cinematográficas, en lugar de a otros espectáculos.

El público también pudo asistir a conciertos el día 24 de noviembre de 1928; pero sólo a cuatro, hecho que sorprende bastante en una oferta tan numerosa en otros aspectos. En el Teatro de la Zarzuela actuó la Sociedad Coral Polifónica de

Pontevedra; en el Cine Palacio de la Música, la orquesta del mismo nombre; y en el Café Madrid, Celso Díaz y José Media-Villa. En el Cine Gravina hubo un concierto de música andaluza.

En fin, en la cartelera también aparecen el Circo Price, con toda su compañía formada por grandes artistas, y tres salas de fiestas. En cada una de ellas había tres orquestas diferentes y, según su publicidad, Maipú hacía regalos, Palermo ofrecía espectáculos extranjeros (una orquesta americana dirigida por un músico negro y una bailarina de fantasía) y Lido contaba con numerosas atracciones y "vedettes".

Una de las noticias teatrales principales del día 24 de noviembre de 1928 fue el estreno de Lo invisible en la Sala Rex. Sin embargo, los españoles leyeron otras en sus diarios. En esta ocasión hemos seleccionado las más importantes de los periódicos ABC, Heraldo de Madrid y El Debate.

ABC consideró que la información internacional más interesante era "Los conflictos sociales en Alemania" (269). En ella se comentaba un enfrentamiento entre patronos y obreros por cuestiones salariales en la industria siderúrgica del Ruhr. Los trabajadores habían acudido a los Tribunales, los cuales habían declarado justo un aumento de sueldo. Sin embargo, los patronos estaban en contra de esa decisión. En cuanto a España, la mala situación económica fue la noticia más importante entonces: "La valoración de la peseta y la situación presupuestaria" (270). Por otra parte, "Azorín" dedicó su habitual artículo a la publicación del libro de Pedro Sainz Rodríguez Introducción a la Historia de

la Literatura mística en España (271). Así pues, problemas de carácter económico en España y en el extranjero, y la mística de nuestro país ocuparon los primeros espacios de las distintas secciones de ABC el día que "Azorín" estrenó su trilogía, donde se desprecia el dinero y surge también la religiosidad, relacionada con el misterio de la muerte.

Para Heraldo de Madrid la noticia de carácter internacional principal fue "El Ku-klux-klan va a dejar de ser misterioso" (272). Se afirmó en este escrito que en los Estados Unidos el gobierno iba a obligar a todas las asociaciones a presentar una relación de los nombres de sus componentes. Otra información extranjera llevó el siguiente titular: "Tres mujeres condenadas a muerte en Francia" (273). Al parecer, esas personas habían matado niños, al igual que el protagonista invisible de El segador, la segunda pieza de la trilogía azoriniana. En relación con España, A. Carballo encabezó su escrito con el título "Un animal extraño que ocasiona grandes destrozos entre el ganado" (274). Según esta noticia, en Écija (Sevilla) se había matado sospechosamente a varios animales. El misterio y la muerte de la información sevillana vuelven a recordarnos Lo invisible. En la sección de Madrid, se hizo referencia a los heridos a causa de la circulación: "El capítulo de atropellos continúa siendo el más importante" (275). Heraldo de Madrid no ofreció a sus lectores noticias positivas de gran interés. Todas ellas giran en torno a la muerte, a los accidentes, a las desgracias, como el drama azoriniano.

En fin, El Debate trató como informaciones internacionales fundamentales la mejoría del rey Jorge V de Inglaterra (1910-1936), que estaba enfermo, y la misa de las modistillas que había tenido lugar el día anterior en París (276). En cuanto a España, la principal noticia aludió a nuestra capital: "El porvenir de Madrid". En ella se anunció que la ciudad no tenía futuro urbanístico (277). En la última página de El Debate, se comentó el éxito que habían obtenido los hermanos Quintero en Londres al estrenar allí El centenario: "Los Quintero triunfan de nuevo en Londres" (278). No parecen excesivamente importantes las noticias que ofreció El Debate a sus lectores el día 24 de noviembre de 1928. Con todo, para nosotros tiene bastante interés la relacionada con los triunfos de los hermanos Quintero en Londres, ya que indica el éxito de parte del teatro español en Europa.

H. ANGELITA. AUTO SACRAMENTAL.

El día 10 de mayo de 1930 la ciudad de Monóvar dio un gran homenaje a "Azorín", su hijo más ilustre. Uno de los actos en su honor fue el estreno de Angelita en el Teatro Principal. Esta primera representación se hizo con gran solemnidad, según un anónimo crítico del periódico La Voz (279). El dramaturgo volvió a estrenar teatro después de casi un año y medio, ya que en noviembre de 1928 el grupo El Caracol había puesto en escena Lo invisible. Sin embargo, a partir de 1930 el escritor alicantino tardó todavía más años en dar a conocer sus últimas piezas: en 1936 estrenó La guerrilla y en 1942, Farsa docente.

—

1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA.

"Azorín" publicó en el diario La Voz de Levante (280) la autocrítica de Angelita, la cual formó parte más tarde del prólogo del "auto sacramental" en sus Obras completas (281). Aunque el dramaturgo no solía referirse extensamente a sus propias obras, en aquella ocasión comentó el tema de la pieza, el

carácter de la protagonista, su concepto sobre el auto sacramental, el aspecto artístico y técnico del estreno... Así pues, "Azorín" confesó en la autocrítica que en la protagonista de su pieza se reflejaban su alegría y su angustia ante el tema del tiempo. Esto indicó que se podía contemplar el personaje femenino principal como su "álter ego" en relación con el tiempo. Pero la idea del espacio también preocupaba a "Azorín". Por lo tanto, Angelita tiene esos dos grandes temas, entre otros. El escritor pensó que al tratar de ellos la obra podría ser un nuevo tipo de auto sacramental:

> "Un auto sacramental; la idea de un auto sacramental en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al eterno símbolo; partir de lo maravilloso, de un dato arbitrario, para ascender con verosimilitud a una idea madre. La idea de tiempo y espacio que atormenta a los humanos (282)."

El auto sacramental, pues, se produciría al escapar literariamente del mundo real hacia lo absoluto, donde reside el tiempo y el espacio. De acuerdo con la definición azoriniana, el drama sería un auto sacramental, pero en realidad su pieza se aleja bastante de los ejemplos clásicos de ese género: El gran teatro del mundo y La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca; La siega, de Lope de Vega; El hospital de los locos, de Josef de Valdivielso (283)... Por otra parte, en la comedia Farsa docente, la última obra dramática que "Azorín" estrenó, también hay una huida, pero en sentido contrario: unos personajes quieren salir del cielo para volver a vivir en la Tierra.

Después de referirse el alicantino a aspectos teóricos en la primera parte de la autocrítica, aludió a otros asuntos más concretos. Comenzó por tratar del lugar donde iba a producirse el estreno, Monóvar. De esta ciudad resaltó el autor su transformación, pues pasó de centro agrícola a industrial en cuarenta años. Después se centró en los ensayos, dirigidos por Martín Perea, y especialmente en la protagonista, Adela Tortosa, a quien consideró, junto a Francisco Navarro, Carlos en la función, representantes de la nueva y pujante Monóvar. Mencionó también "Azorín" los continuos viajes a su ciudad desde Madrid para presenciar los ensayos, realizados en una atmósfera de "Cordialidad y fervor; los elementos necesarios, indispensables, para la representación de una obra de espiritualidad, de un auto sacramental (284)." El dramaturgo siempre recordó con gran cariño el trato que había recibido de sus paisanos durante los días de la preparación del estreno de Angelita, así como el entusiasmo con el que habían acogido el reto de representar por primera vez una pieza de un autor muy famoso. Al final de la autocrítica, "Azorín" imaginó los días posteriores al estreno, cuando el tiempo destructor borrara de la memoria esos acontecimientos tan dichosos. Y entonces descubrió el mensaje de la obra: al poder del tiempo se opone la bondad. Los buenos sentimientos de Adela Tortosa, así como los de Angelita, lograrán triunfar sobre el olvido que el paso del tiempo produce.

2. DEDICATORIA. DIRECTOR. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN.

"Azorín" dedicó Angelita "A la memoria de Jean Racine el autor de Berenice" (285). La admiración del dramaturgo alicantino por el escritor francés Jean Racine (1639-1699) fue enorme. Ya en 1924 lo había considerado el primer poeta de Francia en su libro Racine y "Molière" (286). "Azorín" aludió en la dedicatoria también a Berenice, porque lo juzgaba el mejor drama de J. Racine y porque quería dejar explícita una de las fuentes literarias de la pieza:

> "(...) y hay sólo una tragedia, Berenice, en que, sin acontecimientos exteriores, sin luchas estruendosas, sin peripecias, sin gritos, sin gestos, vemos, como en un limpísimo cristal, todas las fluctuaciones de tres almas (287)."
>
> "(...) Berenice es ingenua, pura, sencilla, toda alma, toda límpida pasión (288)."

Durante la redacción del drama "Azorín" debió de tener muy presentes estas palabras suyas sobre J. Racine y deseó seguramente escribir una pieza semejante a la francesa, donde lo más importante fuera la vida interior de la protagonista, una criatura caracterizada sobre todo por su bondad.

El director artístico del estreno en Monóvar fue el notario Martín Perea Martínez, quien contó con la colaboración de las siguientes personas amantes del teatro: José Ros Blanes como director de escena, el valenciano José Rovira como escenógrafo, José Alfonso Vidal como primer apunte, José Esteve Aguilar como segundo apunte, Miguel Berenguer Serrano como electricista y Juan Pina como pintor del telón de boca, el cual reflejaba una vista de la ciudad de Monóvar. Tanto José Ros Blanes como José Alfonso Vidal interpretaron además en la obra los personajes de Doctor Javaloyes y el Desconocido, respectivamente. El propio "Azorín" asistió a los últimos ensayos de su obra y al parecer colaboró en la dirección (289).

Angelita fue estrenada por un grupo de actores aficionados de Monóvar. Sus nombres y los de los personajes que representaron son los siguientes (290):

PERSONAJES	ACTORES
Angelita	Adela Tortosa Jiménez
Celia	Carmen Rico Pérez
Antonia	Elena Albert Cabanes
La Primera Ángela	Maruja Calpena Pérez
La Segunda Ángela	Remedios Pérez
La Tercera Ángela	Carolina Amo Amo
El Desconocido	Antonio Alfonso Vidal
Doctor Javaloyes	José Ros Blanes

Don Leandro ..... Juan Vicent Giner

Carlos ..... Francisco Navarro Rico

Iborra ..... Francisco Pérez Verdú

Gaminde ..... Antonio Rico Jara

Hermano Pablo ..... Queremón A. Prats

Valentín Bustelo ..... José Martínez Payá

Nodriza ..... N.N.

A pesar del carácter no profesional de este grupo teatral, su interpretación fue maravillosa, según "Febus", el crítico de El Sol (291).

Como ya hemos indicado, Angelita se estrenó en el Teatro Principal de Monóvar. Su representación fue el más importante de una serie de actos en homenaje a "Azorín" que hubo durante varios días en su ciudad natal: colocación de un busto de bronce del escritor realizado por el escultor Palacios frente al futuro Colegio Nacional, discursos del alcalde de la localidad y de "Azorín", banquete en la sala del Teatro Principal con la presencia de numerosas personalidades, verbena (292)...

En cuanto al estreno mismo, M. Perea Martínez explicó los motivos del homenaje a los espectadores en primer lugar. Después se interpretó el drama con gran éxito. Al acabar la obra un coro de muchachas entonó el canto a Monóvar y "Azorín" fue felicitado de nuevo por los asistentes (293).

El anónimo crítico del periódico La Voz hizo alusión en su reseña al cuidado con el que los habitantes de Monóvar habían

engalanado el local: "El Teatro Principal estaba artísticamente adornado y con letreros luminosos con los títulos de las principales obras del celebrado escritor (294)." Desgraciadamente ésta es la única referencia a la decoración que conocemos.

3. EL PÚBLICO. FORTUNA.

Un anónimo periodista de ABC mencionó en un pequeño artículo que había una enorme expectación en la ciudad de Monóvar ante el estreno de Angelita y que gran cantidad de personas querían asistir a él, por lo cual se había organizado una segunda representación de la obra (295). Como ya hemos comentado en los anteriores estrenos, las piezas de "Azorín", uno de los escritores más famosos de su tiempo, tenían asegurada la asistencia masiva del público, aunque se representaran por primera vez fuera de Madrid.

El estreno en Monóvar fue todo un éxito. El anónimo autor de la reseña del periódico La Voz escribió que fueron muchos los aplausos que recibieron "Azorín" y los intérpretes al acabar tanto el primer acto como la obra. El propio autor debió salir a saludar tras la primera parte y pronunciar unas palabras de agradecimiento, hecho bastante sorprendente. Los aplausos finales le obligaron de nuevo a dirigirse a los asistentes y entonces

aludió a la hostilidad con la que le trataba el público madrileño y a la emoción que le embargaba ante las muestras de simpatía de los espectadores. Después de este pequeño discurso los aplausos fueron todavía mayores al parecer (296).

De acuerdo con las declaraciones que realizó a Rafael Marquina (297), "Azorín" se sintió muy satisfecho del estreno en Monóvar, pues en su organización habían participado muchos de sus habitantes. En su opinión, este fenómeno social producido en su ciudad indicaba que los futuros espectadores teatrales iban a ser como sus paisanos, verdaderos amantes del género dramático, frente al público de los teatros madrileños de entonces. Así pues, el escritor alicantino aprovechó el éxito de Angelita para alabar a los monoveros y rechazar el mundo teatral comercial de la capital, debido a los continuos problemas que allí habían tenido sus estrenos.

Después de la representación en la ciudad alicantina, los amigos y admiradores de "Azorín" le dieron también un homenaje en el Hotel Nacional de Madrid en el mes de junio. A él asistieron la protagonista de la obra, Adela Tortosa Jiménez, e importantes escritores y artistas, como los hermanos Álvarez Quintero, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Antonio Marichalar, José López Rubio, Nicolás M. de Urgoiti, José Bergamín, Enrique Diez-Canedo, Rafael Alberti, Gregorio Marañón, Victorio Macho, Luis Araquistáin... En la lista de las personas que se adhirieron al homenaje, aparecen también grandes personajes de la España de nuestro siglo: José Ortega y Gasset, Américo

Castro, Ramón Menéndez Pidal, Emilio Cotarelo, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Azaña, Eduardo Marquina, Jacinto Grau, Ernesto Giménez Caballero, Alberto Insúa, Manuel B. Cossío... R. Gómez de la Serna, portavoz de la comisión organizadora, y "Azorín" subrayaron en sus disertaciones la necesidad de buscar una estética literaria nueva. Como tras el estreno de Brandy, mucho brandy, los jóvenes escritores apoyaron al alicantino, un autor famoso y maduro que intentaba hallar nuevos caminos en Literatura (298). Sin embargo, los nombres de sus compañeros de la Generación del 98 no aparecen en las listas anteriores sorprendentemente.

El día 8 de junio de 1992 se repuso Angelita en el Teatro Principal de Monóvar, después de más de sesenta años de su estreno. La actuación se incluyó entre los actos que ese año conmemoraron el vigésimoquinto aniversario de la muerte de "Azorín". El director de la representación fue Joan Serrano i Vidal, quien contó con los siguientes actores para los diferentes papeles (299):

PERSONAJES	ACTORES
Angelita	María Gloria Falcó
Celia	Victoria Muñoz
Antonia	Virtudes Milán
La Primera Ángela	Emma López
La Segunda Ángela	Elena Cruz

La Tercera Ángela ..... Ana Azorín

El Desconocido ..... Mario Silvestre

Doctor Javaloyes ..... Jaume Bordera

Don Leandro ..... Antonio Andújar

Carlos ..... Lorenzo Blanes

Iborra ..... J. A. Pérez Fresco

Gaminde ..... Esteban Buñuales

Hermano Pablo ..... Javier Monzó

Valentín Bustelo ..... J. Lluís Gómez

La mayor parte de estos intérpretes pertenece al grupo teatral Palera, de Monóvar. Con él colaboraron los grupos dramáticos Xirimbeles, de Monóvar, La Cazuela, de Alcoy, y Taules, de Pinoso (300). Por otro lado, unas veinticinco personas se encargaron del aspecto técnico de la representación: José Piqueras (escenografía, figurines, cartel), Ramón Molina y Francesc Corbí (decorados), Sebastián Tenes, Ana Rico y Darío Navarro (luminotecnia), Paco Picó (música), Emili Martínez (vestuario), Benjamí Ruiz (peluquería), Inma Mendoza y Remei Limorti (maquillaje) (301)...

Según el periodista Rafael Jover, los actores consiguieron un gran éxito, especialmente María Gloria Falcó (Angelita) y Lorenzo Blanes (Carlos) (302). La puesta en escena de la pieza también fue alabada.

La reposición de Angelita tuvo lugar en el mismo lugar donde se estrenó en 1930, en el Teatro Principal de la ciudad natal de "Azorín". Este acto pudo realizarse gracias al Ayuntamiento de

Monóvar, a la Diputación Provincial de Alicante, a la Generalitat Valenciana y a la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

El público, compuesto por más de setecientas personas, llenó el local y aplaudió mucho la pieza (303). Entre los espectadores estuvieron los profesores Víctor Ouimette, Mariano de Paco, Miguel Ángel Auladell Pérez, Antonio Díez...; los representantes de instituciones culturales Francisco Rodríguez Valderrama, Emilio Laparra, José Payá Bernabé, Magdalena Rigual Bonastre...; y los alcaldes y concejales de Monóvar, Petrer, Yecla, Pinoso...

Dado el interés por conocer la pieza azoriniana, hubo una segunda actuación el día 21 de junio en Monóvar. Por otro lado, el espectáculo se creó para que se representara también en varias ciudades de Alicante, Valencia y Murcia, con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

En cuanto a la crítica, Mariano de Paco resaltó que Angelita era una de las piezas más importantes del teatro azoriniano, mientras el director dramático Juan Luis Mira señaló que la obra no tenía acción y, por lo tanto, no era teatro (304).

El montaje anterior volvió a representarse el día 4 de noviembre de 1992 en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, de Alicante, dentro de los actos del Seminario Internacional J. Martínez Ruiz, "Azorín", celebrado en la mencionada ciudad y en Monóvar los días 2-6 de noviembre, para recordar los veinticinco años de la muerte del escritor.

Angelita es una de las piezas azorinianas que ha sido traducida y emitida por radio. En efecto, Henri Clouard realizó

la versión francesa de la obra, según nos informó José Antonio Pérez-Rioja en su artículo "El estilo de 'Azorín' y su proyección en la Literatura contemporánea" (305). Al parecer, dicha traducción sirvió para la emisión radiofónica del drama en el país galo; pero no fue publicada. De acuerdo con las declaraciones que hizo "Azorín" a Marino Gómez-Santos en 1958, la transmisión radiofónica se había producido en 1937; mas M. Laplane afirmó en 1953 que Angelita había sido emitida recientemente (306). Por lo tanto, debemos dudar de la fecha proporcionada por nuestro autor, pues sus recuerdos se refieren a unos veinte años antes, o pensar que la obra se difundió por radio dos veces, en 1937 y hacia 1953.

4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

"Azorín" estrenó Angelita en Monóvar entre otras razones porque no aceptaba el mundo teatral de la capital española. Por tanto, la cartelera madrileña del día 10 de mayo de 1930 nos permitirá conocer en parte lo que rechazaba el autor alicantino. De acuerdo con la lista de espectáculos que publicó el diario ABC, los espectadores pudieron acudir en Madrid a diecinueve teatros, un circo, veintitrés cines, un "cabaret", dos frontones y

una plaza de toros (307):

Teatro Fontalba: El sainete Paca la telefonista (sesión de tarde) y El mesón de la Florida (sesión de noche).

Teatro de la Zarzuela: La compañía de Fanny Brena en el estreno de Labios pintados, de Juan León Bengoa, interpretada además por Valentín Perera y Francisco Pereda. Mignoni realizó los decorados y los modelos fueron de la Casa Lacoma (tarde y noche).

Teatro Español: La compañía de Isabel Barrón y C. de Rivas Cherif en Sombras de sueño, de Unamuno (tarde y noche).

Teatro de la Comedia: La torre de la cristiana, de Antonio Quintero y Pascual Guillén (noche).

Teatro Calderón: La del Soto del Parral (tarde) y La rosa del azafrán, con Felisa Herrero y Emilio Sagi Barba (noche).

Teatro Lara: La compañía de Carmen Díaz en La zagala, de los hermanos Álvarez Quintero (tarde), y Los duendes de Sevilla (noche).

Teatro Infanta Isabel: La condesa está triste..., de Carlos Arniches (tarde), y El millonario y la bailarina, de Pilar

Millán-Astray (noche).

Teatro Reina Victoria: El as, con Concha Piquer (tarde), y la compañía de José Juan Cadenas en Madame Pompadour, de Leo Fall, con la tiple Pilar Aznar, el tenor Guitart, Peña "y las 60 señoritas del conjunto del Reina Victoria" (noche).

Teatro Eslava: Las pantorrillas, con Celia Gámez, La Yankee, Lino y Galleguito (tarde y noche).

Teatro Alkázar: La compañía de la actriz mexicana María Teresa Montoya en La sombra (tarde) y Anfisa (noche).

Teatro Cómico: La compañía de teatro americano en La divina ficción (tarde) y El jockey (noche).

Teatro Martín: La cama y El gallo (tarde), y ¡Viva la cotorra! y El país de los tontos, del maestro Guerrero (noche).

Teatro Romea: ¡Por si las moscas! (tarde) y ¡Colibrí!, de Ernesto Rosillo (noche).

Teatro Maravillas, "La catedral de las variedades": Laura de Santelmo, Pepe Medina, Carmen Flores, Victoria Luque, Filo Gaby, Diamantina Sullivan (tarde y noche).

Teatro Latina: La compañía de Concha Olona en Malvaloca, de

los hermanos Álvarez Quintero (tarde), y Doña Diabla, de Luis Fernández Ardavín: "(esta obra no es apta para señoritas)" (noche).

Teatro Pavón: "Programa monstruo de varietés. Ofelia de Aragón, Los Lerines, Guillén, Espinosa. Como final de fiesta de la jota, Chacón, Los Rabaleros, rondalla, etc."

Teatro Infanta Beatriz: La compañía de Fernando Soler en el estreno de Satanelo, de Pedro Muñoz Seca (tarde y noche).

Teatro Eldorado: Los pirandones y Aquí hacen falta tres hombres (tarde), y Aquí hacen falta tres hombres y La reina jamón, con Blanquita Pozas (noche).

Teatro Gran Metropolitano: La compañía Velasco en la revista Las bellezas del mundo (tarde y noche).

Circo W. Parish: "Función 10,30 noche, sensacionales atracciones, con Vicent y Filip, los mejores 'clowns' musicales; los 10 Otaris, fenomenales trapecistas volantes; Los 3 Kitaros, extraordinarios japoneses."

Unión Radio: A las 10, La viejecita y El dúo de la Africana,

del maestro Manuel Fernández Caballero, con María Badía.

Cinema X: Muñecos, Días de baile y la película rusa El pueblo del pecado (tarde y noche).

Cinema Príncipe Alfonso: Actualidades Gaumont, Si las mujeres mandasen, El cobarde y Esto es el cielo, con Wilma Banki (tarde y noche).

Cine Cervantes: Gallardo y calavera, Un muchacho de la calle, con John Walter, Los amores del jefe y Corazones al por mayor, con Lois Moran (tarde y noche).

Cinema España: Milhombres veranea, La señal del peligro, con Eva Novak, Haya paz y El ángel del hogar, con Bella Bennet (tarde y noche).

Cine Royalty: Noticiario Fox, Madrecita, con la Pandilla, y la película sonora en español La bodega (tarde y noche).

Cine Ideal: Crispulo en el music-hall, La última cita, con Elvira de Amaya, Pepe Acuaviva y Luisita Gargallo, y el estreno de El hombre marcado, con Charles Delaney y June Marlowe (tarde y noche).

Real Cinema: El taller de mi mujer (muda), Metrotone

(sonora), En ausencia del gato (dibujos sonoros) y La canción del día, en español, con Bretaño, Tino Folgar, Carlos del Pozo y Consuelo Valencia (tarde y noche).

Cinema Goya: Revista Paramount, Félix, prestidigitador, Un empleado modelo, Mal de corazón, con Margaret Livingston, El pan nuestro de cada día, con Charles Farrell y Mary Duncan (tarde y noche).

Monumental Cinema: Baños de sol (muda), Metrotone (sonora), El terrible toreador (dibujos sonoros) y Rojo y negro (sonora), con Iván Mosjoukine y Lil Dagover (tarde y noche).

Cinema Argüelles: Diario Metro, Con apetito y sin dinero, De padres a hijos, con Sue Carol, y La redada, con George Bancroft y Evelyn Brent.

Cinema Chueca: Tragedia de una cabra, El solterón, con Lew Cody y Marceline Day, y El comparsa, con Pamplinas (tarde y noche).

Cine Pardiñas: Se ha perdido una pulga, con la Pandilla, 5.000 dólares de recompensa, con Tom Mix, y La tigresa y el rajá, con Adolfo Menjou (tarde y noche).

Cine de San Miguel: Revista sonora Paramount, canciones de

José Santuley y El patriota, con Emil Jannings (tarde y noche).

Cinema Palacio de la Música: Noticiario Fox, Oriente, con Lon Chaney y Lupe Vélez, y La vida nocturna, con Stan Laurel y Oliver Hardy, hablada en castellano (tarde y noche).

Cine del Callao: Revista sonora Paramount, Dibujos sonoros Paramount y El desfile del amor (sonora), con Maurice Chavalier (tarde y noche). "La sección de hoy tarde se verá honrada con la asistencia de Sus Majestades y Altezas Reales (308)".

Cinema Bilbao: Crispulo en el music-hall, El hombre marcado, La señorita y su chófer, con Isabel Pinajeff y Jack Trevor (tarde y noche).

Cine Madrid: Tras una piernas, Feliz año nuevo, con Mary Astor y Charles Morton, y Amor...,deber..., con Jack Holt y Betty Compson (tarde y noche).

Cine Avenida: Diario Metro, Félix, prestidigitador, Un empleado modelo, La regata del amor, con Charles Morton, y El pan nuestro de cada dia, con Charles Farrell y Mary Duncan (tarde y noche).

Cine Dos de Mayo: Diario Metro, Cásate y verás, ¡Qué noche!, con Bebe Daniels, y ¿Quién es culpable?, con Raymond Griffith (tarde y noche).

Cine Palacio de la Prensa: Actualidades Gaumont, Si las mujeres mandasen, El cobarde y Esto es el cielo, con Wilma Banki (tarde y noche).

Cine San Carlos: Revista Fox y Un plato a la americana, con Charles Farrell y Janet Gaynor (tarde y noche).

Cinema Europa: El soldado de chocolate y Feliz año nuevo (tarde y noche).

Cine Delicias: Revista, Celos, con Esther Ralston, y La máscara de hierro, con Douglas Fairbanks (tarde y noche).

Lido "('Cabaret' selecto) - Todos los días, a las 7, té; 11,30 'souper'. Atracciones internacionales. Gran éxito de Sister's des Roses."

Frontón Jai-Alai: Partida a remonte de Salaverría II y Vega contra Pasieguito y Errezábal, y de Ochotorena y Alberdi contra Salsamendi y Echániz (tarde).

Frontón Madrid: Aurelia y Elvira contra Rosita y Angelita, e Isabel y Mercedes contra Emilita y Gloria (tarde). Carmina y

Delfina contra Marce y Ángela, y Asunción y Aureli contra Sagrario y Marcelina (noche).

Plaza de Toros de Madrid: Novillada extraordinaria a las 16:30 con toros del Duque de Tovar y los espadas "Revertito" y "Amorós Chico" (309).

De acuerdo con esta cartelera, el público pudo escoger el día 10 de mayo de 1930 entre los más diversos géneros teatrales: sainetes (Teatro Fontalba), comedias (Comedia), dramas (Español, Latina), zarzuelas (Martín, Calderón, Romea), revistas (Gran Metropolitano), variedades (Maravillas, Pavón)... Los autores y compositores que aparecen en la lista son, por un lado, los famosos hermanos Álvarez Quintero, C. Arniches, P. Muñoz Seca, J. Guerrero, E. Rosillo, R. Soutullo y J. Vert. Por otro lado, se encuentran en ella los nombres de Antonio Quintero, Pascual Guillén y Pilar Millán-Astray, escritores que consiguieron un cierto éxito en su tiempo. Mención aparte merece la presencia de M. de Unamuno en el escenario del Español, debido a su calidad literaria y a su particular campaña por renovar nuestro teatro, aspectos que le podrían relacionar con "Azorín", su compañero de generación. Resulta curioso encontrar en la dirección de la compañía que llevó a escena Sombras de sueño al mismo personaje que estrenó en Madrid Lo invisible, Cipriano de Rivas Cherif, siempre interesado por las obras más innovadoras. En relación con

los actores y cantantes de la cartelera, al lado de los célebres Fernando Soler, Carmen Díaz, Emilio Sagi Barba, Concha Piquer, Celia Gámez..., hay intérpretes, incluso al frente de sus compañías, que no consiguieron un éxito duradero, como Fanny Brena, María Teresa Montoya o Concha Olona. En cuanto al precio de las entradas, hay también bastante variedad, a pesar de que en la lista de espectáculos sólo se incluye el coste de las localidades de siete teatros. Esa cantidad además variaba, al parecer, si la sesión era vespertina o nocturna:

Gran Metropolitano	desde 5 pesetas
Fontalba	5 pesetas
Cómico	4 pesetas en sesión de noche
Romea	4 pesetas en sesión de tarde
Calderón	3 pesetas en sesión de tarde
Martín	2,50 pesetas en sesión de noche
	1,75 pesetas en sesión de tarde
Latina	2 pesetas

Según estos datos, el local más caro era el que ofrecía revistas (Gran Metropolitano), debido a las características de este tipo de espectáculo, frente a los que programaban otros géneros teatrales. Así, el Teatro Latina presentaba el drama de los Álvarez Quintero Malvaloca. Además de precios de localidades, la cartelera del día 10 de mayo de 1930 proporciona otras informaciones interesantes. Ofrece el nombre del autor de los decorados de Labios pintados, Mignoni, y el del vestuario, Casa

Lacoma (Teatro de la Zarzuela). Aunque estos aspectos forman parte del espectáculo teatral, en general no se mencionan. Los encontramos en esta ocasión porque seguramente eran lujosos. Por otra parte, en las carteleras comentadas nunca se hacia referencia a la calificación moral de las obras. Sin embargo, de la pieza Doña Diabla se afirmó entonces que no era apta para señoritas (Teatro Latina). Por último, para atraer al público en la publicidad de las obras teatrales se aseguran "dos horas y media de risa" en La condesa está triste..., de C. Arniches (Teatro Infanta Isabel), duración que supera un poco la habitual en nuestros días, y se subraya la presencia de sesenta señoritas en Madame Pompadour (Teatro Reina Victoria).

Junto al teatro, un espectáculo que no podía faltar en la cartelera era el circo. En este caso hallamos el W. Parish, el cual contaba con payasos y trapecistas como máximas atracciones.

Sorprendentemente también se incluyó dentro de la cartelera la emisión de zarzuelas por parte de una emisora de radio. Así, en Unión Radio se pudo escuchar a las 10 dos famosas composiciones del maestro M. Fernández Caballero: El dúo de la Africana (1893) y La viejecita (1897).

En cuanto a los cines, nos encontramos con la gran novedad de la presencia de películas sonoras, aunque todavía no era lo normal. Por ello, en la cartelera se insiste en el carácter sonoro de algunas cintas y en que se habla en español en ellas: La bodega (Cine Royalty), La vida nocturna (Palacio de la Música). Además de películas, también se proyectaban dibujos (Real Cinema, Monumental Cinema, Callao) y noticiarios con sonido

(San Miguel y Callao) que debieron atraer a la mayor parte del público. Otros informativos mudos se pudieron contemplar en los demás cines: Actualidades Gaumont (Príncipe Alfonso y Palacio de la Prensa), Noticiario Fox (Royalty y Palacio de la Música), Revista Paramount (Goya), Diario Metro (Argüelles, Avenida y Dos de Mayo) y Revista (Delicias). Sólo cinco salas ofrecen en la cartelera el precio de sus localidades, el cual variaba entre 40 céntimos y 1 peseta. Sin embargo, debemos suponer que la butaca del Goya en sesión de tarde, que al parecer era más cara, rebasaría la última cantidad:

Goya	1	peseta la butaca en sesión de noche
Royalty	0,75	pesetas la butaca en sesión de noche
	1	peseta la butaca en sesión de tarde
Chueca	0,75	pesetas la butaca
	0,50	pesetas el anfiteatro
Dos de Mayo	0,60	pesetas la butaca
	0,50	pesetas el anfiteatro
Cinema X	0,60	pesetas la butaca
	0,40	pesetas preferencia

Así pues, las entradas de los cines costaban bastante menos que las de los teatros. Si a ello añadimos la novedad de las películas sonoras, podemos explicar el aumento incesante de salas cinematográficas que observamos en las carteleras. El séptimo arte se estaba convirtiendo en un negocio rentable y, por ello, la Empresa S.A.G.E. controlaba en mayo de 1930 seis locales

(Goya, Argüelles, Chueca, Avenida, Palacio de la Música, Dos de Mayo). Por otro lado, la música en directo abandonó las salas de cine al dejar de ser mudas. Sólo el Cine San Miguel ofrecía las canciones de José Santuley. En fin, sorprende encontrar anunciado en la lista de cines que la familia real asistiría a la sesión de tarde del Cine Callao. Hoy en día cuestiones de seguridad impedirían esa noticia.

En relación con las salas de fiestas, sólo permanece Lido de las tres de la cartelera de Lo invisible. Sin embargo, los frontones recuperaron el favor del público, pues encontramos dos, al igual que en la lista de espectáculos de Brandy, mucho brandy (1927).

Si comparamos esta lista de espectáculos con la del estreno madrileño de Lo invisible (24 de noviembre de 1928), observamos como hechos fundamentales el aumento de locales teatrales (diecinueve frente a diecisiete en noviembre de 1928) y cinematográficos (veintitrés frente a veintidós), la presencia de una sala de fiestas (frente a tres) y la desaparición de los cafés-conciertos. El cine se convirtió en la atracción preferida por el público definitivamente, sobre todo tras el invento del sonoro. En el teatro se aprecia una recuperación relacionada con la programación de revistas y variedades, géneros que ofrecerían números semejantes a los de las salas de fiestas y que contarían con muchos de sus espectadores. Esto podría explicar en parte su crisis.

Mientras se hacían los últimos preparativos antes del

estreno de Angelita en Monóvar, los españoles pudieron leer muchas noticias importantes en los diferentes diarios nacionales. Para este apartado hemos escogido algunas de los periódicos ABC, El Debate y El Imparcial.

En la portada de ABC del día 10 de mayo de 1930, apareció una foto del Palacio de Verano de Argel en la cual estaba el "(...) Presidente de la República Francesa, M. Doumergue, saludando a los jefes indígenas reunidos con motivo de las fiestas del centenario de Argelia (310)." En efecto, en 1930 se cumplieron cien años de la ocupación francesa de la ciudad de Argel, hecho que dio comienzo al dominio galo en Argelia hasta su independencia en 1962. Otra noticia de carácter internacional hizo referencia a una fuerte baja en la Bolsa estadounidense debido a la escasez de productos imprescindibles, baja que hizo recordar el "crack" del día 19 de octubre de 1929: "Las crisis de las primeras materias" (311). Esta noticia anunciaba también los graves problemas económicos mundiales de 1931. En cuanto a nuestro país, la principal información aludió a la reunión de Alfonso XIII con el Ministro de Fomento, señor Matos, y con el Ministro de Trabajo, señor Sangro. Estos ministros declararon al acabar su visita que no habían tratado de ningún asunto en especial con el Rey (312). Los señores Matos y Sangro formaban parte del gabinete del General Berenguer (1873-1953), el cual duraría en el poder sólo unos meses más. Así pues, ABC publicó el día 10 de mayo de 1930 noticias sobre el colonialismo en África, la crisis económica en los Estados Unidos y los escasos proyectos

del gobierno español.

Por otra parte, en la primera página de El Debate aparecieron las noticias fundamentales del día (313). En política internacional se comentó el "Discurso de Grandi en la Cámara italiana". El Ministro de Asuntos Exteriores de Benito Mussolini había declarado en Roma que debían acabar las diferencias entre los vencedores y los vencidos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En relación con España, El Debate publicó informaciones de contenido religioso. En una de ellas, titulada "Los padres de familia", se aludió a que la Asociación Católica de Padres de Familia había adquirido un teatro en Guadalajara para ofrecer espectáculos morales, cultos y familiares. En otra, se informó de que habían asistido 4.000 sacerdotes y 10.000 seglares a la comunión general del Congreso eucarítico. En resumen, la Iglesia católica se encontraba en las noticias principales de El Debate, sobre todo en las relacionadas con nuestro país.

En El Imparcial del día 10 de mayo de 1930, no se encuentran informaciones importantes de carácter internacional; pero se hizo referencia a la situación real de España. En primera página se publicó un artículo titulado "Glosas sin importancia" que tenía como protagonista a M. de Unamuno, el cual precisamente ha aparecido en la cartelera comentada más arriba. Al parecer, el Catedrático de Griego de la Universidad de Salamanca había realizado unas declaraciones contra la monarquía que habían sido reproducidas por los principales periódicos europeos y habían provocado una gran polémica. En opinión del anónimo autor del artículo, no se debía dar demasiada importancia a las palabras de

M. de Unamuno, pues siempre estaba atacando a algo o a alguien (314). En otra noticia nacional se aludió a que había bajado el valor de la peseta debido a los disturbios producidos en los días anteriores en Madrid y en otros lugares de España: "El valor de la peseta. Influencia de las algaradas" (315). Esos incidentes estaban relacionados con el descontento popular por la situación política. En cuanto a Madrid, en un interesante artículo se hizo referencia a la escasez de viviendas para obreros que había en la capital (316). Frente a los otros periódicos, hemos encontrado en El Imparcial un reflejo de la auténtica situación española de mayo de 1930: manifestaciones de intelectuales y del pueblo en contra de la monarquía, y mala situación de la clase obrera. Trascurrían entonces los últimos meses del reinado de Alfonso XIII (1886-1941), el cual acabaría con la proclamación de la Segunda República (1931-1936).

Vamos a acabar este apartado dedicado al estreno de Angelita con el comentario de un chiste que se publicó en la primera página del diario El Imparcial del día 9 de mayo de 1930. En el dibujo hay dos personajes y uno de ellos dice: "- Para arreglar esto, sólo hace falta Brandy, mucho brandy (317)." En nuestra opinión la frase indicaba que la situación política española era tan mala que sólo se podía resolver si se bebía mucho y se olvidaba. Al parecer, el humorista consideraba que no había solución para ella. Aunque ya habían pasado tres años desde el estreno de la comedia azoriniana, ese chiste demuestra que todavía se recordaba. Los personajes de Brandy, mucho brandy

olvidaban sus problemas recurriendo a la bebida mencionada en el título. Por lo tanto, el chiste relaciona la obra de "Azorín" con la política nacional, mientras el autor alicantino estaba a punto de estrenar una pieza donde se rechaza toda ambición personal y se alaba a las personas que dedican su vida a ayudar a sus semejantes.

I. CERVANTES O LA CASA ENCANTADA.

Cervantes o la casa encantada es una de las obras dramáticas que al parecer no se estrenó en vida de "Azorín". Sin embargo, su autor anunció en dos entrevistas publicadas en los meses de abril y noviembre de 1927 que la llevarían a escena la compañía Alba-Bonafé y el polifacético Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), respectivamente (318). Este escritor fue una persona dedicada al mundo dramático en sus diversos aspectos: escribió piezas como Primavera en otoño (1911) o Mamá (1912), dirigió obras, fundó el grupo Teatro del Arte para mejorar la calidad de las representaciones que se hacían en España, tradujo a Maurice Maeternick (319)... Seguramente otros proyectos de "Azorín", como

los estrenos de Comedia del arte (noviembre de 1927) y El Clamor (mayo de 1928), debieron retrasar y al final impedir, dados los problemas que le causó la última pieza mencionada, el montaje de Cervantes o la casa encantada. Así pues, esta obra no se ha conocido comercialmente, pero parece que sí la dirigió Guillermo Díaz-Plaja en la Escuela del Teatro de Barcelona, según nos informó brevemente Santiago Riopérez y Milá en su libro "Azorín", integro (320).

J. LA GUERRILLA.

El estreno de La guerrilla tuvo lugar el día 11 de enero de 1936 en el Teatro Benavente de Madrid. Hacía casi seis años que no se producía una presentación de una pieza de "Azorín" tras el gran éxito de Angelita en Monóvar. Los violentos acontecimientos que la nación estaba viviendo entonces y que conducirían a la guerra civil, le hicieron al escritor alicantino seguramente volver al teatro en Madrid para enviar un mensaje de paz a los espectadores.

Por otro lado, al igual que hizo en sus dos anteriores piezas, "Azorín" no escribió la autocrítica del drama ni lo

dedicó a persona alguna.

1. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN.

La compañía de los actores Milagros Leal y Salvador Soler-Mary fue la encargada de llevar por primera vez a la escena *La guerrilla*. Milagros Leal fue una magnífica intérprete española de cine y de teatro. Seguramente sus películas más conocidas son *El clavo*, *El fantasma y doña Juanita*, *La verbena de la Paloma* y *La vil seducción*.

La lista de los personajes del drama y de los actores que los representaron en el Teatro Benavente, es la siguiente (321):

PERSONAJES	ACTORES
Pepa María	Milagros Leal
Eulalia	Carmen Jiménez
Cirila	Patrocinio Hernández
Tía Matacandiles	Amparo Astort
Marcel Leblond	Salvador Soler-Mary
Gastón	Juan Calvo
Emeterio	Juan M. Román
Valentín	Erasmo Pascual

Tío Libricos ..... Fernando Fresno

Tomás el Cerero ..... Fernando Contreras

Paco Salomón ..... José Blanch

Cabrero ..... Emilio C. Espinosa

Jeromo ..... Erasmo Pascual

Un Embozado ..... José Vázquez

Gente del pueblo

En cuanto a la interpretación del estreno, el crítico teatral de ABC la calificó como perfecta. Sin embargo, sólo mencionó en su reseña los nombres de los dos protagonistas, Milagros Leal y Salvador Soler-Mary. De la actuación del actor subrayó la escena de la falsa borrachera de la primera parte (322). Jorge de la Cueva, el crítico de El Debate, coincidió con el anterior en señalar como muy buena la labor de la pareja protagonista, calificación que empleó también para el trabajo de Carmen Jiménez, Amparo Astort, Fernando Fresno y Emilio C. Espinosa. Sin embargo, indicó también que la escena de la borrachera era un tópico (323). Antonio Espina, periodista de El Sol, escribió en su reseña que fue admirable la interpretación de Milagros Leal, Amparo Astort, Carmen Jiménez, Salvador Soler-Mary y Fernando Fresno (324). El crítico de Ahora destacó el trabajo de Milagros Leal, Salvador Soler-Mary, Carmen Jiménez, Amparo Astort, Fernando Fresno y Juan Calvo (325). También José Luis Salado señaló que la compañía del Teatro Benavente había representado La guerrilla muy bien y subrayó la actuación de los protagonistas (326).

La obra del alicantino se estrenó en el Teatro Benavente de Madrid. Este local se encontraba en la plaza que actualmente se llama de Bilbao.

2. ESCENOGRAFÍA.

En la reseña de Juan G. Olmedilla para Heraldo de Madrid, se puede leer un breve comentario sobre la escenografía y el vestuario, realizados por Redondela, del estreno. A continuación lo copiamos, dada la escasez de referencias a esos aspectos teatrales en los años de las representaciones de las obras azorinianas:

> "La escenografía, de Redondela, es lo mejor que hasta ahora ha hecho el joven artista y merece franco elogio (...). También ha acertado Redondela totalmente en el diseño del vestuario, que compone, con el decorado, un acabado cuadro de costumbres castellanas de 1809 (...) (327)."

Por tanto, además de una buena interpretación, la obra ofreció al público, de acuerdo con la cita, una escenografía y un vestuario dignos y adaptados a la época de la acción de la pieza.

3. EL PÚBLICO. FORTUNA. LA CRÍTICA.

La guerrilla consiguió un gran éxito la noche de su estreno. Después de diez años, "Azorín" logró un triunfo indiscutible de público en un teatro comercial madrileño. Los espectadores aplaudieron mucho después de la representación de los tres actos de la obra, por lo que el alicantino salió a saludar varias veces junto con los actores (328). Con todo, sólo permaneció en el escenario del Teatro Benavente cinco días, hecho que pareció bastante misterioso. Se comentó que su retirada del cartel se había debido, entre otras razones, a los comunes enfrentamientos entre gentes de teatro y a presiones políticas. En efecto, se estrenó sólo seis meses antes del comienzo de la guerra civil y su pacífico mensaje no favorecía a los interesados en la contienda. Así pues, sus influencias habrían conseguido que el día 16 de enero de 1936 la compañía de Milagros Leal y Salvador Soler-Mary dejara de interpretar la obra del alicantino y pusiera en escena también en el Teatro Benavente las piezas Caminito de Belén y Tabaco y cerillas.

Aunque La guerrilla no contó con los aplausos de los espectadores a causa de su inesperada retirada de cartel, se pudo

contemplar en las pantallas televisivas y cinematográficas años después con motivo del centenario del nacimiento del dramaturgo (329). En efecto, en 1973 el director Rafael Gil realizó una versión del drama azoriniano a partir del guión escrito por Rafael J. Salvia y Bernard Revon. Sus protagonistas fueron los conocidos actores Francisco Rabal, Jacques Destoop, "La Pocha", Rafael Alonso y Fernando Sancho. La cinta se estrenó en Madrid el dia 21 de febrero de 1973 en el cine Palafox. Creemos que "Azorín", un enamorado del séptimo arte en sus últimos años, nunca se hubiera imaginado que uno de sus dramas pàsaría a convertirse en una película. Y fue precisamente el que obtuvo el mayor triunfo en el escenario.

Por otro lado, un grupo de teatro formado por estudiantes repuso la obra, según escribió José María Valverde en su libro sobre "Azorín" (330).

El público aplaudió sin reservas la pieza del alicantino en la noche de su estreno, como sabemos. La mayoría de las reseñas fueron también positivas. En ellas se reflejó que los periodistas habían olvidado definitivamente su enfrentamiento con "Azorín". Al comentar La guerrilla la crítica madrileña estaba juzgando por primera vez después del escándalo de El Clamor una pieza del autor alicantino representada en un teatro comercial.

Jorge de la Cueva, el crítico de El Debate, juzgó de manera negativa el drama en su reseña, aunque reconoció su éxito de público. En su opinión, en la obra se mencionaban hechos que resultaban innecesarios para los espectadores: se decía que la

acción transcurría durante la Guerra de la Independencia, los amantes se contaban que habían tenido una hija... Además, J. de la Cueva afirmó que los diálogos no eran buenos, pues respondían a una técnica de "monólogos ensamblados" (331).

Según José Luis Salado, el crítico teatral del diario La Voz, en la pieza podía encontrarse la intrahistoria de un pueblo castellano, concepto unamuniano que no interesaba al público, y al mismo tiempo un cierto romanticismo. Por tanto, el periodista relacionó el drama de "Azorín" con la primera serie de los Episodios Nacionales, de Benito Pérez Galdós. En cuanto a los actos, para J.L. Salado el primero era, en cuanto folletín histórico, una obra maestra: "Es un prodigio de arquitectura, de dimensiones, de perfecto equilibrio teatral (332)." De los otros, sólo subrayó la escena donde Leblond propone a Pepa ir a Francia para vivir juntos. También le gustó al crítico de La Voz el estilo de la obra, pero no la presencia del personaje del Cabrero, innecesario a su juicio.

Por su parte, Antonio Espina, el crítico de El Sol, escribió una reseña totalmente positiva. Manifestó que la pieza era ágil, la acción interesante y llena de emociones, el diálogo apropiado para las situaciones y el estilo maravilloso. En cuanto a los actos, consideró el primero "perfecto", el segundo "vigoroso y movido" y el tercero "débil", a pesar de su gran escena final llena de contenido antibélico:

> "(...) termina en una bellísima escena, en la que el drama de la guerra, como tal, con su fatalidad y su

> último sentido inexplicable, queda intacto ante la conciencia del espectador (333)."

La crítica del periodista de El Sol, Antonio de Obregón, fue también positiva. Alabó la estructura del drama azoriniano, así como su desarrollo, su técnica, su contenido, su lenguaje...:

> " 'Azorín' ha compuesto una obra perfectamente trazada, desarrollada teatralmente, sabedor de la técnica y hasta con ribetes de autor experto. Una obra (...) anecdótica, interesante, que posee movimiento y emoción, escrita para toda clase de públicos: un drama de mayorías (334)."

Después de subrayar el éxito tanto de crítica como de público obtenido por la obra del alicantino, A. de Obregón escribió que no entendía la causa de su retirada de cartel. Realmente fue ése un hecho bastante extraño incluso para los conocedores del mundo teatral.

Juan G. Olmedilla alabó como los dos críticos anteriores casi todos los aspectos de La guerrilla: su acción, sus diálogos, su lenguaje, su estructura, su realismo, sus escenas, sus actos... Sólo señaló como un pequeño defecto que el autor proporcione al público durante la obra datos que le permitan adivinar el final (335).

Al periodista del diario Ahora también le gustó mucho el drama del autor de Monóvar. En su reseña destacó la calidad de los personajes, la escena de la borrachera del acto I, el diálogo de Marcel y Gastón acerca de un pueblo burgalés y la conversación final de Pepa y Marcel (336).

La guerrilla fue para "Azorín" su mayor triunfo como autor dramático. Después de diez años logró el éxito de público y de crítica que tanto había buscado. Lo consiguió con una obra no "superrealista", debido a su intención de enviar un mensaje de paz a los espectadores, pero que demostraba todo lo aprendido por él sobre técnica teatral en los años anteriores. El público aplaudió su nueva pieza y algunos críticos se apresuraron a alabar su nueva trayectoria dramática y a señalar, como otros lo hicieron en 1926, que "Azorín" iba a escribir en el futuro grandes dramas (337). La guerra civil impidió que conociéramos los estrenos y las características dramáticas de otras obras del alicantino en el mejor momento de su vida teatral. Seis años después de la representación que estamos comentando estrenaría la que sería su última pieza, Farsa docente; pero entonces ese momento ya había pasado.

4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

La cartelera publicada por el diario ABC el 11 de enero de 1936 presenta una gran diferencia respecto a las que hemos comentado anteriormente. Como las actuales, está dividida en secciones debido a la gran cantidad de atracciones que contiene:

comedia, género lírico, cinematógrafos, espectáculos varios y exposiciones. Así, el público podía encontrar más fácilmente el tipo de diversión que buscaba. A continuación la copiamos y comentamos para conocer otras posibilidades de distracción que se ofrecieron a los espectadores el día del estreno de La guerrilla (338):

COMEDIA:

Teatro Alkázar: La compañía argentina de Paulina Singerman en Amor, de Oduvaldo Vianna (tarde y noche).

Teatro Benavente: La compañía de Milagros Leal y Salvador Soler-Mary en Tabaco y cerillas (tarde) y en el estreno de La guerrilla, de "Azorín" (noche).

Teatro de la Comedia: ¡Sola!, de Pedro Muñoz Seca (tarde), y Las cinco advertencias de Satanás (noche).

Teatro Cómico: La compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote en Korolenko (tarde) y en el estreno de La plataforma de la risa, de Antonio Hoyos y Vinent (noche).

Teatro Eslava: La compañía de Aurora Redondo y Valeriano León en Marcelino fue por vino (tarde y noche).

Teatro Español: La compañía de Enrique Borrás y Ricardo Calvo en El cardenal (tarde y noche).

Teatro Lara: La casada sin marido (tarde) y Creo en ti (noche).

Teatro María Isabel: La plasmatoria (tarde y noche).

Teatro Muñoz Seca: La compañía Cañete-Luna en Cariño (tarde y noche).

Teatro Victoria: Julieta y Romeo, de José María Pemán, interpretada por Pepita Díaz y Manolo Collado (tarde y noche).

Teatro de la Zarzuela: La compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino en El báculo y el paraguas (tarde y noche).

GENERO LÍRICO:

Teatro Coliseum: Celia Gámez en Las siete en punto, con "(...) 40 vicetiples bailarinas, 13 'boys' bailarines, 40 profesores de orquesta. Orquestina Cases (339)" (tarde y noche).

Teatro Chueca: La compañía lírica de Luis Calvo en Los de

Aragón, del maestro José Serrano, y La corte de Faraón, con Cora Raga y Matías Ferret (tarde) y El diablo rojo, con Calvo de Rojas, y La corte de Faraón, de Vicente Lleó (noche).

Teatro Fontalba: La compañía del maestro Jacinto Guerrero en La españolita, interpretada por Marcos Redondo y Maruja González (tarde y noche).

Teatro Ideal: Me llaman la Presumida, del maestro Francisco Alonso, con Conchita Panadés (tarde), y Me llaman la Presumida, con María Vallojera y Luis Sagi-Vela (noche).

Teatro Martín: Tu cuerpo en la arena (tarde) y Mujeres de fuego (noche).

Teatro Pavón: La compañía "de revistas frívolas" en La Colasa de Pavón (tarde) y ¡Que me la traigan...!, revista de los hermanos Paso y los maestros Faixá y Mollá (noche).

Teatro Price: Al pie de la Giralda, con Canalejas, Niño Fregenal, Niña Marchena, Peluso, Regadera, Revoltosa, La Romerita y otros (tarde y noche).

CINEMATÓGRAFOS:

Cine Actualidades: En sesión continua desde las 11 h. de la mañana hasta la 1:30 h. de la madrugada, el documental en castellano A través del Congo belga, El carnaval de los pasteles ("sinfonía en colores de Walt Disney, cantada en castellano"), "Éclair Journal", la película en castellano Sobre el mar Caribe y la divertida revista para niños "Artistas infantiles".

Cine Argüelles: La película en castellano Amor en maniobras, con Charito Leonís y Castrito (tarde y noche).

Astur Cinema: Noticiario Fox, Mickey y los piratas, Una avería en la línea, con Jack Oakie y Spencer Tracy, y La estropeada vida de Oliverio VIII, con Stan Laurel y Oliver Hardy (tarde y noche).

Cine Avenida: Los últimos días de Pompeya (tarde y noche).

Cine Barceló: Casta diva, con Martha Eggerth (tarde y noche).

Cine Beatriz: En sesión continua desde las 5 h. de la tarde, La cena de los acusados, con Mirna Loy y William Powell.

Cine Bellas Artes: En sesión continua desde las 3 h. de la

tarde, Actualidades mundiales y La princesa de la Czarda, con Martha Eggerth.

Cine Bilbao: La bien pagada (tarde y noche).

Cine Calatravas: En sesión continua desde las 11 h. de la mañana hasta la 1 h. de la madrugada, Actualidades Ufa, los dibujos La lechuza y la gata, el documental Ufa Voces en el cañaveral, Noticiario Fox y la película comentada en castellano El deporte de la pesca.

Cine Callao: Mazurka (tarde y noche).

Cine Capitol: "Sesión continua, 4 a 9, en patio y mirador. Sesión numerada, a las 6,30, en club. Sesión numerada en todas las localidades, a las 10,30: Greta Garbo y Frederic March en Ana Karerina."

Cine Carretas: En sesión continua desde las 11 h. de la mañana, Revista Paramount 18, Sucesos mundiales, Tarzán de los micos, con Shirley Temple, los dibujos en colores Las aventuras de Bosco y la película en castellano Ojos cariñosos, con Shirley Temple.

Cinema X: La película en castellano El velo pintado, con Greta Garbo.

Cine Chamberí: Las películas en castellano Amores en otoño, con Gilbert Roland, y ¡Viva Villa!, con Wallace Beery y Fay Wray (tarde y noche).

Cine Delicias: La película en castellano ¡Viva Villa!, con Wallace Beery y Fay Wray, y Tenorio a la fuerza (tarde y noche).

Cine Dos de Mayo: La novia de Frankestein, con Boris Karloff (tarde y noche).

Cine Elcano: Las películas en castellano Una fiesta en Hollywood, con Stan Laurel y Oliver Hardy, y Tango Bar, con Rosita Moreno y Carlos Gardel (tarde y noche).

Cine Fígaro: Treinta y nueve escalones, con Madeleine Carrol y Robert Sonat (tarde y noche).

Cine Fuencarral: Nobleza baturra, con Imperio Argentina, Miguel Ligero y Juan de Orduña (tarde y noche).

Cine Génova: "4,15, infantil. Benéfica. Asociación Auxiliar del Niño." Delirios del trópico, con Jach (sic) Holt y Lilian Bond, y La estropeada vida de Oliverio VIII, con Stan Laurel y Oliver Hardy (tarde y noche).

Cine Gong: En sesión continua, Oro en la calle, con Albert

Prejean.

Cine Goya: Mundos privados, con Claudette Colbert (tarde y noche).

Cine Hollywood: Caravana de bellezas y El poderoso Barnún (tarde y noche).

Cine Latina: En sesión continua desde las 5 h. de la tarde hasta las 9 h. de la noche y en sesión numerada a las 10:15 h., la película en castellano Cuando el diablo asoma, con Joan Crawford, Clark Gable y Robert Montgomery, y otras.

Cine Madrid: En sesión continua desde las 5 h. de la tarde, Su mayor éxito y Hembra.

Cine Madrid-Paris: En sesión continua desde las 11 h. de la mañana, Dejada en prenda, con Shirley Temple.

Cine Maravillas: El hombre que sabía demasiado, con Peter Lorre (tarde y noche).

Cine Metropolitano: La película en español Ojos cariñosos, con Shirley Temple (tarde y noche).

Monumental Cinema: La película en castellano Amor en

maniobras, con Charito Leonís y Castrito (tarde y noche).

Cine Ópera: Es mi hombre, con Valeriano León (tarde y noche).

Cine Padilla: La estropeada vida de Oliverio VIII, con Stan Laurel y Oliver Hardy (tarde y noche).

Cine Palacio de la Música: La verbena de la Paloma (tarde y noche).

Cine Panorama: En sesión continua desde las 11 h. de la mañana hasta la 1 h. de la madrugada, Revista Paramount, los dibujos Basta de ruidos, con Betty, Primavera sevillana, Cock-tail deportivo y La cuñada, ni en la pared pintada, con Charles Chasse.

Cine Pardiñas: La película en castellano Amor en maniobras, con Charito Leonís y Castrito (tarde y noche).

Pléyel Cinema: En sesión continua desde las 4 h. de la tarde hasta la 1 h. de la madrugada, Dos en uno, con Fritz Kampers, y Su mayor éxito, con Martha Eggerth.

Cine de la Prensa: Nuevas aventuras de Tarzán, con Herman Brix, "campeón de juegos olímpicos" (tarde y noche).

Cine Progreso: Una noche de amor (tarde y noche).

Cine Proyecciones: El chico millonario, con Eddie Cantor, y Concierto de banda, con Mickey, en color (tarde y noche).

Cine Rialto: El 113, con Ernesto Vilches (tarde y noche).

Cine Royalty: Hombres olvidados y La calentura del oro, con Zasu Pist y Slin Summerville (tarde y noche).

Cine Salamanca: Por unos ojos negros, con Dolores del Río (tarde y noche).

Cine San Carlos: Sequoia, con Jean Parker (tarde y noche).

Cine San Miguel: El malvado Carabel (tarde y noche).

Cine Savoy: En sesión continua desde las 5 h. de la tarde, la película en castellano Dama por un día y otras.

Cine Tetuán: La película en castellano Tres lanceros bengalíes (tarde y noche).

Cine Tivoli: A las 4 h., Cineclub Geci: La plaza de Berkeley, dirigida por Frank Lloyd e interpretada por Leslie Howard. En sesiones de tarde y noche, La viuda alegre, dirigida

por Ernst Lubitsch y protagonizada por Maurice Chevalier y Jeannette Macdonald.

Cine Toledo: En sesión continua, la película en castellano El lobo humano.

Cine Velussia: En sesión continua, Tierra de pasión, con Jean Harlow y Clark Gable.

ESPECTÁCULOS VARIOS:

Frontón Chiki-Jai: "Tarde y noche, quinielas y partidos por señoritas pelotaris."

Frontón Jai-Alai: A las 4 de la tarde, partido a pala de Elorrio e Iturregui contra Arnaiz y Yarza, partido a pala de Roberto y Ricardo contra Gallarta y Oroz, y partido a remonte de Izaguirre y Amenábar contra Larramendi y Bengoechea.

Frontón Madrid: "Todos los días, tarde y noche, grandes partidos y quinielas por señoritas pelotaris. El mejor cuadro del mundo."

Pompeya: "6,30: Té, con atracciones (tres pesetas, servicio incluido).- Noche: Mickey y Bella Marujita, Moura and Carrys y

Dolores and Don (protagonistas de La calle 42)."

Sala de fiestas Salamanca: "Hoy, baile, de 5 a 9. Caballeros, dos pesetas; señoritas, por rigurosa invitación."

EXPOSICIONES:

Exposiciones de la Construcción: Carrera de San Jerónimo, número 32. De 10 a 14 horas y de 16:30 a 20:30 horas. Entrada gratis.

En la sección Comedia hemos encontrado algunos de los actores más famosos de la primera mitad de nuestro siglo al frente de sus propias compañías: Aurora Redondo y Valeriano León, Milagros Leal y Salvador Soler-Mary, Loreto Prado y Enrique Chicote, Enrique Borrás y Ricardo Calvo, Pepita Díaz y Manolo Collado, Irene López Heredia y Mariano Asquerino. Al lado de estos intérpretes nacionales, la actriz argentina Paulina Singerman se presentaba también ante el público madrileño. En el apartado de Género lírico, han aparecido los nombres conocidos de Marcos Redondo, Cora Raga, Inmaculada Panadés y Celia Gámez. La mayoría de estos actores representaban entonces comedias, zarzuelas y revistas de autores bastante mediocres. Entre los

comediógrafos, sólo merecen mención Pedro Muñoz Seca (¡Sola!) y José María Pemán (Julieta y Romeo, 1935); entre los compositores, Vicente Lleó (La corte de Faraón, 1910), José Serrano (Los de Aragón, 1927), y Francisco Alonso (Me llaman la Presumida, 1935).

La obra con mayor éxito de público de entonces era Creo en ti (Teatro Lara), la cual cumplió al día siguiente (12 de enero) las representaciones números 100 y 101 (340). Por otro lado, sólo conocemos los precios de las butacas de siete de los dieciocho locales de las secciones de Comedia y Género lírico. Valían en general tres pesetas, aunque su coste podía oscilar entre 2 y 5 pesetas:

Teatro Fontalba	5 pesetas	sesiones de tarde y noche
Teatro Lara	4 pesetas	sesión de tarde
	3 pesetas	sesión de noche
Teatro Eslava	3 pesetas	sesiones de tarde y noche
Teatro Muñoz Seca	3 pesetas	sesiones de tarde y noche
Teatro Benavente	3 pesetas	sesión de tarde
Teatro de la Comedia	3 pesetas	sesión de tarde
Teatro Chueca	desde 2 pesetas	sesión de noche

Se da la circunstancia de que los teatros del comienzo y del final de la lista anterior pertenecen al Género lírico. Así pues, sus precios podían ser superiores o inferiores a los de los locales de comedia.

En cuanto al séptimo arte, en las pantallas madrileñas se contemplaba a grandes actores extranjeros que forman parte ya de la historia del cine: Spencer Tracy, Frederic March, Greta Garbo,

Boris Karloff, Claudette Colbert, Joan Crawford, Clark Gable, Robert Montgomery, Eddie Cantor, Leslie Howard, Jean Harlow, Stan Laurel, Oliver Hardy... También triunfaban en películas españolas Imperio Argentina, Miguel Ligero, Juan de Orduña, Valeriano León, Ernesto Vilches... Con todo, la gran estrella de la cartelera era una niña, Shirley Temple, puesto que aparecen en ella cuatro de sus películas. En cuanto a los "films" con mayor éxito de público, puede hacerse la siguiente clasificación de acuerdo con el tiempo que llevaban en la lista de espectáculos:

Seis semanas	Nobleza baturra (Fuencarral)
Cuatro semanas	Una noche de amor (Progreso)
Tres semanas	Los últimos días de Pompeya (Avenida)
	La verbena de la Paloma (Palacio de la Música)
Dos semanas	La bien pagada (Bilbao)
	Ana Karerina (Capitol)
	Es mi hombre (Ópera)
	El 113 (Rialto)
	La viuda alegre (Tivoli)

A pesar del predominio de la cinematografía estadounidense, en la lista anterior se encuentran varias películas españolas. Entre ellas, la de mayor éxito, Nobleza baturra, y otras basadas en piezas de teatro o en zarzuelas: Es mi hombre (C. Arniches) y La verbena de la Paloma (T. Bretón). Por otro lado, hallamos en la cartelera dos "films" que se proyectaban en tres cines: Amor de maniobras (Argüelles, Monumental Cinema y Pardiñas) y La

estropeada vida de Oliverio VIII, protagonizada por los geniales Stan Laurel y Oliver Hardy (Astur, Génova y Padilla).

Además de "films" con personajes reales, hay en la lista de espectáculos varias peliculas de dibujos animados: El carnaval de los pasteles, de Walt Disney (Actualidades), La lechuza y la gata (Calatravas), Basta de ruidos (Panorama) y Las aventuras de Bosco (Carretas). Esto demuestra la presencia de un público infantil que también llenaba las salas.

No hemos encontrado tantos noticiarios en esta cartelera como en las anteriores: "Éclair Journal" en Actualidades, Noticiario Fox en Astur, Actualidades mundiales en Bellas Artes, Actualidades Ufa en Calatravas y Revista Paramount en Carretas y Panorama. Al parecer, el cine sonoro atraia a tantos espectadores que no era necesario proporcionarles otras distracciones.

Como en el caso de los teatros, la lista de espectáculos no incluye todos los precios de las localidades de las salas cinematográficas. Con todo, podemos hacer también una pequeña clasificación:

Cine Tivoli	butaca	1,50 pesetas
Cine Gong	butaca	1,50 y 1,25 pesetas
Cine Beatriz	butaca	1,25 pesetas
Cine Bellas Artes	butaca	1 peseta
Cine Madrid	butaca	1 peseta
Cine Panorama	butaca	1 peseta
Pléyel Cinema	butaca	1 peseta

Cine Velussia	butaca	1	peseta
Cine Savoy	butaca	0,75	pesetas
Cine Toledo	todas	0,75	pesetas
Cine Chamberí	sillón	0,60	pesetas

Los precios de las localidades de cine oscilaban entre 1,50 pesetas y 60 céntimos. Sólo hay una pequeña diferencia de 50 céntimos entre la localidad más cara de cine y la más barata de teatro; pero esa cantidad sube hasta dos pesetas si relacionamos el coste medio de las entradas de ambos espectáculos. Por lo tanto, el cine seguía siendo en 1936 bastante más barato que el teatro. Este hecho explica en parte el aumento continuo de cinematógrafos.

En la sección de cinematógrafos se publicaron juntos los de sesión numerada y continua. Sin embargo, nos parece interesante indicar que en enero de 1936 había en Madrid treinta y dos cines de sesión numerada, catorce de sesión continua (Actualidades, Beatriz, Bellas Artes, Calatravas, Carretas, Gong, Latina, Madrid, Madrid-París, Panorama, Pléyel, Savoy, Toledo y Velussia) y dos de sesión numerada y continua (Capitol y Latina). En la actualidad también se encuentran en las carteleras más cines de sesión numerada que continua.

Ya en la cuarta sección de la lista de espectáculos, se encuentran tres frontones, una sala de fiestas y otra de baile. De acuerdo con ella fue aquél un buen momento para los frontones, pues en las carteleras comentadas anteriormente siempre habíamos hallado menos de tres. Este número se debe a la existencia en

algunos de ellos de quinielas y de jugadoras. Así, el Chiki-Jai y el Madrid ofrecieron partidos femeninos con quinielas en sesiones de tarde y noche, mientras el Jai-Alai sólo presentó en sesión de tarde tres partidos con jugadores masculinos.

Por otro lado, la entrada en la sala de fiestas Pompeya costaba tres pesetas por la tarde, mucho más que el cine e igual que la mayoría de los teatros. Por la noche Pompeya contaba con algunas atracciones que habían aparecido en películas, según anunciaba su publicidad. Así pues, los personajes del cine habían adquirido tanta popularidad que se les utilizaba para llevar al público a otros espectáculos. En cuanto a la sala de baile Salamanca, cobraba a los varones dos pesetas y exigía curiosamente a las mujeres invitación para entrar.

En la quinta sección sólo aparece una exposición de arte. Los madrileños interesados por la Arquitectura la pudieron contemplar en el número 32 de la Carrera de San Jerónimo.

En fin, en la cartelera del estreno de La guerrilla hemos encontrado dieciocho teatros, cuarenta y ocho cines, tres frontones, una sala de fiestas y otra de baile. Debemos subrayar, en primer lugar, la gran diferencia entre el número de locales de cine y de teatro. Esto indica el triunfo definitivo del séptimo arte sobre el género dramático en el gusto del público. En nuestros días se mantiene esa preferencia, aunque ya los espectadores no acuden todos a las salas cinematógraficas, sino que ven películas en la televisión, el medio de comunicación que ha vencido tanto al teatro como al cine. En segundo lugar, es necesario señalar la presencia de una sección dedicada a las

exposiciones de arte, un apartado que no habiamos encontrado hasta ahora en las carteleras comentadas y que resulta hoy imprescindible.

Para esta última parte del estudio del estreno de La guerrilla, hemos seleccionado las principales noticias de los diarios El Sol, ABC y Heraldo de Madrid del dia 11 de enero de 1936. En ellos aparecieron algunas informaciones sobre hechos violentos ocurridos en España, ya que nuestro pais se encontraba entonces en los preliminares de una sangrienta guerra civil.

El periódico El Sol hizo alusión en su sección internacional a una catástrofe que se habia producido en parte de Europa: "Un violento temporal se desencadenó ayer en Inglaterra y Alemania (341)." Al parecer, grandes tormentas habian causado bastantes muertos y heridos en Gran Bretaña y cuantiosos daños materiales en Alemania. En cuanto a politica nacional, El Sol publicó: "El Sr. Portela hizo constar que el decreto de disolución fué (sic) aceptado por todos los ministros del penúltimo gobierno" y "Los Sres. Azaña, Largo Caballero, Martinez Barrio y Sánchez Román aprobaron esta madrugada el pacto electoral de izquierdas" (342). Estos titulares señalan hechos importantes en la Historia española de los años 1935 y 1936. En efecto, el Presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora (1877-1949), encargó el gobierno de la nación en diciembre de 1935 a Manuel Portela Valladares (1866-1952), el cual disolvió el Parlamento y convocó elecciones para el dia 16 de febrero de 1936. Los partidos de izquierdas,

dirigidos por Manuel Díaz Azaña (1880-1940), Francisco Largo Caballero (1869-1946) y Diego Martínez Barrio (1883-1962), entre otros, formaron el Frente Popular, coalición que lograría la victoria en las urnas. Por otra parte, El Sol indicó en la sección de informaciones locales que se había dado un homenaje a los arquitectos del nuevo viaducto sobre la calle de Segovia de Madrid, Luis Aldaz y José Juan Aracil (343).

En la portada del diario ABC, los lectores pudieron ver el día 11 de enero de 1936 una foto de la botadura de un nuevo pequeño acorazado alemán en los astilleros de la ciudad de Wilhelmshaven (344). Seguramente no se imaginaron que sólo tres años después comenzaría Alemania la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). También entre las noticias internacionales ABC hizo referencia a unas negociaciones entre España y Francia sobre las fronteras de nuestro territorio africano de Ifni (345). Sin embargo, otro titular llamó sobre todo la atención en aquel ejemplar de ABC: "En Madrid se cometieron ayer tres atentados de carácter social, resultando un muerto y cuatro heridos (346)." Según el periodista, el muerto y dos heridos pertenecían al sindicato obrero U.G.T. Los otros heridos eran un miembro del sindicato C.N.T. y un vendedor del periódico Mundo obrero. En todos los casos no se había podido detener a los agresores, un pequeño grupo de personas armadas.

Sin embargo, el periódico Heraldo de Madrid acusó a las derechas de hechos como los comentados anteriormente en primera página y con letras grandísimas. Por ello, pidió el voto para las izquierdas en las elecciones:

> "¡El pueblo sabe quien le odia a muerte!...
> El dilema está bien claro: Si triunfan las izquierdas, el espíritu republicano encauzará la justicia social; si triunfan las derechas, los tres mil muertos de octubre por el odio derechista se convertirán en treinta mil.
>
> Españoles:
>
> ¡Contra los negociantes y sus cómplices, contra los fascistas jesuíticos y sus valedores!...
> Una España única, sí; la de los trabajadores de todas clases.
>
> Ante los comicios.
>
> Los 'patriotas' han iniciado de nuevo la evasión de capitales. Anteayer se decomisaron en La Línea dos millones de pesetas (347)."

En páginas interiores se aludió al correspondiente Consejo de Ministros, el cual se había ocupado de asuntos económicos: "Se trató de la situación de la Bolsa y de otros problemas de Hacienda de gran interés (348)." En política internacional Heraldo de Madrid destacó los esfuerzos diplomáticos de Francia y Gran Bretaña para acabar con la guerra entre Italia y Etiopía que había comenzado en 1935: "Francia y la Gran Bretaña estudian otro plan para resolver el conflicto italoetíope. Se cree que Italia está dispuesta a negociar, en vista del fracaso de su ejército (349)". A pesar del titular Italia conquistó Etiopía y formó en 1936 la llamada África Oriental Italiana (Somalia, Eritrea y Etiopía). Paradójicamente Gran Bretaña liberó Etiopía luchando contra Italia durante la Segunda Guerra Mundial (1941).

En fin, las principales noticias del día 11 de enero de 1936

se refirieron, por una parte, a muertos y heridos en Inglaterra y en España, a los preparativos alemanes de la Segunda Guerra Mundial, a fuertes acusaciones contra las derechas en España, a la guerra entre Italia y Etiopía... Por otra parte, también se publicaron informaciones sobre la creación de una coalición de izquierdas en España para derrotar a las derechas en las siguientes elecciones. La lectura de esas páginas produce la sensación de que el odio y la violencia se estaban adueñando de grandes naciones en aquel momento. La Historia se encargó de confirmarlo ya que poco después estalló la guerra española y más tarde la mundial. Creemos que "Azorín" rechazaba ese ambiente propicio al derramamiento de sangre y, por tanto, escribió La guerrilla con una estructura y un estilo muy sencillos para enviar desde los escenarios un mensaje de paz al mundo y, sobre todo, a España. También pensamos, como hemos señalado más arriba, que las mismas personas interesadas en la guerra española debieron influir para que la pacífica obra dejara de representarse.

K. FARSA DOCENTE. COMEDIA EN TRES ACTOS.

"Azorín" estrenó su última obra teatral en 1942, cuando tenía ya sesenta y ocho años. Habían pasado entonces seis desde las escasas representaciones de La guerrilla y toda nuestra guerra civil. Como es sabido, el autor alicantino se trasladó al comenzar la contienda a París donde siguió trabajando para el diario La Prensa de Buenos Aires. Farsa docente tuvo un complicado proceso de redacción, del que nos vamos a ocupar en este apartado, y otro título anterior, Ifach. El cambio de nombre hizo creer a algunos críticos que eran dos obras diferentes y que Ifach formaba parte del grupo de piezas azorinianas no estrenadas (350).

Ángel Valbuena Prat escribió en 1967 que un guión radiofónico de "Azorín" había dado origen a su pieza teatral Ifach (351). En realidad, los artistas de Unión Radio de Madrid estrenaron la comedia del dramaturgo alicantino el día 5 de abril de 1933 a través de la mencionada emisora dentro de un ciclo de teatro moderno radiado (352). Así pues, habría que situar Ifach hacia 1933, tres años después del estreno de Angelita y otros tres antes de la primera representación de La guerrilla. Sin embargo, Fernando Sainz de Bujanda afirmó en 1974 en su libro Clausura de un centenario: "(...) en el libro Pueblo (1930) se anunció (en prensa) la obra Ifach (Auto del pecado original) que tampoco fue

publicado bajo ese título (...)" (353). Según estas palabras, "Azorín" ya se proponía dar a conocer a los lectores una pieza titulada Ifach en 1930, año en el que estrenó Angelita. Al no hacerlo no disponemos del texto de Ifach. Las dos obras se pueden relacionar por su subtítulo: "auto del pecado original" y "auto sacramental", respectivamente. Parece que también Ifach respondería a la intención azoriniana de continuar y renovar el género dramático del auto sacramental. Además, el subtítulo enlaza la obra definitivamente con Farsa docente. En efecto, los personajes de esta comedia no pueden deshacerse de su pecado original (su anterior vida) en su segunda vuelta a la Tierra.

Para el estreno teatral de 1942, "Azorín" debió de realizar algunos cambios en Ifach. Sin embargo, como no conocemos ni el texto de Ifach ni el de la primera representación de Farsa docente, no podemos concretarlos. Sólo disponemos del comentario de Juan Chabás sobre el estreno radiado. En él destacaba el crítico al personaje llamado Ifach, el cual desapareció en el drama que conocemos y se transformó en el Administrador y en Anselmo:

> "Ifach, viejo patrón de Calpe, capitán de navío, hombre fatigado de dolores, vuelto desde el mar a la soledad alta de Aitana, rayo de luz, hombre y ser mitológico en la escena, personaje dramático en el tercer acto y casi cómico en el primero, preside el destino de todas las vidas que han vuelto a la tierra desde los Campos Elíseos (354)."

La segunda redacción de Ifach, pues, sería la de 1942, la cual ya

tendría el nombre de Farsa docente y estaría separada de la anterior por unos nueve años.

E. Inman Fox escribió un esclarecedor artículo sobre este asunto en 1968 (355). Según el investigador, "Azorín" le había dicho que Ifach era Farsa docente y que había cambiado su tercer acto entre su estreno teatral y su publicación en la revista semanal Fantasía (356). En consecuencia, éste sería el tercer texto de la pieza azoriniana que tuvo como título definitivo Farsa docente y que se encuentra, con escasas variantes, en el tomo VI de sus Obras completas (357).

La compañía de los actores Loreto Prado y Enrique Chicote estrenó el drama azoriniano en el Teatro Principal de Burgos el día 23 de abril de 1942. Como estos intérpretes no se decidieron a representarla en Madrid, el público y la crítica de la capital no conocieron la última pieza dramática del alicantino. Seguramente los famosos cómicos prefirieron no exponer la obra al juicio de los espectadores madrileños tras el resultado de la primera representación en la ciudad burgalesa (358).

1. EL DRAMATURGO ANTE SU OBRA: AUTOCRÍTICA.

En la edición de las Obras completas de "Azorín", no aparece la autocrítica de su última pieza. Sin embargo, vamos a comentar el prólogo que el autor alicantino escribió en marzo de 1933 para la emisión radiofónica de Ifach, pues en él expuso sus opiniones sobre el verdadero teatro e hizo explícita la intención de la comedia. Al parecer, la persona que le había encargado el mencionado prólogo le pidió su definición del teatro nuevo. El alicantino le contestó que no la conocía:

> "Cuando yo era joven creía saber - lo afirmaba rotundamente - lo que era lo nuevo y lo que era lo viejo. Ha pasado el tiempo; han transcurrido los años. (...) ¿Qué cosa es, en el teatro, lo nuevo y qué cosa es lo viejo? Declaro, con entera sinceridad, que no lo sé (359)."

Estas palabras nos sorprenden porque en el apartado sobre el estreno de Angelita (1930) aludimos a unas declaraciones de "Azorín" en las cuales afirmaba que la participación de todo Monóvar en el montaje de su pieza indicaba el futuro del género dramático (360). Por tanto, creemos que en esta primera parte del prólogo se limitó a responder amablemente a su interlocutor, a pesar de su cansancio ante una pregunta que le habían hecho muchas veces en los últimos años en relación con sus propias obras. Sin embargo, también se podría pensar en un pequeño cambio

en las ideas azorinianas sobre el género dramático. Veamos qué opinó sobre el verdadero teatro:

> "Cavilando y volviendo a cavilar, llegaremos a una conclusión suprema: lo que constituye el verdadero y perdurable teatro es la incorporación al arte de lo universal. Y lo universal no lo hemos inventado nosotros. Sólo lo universal es imperecedero. (...) Y lo ha logrado en nuestro país un Pedro Calderón, en su Mágico prodigioso, en su Vida es sueño, en su Príncipe constante (361)."

No hubo tal cambio: "Azorín" volvió a señalar en este prólogo de 1930 a P. Calderón de la Barca como el ejemplo a seguir, al igual que lo hizo en 1927, cuando manifestó su teoría sobre el teatro excéntrico y concéntrico (362).

Por último, el autor alicantino indicó en el prólogo de Ifach que su intención al escribir esta obra era enviar un mensaje de paz al mundo:

> "Y en estos días en que los más puros, los más exentos de la primitiva animalidad, sienten veleidades y comezones de violencia, creo que Ifach podrá tener visos de benéfica actualidad. Actualidad - condenación de la violencia - que, desgraciadamente, es de todos los tiempos, tan de ahora como de hace mil años. Y lo diremos como epílogo o moraleja: en librarnos del pecado original - la violencia, la propensión a la violencia - está la salvación del mundo (363)."

Idéntica finalidad tuvo La guerrilla, como ya sabemos. De nuevo aparece el pacífico "Azorín" frente a los acontecimientos históricos que estaba viviendo. Por otro lado, al escribir obras contra la violencia, la cual ha existido siempre, el dramaturgo

alicantino estaba intentando realizar "el verdadero y perdurable teatro".

2. REPARTO DEL ESTRENO. LUGAR Y ORGANIZACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN.

Los actores que interpretaron los distintos personajes de Farsa docente el día de su primera representación en Burgos, fueron los siguientes (364):

PERSONAJES	ACTORES
Oficial Quinto	N.N.
Senén Moreda	José Sampietro
Pedro Covisa	Enrique Chicote
Carmen Barandiarán	Loreto Prado
Pepita Falcón	Carmen Solís
Administrador	Rodolfo Recober
Anselmo	Antonio Fornés
Bibiana	Consuelo Pastor
Un Camarero	N.N.
Pepe Maluenda	Luis Barbero
Paco Trillo	Francisco Serrano

Nemesio ..... Francisco Serrano

Clemencia ..... Aurelia Melgares

Teresa ..... N.N.

Antonio Rodero ..... Enrique Limiñana

Mariano Cancela ..... José Delgado

Fernando ..... Federico Méndez

En cuanto a su labor, un anónimo periodista de Diario de Burgos señaló en su crítica que había sido muy buena. En su opinión, los intérpretes habían demostrado una gran profesionalidad: "Todos los actores hicieron lo indecible para dar movimiento y gracia al desarrollo de la comedia y en muchos instantes lo consiguieron (365)." Por su parte, otro anónimo periodista del diario Ya escribió en una pequeñísima reseña del estreno que el público burgalés había aplaudido mucho el trabajo de todo el reparto (366).

Farsa docente se estrenó en el Teatro Principal de Burgos, local situado en el número 18 de la Calle de Vitoria. Después de la representación hubo un fin de fiesta en el cual sobresalió la lectura de un poema titulado "Despedida de Burgos", escrito por el periodista de Diario de Burgos Andrés Ruiz Valderrama (367).

3. EL PÚBLICO. LA CRÍTICA.

El público llenó completamente el Teatro Principal el día del estreno del drama de "Azorín" en Burgos, atraído por la fama de su autor y de sus actores. Sin embargo, los espectadores sólo aplaudieron a los intérpretes, según los críticos que realizaron las reseñas de la obra (368).

Al producirse la primera representación del drama en Burgos, no contamos con las reseñas de los periódicos de Madrid. Sólo disponemos de una crítica publicada por Diario de Burgos y de una brevísima nota de Ya. En el mencionado diario castellano, un anónimo periodista aludió de forma negativa al tema, acción, desarrollo, personajes e interés de la obra, y de manera positiva a su lenguaje (369). Seguramente esta reseña y sobre todo la actitud del público influyeron en el hecho de que la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote no estrenara la pieza en otras ciudades españolas.

4. LA CARTELERA DEL DÍA DEL ESTRENO. NOTICIAS EN PERIÓDICOS.

El día del estreno de Farsa docente en Burgos, los espectadores de Madrid pudieron acudir a dieciséis teatros, dieciséis cines de sesión continua, veintiocho cines de sesión numerada, un circo, un hipódromo, un frontón y una sala de fiestas. Aunque el país se encontraba en los primeros duros años de la posguerra, los españoles deseaban divertirse un poco después de tantos sufrimientos y desgracias. Así pues, disminuyeron en muy escaso número los locales dedicados al teatro (dos), al cinematógrafo (cuatro), al frontón (dos) y a las salas de fiestas (uno). Por el contrario, apareció una nueva atracción respecto a las carteleras anteriores: las carreras de caballos. A continuación copiamos y comentamos la lista de espectáculos que publicó el periódico ABC el 23 de abril de 1942 (370):

TEATROS:

Alcázar: La compañía de Aurora Redondo y Valeriano León en ¡Que le ahorquen a usted! (tarde y noche).

Calderón: La compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara en Mi prima la ursulina, de Ochaita y Duyós (tarde y noche).

Coliseum: El estreno para el público infantil de El mago y la bruja, de Alady, dirigido por el maestro Jacinto Guerrero, y Las Stukas, "lujoso espectáculo" (noche).

Comedia: Es peligroso asomarse al exterior, de Enrique Jardiel Poncela (tarde y noche).

Cómico: La casa de la Troya (tarde y noche).

Eslava: La compañía de Celia Gámez en Yola (tarde y noche).

Español: Concierto de la Orquesta Nacional (tarde) y La honradez de la cerradura, de Jacinto Benavente (noche).

Fontalba: Compañía Española de Ballet con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Jordá (noche).

Infanta Isabel: Estrellita Castro en Policromías de España, con Amalia de Isaura y su gran compañía (tarde y noche).

Lara: La compañía de José Isbert en Siempre llego tarde (tarde y noche).

Maravillas: La oca, de Pedro Muñoz Seca (tarde y noche).

María Guerrero: El testamento de la mariposa, de José María Pemán (tarde y noche).

Martín: La opereta Doña Mariquita de mi corazón (tarde y noche).

Rialto: La compañía Martí-Pierrá en la función infantil Cubillo y los cuarenta ladrones (4 h.) y en El rigodón del amor (tarde y noche).

Reina Victoria: La compañía Davó-Alfayate en El Otelo de Zamora (tarde y noche).

Zarzuela: La Caramba, de Fernández Ardavín y Torroba, con Matilde Vázquez y Sagi-Vela (tarde) y La Caramba, con Conchita Panadés y Pedro Terol (noche).

Circo Price: Despedida con grandes regalos de Pompoff, Thedy y familia, Aglodyns y su perrito sabio, los chinos See-Hee... (tres sesiones).

CINES:

Apolo: Pygmalión, con Leslie Howard, y Escuela de secretarias, con Jean Arthur (tarde), y Escuela de secretarias y otras (noche).

Astur: Canitoga, Muñequita, con Josita Hernán (tarde y noche).

Avenida: Un marido a precio fijo (tarde y noche).

Barceló: Alarma en el expreso (tarde y noche).

Bilbao: El sueño de Butterfly, con María Cebotari (tarde y noche).

Callao: Cupido sin memoria, con Ann Sothern (tarde y noche).

Capitol: Princesita, con Diana Durbin (tres sesiones).

Fuencarral: El hijo del caid, con Rodolfo Valentino (tarde y noche).

Palacio de la Música: ¿Por qué vivir tristes?, con Mary Santamaría (tarde y noche).

Palacio de la Prensa: No más mujeres.

Príncipe Alfonso: Juguetes (a las 4 h.), La señorita del avión, con Jenny Jugo, y Divino vals (tarde) y Divino vals (noche).

Progreso: Los ladrones somos gente honrada (tarde y noche). Ésta es la versión cinematográfica de la obra dramática del mismo título de Enrique Jardiel Poncela.

Proyecciones: El hombre invisible vuelve (tarde y noche).

Salamanca: Alarma en el expreso (tarde y noche).

San Miguel: ¿Cuándo es tu cumpleaños? (tres sesiones).

Tivoli: Mientras México duerme, Córdoba y Chaflán (tarde y noche).

CINES DE SESIÓN CONTINUA:

Actualidades: Desde las 10 h., Secreto de vivir, con Gary Cooper y Jean Arthur.

Alba: Desde las 4 h., Todo corazón, con James Dunn, y El demonio es un pobre diablo, con Mickey Rooney.

Alcalá: Desde las 5 h. hasta las 12 h., Fra Diavolo, con Stan Laurel y Oliver Hardy, y El misterioso señor X, con Robert Montgomery y Elisabeth Allan.

Alcántara: Desde las 5 h., El gong de la victoria y El

pirata soy yo.

Azul: Desde las 4,30 h., Pensión misteriosa y Rey del bataclán, con Warner Baxter.

Beatriz: Desde las 4 h., Flor marchita o El crimen de los Campos Elíseos, con Alice Field, y La víctima del dragón, con Warren Williams.

Bellas Artes: Desde las 3 h., Central río y Vagabundo millonario.

Benavente: Desde las 4 h., Barrios de Nueva York, con Jackie Cooper, y ¡Hurra, yo soy papá!, con Rühmann.

Calatravas: Desde las 10 h., Baile en la Ópera.

Cervantes: Desde las 4 h., Brigada salvaje.

Cinema X: Desde las 4 h., El jorobado o El juramento de Lagardere.

Colón: Desde las 5 h., ¡Viva el amor!, con Gene Raymond, y Novela de un doctor, con Albert Schoeuhais.

Fígaro: Desde las 4 h., La máquina infernal, con Chester

Morris, y La ciudad siniestra, con Ricardo Cortez y Margaret Lindsay.

Gong: Desde las 3 h. hasta las 12 h., Rosas en el Tirol.

Goya: Desde las 5 h., Dunia, la novia eterna y La vuelta de Arsenio Lupin.

Ideal: Desde las 4 h., Noticiario Ufa, Vuelo nocturno y Cadetes del mar.

Imperial: Desde las 3 h., Lo que no puede comprarse, con Lewis Stone y Jean Parker.

Latina: Desde las 4 h., Las minas del rey Salomón y Carnet de baile, con Raimú y Fernandel.

Metropolitano: Desde las 5 h. hasta las 9 h. y a las 10 h., Pilar Guerra.

Montera: Estreno a las 10 h. de Raza.

Muñoz Seca: Desde las 4 h., Último húsar, con Conchita Montenegro, y Fuego en fronteras.

Palacio del Cine: Desde las 4 h., Noticiarios Fox y Ufa, y La madre guapa.

Panorama: Noticiario Ufa y Raza, con Alfredo Mayo.

Pléyel: Ausencia injustificada y Señorita en desgracia.

San Carlos: Mientras México duerme, Córdoba y Chaflán.

Victoria: Desde las 5 h., Raza.

Voy: Desde las 5 h., Asesinato en la terraza y Para ti es el mundo.

CARRERAS DE CABALLOS:

Hipódromo de Madrid: "Hoy, a las cuatro y media, carreras de caballos. 55.000 pesetas en premios. Automóviles desde estación Metro Argüelles."

FRONTONES:

Recoletos: Amorebieta y Aguirre contra Quintana IV y Perea (tarde), y Abrego III e Iturráin contra Urtasun y Salsamendi (noche).

SALAS DE FIESTAS:

J'Hay: "Sensacional actuación. Nita-Salvador, campeones mundiales. Grandes creaciones. Extraordinario suceso en el nuevo baile Swing. Teresita Arcos, ganadora concurso animadores J'Hay, Quinteto Araco, Ramalli."

En la sección teatral encontramos pocas novedades en relación con las anteriores carteleras comentadas. Los autores más famosos siguen siendo J. Benavente y P. Muñoz Seca, a los cuales se une en esos años J. M. Pemán. Entre los actores aparece por primera vez el célebre José Isbert, junto a los ya conocidos Aurora Redondo, Valeriano León, María Fernanda Ladrón de Guevara y Celia Gámez. En el apartado de cantantes surge también una sola novedad importante: la presencia de Estrellita Castro. Luis Sagi-Vela y Conchita Panadés continuaban triunfando en el género de la zarzuela, mientras el maestro Guerrero trabajaba como director de orquesta en el Teatro Colisevm. Los géneros teatrales que cultivaban los artistas de esta cartelera eran: revistas (Las Stukas en Colisevm y Yola en Eslava), obras cómicas (Es peligroso asomarse al exterior en Comedia, Siempre llego tarde en Lara y La oca en Maravillas), variedades (Policromías de España en Infanta Isabel), operetas y zarzuelas (Doña Mariquita de mi corazón en Martín y La Caramba en Zarzuela), espectáculos infantiles (El mago y la bruja en Colisevm y Cubillo y los cuarenta ladrones en Rialto), circo (Price)... Además, el público madrileño pudo

asistir a las actuaciones de la Orquesta Nacional (Español) y de la Compañía Española de Ballet (Fontalba).

El gran éxito de público de la cartelera era Yola con trescientas representaciones, seguida por Las Stukas con cien y por ¡Que le ahorquen a usted! con cuarenta. Así pues, la revista se convirtió en el género que contaba con más espectadores. No parece extraño si consideramos la etapa histórica que se estaba viviendo.

En cuanto a los precios, las butacas de los teatros valían 6 y 5 pesetas, mientras que las del circo sólo costaban 3 pesetas. Con las informaciones aparecidas en la cartelera, se puede hacer la siguiente lista:

Calderón	butaca	6 pesetas	sesiones de tarde y noche
Rialto	butaca	6 pesetas	sesiones de tarde y noche
Coliseum	butaca	5 pesetas	sesión de noche
	sillones	3 pesetas	sesión de noche
	principal	2 pesetas	sesión de noche
Lara	butaca	5 pesetas	sesiones de tarde y noche
María Guerrero	butaca	5 pesetas	sesión de noche
Circo Price	butaca	3 pesetas	sesiones de tarde y noche
	butaca	2 pesetas	sesión a las 4 h.

Si comparamos estas cantidades con las halladas en la lista de espectáculos del estreno de La guerrilla en 1936 (la butaca costaba de 2 a 5 pesetas), apreciaremos una considerable subida, pues el precio mayor de 1936 se ha convertido en el menor en

1942.

En cuanto a los cines, en esta cartelera aparece por primera vez la separación entre locales de sesión numerada y continua, y una clasificación moral, pues junto a algunas películas se halla la palabra "apta": Princesita (Capitol), El hijo del caid (Fuencarral), ¿Por qué vivir tristes? (Palacio de la Música), ¿Cuándo es tu cumpleaños? (San Miguel), Secreto de vivir (Actualidades), Vuelo nocturno y Cadetes del mar (Ideal)...

Por otra parte, los actores que atraían al público hacia las salas en abril de 1942 eran el mítico Rodolfo Valentino, los cómicos Stan Laurel y Oliver Hardy, Gary Cooper, Leslie Howard, Robert Montgomery, Fernandel... También triunfaban entonces los jóvenes intérpretes Diana Durbin y Mickey Roonie. En cuanto a nuestros actores, los más famosos de la pantalla eran Josita Hernán, Conchita Montenegro y Alfredo Mayo.

En sólo tres ocasiones se informó en la cartelera del género de la película, aunque los títulos suelen ser bastante indicativos. Así, Mientras México duerme (Tívoli y San Carlos) era policíaca; Los ladrones somos gente honrada (Progreso), cómica; y Pensión misteriosa (Azul), de intriga.

En 1942 hemos encontrado menos información sobre los precios de las localidades de los cines que en las carteleras anteriores. Los indican cuatro locales y resultan bastante diferentes:

Capitol	4	pesetas	sesión a las 4 h.
San Miguel	2	pesetas	sesión a las 4 h.
Príncipe Alfonso	1,80	pesetas	sesión a las 4 h.

Montera 1 peseta

Debemos tener en cuenta que los cines Capitol, San Miguel y Principe Alfonso eran de sesión numerada, y el Montera, de sesión continua. Sin embargo, en los tres primeros locales hay una disparidad de precios considerable a pesar de corresponder a la misma sesión. Como en ènero de 1936 los precios de las butacas oscilaban entre 1,50 y 0,75 pesetas, se puede afirmar que el valor de las entradas de los locales de sesión numerada aumentó bastante después de la guerra civil.

Las peliculas con más semanas en cartel (cuatro) en abril de 1942 eran El hombre invisible vuelve (Proyecciones) y Se llevó mi corazón (Calatravas).

Al existir una gran cantidad de "films" que se proyectaban en su idioma original con subtitulos en castellano, algunos cines indicaban que se podian escuchar en nuestro idioma Baile en la Ópera (Calatravas), Brigada salvaje (Cervantes), Novela de un doctor (Colón), El misterioso señor X (Alcalá), Fuego en fronteras (Muñoz Seca)...

Se observa también en esta cartelera una disminución de los noticiarios que tan populares eran anteriormente. Aparecen únicamente los realizados por la compañia Ufa (Actualidades, Cinema X, Fígaro, Ideal, Montera, Panorama y Palacio del Cine) y Fox (Montera y Palacio del Cine). Por otro lado, la Metro Goldwyn Mayer añadia su nombre a sus peliculas como signo de calidad: "No más mujeres (la película de las tres estrellas. Metro Goldwyn Mayer)" (Palacio de la Prensa) y "Lo que no puede comprarse

(Lewis Stone, Jean Parker. M.G.M.)" (Imperial).

En fin, a la lista de espectáculos de 1942 se incorporaron las carreras de caballos con cuantiosos premios: 55.000 pesetas. Así se unían deporte y juego en una combinación que tenía el éxito asegurado. Por otra parte, apareció sólo un frontón (Recoletos) con dos sesiones y jugadores masculinos, y una sala de fiestas (J'Hay), que prometía grandes actuaciones, bailes y concursos.

En 1942 España se encontraba en el tercer año después de la guerra civil y los nuevos dirigentes del estado ocupaban las principales páginas de los periódicos. Sin embargo, otro enfrentamiento, pero de carácter mundial (1939-1945), era seguido con interés y con preocupación por los españoles. Al cumplirse el día 23 de abril el aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes, los diarios le dedicaron también mucha atención. Todas estas informaciones aparecieron en Ya, ABC y Diario de Burgos, prensa que hemos seleccionado para este apartado.

En la primera página del diario Ya, se publicaron noticias internacionales relacionadas con la Iglesia católica y con la Segunda Guerra Mundial (371). Por una parte, la Santa Sede había firmado un nuevo convenio con Colombia. Por otra, la armada japonesa había hundido un destructor australiano en la Bahía de Bengala. En cuanto a nuestro país, Ya destacó el regreso del escritor y político Dionisio Ridruejo de Rusia: "Dionisio Ridruejo llegó ayer a Madrid. Durante ocho meses ha combatido en Rusia como voluntario de la División Azul (372)." Al Consejero

Nacional Dionisio Ridruejo le esperaron en el aeropuerto madrileño varias personalidades: Ramón Serrano Suñer, Pilar Primo de Rivera, Pedro Lain Entralgo, Victor de la Serna Espina, Luis Rosales, Gregorio Prieto... Esta noticia ocupó un lugar destacado en todos los diarios españoles.

En la portada del periódico ABC, aparecieron el 23 de abril de 1942 fotos de cuadros de Luis Jiménez Aranda, Daniel Urrabieta Vierge, Gasaki-Kuni, José Moreno Carbonero, Joaquín Sorolla y Gustavo Doré. Todas estas obras artísticas se habían inspirado en El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha y, por ello, se utilizaron para la primera página (373). En el día del aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes, se celebraba entonces también la fiesta de la lengua española y del libro. Así pues, muchas páginas interiores se dedicaron a ese tema. En cuanto al extranjero, ABC informó sobre una maniobra infructuosa de las tropas de Gran Bretaña en Francia: "Elementos de choque ingleses desembarcan cerca de Boulogne, pero tienen que retirarse poco después (374)." En la misma página el corresponsal en Alemania, Ernesto del Campo, subrayó la "actuación de la juventud española en el Congreso de Dresde" (375). En esta ciudad se habían reunido jóvenes soldados de países que apoyaban al país anfitrión en la Segunda Guerra Mundial. Por el tratamiento dado a las dos noticias anteriores, parece desprenderse que ABC apoyaba a Alemania y a sus aliados militares. Sin embargo, los hechos principales del gran enfrentamiento durante 1942 fueron el fracaso alemán en Stalingrado y el desembarco estadounidense en

el norte de África.

Diario de Burgos ofreció también en primera página a sus lectores las informaciones fundamentales del dia, las cuales se refirieron también a la Segunda Guerra Mundial. En efecto, el Ministro de Asuntos Exteriores japonés había afirmado que su nación estaba dispuesta a combatir contra todos sus enemigos, mientras que las tropas alemanas habían arrebatado lugares estratégicos a los rusos: "La actividad del Eje en Europa -afirma Togo- adquirirá en breve un nuevo y eficaz rumbo. Japón está preparado para todas las agresiones" y "Rotura de posiciones soviéticas por formaciones alemanas" (376). Como se puede apreciar, también Diario de Burgos daba mayor relieve a los acontecimientos y declaraciones relacionados con Alemania, Italia o Japón. En cuanto a España, Diario de Burgos concedió mucha importancia a una reunión patriótica que iba a tener lugar en la ciudad andaluza de Linares: "Los Ministros de Trabajo y Secretario General presidirán una magna concentración en Linares (377)." El Ministro de Trabajo era José Antonio Girón y el Secretario General, Arrese.

Cuando en el mundo dominaba la guerra desde hacía varios años, "Azorín" volvió al teatro para estrenar su última comedia. En ella expuso que el futuro dependía de la juventud que amaba la naturaleza y el arte (378).

NOTAS.

(1) Edward Inman Fox, "La campaña teatral de 'Azorín' (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach)", Cuadernos Hispanoamericanos, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, pág. 381.

(2) Véase Gerardo Diego, "El novelar de 'Azorín'", La Estafeta Literaria, núm. 517, 1 de junio de 1973, págs. 4-5.

(3) Véase Víctor Valembois, "El teatro de cámara en la posguerra española (Su importancia, su fuerza, su debilidad)", Segismundo, año XII, números 23-24, 1976, pág. 183.

(4) José María Martínez Cachero, " 'Azorín': cara y cruz de su centenario", Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, año XIX, suplemento extraordinario del núm. 78, octubre-diciembre de 1973, págs. 143-144.

(5) Véase Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler (coordinadores), Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía, El Público. Cuadernos, núm. 42, diciembre de 1989.

(6) "Azorín", La fuerza del amor, Madrid, Prensa Española, 1930, pág. 5.

(7) De la gran actriz María Tubáu tratamos en el apartado de este trabajo "II.2.E. Los actores". En cuanto a Ceferino Palencia (1860-1928), fue autor de piezas como Cariños que matan (1882), La charra (1884), Currita de Albornoz (1897) y Pepita Tudó (1901); el director teatral de la compañía de su esposa; y su sustituto como catedrático de Declamación del Conservatorio madrileño a partir de 1915.

(8) Javier Sánchez-Ocaña, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y en la próxima temporada", Heraldo de Madrid, año XXXVII, núm. 12.862, 21 de abril de 1927, pág. 8. Véase también Ángel Cruz Rueda, "Semblanza de 'Azorín'", en "Azorín", Obras selectas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, pág. 31.

(9) "Azorín", La fuerza del amor, ob. cit., pág. 5.

(10) Véanse los apartados dedicados al tiempo y a la religión en el capítulo "II.3. Temas".

(11) Véase Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro de 'Azorín'", en "Azorín", Obras completas. II. Teatro. II. "Lo invisible". "Cer-

vantes o la casa encantada", Madrid, Renacimiento, 1931, pág. 17.

(12) Pío Baroja, "Prólogo", en José Martínez Ruiz, La fuerza del amor, Madrid, La España Editorial, 1901, pág. 7.

(13) José Montero Alonso, "La intérprete y el personaje. Margarita Xirgu y su interpretación de Santa Juana", La Esfera, año XIII, núm. 639, 3 de abril de 1926, págs. 14-15.

(14) Véase Arturo Mori, "La vida del teatro. Margarita Xirgu frente al mar", La Esfera, año XIII, núm. 659, 21 de agosto de 1926, pág. 9.

(15) Véase Ramón Martínez de la Riva, "El Teatro y la Crítica. 'Azorín' nos dice...", Blanco y Negro, año XXXVI, núm. 1857, 19 de diciembre de 1926, pág. 95. En otra entrevista realizada en abril de 1927 el dramaturgo ya no estaba tan seguro del estreno madrileño: "- No sé; eso depende de Margarita Xirgu. Seguramente antes que en España se estrenará en Buenos Aires..." Javier Sánchez-Ocaña, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y en la próxima temporada", ob. cit., pág. 9.

Por otra parte, el alicantino afirmó en 1930 y en 1936 que pensaba estrenar Judit. Véase Ramón Gómez de la Serna, "Horario. 'Azorín', en la librería", El Sol, año XIV, núm. 4.011, 20 de junio de 1930, pág. 1; y F. Miranda Nieto, " 'Azorín' estrena esta noche en el Benavente", El Sol, año XX, núm. 5.737, 11 de enero de 1936, pág. 5.

(16) Véase Fernando de la Milla, "Provisionales. El templo abandonado", La Esfera, año XIII, núm. 674, 4 de diciembre de 1926, págs. 7-8; y J. García Mercadal, "Azorín". Biografía ilustrada, Barcelona, Destino, 1967, pág. 110.

(17) Antonio Espina, "Un experimento teatral", El Sol, año X, núm. 2.846, 18 de setiembre de 1926, pág. 1. Véase también Eduardo Gómez de Baquero, " 'Azorín' en el Teatro", La Esfera, año XIV, núm. 678, 1 de enero de 1927, pág. 42.

(18) Véase "Floridor", "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid. Old Spain!", ABC, año XXII, núm. 7.440, 4 de noviembre de 1926, pág. 29.

(19) Véase Miguel Ángel, "La compañía Díaz Artigas en el Campoamor. Estreno de Old Spain", El Carbayón, tercera época, año XLVII, núm. 16.122, 3 de octubre de 1926, pág. 3.

(20) Enrique Díez-Canedo, " 'Azorín' en el teatro. El estreno de Old Spain! en Madrid", El Sol, año X, núm. 2.886, 4 de noviembre de 1926, pág. 1. Véase también Alfredo Marquerie, " 'Azorín' y el teatro", en Autores varios, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. "Azorín". Enrique García Álvarez. José Serrano, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1973, pág. 115.

(21) "Azorín", Old Spain! Edited with introduction, notes, exercises and vocabulary by George Baer Fundenburg. New Yok-London, Kenneth Mackenzie Editor, 1928. El texto titulado "Las acotaciones" se encuentra en "Azorín", O. c., IV, págs. 915-916.

(22) Véase el capítulo "II.2. 'Azorín', teórico del teatro".

(23) "Azorín", Old Spain!, en O. c., IV, pág. 859.

(24) Véase Marino Gómez-Santos, "Azorín", Barcelona, Cliper, 1958, pág. 63.

(25) Véase Antonio Gallego Morell, "Dos notas a 'Azorín'", en En torno a Garcilaso y otros ensayos, Madrid, Guadarrama, 1970, pág. 194.

(26) Véase "Azorín", Old Spain!, en O. c., IV, pág. 860.

(27) "Floridor", "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid. Old Spain!", ob. cit. Véase también Miguel Ángel, "La compañía Díaz Artigas en el Campoamor. Estreno de Old Spain", ob. cit.

(28) Véase Enrique Díez-Canedo, " 'Azorín' en el teatro. El estreno de Old Spain! en Madrid", ob. cit.

(29) Véase José L. Mayral, "Información teatral. Old Spain!, de 'Azorín'. En el Reina Victoria", La Voz, año VII, núm. 1.886, 4 de noviembre de 1926, pág. 2.

(30) Véase ABC, año XXII, núm. 7.440, 3 de noviembre de 1926, pág. 30.

(31) Véase "Azorín", Old Spain!, en O. c., IV, pág. 860.

(32) Enrique Díez-Canedo, "Acontecimiento literario. Estreno de una comedia de 'Azorín': Old Spain!", El Sol, año X, núm. 2.842, 14 de setiembre de 1926, pág. 1.

(33) Véase Ramón Gómez de la Serna, "Azorín", Buenos Aires, Losada, 1942, pág. 197.

(34) Enrique Díez-Canedo, "Acontecimiento literario. Estreno de una comedia de 'Azorín': Old Spain", ob. cit.
Las escenas donde se lució la actriz Pepita Díaz ocupan las páginas 885-891 en la edición de Old Spain!, en O. c., IV.

(35) Véase Antonio de Obregón, "El teatro de 'Azorín', frente al público y la crítica", El Sol, año XX, núm. 5.756, 2 de febrero de 1936, pág. 5; y Enrique Díez-Canedo, "Acontecimiento literario. Estreno de una comedia de 'Azorín': Old Spain!", ob. cit.

(36) Véase Álvaro Alcalá-Galiano, Entre dos mundos. La decadencia de Europa, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, pág. 76; y también Miguel Ángel, "La compañía Díaz Artigas en el Campoamor. Estreno de Old Spain", ob. cit.

(37) Véase Enrique Díez-Canedo, " 'Azorín' en el teatro. El estreno de Old Spain! en Madrid", ob. cit.

(38) Véase "Floridor", "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid. Old Spain!", ob. cit.

(39) Véase José L. Mayral, "Información teatral. Old Spain, de 'Azorín'. En el Reina Victoria", ob. cit.

(40) Véase Gaspar Sabater, "Azorín" o la plasticidad, Barcelona, Juventud, 1944, págs. 75-76.

(41) Véase ABC, año XXII, núm. 7.453, 18 de noviembre de 1926, págs. 33-34.
Federico Oliver (1873 - 1956), casado con otra célebre actriz de la época, Carmen Cobeña, escribió piezas como La muralla (1898), Han matado a don Juan (1929) y Las pistolas (1931). Su mejor obra fue Los cómicos de la legua (1925).

(42) ABC, año XXII, núm. 7.449, 13 de noviembre de 1926, pág. 38.

(43) Véase Ángel Cruz Rueda, "El teatro de 'Azorín'", en Werner Mulertt, "Azorín" (José Martínez Ruiz), Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, pág. 248.
Por otra parte, sobre el estreno sevillano de Old Spain! véase L. C. M., "Teatro San Fernando. Estreno de Old Spain!", La Unión, año X, núm. 3.054, 5 de mayo de 1927, pág. 19.

(44) Véase Xavier Tusell Gómez y Genoveva García Queipo de Llano, "Cartas inéditas de 'Azorín' a Juan de la Cierva", Revista de Occidente, segunda época, tomo XXXIII, núm. 98, mayo de 1971, pág. 215.

(45) Véase Miguel Martínez-Mena Rodríguez, "Homenaje a 'Azorín'", Índice de Artes y Letras, año VIII, núm. 63, 30 de mayo de 1953, pág. 6; y "Azorín, su corazón en Monóvar", Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, segunda época, núm. 30, mayo-agosto de 1980, págs. 191-193.

(46) Véase Anónimo, " 'Azorín': olvidado en Madrid su tierra le recuerda", La Marina, tercera época, núm. 44, 23 de diciembre de 1973, págs. 46-49.

(47) Enrique Díez-Canedo, " 'Azorín' en el teatro. El estreno de Old Spain! en Madrid", ob. cit.

(48) Véase Enrique Lafuente, "Crítica de Teatro. Las musas del 98. 'Azorín' en el Teatro", La Gaceta Literaria, año I, núm. 1, 1 de enero de 1927, pág. 4.

(49) Véase Eduardo Gómez de Baquero, " 'Azorín' en el Teatro", ob. cit.

(50) José L. Mayral, "Información teatral. Old Spain, de 'Azorín'. En el Reina Victoria", ob. cit. Véase también Miguel Ángel, "La compañía Díaz Artigas en el Campoamor. Estreno de Old Spain", ob. cit.

(51) "Floridor", "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid", ob. cit.

(52) Véase "Alejandro Miquis", "Demasiado dramaturgo", La Esfera, año XIII, núm. 672, 20 de noviembre de 1926, págs. 6-7; y Miguel Ángel, "La compañía Díaz Artigas en el Campoamor. Estreno de Old Spain", ob. cit.

(53) ABC, año XXII, núm. 7439, 3 de noviembre de 1926, pág. 30.

(54) Ibidem.

(55) Véase ABC, año XXII, núm. 7439, 3 de noviembre de 1926, págs. 1 y 15.

(56) Véase ABC, año XXII, núm. 7439, 3 de noviembre de 1926, pág. 15.

(57) ABC, año XXII, núm. 7439, 3 de noviembre de 1926, pág. 21.
El General José Sanjurjo y Sacanell (1872-1936) luchó en la guerras de Cuba y de África. Al proclamarse la República en 1931 era Director general de la Guardia Civil. Murió en accidente de aviación en 1936 cuando regresaba a España desde Portugal, donde estaba exiliado, para dirigir la sublevación militar.

(58) Véase La Voz, año VII, núm. 1.885, 3 de noviembre de 1926, pág. 1.

(59) Véase El Sol, año X, núm. 2.885, 3 de noviembre de 1926, pág. 1.

(60) "Corpus Barga" fue el seudónimo que usó el periodista, crítico y novelista Andrés de la Barga y Gómez de la Serna. Escribió Pasión y muerte, Apocalipsis, La vida rota, La baraja de los desatinos y Los pasos contados. Fue director de Crisol y colaborador habitual de publicaciones como España y Revista de Occidente.

(61) Véase el apartado "II.2.H. La crítica teatral" de este

trabajo.

(62) Véase "Azorín", "Autocrítica", ABC, año XXIII, núm. 7.554, 17 de marzo de 1927, págs. 7-8.

(63) Véase el apartado "II.2.D. Caracteres del escritor de teatro" de este trabajo.

(64) Véase el apartado "II.2.C. 'Azorín' y el teatro de su tiempo" de este trabajo.

(65) "Azorín", "Autocrítica", ob. cit., pág. 8.

(66) Véase José Montero Alonso, " 'Azorín', en un ensayo de Brandy, mucho brandy, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.730, 18 de marzo de 1927, pág. 17.

(67) Véase Gerardo Ribas, "Los autores en el estreno. 'Azorín' tiene la tranquilidad de haber hecho una obra literaria", La Nación, año II, núm. 443, 18 de marzo de 1927, pág. 5.

(68) Véase Marino Gómez-Santos, "Azorín", Barcelona, Cliper, 1958, pág. 62.

(69) "Azorín", Brandy, mucho brandy, en O. C., IV, pág. 919.

(70) José Montero Alonso, " 'Azorín', en un ensayo de Brandy, mucho brandy, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", ob. cit.

(71) Véase Enrique de Mesa, "De la vida teatral. La compañía Pitoeff, en el Alkázar. Jean le Maufranc, de Jules Romains", El Imparcial, año LXI, núm. 20.927, 8 de febrero de 1927, pág. 3. A Enrique de Mesa no le gustó la obra, aunque sí la labor de los intérpretes.

(72) Véase "Santorello", "Informaciones y estrenos. Actualidades teatrales", Blanco y Negro, año XXXVII, núm. 1.871, 27 de marzo de 1927, pág. 76.

(73) Véase "Azorín", Brandy, mucho brandy, en O. C., IV, pág. 920.

(74) Ibídem.

(75) Véase "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid", ABC, año XXIII, núm. 7.555, 18 de marzo de 1927, pág. 32.

(76) Véase "Santorello", "Informaciones y estrenos. Actualidades teatrales", ob. cit.

(77) Véase "Alejandro Miquis", "El Teatro en España. El caso

'Azorín'", La Esfera, año XIV, núm. 691, 2 de abril de 1927, pág. 42.

(78) Véase Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de Vega, Historia del Teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas. Volumen II. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1924, pág. 279.

(79) Véase José Montero Alonso, " 'Azorín', en un ensayo de Brandy, mucho brandy, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", ob. cit.

(80) José Montero Alonso, " 'Azorín', en un ensayo de Brandy, mucho brandy, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", ob. cit.

(81) Véase Enrique Díez-Canedo, "Los estrenos de anoche. 'Azorín' y los hermanos Machado", El Sol, año XI, núm. 3.001, 18 de marzo de 1927, pág. 1. Por otro lado, "Azorín" escribió años después un artículo positivo sobre el apuntador teatral. Véase "Recuadro del traspunte", ABC, año LIV, núm. 17.108, 12 de enero de 1961, pág. 50.

(82) Véase Enrique Díez-Canedo, "Los estrenos de anoche. 'Azorín' y los hermanos Machado", ob. cit. Véase también "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid", ob. cit.; y Cipriano de Rivas Cherif, Cómo hacer teatro, Valencia, Pretextos, 1991, pág. 309.
Sobre Georges Pitoëff (1884-1939) puede consultarse Juan Guerrero Zamora, Historia del Teatro contemporáneo. II, Barcelona, Juan Flors, Editor, 1961, págs. 399-410.

(83) Véase Gerardo Ribas, "Los autores en el estreno. 'Azorín' tiene la tranquilidad de haber hecho una obra literaria", ob. cit.

(84) M. Fernández Almagro, "Información teatral. Un desdichado estreno de 'Azorín' y un gran triunfo de los hermanos Machado", La Voz, año VIII, núm. 2.001, 18 de marzo de 1927, pág. 2.

(85) Véase "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid", ob. cit.

(86) Véase Gerardo Ribas, "Los autores en el estreno. 'Azorín' tiene la tranquilidad de haber hecho una obra literaria", ob. cit.

(87) Véase "Una encuesta de Nuevo Mundo. ¿Es lícita la protesta en el teatro, como es lícito, tradicionalmente, el aplauso? En caso afirmativo, ¿en qué forma se debe exteriorizar esa protesta?", Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.764, 11 de noviembre de 1927, págs. 12-13. En la orgullosa respuesta de

"Azorín", que se encuentra en la página 12, puede apreciarse el recuerdo del escándalo producido en el estreno de Brandy, mucho brandy: "Hay dos clases de éxitos. Uno, el de los aplausos y a otra cosa; otro, el de las protestas, las discusiones, las pendencias, el escándalo. El primero lo necesitan los actores y autores sin personalidad. El segundo realza la personalidad de los actores y los autores que la tengan.

La vida del Arte no es palmaditas y a casa; esa vida es lucha y pasión."

(88) Véase "Azorín", "Una obra y un estreno", La Nación, año III, núm. 448, 24 de marzo de 1927, págs. 10-11.

Sobre las conferencias anteriores a las representaciones teatrales en España, véase Jesús Rubio Jiménez, Ideología y teatro en España: 1890-1900, Zaragoza, Universidad de Zaragoza - Libros Pórtico, 1982, pág. 212.

(89) Véase el apartado "II.2.G. El público" de este trabajo.

(90) Enrique de Mesa, "De la vida teatral. Los estrenos de ayer en el Centro y Reina Victoria. Una obra de 'Azorín' y otra de los hermanos Machado", El Imparcial, año LXI, núm. 20.960, 18 de marzo de 1927, pág. 1. Véase también Enrique Díez-Canedo, "Los estrenos de anoche. 'Azorín' y los hermanos Machado", ob. cit.

(91) Véase Luis Astrana Marín, "Crítica literaria. Monóvar, mucho Monóvar", El Imparcial, año LXI, núm. 20.962, 20 de marzo de 1927, pág. 5.

(92) Véase Juan Chabás, "El teatro. 'Azorín', a tientas", La Gaceta Literaria, año I, núm. 7, 1 de abril de 1927, pág. 5.

(93) Véase Enrique Díez-Canedo, "Los estrenos de anoche. 'Azorín' y los hermanos Machado", ob. cit.

(94) Véase Alfredo Marquerie, " 'Azorín' y el teatro", en Autores varios, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. 'Azorín'. Enrique García Álvarez. José Serrano, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1973, pág. 116.

(95) Véase M. Fernández Almagro, "Información teatral. Un desdichado estreno de 'Azorín' y un gran triunfo de los hermanos Machado", ob. cit.

(96) Véase Rafael Marquina, "A propósito de Murlett sobre 'Azorín'. III.", La Gaceta Literaria, año IV, núm. 91, 1 de octubre de 1930, pág. 5; y Ángel Cruz Rueda, "El teatro de 'Azorín'", en Werner Murlett, "Azorín" (José Martínez Ruiz), Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, págs. 241-293.

(97) Véase "Alejandro Miquis", "El Teatro en España. El caso 'Azorín'", ob. cit.

(98) "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid", ABC, año XXIII, núm. 7.555, 18 de marzo de 1927, pág. 32.

(99) Véase Anónimo, " 'Azorín' vendrá a Monóvar", La Cháchara, año II, núm. 18, 22 de mayo de 1927, pág. 5; José Alfonso, "Monóvar festeja a su hijo predilecto", Mundo Gráfico, año XXI, núm. 1.021, 27 de mayo de 1931, pág. 39; José Capilla, "Las ciudades y los hombres. 'Azorín' y Monóvar", El Español, año III, núm. 63, 8 de enero de 1944, pág. 5; Ángel Cruz Rueda, "El teatro de 'Azorín'", ob. cit., pág. 271; Marino Gómez Santos, "Azorín", ob. cit., pág. 63; Miguel Martínez-Mena Rodríguez, "Azorín, su corazón en Monóvar", Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, segunda época, núm. 30, mayo-agosto de 1980, pág. 192; y Francisco Montoro, "Azorín y el casino de Monóvar", El Veïnat, año XIV, núm. 124, 2 de marzo de 1992, págs. 18-19.

Al estreno de Brandy, mucho brandy en Valencia por la compañía Herrero-Porredón se refirieron brevemente el propio "Azorín" y la actriz Rosario Pino en sendas entrevistas. Véase Javier Sánchez-Ocaña, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y en la próxima temporada", Heraldo de Madrid, año XXXVII, núm. 12.862, 21 de abril de 1927, págs. 8-9; y J. V., "Una gloria de la escena española ante un estreno nuevo", El Cantábrico, año XXXIII, núm. 11.852, 27 de abril de 1927, pág. 2.

(100) Antonio Montoro Sanchis, ¿Cómo es "Azorín"?, Madrid, Bilioteca Nueva, 1953, pág. 206.

(101) Véase Anónimo, "Brandy, mucho brandy", ABC, año XXIII, núm. 7.731, 9 de octubre de 1927, pág. 46. Véase también Pablo Beltrán de Heredia, "Azorín" en su inmortalidad, Madrid, Taurus, 1973, pág. 366.

(102) Véase Marino Gómez-Santos, "Azorín", ob. cit., pág. 62.

(103) "Santorello", "Informaciones y estrenos. Actualidades teatrales", ob. cit.

(104) Véase Ramón Gómez de la Serna, "El rejuvecimiento de 'Azorín' y el teatro", en "Azorín", Buenos Aires, Losada, 1942, págs. 190-200; y José María Valverde, "Azorín", Barcelona, Planeta, 1971, pág. 348.

Por otra parte, a C. Arniches también le gustó Brandy, mucho brandy. Véase Gerardo Ribas, "Los autores en el estreno. 'Azorín' tiene la tranquilidad de haber hecho una obra literaria", ob. cit.

(105) Véase Enrique Díez-Canedo, "Los estrenos de anoche. 'Azorín' y los hermanos Machado", ob. cit. Véase también P. Pérez Clotet, "Azorín y la renovación del teatro en España", Revista del Ateneo (Jerez de la Frontera), año IV, núm. 32, marzo de

1927, págs. 74-76; y José Luis Salado, "Los estrenos del sábado", La Voz, año XVII, núm. 4.683, 13 de enero de 1936, pág. 4.

(106) "Alejandro Miquis", "El Teatro en España. El caso 'Azorín'", ob. cit.

(107) M. Fernández Almagro, "Información teatral. Un desdichado estreno de 'Azorín' y un gran triunfo de los hermanos Machado", ob. cit.

(108) Véase "Informaciones y Noticias Teatrales. En Madrid", ABC, año XXIII, núm. 7.555, 18 de marzo de 1927, pág. 32.

(109) Véase El Imparcial, año LXI, núm. 20.959, 17 de marzo de 1927, pág. 7.

(110) Véase ABC, año XXIII, núm. 7.554, 17 de marzo de 1927, pág. 1.

(111) ABC, año XXIII, núm. 7.554, 17 de marzo de 1927, pág. 15.

(112) ABC, año XXIII, núm. 7.554, 17 de marzo de 1927, pág. 29.

(113) El Imparcial, año LXI, núm. 20.959, 17 de marzo de 1927, pág. 1.

(114) Véase Ernesto Giménez Caballero, "Ficha sobre 'Azorín'. De Paris-Ceinture a Rusia", El Sol, año XII, núm. 3.497, 17 de octubre de 1928, pág. 1.

(115) Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.730, 18 de marzo de 1927, pág. 11.

(116) Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.730, 18 de marzo de 1927, pág. 23.

(117) Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.730, 18 de marzo de 1927, pág. 33.

(118) Véase "El momento teatral. Los recientes estrenos de los Quintero, de 'Azorín' y de Muñoz Seca", Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.767, 2 de diciembre de 1927, pág. 20.

(119) Véase "Azorín", "Autocrítica de Comedia del arte", ABC, año XXIII, núm. 7.758, 10 de noviembre de 1927, págs. 10-11.

(120) "Trivelin", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín', en el Fuencarral", ABC, año XXIII, núm. 7.758, 10 de noviembre de 1927, pág. 11.

(121) "Azorín", Comedia del arte, en O. c., IV, pág. 977.

(122) Sobre los juicios de "Azorín" acerca de Electra, véase el artículo de E. I. Fox, "Galdós' Electra: A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic between Martínez Ruiz and Maeztu", Anales Galdosianos, año I, 1966, págs. 131-141.

(123) Véase "Trivelín", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín', en el Fuencarral", ob. cit.

(124) Véase "Azorín", Comedia del arte, en O. C., IV, pág. 978.

(125) Véase "Comedia del arte de 'Azorín'", ABC, año XXIII, núm. 7.772, 26 de noviembre de 1927, pág. 34.

(126) Véase Enrique de Mesa, "Comedia del arte", en Apostillas a la escena, Madrid, C.I.A.P., 1929, págs. 168-172.

(127) Véase A. Rodríguez de León, "Fuencarral. Comedia del arte, comedia dramática en tres actos, de 'Azorín'", El Sol, año XI, núm. 3.218, 26 de noviembre de 1927, pág. 8.

(128) Véase M. Fernández Almagro, "Información teatral. Las tres obras estrenadas anoche no gustaron al público", La Voz, año VIII, núm. 2.218, 26 de noviembre de 1927, pág. 2.

(129) Véase el apartado "II.2.4. Caracteres del escritor de teatro".

(130) "Comedia del arte de 'Azorín'", ob. cit.

(131) Véase "El momento teatral. Los recientes estrenos de los Quintero, de 'Azorín' y de Muñoz Seca", Nuevo Mundo, ob. cit.

(132) Véase "La semana teatral", Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.767, 2 de diciembre de 1927, pág. 21.

(133) Véase Luis de Tapia, "¡A la colada! Todo negro", Nuevo Mundo, año XXXIV, núm. 1.767, 2 de diciembre de 1927, pág. 23.

(134) M. Fernández Almagro, "Información teatral. Las tres obras estrenadas anoche no gustaron al público", ob. cit.

(135) Véase Enrique de Mesa, "Comedia del arte", en Apostillas a la escena, ob. cit.

(136) A. Rodríguez de León, "Fuencarral. Comedia del arte, comedia dramática en tres actos, de 'Azorín'", ob. cit.

(137) Véase Marino Gómez-Santos, "Azorín", Barcelona, Cliper, 1958, pág. 63; y Anónimo, "El teatro de Azorín", Diario de Castellón, 22 de diciembre de 1927. Sobre Enrique Borrás véase

el capítulo dedicado a este actor en el libro de Eduardo Zamacois, Desde mi butaca. Apuntes de una psicología de nuestros actores, Barcelona, Maucci, s.a., tercera edición, págs. 35-41.

(138) "Comedia del arte de 'Azorín'", ob. cit.

(139) "El momento teatral. Los recientes estrenos de los Quintero, de 'Azorín' y de Muñoz Seca", Nuevo Mundo, ob. cit.

(140) "La semana teatral", Nuevo Mundo, ob. cit.

(141) A. Rodríguez de León, "Fuencarral. Comedia del arte, comedia dramática en tres actos, de 'Azorín'", ob. cit. Véase también "Alejandro Miquis", "Una obra de 'Azorín'", La Esfera, año XIV, núm. 728, 17 de diciembre de 1927, pág. 7.

(142) Véase M. Fernández Almagro, "Información teatral. Las tres obras estrenadas anoche no gustaron al público", ob. cit.

(143) Véase Enrique de Mesa, "Comedia del arte", en Apostillas a la escena, ob. cit.

(144) Véase ABC, año XXIII, núm. 7.771, 25 de noviembre de 1927, pág. 37.

(145) ABC, año XXIII, núm. 7.771, 25 de noviembre de 1927, págs. 15-16 y 31, respectivamente.

(146) ABC, año XXIII, núm. 7.771, 25 de noviembre de 1927, pág. 24.

(147) La Voz, año VIII, núm. 2.217, 25 de noviembre de 1927, pág. 1.

(148) La Voz, año VIII, núm. 2.217, 25 de noviembre de 1927, pág. 3.

(149) La Voz, año VIII, núm. 2.217, 25 de noviembre de 1927, pág. 1.

(150) La Voz, año VIII, núm. 2.217, 25 de noviembre de 1927, pág. 2.

(151) El Sol, año XI, núm. 3.217, 25 de noviembre de 1927, pág. 5.

(152) El Sol, año XI, núm. 3.217, 25 de noviembre de 1927, pág. 3.

(153) El Sol, año XI, núm. 3.217, 25 de noviembre de 1927, pág. 1.

(154) Véase Abraham Polanco, "Antes del estreno. Dos

palabras con el autor. Esta noche se estrena en la Comedia El Clamor, farsa de 'Azorín' y Muñoz Seca", La Voz, año IX, núm. 2.350, 2 de mayo de 1928, pág. 2.

(155) Véase Antonio Robles, "Muñoz Seca y 'Azorín' explican su colaboración", Estampa, año I, núm. 14, 3 de abril de 1928, pág. 20; y Álvaro Alcalá-Galiano, " 'Azorín' y Muñoz Seca", en Figuras excepcionales, Madrid, Renacimiento, s.a., págs. 97-106.
En efecto, "Azorín" dedicó a P. Muñoz Seca varios artículos periodísticos en 1927, como los titulados "Otra vez, y siempre, Muñoz Seca" y "Muñoz Seca, el libertador", recogidos en Escena y sala, en O. c., VIII, págs. 874-878 y 969-973, respectivamente.

(156) Véase José María Díez Borque, "Rumbos inéditos de un centenario (I). 'Azorín' y el Teatro", Informaciones, año LII, núm. 16.031, 19 de julio de 1973, Suplemento de las Artes y las Letras, núm. 263, pág. 3; y Ricardo de la Fuente Ballesteros, "La polémica colaboración de 'Azorín' y Muñoz Seca: El Clamor", Studia Zamorensia. Philologica, VII, 1986, págs. 355-360.

(157) Véase "Informaciones de espectáculos, teatros, conciertos, circos", ABC, año XXIII, núm. 7.720, 27 de setiembre de 1927, pág. 36.

(158) Véase Enrique Díez-Canedo, "El Clamor", en Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936. Volumen segundo: II. El Teatro poético. III. El Teatro cómico, México, Joaquín Mortiz, 1968, págs. 288-291; y Enrique de Mesa, "Un estreno en la Comedia. 'Azorín' y Muñoz Seca, la nueva pareja intelectual", El Imparcial, año LXII, núm. 21.213, 3 de mayo de 1928, pág. 12.

(159) Véase Antonio Robles, "Muñoz Seca y 'Azorín' explican su colaboración", ob. cit., pág. 20.

(160) "Trivelín", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín', en el Fuencarral", ABC, año XXIII, núm. 7.758, 10 de noviembre de 1927, pág. 11.

(161) Antonio Robles, "Muñoz Seca y 'Azorín' explican su colaboración", ob. cit., pág. 21. Véase también la entrevista a P. Muñoz Seca de Fernando Barango-Solís, "Los autores, el teatro actual y los críticos", El Imparcial, año LXII, núm. 21.212, 2 de mayo de 1928, pág. 3.

(162) Véase "Trivelín", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín' y Muñoz Seca", ABC, año XXIV, núm. 7.902, 26 de abril de 1928, págs. 11-12.

(163) Pedro Muñoz Seca y "Azorín", El Clamor, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1928, pág. 5.

(164) "Trivelín", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín' y Muñoz

Seca", ob. cit., pág. 11.

(165) Véase Pedro Muñoz Seca y "Azorín", El Clamor, ob. cit., pág. 6.

(166) Véase Enrique Díez-Canedo, "El Clamor", en Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936. Volumen segundo: II. El Teatro poético. III. El Teatro cómico, ob. cit., pág. 291.

(167) Véase Anónimo, "Actualidades", Diario de Cádiz, año LXII, núm. 27.869, 3 de mayo de 1928, pág. 2.

(168) Véase José Deleito y Piñuela, "El Teatro de la Comedia y Emilio Mario", en Estampas del Madrid teatral de fin de siglo, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, s.a., págs. 125-228.

(169) Véase Gómez Sebastián y P. de Samacarrera, "Después del estreno de El Clamor. 'Azorín' dice que no ha querido ofender a nadie", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.187, 4 de mayo de 1928, pág. 5.

(170) Véase "Floridor", "El Clamor", ABC, año XXIV, núm. 7.908, 4 de mayo de 1928, pág. 37; y Enrique Díez-Canedo, "El Clamor", en Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936. Volumen segundo: II. El Teatro poético. III. El Teatro cómico, ob. cit., pág. 291.

(171) Véase Enrique de Mesa, "Un estreno en la Comedia. 'Azorín' y Muñoz Seca, la nueva pareja intelectual", ob. cit.

(172) Véase Álvaro Alcalá-Galiano, " 'Azorín' y Muñoz Seca", en Figuras excepcionales, ob. cit.

(173) Véase Walter Starkie, "Las obras y los días. Los ochenta años de 'Azorín'", Clavileño, núm. 22, julio-agosto de 1953, pág. 26.

(174) Véase "Azorín", "Una obra y un estreno", La Nación, año III, núm. 448, 24 de marzo de 1927, pág. 10.

(175) Véase Anónimo, "Actualidades", Diario de Cádiz, año LXII, núm. 27.869, 3 de mayo de 1928, pág. 2; y "Estreno de El Clamor en Cádiz", ABC, año XXIV, núm. 7.908, 4 de mayo de 1928, pág. 37.

(176) Véase Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.186, 3 de mayo de 1928, pág. 5.

(177) Véase Ángel Cruz Rueda, "El teatro de 'Azorín'", en Werner Mulertt, "Azorín" (José Martínez Ruiz), Madrid, Biblioteca Nueva, 1930, pág. 280; José Alfonso, "Azorín". En torno a su vida y a su obra, Barcelona, Aedos, 1958, págs. 79-80; e "¿Indigno

periodista?", La Estafeta Literaria, núm. 366, 25 de marzo de 1967, pág. 34; y José Corbí, "Estreno de El Clamor", Revista de la Fundación l'Alba - Colegio Aitana, número con motivo del XXV aniversario de la muerte de José Martínez Ruiz, 1993, pág. 12.

(178) Véase J. García Mercadal, "Azorín". Biografía ilustrada, Barcelona, Destino, 1967, pág. 122.

(179) Véase M. Fernández Almagro, "Un estreno en la Comedia. El Clamor", La Voz, año IX, núm. 2.351, 3 de mayo de 1928, pág. 2.

(180) Enrique de Mesa, "Un estreno en la Comedia. 'Azorín' y Muñoz Seca, la nueva pareja intelectual", ob. cit.

(181) Ibidem.

(182) Véase "Floridor", "El Clamor", ob. cit.

(183) Véase Álvaro Alcalá-Galiano, " 'Azorín' y Muñoz Seca", en Figuras excepcionales, ob. cit.

(184) Véase Enrique Díez-Canedo, "El Clamor", en Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936. Volumen segundo: II. El Teatro poético. III. El Teatro cómico, ob. cit., pág. 290.

(185) Álvaro Alcalá-Galiano, " 'Azorín' y Muñoz Seca", en Figuras excepcionales, ob. cit., pág. 105.

(186) Ob. cit., pág. 103.

(187) Véase Enrique Díez-Canedo, "El Clamor", en Artículos de crítica teatral. El Teatro español de 1914 a 1936. Volumen segundo: II. El Teatro poético. III. El Teatro cómico, ob. cit.

(188) Juan G. Olmedilla, "El estrenito de anoche en la Comedia. El Clamor, de Muñoz Seca y 'Azorín", obtiene un clamoroso fracaso", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.186, 3 de mayo de 1928, pág. 5.

(189) Ibidem.

(190) Alberto Marín Alcalde, "Escenario. La campaña de invierno en los teatros de Madrid", Estampa, año I, núm. 1, 3 de enero de 1928, pág. 9.

(191) Dichos artículos y otros sobre el mismo tema aparecen recogidos en el libro Escena y sala que se encuentra en O. C., VIII, págs. 938-990.

(192) Véase "La crítica de teatros y la crítica de críticos", ABC, año XXII, núm. 7.482, 23 de diciembre de 1926,

pág. 21.

(193) Véase Ángel Cruz Rueda, "Semblanza de 'Azorín'", en "Azorín", Obras selectas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, pág. 59.

(194) Gómez Sebastián y P. de Samacarrera, "Después del estreno de El Clamor. 'Azorín' dice que no ha querido ofender a nadie", ob. cit. Véase también José Payá Bernabé, "Ignorados artículos de Martínez Ruiz en El Motín", Anales Azorinianos, núm. 3, 1986, pág. 96, nota núm. 32.

(195) Véase "Jugadores de ventaja. Contra el periodismo", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.186, 3 de mayo de 1928, pág. 1.

(196) Véase "Ante el suceso literario", El Sol, año XII, núm. 3.355, 4 de mayo de 1928, pág. 1; y M. Fernández Almagro, "Un estreno en la Comedia. El Clamor", ob. cit.

(197) Véase Julio Romano, "¡Estaba escrito! El Clamor, de 'Azorín' y Muñoz Seca, y La verdad a perra chica, de Heltai", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.191, 9 de mayo de 1928, pág. 5.

(198) Ernesto Giménez Caballero, "Defensa esencial. El talento dramático de 'Azorín'", La Gaceta Literaria, año II, núm. 34, 15 de mayo de 1928, pág. 1.

(199) Véase Pedro Gómez Aparicio, Historia del periodismo español. IV. De la Dictadura a la guerra civil, Madrid, Editora Nacional, 1981, pág. 149.

(200) Véase " 'Azorín', dado de baja en la Asociación de la Prensa", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.188, 5 de mayo de 1928, pág. 1.

(201) "La Asociación de la Prensa y 'Azorín'", El Sol, año XII, núm. 3.357, 6 de mayo de 1928, pág. 1.

(202) Véase "La Asociación de la Prensa y el prestigio profesional", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.189, 7 de mayo de 1928, página 1.

(203) "La prensa y los periodistas", ABC, año XXIV, núm. 7.912, 8 de mayo de 1928, pág. 17.

(204) Véase "Periódicos y periodistas", ABC, año XXIV, núm. 7.913, 9 de mayo de 1928, pág. 16.

(205) Véase Pedro Gómez Aparicio, Historia del periodismo español. IV. De la Dictadura a la guerra civil, ob. cit., pág. 149.

(206) Véase "El Clamor. 'Azorín' y Muñoz Seca se extrañan de que en la 'culta y liberal Valencia' no se haya representado su obra", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.192, 10 de mayo de 1928, pág. 6.

(207) Véase Pedro Gómez Aparicio, Historia del periodismo español. IV. De la Dictadura a la guerra civil, ob. cit., pág. 150.

(208) Todas las citas que aparecen en este apartado se encuentran en la cartelera de ABC, año XXIV, núm. 7.907, 2 de mayo de 1928, págs. 31-32.

(209) Véase ABC, año XXIV, núm. 7.907, 2 de mayo de 1928, pág. 1.

(210) ABC, año XXIV, núm. 7.907, 2 de mayo de 1928, pág. 23.

(211) ABC, año XXIV, núm. 7.907, 2 de mayo de 1928, pág. 15.

(212) ABC, año XXIV, núm. 7.907, 2 de mayo de 1928, pág. 19.

(213) Véase El Imparcial, año LXII, núm. 21.212, 2 de mayo de 1928, pág. 1.

(214) Véase El Sol, año XII, núm. 3.353, 2 de mayo de 1928, pág. 1.

(215) Véase El Sol, año XII, núm. 3.353, 2 de mayo de 1928, pág. 3.

(216) Véase El Sol, año XII, núm. 3.353, 2 de mayo de 1928, pág. 1.

(217) Véase Ángel Cruz Rueda, "Notas preliminares", en "Azorín", O. c., IV, págs. 24-25. Sobre el grupo El Caracol puede consultarse el cuaderno monográfico dedicado al que fue su director, Cipriano de Rivas Cherif, que acompañó a la revista El Público, número 42, diciembre de 1989.

(218) Véase J. V., "Una gloria de la escena española ante un teatro nuevo", El Cantábrico, año XXXIII, núm. 11.852, 27 de abril de 1927, pág. 2; Anónimo "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias", ABC, año XXIII, núm. 7.591, 29 de abril de 1927, pág. 37; e "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias", ABC, año XXIII, núm. 7.592, 30 de abril de 1927, pág. 40.

(219) Véase "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias", ABC, año XXIII, número dominical extraordinario, 16 de octubre de 1927, pág. 44.

(220) "Azorín", "Preámbulo", en O. c., IV, pág. 1.033.

(221) Ob. cit., pág. 1.034.

(222) "Azorín", Lo invisible, en O. c., IV, pág. 1.031.

(223) Véase Eduardo Zamacois, "Rosario Pino", en Desde mi butaca. Apuntes de una psicología de nuestros actores, Barcelona, Maucci, s.a., tercera edición, págs. 27-33.

(224) Véase la nota 217 y, además, Ricardo Doménech, "'Azorín', dramaturgo", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXVI, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, pág. 393; y José Gordon, Teatro experimental español, Madrid, Escelicer, 1965, pág. 16.

(225) Véase "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias", ABC, año XXIII, número 7.591, 29 de abril de 1927, pág. 37.

(226) Véase "Azorín", Lo invisible, en O. c., IV, pág. 1.032.

(227) Véase Arturo Mori, "Las novedades de ayer. Del Caracol, al Infanta Beatriz", El Liberal, año L, núm. 18.100, 25 de noviembre de 1928, pág. 5; E. Estévez-Ortega, "Nuevo teatro de arte: Sala Rex. Debut de 'Azorín' como actor", Nuevo Mundo, año XXXV, núm. 1.820, 7 de diciembre de 1928, pág. 4; Juan G. Olmedilla, "Presentación del grupo 'Caracol' con estrenos de 'Azorín' y Chejov", Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.363, 26 de noviembre de 1928, pág. 5; y Luis Calvo, "Presentación del grupo teatral del 'Caracol'", ABC, año XXIV, núm. 8.085, 25 de noviembre de 1928, pág. 46.

(228) Véase Luis Calvo, "Presentación del grupo teatral del 'Caracol'", ob. cit., pág. 46.

(229) Véase Jorge de la Cueva, "Sala Rex: Presentación del grupo teatral 'Caracol'", El Debate, año XVIII, núm. 6.042, 25 de noviembre de 1928, pág. 6.

(230) Arturo Mori, "Las novedades de ayer. Del Caracol, al Infanta Beatriz", ob. cit.

(231) Juan G. Olmedilla, "Presentación del grupo 'Caracol' con estrenos de 'Azorín' y Chejov", ob. cit.

(232) Véase Lawrence A. Lajohn, "Azorín" and the Spanish Stage, New York, Hispanic Institute in the United States, 1961, pág. 74.

(233) Véase Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de Vega, Historia del Teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas. Volumen II. Barcelona, Montaner y Simón

Editores, 1924, pág. 300.

(234) Véase Anónimo, "Llegada de 'Azorín'", El Cantábrico, año XXXIII, núm. 11.853, 28 de abril de 1927, pág. 2; e "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias", ABC, año XXIII, número 7.591, 29 de abril de 1927, pág. 37.

(235) Véase J. V., "Teatros y Salones. Teatro Pereda. Estreno de Doctor Death, de 3 a 5, auto sacramental de 'Azorín'", El Cantábrico, año XXXIII, núm. 11.854, 29 de abril de 1927, pág. 2.

(236) Véase Anónimo, "Teatros y Salones. Teatro Pereda. Funciones en homenaje a 'Azorín'. Despedida de la compañía", El Cantábrico, año XXXIII, núm. 11.857, 3 de mayo de 1927, pág. 2.

(237) Véase Juan Aguilera Sastre, "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)", en Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía, El Público. Cuadernos, núm. 72, diciembre de 1989, pág. 6; y E. Estévez-Ortega, "Nuevo teatro de arte: Sala Rex. Debut de 'Azorín" como actor", ob. cit., págs. 3-4.

(238) Véase Jorge de la Cueva, "Sala Rex: Presentación del grupo teatral 'Caracol' ", ob. cit.; Luis Calvo, "Presentación del grupo teatral del 'Caracol'", ob. cit., págs. 45-46; y Cipriano de Rivas Cherif, Cómo hacer teatro, Valencia, Pretextos, 1991, pág. 114.

(239) Arturo Mori, "Las novedades de ayer. Del Caracol, al Infanta Beatriz", ob. cit.

(240) "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias", ABC, año XXIII, núm. dominical extraordinario, 16 de octubre de 1927, pág. 44. Véase también M. R. C., "Música y teatros. Eldorado. La arañita en el espejo", La Vanguardia, año XLVI, núm. 19.860, 18 de octubre de 1927, pág. 23.

(241) Véase "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias", ABC, año XXIII, número 7.591, 29 de abril de 1927, pág. 37.

(242) Véase "Febus", "Un estreno de 'Azorín' en Santander", La Voz, año VIII, núm. 2.037, 29 de abril de 1927, pág. 8.

(243) Véase "Otro estreno de 'Azorín'", La Voz, año VIII, núm. 2.039, 2 de mayo de 1927, pág. 12.

(244) Véase Jorge de la Cueva, "Sala Rex: Presentación del grupo teatral 'Caracol'", ob. cit.; Arturo Mori, "Las novedades de ayer. Del Caracol, al Infanta Beatriz", ob. cit.; Juan G. Olmedilla, "Presentación del grupo 'Caracol' con estrenos de 'Azorín' y Chejov", ob. cit.; y Luis Calvo, "Presentación del grupo teatral del 'Caracol'", ob. cit., pág. 46.

(245) Véase Ángel Cruz Rueda, "Notas preliminares", en "Azorín", O. c., IV, pág. 25.

(246) Véase Alfredo Marquerie, "Lo invisible, de 'Azorín', en una sesión de Arte Nuevo", ABC, año XL, núm. 13.015, 16 de noviembre de 1947, pág. 23. Véase también Anónimo, "Una sesión de Arte Nuevo", Pueblo, año VIII, núm. 2.886, 17 de noviembre de 1947, pág. 8.

En el Seminario Internacional J. Martínez Ruiz, "Azorín", celebrado en Alicante en noviembre de 1992, Alfonso Sastre pronunció una conferencia el día 4 en la que recordó su montaje de Doctor Death, de 3 a 5. En su exposición indicó que además de director fue el apuntador de la representación y el autor de un poema que se leyó al comienzo de la función. En cuanto a los actores, se refirió a Amparo Reyes, quien dio vida a la Enferma vestida con una túnica blanca. Por otro lado, señaló que Alfonso Paso dirigió El segador, pieza en la que también actuó.

(247) Véase Autores varios, "Introducción", en Alfonso Sastre, Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno, Madrid, Taurus, 1964, págs. 7-140.

(248) Véase Antonio D. Olano, "Teatro. 'Azorín' afirma: 'Benavente es para mí el autor más importante después de Lope de Vega'", El Alcázar, año XVIII, núm. 5.519, 23 de febrero de 1954, pág. 2.

(249) V. de la Serna y Répide, "Homenaje del Teatro de Cámara a 'Azorín' (María Guerrero)", El Alcázar, año XVIII, núm. 5.519, 23 de febrero de 1954, pág. 2.

(250) Véase N.G.R., "Teatro. Homenaje a 'Azorín' por el Teatro de Cámara", Ya, año XX, núm. 4.888, 23 de febrero de 1954, pág. 2.

(251) Véase Antonio Rives Salinas, "Tres intentos dramáticos (Unamuno, 'Azorín', Valle-Inclán)", Información, año XIV, núm. 4.973, 8 de diciembre de 1954, Carrusel de Espectáculos, núm. 4, pág. 2; y Miguel Martínez-Mena Rodríguez, "Azorín, su corazón en Monóvar", Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, segunda época, núm. 30, mayo-agosto de 1980, págs. 194-195 y 197.

(252) Esta información procede de un programa del espectáculo que se encuentra en la Fundación Juan March, de Madrid.

(253) Véase Antonio Revert Cortés, El Teatro, en "Azorín", Alcoy, Imprenta La Victoria, 1968.

(254) Véase Manuel Muñoz Cortés, Sobre "Azorín", Murcia, Departamento de Español de la Universidad, 1973.

(255) Véase César Oliva, Ocho años de teatro universitario (T. U. de Murcia 1967-75), Murcia, Universidad de Murcia, 1975, pág. 132.

(256) Véase "Homenaje nacional a 'Azorín'", Idealidad, año XIX, núm. 183, junio de 1973, pág. 22.

(257) José Ferrándiz Casares, "Lo invisible, de Azorín", Información, año XXXIII, núm. 138, 9 de junio de 1973, pág. 6.

(258) En los cursos de verano de Santander del año 1973, hubo al parecer una lectura escenificada de Lo invisible. Véase Alfredo Marquerie, " 'Azorín' y el teatro", en Autores varios, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. "Azorín". Enrique García Álvarez. José Serrano, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1973, pág. 119.

(259) Véase Autores varios, "Azorín", Monóvar, Generalitat Valenciana, 1990, pág. 20.

(260) Véase Elena Catena, "Introducción", en "Azorín", Doña Inés, Madrid, Castalia, 1976, segunda edición, pág. 43; y Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", ob. cit., pág. 393.

(261) Véase José Monleón, El teatro del 98 frente a la sociedad española, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 203; y Carlos M. Suárez Radillo, "El teatro de la obsesión de la muerte de José Martínez Ruiz, 'Azorín'", en Itinerario temático y estilístico del Teatro contemporáneo español, Madrid, Playor, 1976, págs. 65-73.

(262) "Febus", "Un estreno de 'Azorín' en Santander", La Voz, ob. cit.

(263) Juan G. Olmedilla, "Presentación del grupo 'Caracol' con estrenos de 'Azorín' y Chejov", ob. cit. Véase también Cipriano de Rivas Cherif, Cómo hacer teatro, ob. cit., págs. 114-115.

(264) Luis Calvo, "Presentación del grupo teatral del 'Caracol'", ob. cit., pág. 46.

(265) Arturo Mori, "Las novedades de ayer. Del Caracol, al Infanta Beatriz", ob. cit.

(266) Ibidem.

(267) Jorge de la Cueva, "Sala Rex: Presentación del grupo teatral 'Caracol'", ob. cit.

(268) Véase ABC, año XXIV, núm. 8.084, 24 de noviembre de 1928, págs. 43-44.

(269) Véase ABC, año XXIV, núm. 8.084, 24 de noviembre de 1928, pág. 31.

(270) Véase ABC, año XXIV, núm. 8.084, 24 de noviembre de 1928, pág. 15.

(271) Véase ABC, año XXIV, núm. 8.084, 24 de noviembre de 1928, pág. 3.

(272) Véase Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.362, 24 de noviembre de 1928, pág. 1.

(273) Ibidem.

(274) Véase Heraldo de Madrid, año XXXVIII, núm. 13.362, 24 de noviembre de 1928, pág. 2

(275) Ibidem.

(276) Véase El Debate, año XVIII, núm. 6.042, 24 de noviembre de 1928, págs. 2 y 1, respectivamente.

(277) Véase El Debate, año XVIII, núm. 6.042, 24 de noviembre de 1928, pág. 1.

(278) Véase El Debate, año XVIII, núm. 6.042, 24 de noviembre de 1928, pág. 12.

(279) Véase "Estreno de una obra nueva de 'Azorín'", La Voz, año XI, núm. 2.923, 12 de mayo de 1930, pág. 4. Sobre los diversos aspectos de la representación de Angelita en la ciudad natal del dramaturgo, véase Miguel Martínez-Mena Rodríguez, "Azorín, su corazón en Monóvar", Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, segunda época, núm. 30, mayo-junio de 1980, págs. 181-203.

(280) Véase "Azorín", "Ante el estreno de Angelita", La Voz de Levante, año IV, núm. 945, 4 de mayo de 1930, pág. 1.

(281) Véase "Azorín", "Prólogo" de Angelita, en O. c., V, págs. 447-450. Joaquina Canoa Galiana estudió el lenguaje de este prólogo en su estudio Teatro. Textos comentados. "Angelita" de Azorín, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, págs. 63-65.

(282) "Azorín", "Prólogo" de Angelita, ob. cit., pág. 448.

(283) Sobre los autos sacramentales pueden consultarse las siguientes obras: Marcel Bataillon, "Ensayo de explicación del 'auto sacramental' ", en Varia lección de clásicos españoles, Madrid, Gredos, 1964, págs. 183-205; Jean-Louis Flecniakoska, La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635), Montpellier, Imprimerie Paul Déhan, 1961; Bruce W.

Wardropper, Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón, Salamanca, Anaya, 1953; y Domingo Ynduráin, "Los autos sacramentales", en José Monleón (director), III Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1980, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, págs. 233-251.

(284) "Azorín", "Prólogo" de Angelita, ob. cit., pág. 449.

(285) "Azorín", Angelita, en O. c., V, pág. 445. Por otra parte, el alicantino también aludió a Berenice en el comienzo y en el capítulo XXXIX de su novela Don Juan (1922).

(286) Véase "Azorín", Racine y "Molière", en O. c., IV, págs. 579-617.

(287) Ob. cit., pág. 587.

(288) Ob. cit., pág. 588.

(289) Véase "Azorín", Angelita, en O. c., V, pág. 446. Véase también Miguel Martínez-Mena Rodríguez, "Azorín, su corazón en Monóvar", ob. cit., págs. 199-200; y Francisco Montoro, "Azorín y el casino de Monóvar", El Veïnat, año XIV, núm. 124, 2 de marzo de 1992, pág. 19.

(290) Véase "Azorín", Angelita, en O. c., V, pág. 446.

(291) Véase "Febus", "Homenaje en Monóvar. Estreno de Angelita, nueva comedia de 'Azorín'", El Sol, año XIV, núm. 3.978, 13 de mayo de 1930, pág. 8.

(292) Véase "Homenaje a 'Azorín' en Monóvar", ABC, año XXVI, núm. 8.543, 14 de mayo de 1930, pág. 19; y José Alfonso, "Homenaje a 'Azorín' en Monóvar", La Semana Gráfica, año VI, núm. 203, 31 de mayo de 1930, págs. 31-32.

(293) Véase José Ferrándiz Casares, "Angelita", en Autores varios, Homenaje a "Azorín". Ponencias y comunicaciones. III Asamblea comarcal de escritores, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos - Diputación Provincial de Alicante, 1973, págs. 81-85.

(294) "Estreno de una obra nueva de 'Azorín'", La Voz, año XI, núm. 2.923, 12 de mayo de 1930, pág. 4.

(295) Véase "Informaciones y Noticias Teatrales. En Provincias. El homenaje a 'Azorín'", ABC, año XXVI, núm. 8.540, 10 de mayo de 1930, pág. 46.

(296) Véase "Estreno de una obra nueva de 'Azorín'", ob. cit.; y José Ferrándiz Casares, "Angelita", ob. cit.

(297) Véase Rafael Marquina, "La batalla teatral de 'Azorín'. (Una conversación con el autor de Angelita)", La Gaceta Literaria, año IV, núm. 85, 1 de julio de 1930, pág. 201. Véase también "Azorín", "Los aficionados", en Obras completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1948, págs. 505-510; y Ramón Gómez de la Serna, "Horario. 'Azorín', en la librería", El Sol, año XIV, núm. 4.011, 20 de junio de 1930, pág. 1.

(298) Véase Anónimo, "Fiesta literaria. Un banquete en honor de 'Azorín'", El Sol, año XIV, núm. 4.017, 27 de junio de 1930, pág. 8.

(299) Estos datos proceden del programa de la representación.

(300) Véase E. Llopis, "Representació a Monòver l'obra de teatre Angelita, d'Azorín", El Temps, año IX, núm. 416, 8 de junio de 1992, pág. 67; y Rafael Jover, "Angelita de Azorín volvió a triunfar en el Teatro Principal de Monóvar", Información, año LII, núm. 2.853, 10 de junio de 1992, pág. 38.

(301) Véase la nota número 299.

(302) Véase Rafael Jover, "Angelita de Azorín volvió a triunfar en el Teatro Principal de Monóvar", ob. cit.

(303) Véase Mónica Peinado, "Mucho público en la puesta en escena de la pieza teatral Angelita por el grupo Palera", La Verdad, año XC, núm. 27.373, 10 de junio de 1992, pág. 18; Rafael Jover, "Angelita de Azorín volvió a triunfar en el Teatro Principal de Monóvar", ob. cit.; y Anónimo, "Éxito en Monóvar de la reposición de la obra Angelita de Azorín", ABC, núm. 27.984, 10 de junio de 1992, pág. 139.

(304) Véase Rafael Jover, "Angelita de Azorín volvió a triunfar en el Teatro Principal de Monóvar", ob. cit.

(305) Véase José Antonio Pérez-Rioja, "El estilo de 'Azorín' y su proyección en la Literatura contemporánea", en Heliodoro Carpintero, Santiago Riopérez y José Antonio Pérez-Rioja, "Azorín", Madrid, Prensa Española, 1964, pág. 289.

(306) Véase Marino Gómez-Santos, "Azorín", Barcelona, Cliper, 1958, pág. 62; y M. Laplane, " 'Azorín' et la France", Bulletin de l'Institut Français en Espagne, núm. 70, diciembre de 1953, pág. 253.

(307) Véase ABC, año XXVI, número 8.540, 10 de mayo de 1930, pág. 47.

(308) ABC, año XXVI, número 8.540, 10 de mayo de 1930, pág. 46.

(309) Ibidem.

(310) ABC, año XXVI, núm. 8.540, 10 de mayo de 1930, pág. 1.

(311) Véase ABC, año XXVI, núm. 8.540, 10 de mayo de 1930, pág. 33.

(312) Véase ABC, año XXVI, núm. 8.540, 10 de mayo de 1930, pág. 15.

(313) Véase El Debate, año XX, núm. 6.495, 10 de mayo de 1930, pág. 1.

(314) Véase El Imparcial, año LXV, núm. 21.836, 10 de mayo de 1930, pág. 1.

(315) Ibidem.

(316) Véase El Imparcial, año LXV, núm. 21.836, 10 de mayo de 1930, pág. 2.

(317) El Imparcial, año LXV, núm. 21.835, 9 de mayo de 1930, pág. 1.

(318) Véase Javier Sánchez-Ocaña, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y en la próxima temporada", Heraldo de Madrid, año XXXVII, núm. 12.862, 21 de abril de 1927, pág. 9; y "Trivelin", "Una hora de ensayo. Con 'Azorín', en el Fuencarral", ABC, año XXIII, núm. 7.758, 10 de noviembre de 1927, pág. 11.

(319) G. Martínez Sierra reflejó su experiencia como director teatral en el libro Un teatro de arte en España, 1917-1925, Madrid, Renacimiento, 1926.
Como ya indicamos en el apartado sobre la labor traductora de "Azorín", el escritor alicantino también se interesó por la obra dramática de M. Maeternick y tradujo su pieza La intrusa.

(320) Véase Santiago Riopérez y Milá, "Azorín" integro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979, pág. 547.

(321) Véase "Azorín", La guerrilla, en O. c., V, pág. 658.

(322) Véase A. C., "Benavente. La guerrilla", ABC, año XXXII, núm. 10.183, 12 de enero de 1936, pág. 63. Véase también Juan G. Olmedilla, "Novedades de la cuesta de enero. Milagros Leal y Soler-Mari (sic) alcanzan un éxito grande en el Benavente con su interpretación de La guerrilla, del maestro 'Azorín'", Heraldo de Madrid, año XLVI, núm. 15.557, 13 de enero de 1936, pág. 8.

(323) Véase Jorge de la Cueva, "Estreno de la obra de

'Azorín' en el Benavente", El Debate, año XXVI, núm. 8.150, 12 de enero de 1936, pág. 4.

(324) Véase Antonio Espina, "Benavente. La guerrilla, drama en tres actos, de 'Azorín'", El Sol, año XX, núm. 5.738, 12 de enero de 1936, pág. 7.

(325) Véase J. de la F., "Anoche se estrenó en el Benavente, con éxito rotundo, La guerrilla, del ilustre 'Azorín'", Ahora, año VII, núm. 1.575, 12 de enero de 1936, pág. 43.

(326) Véase José Luis Salado, "Los estrenos del sábado. La guerrilla, de 'Azorín', en el Benavente", La Voz, año XVII, núm. 4.683, 13 de enero de 1936, pág. 4.

(327) Juan G. Olmedilla, "Novedades de la cuesta de enero. Milagros Leal y Soler-Mari alcanzan un éxito grande en el Benavente con su interpretación de La guerrilla, del maestro 'Azorín'", ob. cit. Véase J. de la F., "Anoche se estrenó en el Benavente, con éxito rotundo, La guerrilla, del ilustre 'Azorín'", ob. cit.

(328) Véase A. C., "Benavente. La guerrilla", ob. cit.; Jorge de la Cueva, "Estreno de la obra de 'Azorín' en el Benavente", ob. cit.; Antonio Espina, "Benavente. La guerrilla, drama en tres actos, de 'Azorín'", ob. cit.; y J. de la F., "Anoche se estrenó en el Benavente, con éxito rotundo, La guerrilla, del ilustre 'Azorín'", ob. cit.

(329) Véase Elena Catena, "Introducción", en "Azorín", Doña Inés, Madrid, Castalia, 1976, segunda edición, pág. 42.

(330) Véase José María Valverde, "Azorín", Barcelona, Planeta, 1971, pág. 347.

(331) Véase Jorge de la Cueva, "Estreno de la obra de 'Azorín' en el Benavente", ob. cit.

(332) José Luis Salado, "Los estrenos del sábado. La guerrilla, de 'Azorín', en el Benavente", ob. cit.

(333) Antonio Espina, "Benavente. La guerrilla, drama en tres actos, de 'Azorín'", ob. cit.

(334) Antonio de Obregón, "El teatro de 'Azorín', frente al público y la crítica", El Sol, año XX, núm. 5.756, 2 de febrero de 1936, pág. 5.

(335) Véase Juan G. Olmedilla, "Novedades de la cuesta de enero. Milagros Leal y Soler-Mari alcanzan un éxito grande en el Benavente con su interpretación de La guerrilla, del maestro 'Azorín'", ob. cit.

(336) Véase J. de la F., "Anoche se estrenó en el Benavente, con éxito rotundo, La guerrilla, del ilustre 'Azorín'", ob. cit.

(337) Véase Juan G. Olmedilla, "Novedades de la cuesta de enero. Milagros Leal y Soler-Mari alcanzan un éxito grande en el Benavente con su interpretación de La guerrilla, del maestro 'Azorín'", ob. cit.

(338) Véase ABC, año XXXII, núm. 10.182, 11 de enero de 1936, págs. 47-48.

(339) ABC, año XXXII, núm. 10.182, 11 de enero de 1936, pág. 46.

(340) Ibidem.

(341) Véase El Sol, año XX, núm. 32.609, 11 de enero de 1936, pág. 8.

(342) Véase El Sol, año XX, núm. 32.609, 11 de enero de 1936, págs. 6 y 5, respectivamente.

(343) Véase El Sol, año XX, núm. 32.609, 11 de enero de 1936, pág. 4.

(344) Véase ABC, año XXXII, núm. 10.182, 11 de enero de 1936, pág. 1.

(345) Véase ABC, año XXXII, núm. 10.182, 11 de enero de 1936, pág. 21.

(346) Véase ABC, año XXXII, núm. 10.182, 11 de enero de 1936, pág. 31.

(347) Heraldo de Madrid, año XLVI, núm. 15.556, 11 de enero de 1936, pág. 1.

(348) Véase Heraldo de Madrid, año XLVI, núm. 15.556, 11 de enero de 1936, pág. 7.

(349) Véase Heraldo de Madrid, año XLVI, núm. 15.556, 11 de enero de 1936, pág. 1.

(350) Véase Ricardo Doménech, " 'Azorín', dramaturgo", Cuadernos Hispanoamericanos, tomo LXXVI, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, pág. 394.

(351) Véase Ángel Valbuena Prat, "Modernismo y Generación del 98 en la Literatura española", en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), Historia general de las Literaturas Hispánicas. Volumen VI: Literatura contemporánea, Barcelona, Vergara, 1967, pág. 117.

(352) Véase Juan Chabás, "Un acontecimiento literario. Ante

el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia Ifach, de 'Azorín'", Luz, año II, número 391, 6 de abril de 1933, pág. 11; y Vicente Ramos, "Sobre una desconocida comedia de 'Azorín' y texto de su prólogo", Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, segunda época, núm. 1, 1969, págs. 11-18.

(353) Fernando Sainz de Bujanda, Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de "Azorín", Madrid, Revista de Occidente, 1974, pág. 123.

(354) Juan Chabás, "Un acontecimiento literario. Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia Ifach, de 'Azorín'", ob. cit.

(355) Véase Edward Inman Fox, "La campaña teatral de 'Azorín' (Experimentalismo, Evreinoff e Ifach", Cuadernos Hispanoamericanos, números 226-227, octubre-noviembre de 1968, pág. 387.

(356) Véase "Azorín", Farsa docente, Fantasía, año I, núm. 2, 18 de marzo de 1945, págs. 7-16.

(357) Véase "Azorín", Farsa docente, en O. c., VI, págs. 581-633.

Las diferencias entre los textos de Farsa docente publicados por la revista Fantasía y por el editor M. Aguilar, consisten en cambios en el orden de algunas palabras, variaciones en los signos de puntuación, adiciones de vocablos, correcciones de errores de impresión...

(358) Sobre la famosa actriz Loreto Prado puede leerse: "Azorín", "Loreto Prado" (1943), en A vuelo, en Obras completas, tomo IX, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 1.395-1.398; y Eduardo Zamacois, "Loreto Prado", en Desde mi butaca. Apuntes de una psicología de nuestros actores, Barcelona, Maucci, s.a., tercera edición, págs. 133-139.

La opinión de Enrique Chicote sobre el estreno azoriniano apareció en una entrevista publicada en el Diario de Burgos. Véase Anónimo, "Habla Enrique Chicote", Diario de Burgos, año LII, núm. 15.878, 21 de abril de 1942, pág. 2.

(359) "Azorín", "Prólogo a Ifach", Luz, año II, núm. 391, 6 de abril de 1933, pág. 3.

(360) Véase Rafael Marquina, "La batalla teatral de 'Azorín'. (Una conversación con el autor de Angelita)", La Gaceta Literaria, año IV, núm. 85, 1 de julio de 1930, pág. 201.

(361) "Azorín", "Prólogo a Ifach", ob. cit.

(362) Véase "Azorín", "Concepto del Teatro", La Gaceta Literaria, año I, núm. 4, 15 de febrero de 1927, pág. 1.

(363) "Azorín", "Prólogo a Ifach", ob. cit.

(364) Véase "Azorín", Farsa docente, ob. cit., pág. 582.

(365) "Teatro Principal. Estreno de Farsa docente, de 'Azorín'", Diario de Burgos, año LII, núm. 15.881, 24 de abril de 1942, pág. 2.

(366) Véase " 'Azorín' estrena en Burgos", Ya, año VIII, núm. 955, 24 de abril de 1942, pág. 5.

(367) Ibidem.

(368) Véase "Teatro Principal. Estreno de Farsa docente, de 'Azorín'", ob. cit.; y " 'Azorín' estrena en Burgos", ob. cit.

(369) Véase "Teatro Principal. Estreno de Farsa docente, de 'Azorín'", ob. cit.

(370) Véase ABC, año XXXV, núm. 11.281, 23 de abril de 1942, pág. 2.

(371) Véase Ya, año VIII, núm. 954, 23 de abril de 1942, pág. 1.

(372) Ibidem.

(373) Véase ABC, año XXXV, núm. 11.281, 23 de abril de 1942, pág. 1.

(374) Véase ABC, año XXXV, núm. 11.281, 23 de abril de 1942, pág. 7.

(375) Ibidem.

(376) Véase Diario de Burgos, año LII, núm. 15.880, 23 de abril de 1942, pág. 1.

(377) Véase Diario de Burgos, año LII, núm. 15.880, 23 de abril de 1942, pág. 3.

(378) Véase "Azorín", Farsa docente, en O. c., VI, págs. 632-633.

ABRIR TOMO II