

DE MORATÍN A VALLE INCLÁN. MÁS DE CIEN AÑOS DE BATALLA TEATRAL

*From Moratín to Valle Inclán. More than a hundred years
of theatrical battle*

María ANGULO EGEA
Universidad San Jorge, Zaragoza

RESUMEN: El 19 de diciembre de 1926 Valle Inclán inauguró con su nueva compañía dramática, «El Cántaro Roto», un ciclo teatral con el que trataba de renovar y reformar la escena madrileña de principios del XX. Para este acontecimiento se representó *La comedia nueva o El Café* de Moratín. La elección de esta obra no fue fruto de la casualidad, sino que obedecía a un hecho muy concreto: la coincidencia, dos siglos después, de una misma situación ideológica y teatral. Este trabajo aborda estos paralelismos entre el XVIII y el XX, y explica cómo una vez más la escena sirve de vehículo de transmisión de los conflictos sociales de una época.

Palabras clave: «El Cántaro Roto», *La comedia nueva o el café*, Valle Inclán, Leandro Fernández de Moratín, Comella, Rivas Chérif, batalla teatral, teatro popular, «El Mirlo Blanco», reforma teatral, estética clasicista.

ABSTRACT: On December 19th, 1926, Valle-Inclán with his theatre company, «El Cántaro Roto», started a theatre cycle in an attempt to renew and reform the early 20th century stage in Madrid.

For this event, *La comedia nueva o El café* de Moratín was performed. The selection of this play was not by sheer chance, but a deliberate reference to the coincidence, two centuries before, of the same ideological and theatrical situation. This article examines the parallelism between the 18th and 20th centuries, and explains how, once again, that the theatre is a vehicle through which to convey the social conflicts of an epoch.

Key words: «El Cántaro Roto», *La comedia nueva o el café*, Valle Inclán, Leandro Fernández de Moratín, Comella, Rivas Chérif, theatrical battle, popular theatre, «El Mirlo Blanco», theatrical reform, classicist aesthetics.

El 19 de diciembre de 1926 se inauguró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un ciclo teatral que ponía en escena «El Cántaro Roto», un nuevo grupo dramático dirigido por Ramón María del Valle-Inclán junto con el director de escena Cipriano Rivas Chérif¹. La obra escogida para esta inauguración fue *La comedia nueva o El Café*, del dramaturgo ilustrado Leandro Fernández de Moratín. Pieza especialmente significativa, cuya representación era utilizada por la nueva compañía como estandarte de toda una serie de reivindicaciones teatrales.

Esta comedia se había estrenado el 7 de febrero de 1792 subiendo al escenario argumentos y anhelos similares a los que ahora pretendían transmitir los integrantes de «El Cántaro Roto». Siglo y medio antes, Moratín escribió esta pieza como un alegato contra el teatro de moda en su época. Un teatro que, al contrario del que practicaban los seguidores de la estética clasicista, como Moratín, llenaba los coliseos del XVIII. *El Café* quiso abrir los ojos a los espectadores del momento para que reaccionaran contra una producción dramática vacua e, incluso, perjudicial, según el criterio de los neoclásicos. La obra, explotando el recurso del teatro dentro del teatro, le devolvía al público una imagen ridícula del espectáculo popular que solía estrenarse, y que se venía aplaudiendo a lo largo de la centuria.

«El Cántaro Roto» llevó adelante este juego metateatral moratiniano con la representación o «exhumación» (como la denominaron algunos periódicos del momento) de *El Café*. Pero en esta ocasión, consistía en un juego doblemente teatral y complejo, ya que había que recrear y dar sentido al mensaje de Moratín dentro del nuevo contexto dramático. Un sentido que ya en el XVIII enlazaba con las intenciones reformadoras de los neoclásicos en su deseo de controlar los escenarios para transmitir los nuevos valores y contribuir, desde el arte dramático, al proyecto ilustrado de educación y regeneración social. Testigo reformador que recogía Valle-Inclán, quien también quiso cambiar la escena española de principios del XX.

El asunto trascendía más allá de lo puramente dramático o artístico. La renovación de la escena, como se designaba en estos primeros años del siglo XX, significaba, en definitiva, un control social. Había que aunar criterios para convencer

1. Según señaló Aguilera Sastre, el papel de Cipriano Rivas Chérif en estos nuevos «ensayos de teatro» fue determinante. Su labor tuvo tanta importancia o más que la del propio Valle-Inclán. Véase al respecto, AGUILERA SASTRE, J. La labor renovadora de Cipriano Rivas Chérif en el teatro español: El mirlo blanco y *El cántaro roto* (1926-1927). *Segismundo*, 39-40 (1994), pp. 233-245 y *Cipriano de Rivas Chérif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena en España, 2000.

a los espectadores del interés de otras opciones dramáticas alejadas de los recursos y esquemas del teatro comercial de la época. Se trataba de invertir los términos y de crear un público para el nuevo teatro, no de repetir las mismas fórmulas dramáticas que agradaban a los asistentes habituales². La nueva fórmula quería romper con el conformismo, con el inmovilismo conservador que predicaba el teatro comercial. El periodista del *ABC*, *Floridor*, subrayó este estímulo reformador que se desprendía del proyecto valleinclanesco en su inauguración:

Esperamos y deseamos que esta primera y feliz jornada sea como ventana abierta a los aires de renovación, que tan beneficiosamente pueden influir en la educación colectiva del público y de sus gustos³.

El paralelismo que se establecía con *La comedia nueva* entre el panorama dramático y social de finales del XVIII y el de principios del XX tal vez resultara comprensible para los asistentes al Círculo de Bellas Artes aquella noche; en su mayoría un público amigo y partícipe de otras propuestas teatrales minoritarias, como la realizada en casa de los Baroja con «El Mirlo Blanco»⁴. Aunque parece que ni siquiera para estos espectadores privilegiados fue fácil la asociación, como ponen de manifiesto los críticos teatrales que echaron en falta alguna aclaración por parte de los responsables de estos nuevos «ensayos de teatro». Así lo señaló Rafael Marquina en el *Heraldo de Madrid*, refiriéndose a Valle-Inclán:

No cumplió [Valle], según mi criterio, la cardinal misión que lo justificaba. Convenía, en efecto, salir al paso de todas las posibles interpretaciones erróneas y aclarar el verdadero sentido, no sólo de la campaña iniciada, sino especialmente de la función de ayer. El hecho inexplicado aún de inaugurar en estos momentos una campaña que se justifica por el intento de regeneración del teatro con la exhumación de *La comedia nueva* o *El café* puede contribuir, evidentemente, si no se explica con toda claridad, a desviar el criterio público y a bastardear la auténtica intención de quienes tan generosamente, con tanta gracia de arte, acometen el nobilísimo empeño⁵.

Es más, algunos de ellos conocían sólo superficialmente la batalla teatral del período ilustrado, ya que confundieron las intenciones concretas de *El Café* con la

2. «Todo intento de renovar el discurso escénico tenía que contar con el público, que se erigía en este período como el verdadero juez de las representaciones teatrales. Él era el que determinaba, en definitiva, el éxito o el fracaso de una obra, y el que encumbraba a unos autores y a otros» (María Vilches, Francisca y DOUGUERTY, DRU. *La escena española entre 1926 y 1931*. Madrid: Fundamentos, 1997, p. 266).

3. Cf. FLORIDOR. Ensayo de Teatro, *ABC*, 21 de diciembre (1926), p. 31.

4. Para «El Mirlo Blanco», véase REY FARALDOS, Gloria. Pío Baroja y «El mirlo blanco». *Revista de Literatura*, XLVII, 93 (1985), pp. 117-127.

5. Cf. MARQUINA, Rafael. Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro. *El Heraldo de Madrid*, 20 de diciembre (1926), p. 6.

política reformista más amplia que llevó a cabo Moratín, no sólo como autor dramático, sino como efímero director de la Junta de Reforma del Teatro. Esto es lo que se deduce de los comentarios del crítico Luis Bejarano en *El Liberal*, que también hubiera preferido ciertas aclaraciones, ya que

las concomitancias del panorama teatral de la España de Moratín con el que tenemos ante los ojos son más aparentes que reales, más de forma que de fondo. Moratín se debatía contra el teatro de Calderón –siendo censor de espectáculos prohibió, por malsanas, las representaciones de *El alcalde de Zalamea* y de *La vida es sueño*–, y nosotros, nos encaramos con Muñoz Seca, pongamos por ejemplo. Las observaciones de Valle Inclán a este respecto hubieran resultado tan provechosas como interesantes⁶.

Ahora bien, *La comedia nueva*, que sin duda partía del mismo espíritu reformador, no arremetía contra Calderón o Lope, sino contra la labor dramática de los autores populares de finales del XVIII, como Comella, Zavala y Zamora, Moncín, etc. Dramaturgos alejados ya en este período de las preceptivas barrocas pero que, pese a ello, los neoclásicos continuaban viendo como los restos de un desgastado teatro áureo. Así pues, la comparación no se establecía entre un Calderón y un Muñoz Seca, sino entre este último y un representante de la corriente popular dieciochesca. Así lo reconocía el crítico Enrique Díez-Canedo, que añade;

El Café significa la lucha del ideal artístico, sea cual fuere, con el desenfreno y la barbarie. *El Café* con ser muy distinta su estética, no va contra el teatro clásico de España, sino contra su degeneración. No contra Lope, sino contra Comella. Hoy Comella triunfa en muchos escenarios, con distintos nombres. De aquí la oportunidad de *El Café*, que, con un buen vestuario de época, y una sintética decoración entretuvo, unas cuantas noches a un público escogido⁷.

A pesar del deseo de algunos espectadores que acudieron con la esperanza de escuchar una nueva disertación del autor de *Las Sonatas*, lo cierto es que el parangón que se establecía con *La comedia nueva* entre estos dos momentos dramáticos, culturales y sociales del XVIII y el XX resultó ingenioso y acertado para toda la crítica literaria, como se puede apreciar, por ejemplo, en los comentarios señalados de Díez-Canedo.

En verdad la semejanza existía. Moratín luchó en su época por reformar los teatros y conseguir que dejaran de estrenarse piezas desarregladas e inverosímiles, según su criterio, como las comedias historiales de gran espectáculo, con batallas, asaltos, naufragios, desfiles de tropas, acompañadas de música, e interpretadas de manera histriónica, tal y como gustaba a los espectadores del Setecientos.

6. Cf. BEJARANO, Luis. Bellas Artes. Ensayos de teatro. *El Liberal*, 21 de diciembre (1926), p. 5.

7. Cf. Díez-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*, V. México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 157.

Un teatro que producía el asombro y admiración de los asistentes por el movimiento de las tramoyas y la grandiosidad de sus decorados. En definitiva, un espectáculo que cubría las expectativas del público y que llenaba los coliseos. Efectismo visual que seguía motivando a los espectadores de principios del XX, que se inclinaban también por espectáculos con música y danza, vestuarios lujosos y ambientaciones cuidadas como los realizados por Enrique Rambal⁸.

Este fuerte aparato escénico es el estereotipo que sigue *El gran cerco de Viena*, comedia que estrena el personaje de don Eleuterio, que protagoniza junto con el pedante don Hermógenes *La comedia nueva*, y que recoge las características del teatro heroico dieciochesco. Don Eleuterio venía a ser el *alter ego* de Luciano Francisco Comella, el mayor representante de la estética popular de finales del XVIII, mientras que don Pedro asumía las opiniones del mismo Moratín⁹.

La labor de desprestigio del quehacer dramático de Comella que se lleva a cabo en *El Cafè* se extendía a todos los dramaturgos comerciales de la época. Con esta sátira se quería desterrar definitivamente de los escenarios la estética popular¹⁰. Así pues, *La comedia nueva* trató de ser, para el teatro ajeno a los cánones neoclásicos, una suerte de *Quijote*.

Las corrientes dramáticas experimentales que abanderaban proyectos minoritarios como «El Cántaro Roto» pretendían lograr paulatinamente la regeneración de la escena y eliminar de los teatros a sus Eleuterios-Comellas particulares. Por ello, se empleó simbólicamente el texto de Moratín, porque

tiene siempre actualidad y momento, porque el pervertido gusto de aquel Comella aún perdura en los «panurgos» de ahora y el pedantismo hermogenesco triunfa todavía¹¹.

Comentaba además Díez-Canedo en *El Sol*, a raíz de esta inauguración, que en el pulcro diálogo de Moratín se oyó, una vez más, la eterna disputa del arte y la osadía que pretende emularlo. [*La comedia nueva*] asume la significación de un epígrafe autorizado por un nombre famoso. La disputa sigue hoy tan ruda como ayer. [...]. Oyendo a Moratín echamos de ver que, por lo menos en *El gran cerco de Viena*, el público era hallado del buen sentido, representado por el bondadoso don Pedro. ¡Cuántos *Cercos de Viena* vemos hoy a diario aplaudidos, sin que podamos repetir a los autores las palabras finales de *La comedia nueva*:

8. Véase al respecto ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. Enrique Rambal (1889-1956). En CALDERA, E. (COORD.). *Teatro di magia*, II. Roma: Bulzoni, 1991, pp. 91-114.

9. Véase ANGULO EGEA, María. *Luciano Francisco Comella, (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Universidad de Alicante (2005, en prensa).

10. Para todo lo referente a esta corriente dramática, véase PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. *El teatro popular del siglo XVIII*. Lleida: Editorial Milenio, 1998.

11. Cf. FLORIDOR. Ensayo de Teatro. *ABC*, 21 de diciembre (1926), p. 31.

El público le ha dado a usted una lección muy dura, pero muy útil, puesto que por ella se reconoce y se enmienda. ¡Ojalá los que hoy tiranizan y corrompen el teatro por el maldito furor de ser autores, ya que desatinan como usted, le imitaran en desengañarse!¹².

Moratín y los representantes de la tendencia neoclásica, de igual manera que ahora sucedía con los patrocinadores del «Teatro de Arte»¹³, se empeñaban en renovar la realidad dramática sin tener en cuenta los mecanismos propios del teatro comercial. De esta manera resultaba imposible que el público tuviera la «actitud aleccionadora» que aplaudía don Pedro-Moratín en la comedia y que solicitaba Díez-Canedo en su crónica teatral.

Los espectadores del Setecientos eran quienes verdaderamente decidían qué se estrenaba y qué no. Y lo mismo ocurría en este primer tercio del siglo XX con el público que llenaba el Teatro de la Comedia, el Apolo, el Infanta Isabel, el Lara, el Eslava, el Cómico, etc. Los autores y los actores de las compañías dramáticas del XVIII y los empresarios y actores del XX se regían por el mismo baremo: la taquilla. Por ello, unos y otros recurrían siempre a lo conocido, a aquellas fórmulas y estilos que garantizaban la venta de entradas porque gustaban a la mayoría del público. Así pues, los dramaturgos de finales del Setecientos como Comella, Zavala y Zamora, Valladares de Sotomayor, Rodríguez de Arellano, entre otros, no daban abasto a escribir comedias al ritmo que les exigía la cartelera, y los autores como Arniches, los Álvarez Quintero, Abati, Linares Rivas, Muñoz Seca, entre los más destacados, no paraban de producir obras y de atender a la demandas de las compañías y de los actores de principios del XX. Por lo tanto, la crisis dramática era sin duda una apreciación de aquellos que no participaban de los éxitos comerciales¹⁴. Tanto en el XVIII como en el XX se sucedían los estrenos y los locales se llenaban de un público entusiasta, implicado con la escena, involucrado en el mundo dramático. Estos dos períodos destacaron por su intensa actividad teatral e incluso por la complicidad entre los espectadores, dramaturgos y actores.

12. Cf. DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Círculo de Bellas Artes. El Sol*, 21 de diciembre (1926), p. 2.

14. Como «Teatro de Arte» se denominó a diferentes proyectos dramáticos. El crítico que primeramente acuñó el término fue Alejandro Miquis para referirse a los montajes que realizó de autores poco conocidos o poco representados en España. Véase al respecto ALSINA, José. *Teatro de Arte, Comedias y Comediantes*, 1911. Martínez Sierra también dirigió su «Teatro de Arte» desde 1916 hasta 1926. Un teatro escenográficamente novedoso, influido por el teatro francés contemporáneo y de ambientación modernista. Véase, REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*. Madrid: Fundación Juan March, 1980. Se generalizó esta denominación para referirse a propuestas nuevas sobre cómo llevar a cabo la puesta en escena de piezas clásicas y de escritores modernos. Un teatro experimental, con una plasticidad escénica diferente contraria al realismo imperante.

14. Véanse opiniones de unos y otros con respecto a la supuesta crisis del teatro español en DOUGHERTY, Dru. *Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20*. En ROBERTY, Lima y DOUGHERTY, Dru (eds.). *2 ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia: Universidad de Murcia, 1984, pp. 87-93.

Esta claro que, de nuevo, como en el XVIII, interesaba polarizar las posturas. De un lado, el teatro comercial, y de otro, el «Teatro de Arte». Se olvidan los matices, los términos medios y las particularidades. Dos tendencias que agrupan todas las posibilidades dramáticas y que vienen a dividir la concepción del teatro, pero también de la cultura, de la sociedad, de la política¹⁵. Una corriente que se entiende como innovadora y progresista, preocupada por la reforma teatral, que tiene como objetivo el progreso social y que pone sus miras en las nuevas tendencias europeas; y otra, anclada en unos códigos dramáticos trasnochados y partícipe de un conservadurismo burgués, defensor de un conformismo de clase. Ésta era la imagen bipolarizada del pensamiento español contemporáneo que interesó transmitir, parecido a aquel que se difundió en la Ilustración española¹⁶.

Los partidarios del «Teatro de Arte», en minoría significativa frente a los dramaturgos del teatro comercial, formaban, sin embargo, un grupo selecto que contaba con el apoyo de intelectuales como Ortega y Gasset, y de la mayoría de los periodistas responsables de las crónicas literarias y teatrales de la época, como el citado Enrique Díez-Canedo, apasionado de este teatro¹⁷. Así pues, el quehacer dramático de esta tendencia encontraba en los periódicos y en las revistas literarias el eco que no recibía del público. Sus propuestas estéticas se dirigían a una minoría; en ningún caso pretendieron el consenso del público mayoritario; no estaban pensadas con este fin.

Quisiera hacer un inciso que guarda relación con el papel de la prensa y con el empleo de *La comedia nueva* como consigna para los nuevos «ensayos de teatro». Según anotaron los periodistas en sus reseñas a la inauguración de «El Cántaro Roto», las escasas palabras que pronunció el autor de *Las Sonatas*, previas a la representación de *El Café*, fueron un conjunto de elogios y ponderaciones a la labor que venía realizando la crítica literaria en este período. Una crítica comprometida que, a pesar de no coincidir con los gustos de la mayoría del público, no dejaba de emitir sus juicios y de denunciar aquellos errores que observaba en el teatro comercial del momento.

Las intenciones de Valle-Inclán con estas sesiones teatrales del Círculo de Bellas Artes no pasaban de ser un proyecto elitista, reflejo del teatro experimental

15. Cf. FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. *Introducción al teatro español del siglo XX. 1900-1936*. Valladolid: Editorial Aceña, 1987, p. 87. «Todos eran conscientes de que el arte teatral [...] estaba sometido al entorno histórico. Y de hecho, el apogeo de la polémica, a finales de la década, coincide con el momento de difícil transición entre la dictadura agonizante de Primo de Rivera y los primeros pasos, todavía clandestinos, de la Segunda República»; DOUGHERTY, Dru. Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20. En ROBERTY, Lima y DOUGHERTY, Dru (eds.). *2 ensayos sobre teatro español de los años 20*, p. 145.

16. Cf. ROMERO FERRER, Alberto. A un paso del esperpento. Los géneros chicos en el teatro de Pedro Muñoz Seca. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1998, pp. 314-315.

17. Para conocer los criterios dramáticos del periodista, véase la recopilación de sus artículos en *Artículo de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortiz, 1968, 4 vols.

europeo del momento, y de clara orientación minoritaria. A pesar de su interés y del de otros por cambiar el panorama teatral de su época, lo cierto es que no llegaban a establecer verdaderos planes renovadores. El mismo nombre del grupo, «El Cántaro Roto», que hacía referencia a la fábula de la lechera, daba cuenta de la incertidumbre y falta de confianza con la que comenzaron su tarea. Luis Bejarano lo señaló en su crónica:

aparte de la gracia literaria [de este nombre peculiar], es como una escéptica sonrisa de prematuro desengaño. Pensar, por adelantado, que puede romperse el cántaro pleno de ilusiones que todos y cada uno han puesto sobre sus cabezas, ha de desengañarles para la lucha y de restar firmeza y agilidad a sus pasos, que deseamos firmes y sostenidos¹⁸.

Desde este punto de vista, Leandro Fernández de Moratín fue más convincente en su época, que consiguió, aunque pasados ocho años desde el estreno de *La comedia nueva*, que se llevara a cabo un plan reformador regulado por una Junta Censoria de la que fue director por un breve período¹⁹. Ahora bien, esta Junta fracasó en algo menos de un año, de igual manera que los «ensayos teatrales» valleinclanescos tuvieron tan sólo un par de sesiones más. Y es que como afirmaba Rafael Marquina en el *Heraldo de Madrid*, el plan general estaba «más atento al gusto privado y personal del organizador que al deseo de cumplir verdaderos fines sociales de orientación pública y de coordinación estética»²⁰. El enfoque modernizador de Valle, como lo fue el de Moratín, no se dirigía al público mayoritario, sino a un sector reducido, conocedor de las nuevas técnicas y estilos dramáticos. También Moratín orientó su discurso hacia la incipiente burguesía y, por ello, no logró verdaderamente tener éxito con su comedia de nuevas costumbres hasta 1806 con *El sí de las niñas*. Esta actitud elitista de los patrocinadores del «Teatro de Arte» diluyó una vez más la carga didáctica de *La comedia nueva* moratiniana.

La posible renovación de la escena resultaba difícil tarea desde estos patrones selectivos, por mucho que Araquistáin (1930: 73) opinase que de estos teatros de minorías surgirían con el tiempo nuevos espectadores que reformarían la escena española. Los esfuerzos renovadores de estos grupos experimentales como

18. Cf. BEJARANO, Luis. Bellas Artes. Ensayos de teatro. *El Liberal*, 21 de diciembre (1926), p. 5. En el periódico *La Voz* del 20 de diciembre de 1926 se definía a «Valle-Inclán y los suyos» como «nuevos ilusos Quijotes que no supieron aprovechar la lección de los molinos» y su proyecto como «una extraña aventura [...] que bien pudiera finalizar, si juzgamos por el primer embate, con el insospechado suceso de que los molinos resultaran tales gigantes, que cayesen al empuje de la lanza sostenida milagrosamente por otro glorioso manco» (p. 7).

19. Para los planes de reforma del siglo XVIII, véase HERRERA NAVARRO, Jerónimo. Los planes de reforma del teatro en el siglo XVIII. En *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, II. Madrid: Editorial Complutense, 1990, pp. 789-803.

20. Cf. MARQUINA, Rafael. Círculo de Bellas Artes. Ensayos de teatro. *El Heraldo de Madrid*, 20 de diciembre (1926), p. 6.

«El Cántaro Roto», «El Mirlo Blanco», «Fantasio», «El Caracol» y otros, cuajaron al llegar la República, gracias a compañías teatrales preocupadas por mejorar la escena, educar al público, y acercar el teatro a todos los sectores sociales²². Es éste el caso de «El Teatro del pueblo», dirigido por Alejandro Casona, o «La Barraca» de García Lorca²³. Al amparo del gobierno republicano, que les patrocinó, terminaron de consolidarse las expectativas de los partidarios del «Teatro de Arte». Es más, algunos como Díez-Canedo, Ricardo Baeza, Araquistáin, Álvarez del Vayo y el mismo Valle-Inclán, alcanzaron puestos directivos en el nuevo gobierno. Y por un período de tiempo dejó de escucharse la palabra «crisis» aplicada al teatro²³. Así pues, se explicitaban las implicaciones políticas e ideológicas que escondía la reiterada batalla teatral. Como ha señalado Dougherty:

Desde la perspectiva de los años treinta, pues, la crisis teatral revela los rasgos de un debate cuyo fin trascendía lo puramente escénico y entraba en la lucha por el poder consumada en abril de 1931. [...] La crisis teatral fue planteada y debatida como problema cultural por la misma clase intelectual que ideó el programa reformista del bienio 1931-1933 de Azaña²⁴.

De igual forma, Moratín logró tardíamente implantar su Reforma, gracias a su apoyo al plan del censor Santos Díez González –proyecto prácticamente idéntico al presentado por Moratín en 1792–²⁵ y a que el Ministerio de Estado lo ocupaba en ese momento un amigo de ambos, Mariano Luis de Urquijo, acérrimo defensor del neoclasicismo²⁶. Valle-Inclán y sus seguidores encontraron su momento en los años previos al Alzamiento de 1936. Y, aun así, las premisas elitistas de «El Cántaro Roto» tuvieron que dar paso a las representaciones populares y educadoras de «La Barraca».

Por otra parte, los autores comerciales del XX y los populares del XVIII elaboraban un teatro apto para todos los públicos. Los ideales ilustrados a los que se acogía la corriente popular de finales del XVIII o los principios regeneracionistas del teatro comercial del XX siempre estuvieron muy próximos a los gustos de los asistentes. Se trató en ambos períodos, salvando las distancias, de un teatro que combinó los recursos dramáticos tradicionales con los temas que interesaban o preocupaban a la sociedad del momento. El público disfrutaba de estos esquemas

21. Cf. AMORÓS, Andrés. *Luces de candilejas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 87.

22. Véase al respecto, LÓPEZ ALONSO, Antonio. *El teatro del Pueblo de Casona y La Barraca de Lorca*. Sevilla: Edición Personal, 2002.

23. Cf. FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. *Introducción al teatro español del siglo XX. 1900-1936*. *Op. cit.*, p. 87.

24. Cf. DOUGHERTY, Dru. Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20. *Op. cit.*, p. 146.

25. Véase KANY. Plan de reforma de los teatros de Madrid, aprobado en 1799. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, 1929, pp. 245-284.

26. Urquijo escribió un discurso introductorio a su traducción de *La muerte del César de Voltaire* (1791), que vino a ser uno de los epígonos de la estética neoclásica en cuanto al teatro se refiere.

teatrales y se identificaba con su pensamiento, y ésta es una de las razones por las cuales esta tendencia dramática se extendió y popularizó hasta el punto de convertirse en un teatro comercial, porque en efecto se vendían estas piezas y los dramaturgos vivían de sus éxitos.

La profesionalización del dramaturgo fue otro punto divergente en la concepción de la labor teatral entre las dos corrientes señaladas a finales del XVIII y a principios del XX. *La comedia nueva* abordaba también este asunto que sin duda Valle-Inclán quiso rescatar para sus circunstancias teatrales. En la pieza moratiniana el ridículo don Eleuterio salía escarmentado de sus aspiraciones dramáticas. Don Pedro se encargaba de hacerle ver su error y le devolvía a la clase trabajadora a la que pertenecía, consiguiéndole un puesto de administrador, acorde con su estatus y que serviría para cubrir sus necesidades económicas. Se salvaguardaba, de este modo, la labor del autor teatral, que quedaba reservada para una minoría culta, única portadora posible de prestigio literario.

Los vanguardistas de principios del XX heredaron esta concepción elitista del teatro en tanto que arte, un arte experimental en este caso. En cambio, autores como Arniches, García Álvarez, Pérez Fernández o Muñoz Seca, entre los muchos que representaron la tendencia comercial, lucharon por su independencia económica, que pasó, entre otros muchos asuntos, por conseguir los derechos de autor. Un buen ejemplo de sus logros profesionales fue la creación ya en 1899 de la Sociedad de Autores. Es más, dramaturgos como los citados vivieron holgadamente de sus estrenos. El caso más sobresaliente fue quizás el de Muñoz Seca que disfrutaba de coche, criados, chófer y demás comodidades de la alta burguesía de la época²⁷.

Otro de los rasgos diferenciadores estuvo vinculado a la importancia que cada tendencia dramática le otorgó al entretenimiento del público. El espectáculo que representaba el teatro de don Eleuterio en *La comedia nueva* buscaba en primer lugar la diversión del auditorio. En cambio, la opción defendida por don Pedro Moratín daba prioridad al *docere* frente al *delectare*.

Los neoclásicos abogaron en un primer momento por la tragedia como el género que mejor podía encarnar y transmitir los nuevos valores ilustrados. Desde este prisma, la tragedia alcanzaba una dimensión ética y permitía una densidad intelectual que le resultaba imposible lograr al género cómico tal y como se entendía en el pasado. De hecho, fue Moratín quien dotó a la comedia de los resortes necesarios para que sirviera verdaderamente de vehículo del pensamiento ilustrado. Es más, la comedia de nuevas costumbres consiguió la aceptación del auditorio muy lentamente, y ello se logró gracias a su interés por reflejar en las tablas

27. Cf. FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. *Introducción al teatro español del siglo XX. 1900-1936*. *Op. cit.*, p. 32.

la realidad social del momento, así como al progresivo avance de la burguesía, estamento hacia el que se dirigía principalmente el género.

Los dramaturgos populares del Setecientos abogaron en su teatro no sólo por el aparato audiovisual de *El gran cerco de Viena*, sino que, en su búsqueda de fórmulas que atrajesen al público, continuaron la tradición cómica del teatro español, adaptando los tipos y la problemática a su época. De ahí el interés con el que siguieron produciéndose los géneros breves para representarse en los entreactos de las comedias. Sainetes, tonadillas y fines de fiesta heredaban y modernizaban el espíritu transgresor y desenfadado de los entremeses, loas y mojigangas barrocos. Era un teatro cómico, irónico, que buscaba abiertamente la risa de los espectadores imitando y satirizando su realidad circundante.

Contra este teatro menor se dirigió también *La comedia nueva*, y la estética neoclásica en general. El antitonadillismo en la época, por ejemplo, fue notorio por parte de ilustrados como Jovellanos y Moratín²⁸. *El Café* descalifica la labor creativa de los tonadilleros por medio, una vez más, de don Eleuterio, que está escribiendo una tonadilla para que se represente en la función del día siguiente. Su quehacer es descrito con desprecio. Se reduce a una actividad mecánica que cualquiera puede realizar con tal de seguir unas convenciones:

Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que baldó en el portal; cuatro equivoquillos, etc., y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle²⁹.

Sin duda los dirigentes de «El Cántaro Roto» aprovechaban esta sátira neoclásica contra el formulismo y la mecanización de algunos géneros populares y la trasladaban a la situación del teatro del humor que imperaba en estas primeras décadas del siglo XX. Un teatro que también acusaban de reiterativo, superficial y frívolo. De alguna forma, el humor, lo cómico no se consideraba de la altura intelectual y cultural que requerían las vanguardias experimentales. No eran sólo los recursos escenográficos, la ambientación realista, la tipificación de los personajes lo que se criticaba del teatro comercial, sino lo que se entendía como una falta de inquietudes, un pensamiento estancado y la divulgación de una moral conservadora y reaccionaria.

28. Véase al respecto, ROMERO FERRER, Alberto. Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1 (1991), pp. 105-128.

29. Cf. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *La comedia nueva o El Café*. Ed. de ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, pp. 74-75.

También los neoclásicos acusaron de casticista gran parte de la producción de los populares. Antes como ahora se etiquetaron tendencias. Lejos estaban los unos de los otros de apreciar los avances y valores de cada corriente dramática. De hecho, ni el teatro breve del XVIII fue tan conservador, ni el teatro del humor del XX tan convencional. La preocupación por su entorno social existió en ambos casos. Autores populares del XVIII como Comella escribieron sainetes constructivos y pedagógicos como *El alcalde proyectista* o *El violeto universal*³⁰, y dramaturgos comerciales como Arniches llevaron a cabo denuncias sociales en su época, tratando problemas laborales y conflictos de distinta índole, como en sus *Sainetes del Madrid castizo* o en piezas largas como *Los caciques*, *La heroica villa* y aquellas que crearon la llamada tragedia grotesca, como *Que viene mi marido*³¹. No todo era comicidad carente de intención crítica.

En cualquier caso, al teatro del humor de principios del XX se le hizo en gran medida responsable de la comentada crisis teatral³². La llamada «batalla teatral» tenía en uno de sus frentes «lo cómico», «lo humorístico» y «lo fantástico»³³. La bipolarización de tendencias llevó a una amplia parte de la crítica a menospreciar los géneros cómicos de éxito. Pocos defendieron el humor como vía legítima de renovación teatral. El escritor y periodista Manuel Machado fue uno de esos pocos que valoró las piezas cómicas de los autores comerciales. Es más, arremetió contra

la crítica unilateral, simplista, desconocedora de todo matiz, incapaz del más leve eclecticismo, negada al humor, a la ironía, a la fina eutrapelia y a la sonrisa amable. Por desgracia, esta es una crítica muy española. Fluctúa entre las maneras del asno razonador y del negro catedrático [...]. Vive angustiada en el ansia de claridad, que no falta realmente sino en su cerebro turbio, que no ve las cosas como son y quiere que sean conforme a su propia simpleza de nociones, que no pasa de los pares antitéticos³⁴.

30. Véase para estas piezas los trabajos de SALA VALLEDAURA, Josep María. El pensamiento ilustrado y el sainete *El alcalde proyectista* de Luciano Francisco Comella. En *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII*. La mueca de Talía, Universidad de Lleida, 1994, pp. 165-179 y de ANGULO EGEA, María. Cadalso en Comella: Edición de *El violeto universal* o *El café*. *Dieciocho*, 24.1 (2001), pp. 33-83, respectivamente.

31. Además de los conocidos comentarios de PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Las máscaras*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja, 1919, pp. 223-252, véase para la modernidad teatral de la producción de Arniches, SALAÛN, Serge. *Carlos Arniches o la difícil modernidad teatral (1915-1930)*. En RÍOS CARRATALÁ, Juan A. de (ed.). *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp. 21-33 y la introducción de PADILLA, Montero a su edición de los *Sainetes del Madrid castizo*. Madrid: Cátedra, 1994.

32. Véase para esta campaña contra el género cómico y la crisis del teatro, FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. La campaña contra el género cómico (1917) y la crisis del teatro. *Studium*, 1986, pp. 47-56.

33. Cf. ARAQUISTÁIN, Luis. *La batalla teatral*. Madrid: Mundo Latino, 1930, pp. 35-40.

34. Cf. MACHADO, Manuel. *Un año de teatro (ensayos de crítica dramática)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1918, p. 127. Para su labor dramática, véase ROMERO FERRER, Alberto. *Los hermanos Machado y el teatro (1929-1932)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1996.

El teatro del humor que practicaron Arniches y Muñoz Seca, entre los más destacados, no podía encorsetarse bajo un formulismo manido y anquilosado. Sus variadas producciones daban cuenta de los registros que manejaban y de la novedad de sus propuestas como la tragedia grotesca, en un caso, y el astracán, en otro. Ahora bien, sus inquietudes dramáticas no se dirigían hacia la vanguardia del teatro europeo de la época, sino hacia la renovación del realismo y la comicidad que heredaban de la tradición dramática española y que, además, les llenaba los teatros.

Valle-Inclán mostró en esta función inaugural de «El Cántaro Roto» la concepción dramática contra la que quería combatir con el caso ejemplar de *La comedia nueva*, pero también señaló el teatro nuevo por el que apostaba con la representación de su pieza *Ligazón*, que acompañó a la comedia de Moratín. Obra que ya había sido estrenada en «El Mirlo Blanco» hacía escasamente un año. Es decir, Valle reivindicaba con *Ligazón* un teatro experimental, poético, simbólico, cabría decir que intelectual, para los escenarios españoles. Una opción dramática que intentó terminar con el «realismo mundano» y el «humor grotesco» de sus «adversarios» teatrales. El crítico Antonio Fernández Lepina comenta en *El imparcial* sobre *Ligazón* que

no es un teatro para todos, aunque a todos conmueva; porque ésa es la condición de la obra de arte. El espíritu delicado hallará en ella bellezas insospechadas por el inculto; pero uno y otro, el uno sabiendo por qué y el otro sin saberlo, se sentirán cautivados³⁵.

Sin embargo, fue este un esfuerzo estéril por parte de los partidarios del «Teatro de Arte». Inútil por el carácter minoritario y elitista con el que este proyecto renovador se llevó a cabo. De hecho, mientras el Círculo de Bellas Artes acogía la propuesta de «El Cántaro Roto», se representaban con éxito dos piezas de humor y de costumbres como *Los extremeños se tocan* de Muñoz Seca y Pérez Fernández en el Teatro de la Comedia, y *¡Mecachis qué guapo soy!* de Arniches, en el Infanta Isabel.

El periódico *La Voz* consideró la farsa cómica de Muñoz Seca y Pérez Fernández «la actualidad teatral más palpitante y de mayor interés», y eso que esta reseña se editaba en la página dedicada a informaciones teatrales que llevaba como titular en letras versales «Valle-Inclán y su «Cántaro Roto». Según el crítico de *La Voz* las representaciones populosas de *Los extremeños se tocan* tenían más relevancia para sus lectores que la propuesta valleinclanesca, por mucho que la línea del periódico le diera más importancia al estreno de «El Cántaro Roto»³⁶.

35. Cf. FERNÁNDEZ LEPINA, Antonio. Una fiesta interesante en Bellas Artes. *El Imparcial*, 21 de diciembre (1926), p. 4.

36. Cf. Informaciones teatrales. Valle-Inclán y su «Cántaro Roto». *La Voz*, 20 de diciembre (1926), p. 7.

Por otro lado, el 20 de diciembre de 1926 *El Heraldo de Madrid* reseñaba el estreno de *¡Mecachis qué guapo soy!* con un tono elogioso mayor que el que Rafael Marquina le dedicaba en esta misma página teatral (como se ha comentado) a los nuevos «ensayos de teatro» de Valle-Inclán. El diario, después de ensalzar la madurez y calidad dramática de Arniches y de criticar su inclinación al chiste, subraya en la comedia cómo «el costumbrismo y lo pintoresco, felizmente mezclados a lo sentimental y lo dramático, prestan gran interés al asunto, tan “arrancado de la realidad” como “creado” por el autor»³⁷.

Dicho esto, es curioso comprobar el hecho paradójico de que el realismo de las piezas comerciales que aborrecían los partidarios del «Teatro de Arte» era, en definitiva, el defendido por Moratín no sólo en *La comedia nueva*, sino en toda su producción. El neoclásico creó la comedia de nuevas costumbres y el teatro moderno precisamente gracias a su empeño por reflejar la realidad, los problemas y las necesidades de la sociedad. Al menos del sector social que consideraba capacitado para aprender y disfrutar del arte dramático, como fue la cada vez más numerosa burguesía. Moratín ideó un teatro burgués, un teatro con el que se viera representada en las tablas la emergente clase media. Y, sin duda, esta línea costumbrista-realista es la que habían heredado los autores comerciales del XX.

Así pues, el símbolo de *La comedia nueva* que reutilizó Valle-Inclán suponía, en realidad, una inversión de la tradición, una resemantización. Aunque se quería identificar a Moratín con Valle y a Comella con Arniches o Muñoz Seca, lo cierto es que, dramáticamente, la producción de estos últimos estaba mucho más cerca de la propuesta de la comedia de buenas costumbres moratiniana, que el teatro vanguardista de *Ligazón*. De hecho, Valle señalaba en una entrevista que le hizo Salvador Martínez Cuenca para *El Imparcial* que para él el teatro consistía ante todo en creación plástica. La literatura era secundaria. Por ello, lo indispensable estaba en el estudio de los autores para conocer su escenografía, su ambientación. E insistía en que la estética española se basaba en la unidad de acción y la variedad de lugar, en contraposición a las tres unidades de la literatura dramática francesa. Y remarcaba que «el afrancesamiento de Moratín había destrozado la estética española. Las tres unidades de tiempo, acción y lugar interrumpían la tradición de nuestro teatro. Las refundiciones de las obras clásicas, atendiendo a la unidad de acción y de lugar, suponían una verdadera mutilación»³⁸.

Sin embargo, y a pesar de estas opiniones, lo cierto es que Valle asumió para su «Cántaro Roto» la sátira de *El Café*, ya que la realidad dramática y social que planteaba la comedia del XVIII se parecía mucho a la de las primeras décadas del XX.

37. Cf. *¡Mecachis qué guapo soy!* *El Heraldo de Madrid*, 20 de diciembre (1926), p. 6.

38. MARTÍNEZ CUENCA, Salvador. En pro del arte dramático. Lo que debe ser el teatro español. Opinión de don Ramón María del Valle Inclán. *El Imparcial*, 8 de diciembre (1929), p. 8.