

trata de un estreno, y número total de representaciones, dato éste que se ha considerado por primera vez y que resulta el elemento menos discutible a la hora de calificar una obra como éxito. Un índice final de autores facilita la consulta, además de darnos indirectamente el número de piezas que cada uno llegó a tener en cartel.

La sistematización y ordenación de esos datos, prácticamente exhaustivos, no sólo tiene valor como archivo documental que deberá ser tenido en cuenta en futuras investigaciones sobre el teatro de la época, sino que su examen suscita una serie de cuestiones que los autores han comenzado ya a trabajar en las primeras páginas del volumen bajo cuatro epígrafes principales, más un apéndice donde sintetizan numéricamente la documentación. El primero de los epígrafes lleva el título de *Constantes del periodo*, y trata del ambiente sociocultural que afectó a la producción dramática como espectáculo con una dimensión al tiempo industrial y artística. El análisis realizado proporciona informaciones tan interesantes como el altísimo índice de actividad de los teatros, donde llegaron a representarse 2.928 títulos, de los cuales 1.844 estrenos, en un total de 89.437 sesiones, cifras casi increíbles desde nuestra perspectiva, pero que se explican bien tras la descripción de la vida escénica en el libro. El teatro era entonces un fenómeno de interés masivo, reflejo de la estratificación social en sus precios, y objeto de atención por parte del gobierno y los medios de comunicación. La prensa, en efecto, sirvió de vehículo de las polémicas que enfrentaron a los partidarios de una renovación estética y a los sostenedores de la escena comercial, variada pero preñada de unas convenciones que aseguraban la comprensión y el éxito del público. Los géneros más favorecidos eran, sobre todo, los de carácter cómico, en mayor medida si estaban acompañados de música. Sus numerosas denominaciones pueden limitarse en el fondo a varias principales, esto es, juguetes cómicos, astracanes, parodias, vodeviles, operetas, sainetes (entonces en declive) y revistas, espectáculo éste que inicia su auge en el periodo. Como géneros serios, de menor éxito, están el teatro poético y la alta comedia, con escasa presencia del drama y, al contrario, triunfo de las comedias de tema policíaco. Fuera de dichos géneros, las posibilidades de buen suceso eran menores, hecho que también ocurría cuando el autor no estaba incluido en el escaso plantel de consagrados, constituido

por los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Benavente, Linares Rivas, junto a nombres menos difundidos en la actualidad como E. García Álvarez, Joaquín Abati, A. Paso Cano, etc., muchos de los cuales debían trabajar en colaboración para cubrir la enorme demanda.

En contraposición al teatro de éxito, la presencia de formas alternativas comienza a ser más visible, aunque minoritaria. Surgen espacios para el teatro infantil. Se trata de dar oportunidad a los noveles. Son también frecuentes las visitas de compañías extranjeras con una dramaturgia innovadora en ocasiones, verdadero estímulo para los intentos de ciertas compañías o grupos de aficionados, tales como la *Escuela Nueva*, de Rivas Cherif y Magda Donato, o *El Mirlo Blanco*, de los Baroja. Estas experiencias influyen poco a poco en la coyuntura, en lo que se refiere a la escenografía, cada vez más cuidada y no sólo pictórica, o a la autonomía del director de escena, labor encomendada tradicionalmente al primer actor, actividades que gozarán del apoyo de una crítica muy comprometida con la vida escénica, pues reseñaba día a día los estrenos efectuados y comentaba el estado general del teatro, apuntando posibles soluciones a una crisis omnipresente en sus testimonios. Aunque con una riqueza escénica tal, la conciencia de crisis no parezca muy justificada, la defraudación de las expectativas artísticas de unos y económicas de otros, especialmente cuando la temporada resultaba menos beneficiosa (v.g. 1923-1924, con sólo 9.390 representaciones frente a las más de 11.000 de media) incidía en una sensación de decadencia bastante generalizada.

La ajustada descripción de la coyuntura se complementa por una parte con la elaboración del perfil propio de cada temporada, y por otra con una aproximación a unas cuantas piezas que fueron bien acogidas por el público y/o la crítica. En esos perfiles se especifican numéricamente la demanda por meses, las salas con más obras, la literatura dramática más favorecida con la cantidad de piezas y estrenos de los autores más prolíficos, así como las producciones que se representaron más veces, ordenadas en listas, lo que ilustra las preferencias del público en cada momento. En otro apartado, *Anatomía del éxito (1918-1926)*, los autores analizan obras representativas clasificadas de acuerdo con su género, abordando su caracterización formal y su contenido ideológico, entre otras cuestiones. Esto nos habla del tipo de teatro que podí-

ser admitido sobre las tablas y por tanto de la mentalidad vigente, que exigía un decoro más o menos burgués en las obras serias, pero aplaudía las alusiones sexuales a la semidesnudez de las artistas en las de tipo cómico.

También se estudian en el marco de la época las obras consideradas más interesantes en la actualidad, y se explican a partir de los testimonios coetáneos los fracasos de *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca, por su ruptura de las convenciones de una «comedia bien hecha» de entonces (p. 131), de *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán, por su amoralismo, o de *Fedra*, de Unamuno, por la pobreza de la puesta en escena y de la actuación. Junto a ellas, se tienen en cuenta obras que la crítica elogió sobre todo por el planteamiento de asuntos sociopolíticos candentes desde una perspectiva no conformista, como *El coloso de arcilla*, de Luis Araquistáin, drama que atacaba la corrupción del sistema y constituye uno de los pocos éxitos de este tipo de teatro en un escenario donde se buscaba más la diversión que el recuerdo de las preocupaciones cotidianas.

El resumen del contenido del libro que hemos intentado no agota la riqueza de su información y sugerencias, riqueza basada en unos datos acopiados con rigor y seriedad. Estas cualidades no están reñidas, además, con un estilo que hace agradable la lectura, sobre todo cuando las citas y anécdotas resucitan un teatro que constituía un elemento fundamental de la vida madrileña. Esperamos la pronta aparición del segundo volumen, dedicado a la escena madrileña entre 1926 y 1936.

Mariano Martín Rodríguez



El penúltimo avatar del ruedo ibérico

En Venta Quemada el poder legítimo de Luis el Tetrarca es aplastado por la fuerza militar de Nero, que instaura una singular dictadura, la Corregiduría. Asistiremos a incontables calamidades. Las intrigas de las facciones rivales de Iluministas y Alumbrados por apropiarse de la Secretaría General, luego de la huida de Sem, hermano de Nero, que la regentaba. El asesinato recíproco del Oidor y del Chambelán, aspirantes ambos a la misma. El nombramiento del Togado, igualmente malquisto de Iluministas y Alumbrados, como Secretario General. La impotencia de Nero y, pese a todo, el nacimiento del Delfín, fruto de los amores adúlteros de Jafet, hermano de Nero, y de Brígida, esposa de Nero, también llamada la Viuda. Los planes de casamiento del Delfín con Eglantina, hija de Luis el Tetrarca, para así perpetuar y legitimar la Corregiduría. La conspiración de la Viuda y el Togado para sustituir a Eglantina por su hermana Rosa, tartamuda y por eso desposeída de la herencia de la Tetrarquía. La huida del Delfín con la prostituta Lozana. La muerte del Togado en un fulminante atentado que lo lanza por los aires. Y todo ello con el telón de fondo de la imparable Rebelión del Fuego, a que Nero opondrá la Gran Tala, en su empeño inútil por atajarla. Al final, muriendo en la más absoluta soledad, Nero reconocerá el fracaso de su empeño, dejando en herencia ex-

clusiva la Corregiduría, pese a la oposición sorda de la Viuda, a Eglantina.

Estos son algunos de los eventos en torno de los cuales gira la historia que nos narra Pedro J. de la Peña en *Los años del fuego*, que obtuvo el Premio Ateneo de Santander 1988; unos eventos que sin duda despertarán en el lector ecos del pasado reciente de nuestra historia, que parece así vista a través de un prisma deformante, un prisma inevitablemente esperpéntico. Pues, inevitablemente, resulta de todo punto necesario referirse a Valle-Inclán, y ello no tanto por su influencia efectiva en *Los años del fuego*, mucho más tenue de lo que pudiera pensarse en un primer momento, no tanto porque Pedro J. de la Peña nos esté narrando a carcajada limpia el penúltimo avatar del ruedo ibérico, sino, sobre todo, por el género en que se inscribe voluntariamente su novela, que no es otro que la novela de dictadores, la novela que tiene su momento fundacional en *Tirano Banderas* (de ahí la referencia inevitable a Valle-Inclán de que hablábamos), de tan fértil, aunque por supuesto desigual, descendencia en todas las literaturas de lengua española.

En realidad, la novela de dictadores no es sino un descendiente más o menos espúreo de la novela picaresca; de ahí su profundo enraizamiento en las literaturas hispánicas. Al fin y al cabo el dictador no es sino un pícaro descomunal, un pícaro particularmente exitoso, que con sus marrullerías inacabables se ha encumbrado a las alturas del poder, un poder que es a su vez fuente inagotable de picarescas de todo tipo. Y quizás en la fascinación por pícaros y dictadores, tan irresistible para tantos escritores españoles e hispanoamericanos, no lata sino esa insuperable simpatía por los granujas, que reconocía Santayana en sí mismo como tan característica del genio español.

Este enraizamiento en la novela picaresca no es nuevo, por lo demás, en el caso de Pedro J. de la Peña, sino que ya estaba en alguna de sus novelas anteriores. Así en *Dublín mosaikon*¹, la segunda de sus tres novelas an-

teriores a *Los años del fuego*, bajo una parábola de desarraigo y del sinsentido encontrábamos, en el sinuoso peregrinaje del protagonista, en sus inacabables malandanzas, en determinados personajes secundarios sobre todo, todo un material en ebullición de una posible nueva picaresca, de una novela picaresca moderna. Ahora, cumpliéndose el camino inverso, en el nuevo pícaro que es el dictador Nero, en las marrullerías inagotables del poder, encontramos además toda una meditación sobre el absurdo, sobre el sinsentido de todo, simbolizado en la soledad final de Nero.

Por lo demás, uno de los aspectos más originales y fascinantes del libro reside en la forma en que se nos va narrando la historia. Son los objetos, los impasibles objetos que nos rodean, los que rompen la ecuanimidad de su mudez para hablarnos de lo que han visto y oído. Son los cuadros, las alfombras, los biombos, los divanes, los adornos de porcelana, los abanicos, los peines, las paredes, las piedras, las mesas, los espejos, las sillas y los sillones, los que nos cuentan la historia. Hasta las pastas de té, una caja de «juanolas» o una navajita para picar cocaína, e incluso un orinal o el botón de la bragueta, tienen algo que decirnos.

De ahí el carácter de joya delicada, de obra de virtuoso, que tiene la novela, y que queda realizado además por la elegancia nunca desfalleciente del estilo, pese a la sordidez de los acontecimientos que se nos narran.

Y de ahí también el carácter sarcástico, la ironía incurablemente desengañada que recorre la obra. De ahí el nihilismo desolado del final. «Por más que finjan salvarse, por más que quieran esconder con la mirada crédula o el mentido entusiasmo el ridículo desenlace de sus actos, los seres de esta tierra, convencidos del sinsentido de su historia, no buscan otra cosa que autodestrucción». Tal es la irredimible conclusión.

En efecto, se ha dicho que no hay gran hombre que valga para su ayuda de cámara. Y si esto sucede con los ayudas de cámara, ¿qué pensarán de los grandes hombres las sillas, las mesas, los espejos, los peines, los orinales?

Lorenzo Martín del Burgo

¹ *Dublín mosaikon*, Valencia: Prometeo, 1977.