

El teatro español bajo la mirada crítica de Emilia Pardo Bazán en «La vida contemporánea»

Alba Urban Baños
Universitat de Barcelona
alba_urban@hotmail.com

Palabras clave:

Emilia Pardo Bazán, crítica teatral, «La vida contemporánea», *La ilustración artística*

Key Words:

Emilia Pardo Bazán, theatrical criticism, «La vida contemporánea», *La ilustración artística*

Resumen:

Desde 1896 hasta 1916, Emilia Pardo Bazán colaboró periódicamente en el semanario barcelonés *La ilustración artística* con una sección fija titulada «La vida contemporánea». Este trabajo se centra en la crítica teatral que la autora vertía en estas crónicas. Asimismo, al final se recoge un índice temático de aquellas colaboraciones en las que trataba sobre cualquier aspecto relacionado con las artes escénicas.

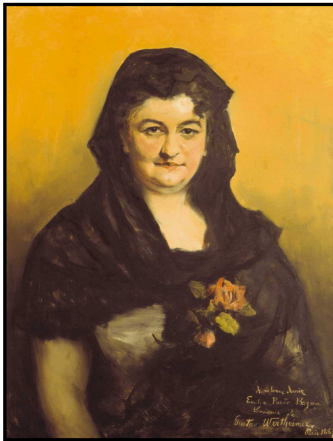
Abstract:

From 1896 to 1916, Emilia Pardo Bazán collaborated regularly in the weekly from Barcelona *La ilustración artística* with a permanent column entitled «La vida contemporánea». This work focuses on the theatrical criticism that the author poured into these chronicles. Also, at the end, I give a thematic index of those collaborations in which it was about any aspect of the performing arts.

Emilia Pardo Bazán no sólo fue una gran novelista, autora de *Viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1889), *La sirena*

negra (1906), etc.; sino que también abarcó el resto de disciplinas literarias, pues escribió poesía, cuento y teatro;¹ además de colaborar en gran número de publicaciones con artículos, crónicas de viajes, ensayos, relatos...; e incluso fundó y escribió todas las páginas de su propia revista, *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), de carácter divulgativo.

De su labor periodística debemos destacar los artículos que escribió entre 1882 y 1883 en *La Época*, y que fueron recogidos bajo el nombre de *La cuestión palpitante* (1883), en los que expuso sus ideas estéticas sobre el Naturalismo. No obstante, nuestro interés radica en el teatro y, más concretamente, en cómo doña Emilia sentía y pensaba el arte dramático de su tiempo. Para ello, únicamente trataremos de la colaboración que llevó a cabo en el semanario barcelonés *La Ilustración Artística* (1882-1916), en el que escribió desde 1896 a 1916 una sección fija titulada «La vida contemporánea», cuya extensión solía ser de una página.



Emilia Pardo Bazán,
por Gustav Wertheimer,
París, 1887

Toda la crítica de Pardo Bazán se concibe, como afirma Marisa Sotelo [2002: 426], «sin perder de vista el modelo feijoniano de crítica vulgarizadora que más que a sentar doctrina aspira a remover ideas, a incitar a la discusión sobre temas de actualidad y a contribuir desde el ejercicio de la crítica al desarrollo cultural del país». Según la explicación de Sotelo, «La vida contemporánea» no es una excepción, pues, a través de sus páginas, doña Emilia trata diversos temas, todos de actualidad y de carácter divulgativo –entre los que abundan los dedicados a cuestiones culturales.

¹ Véase *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión, Actas del I Simposio, A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004*, José Manuel González Hernán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.), Casa Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixa Galicia, 2005. Para el teatro escrito por doña Emilia, véase concretamente la recopilación bibliográfica de Ribao Pereira, en esta misma publicación, págs. 113-134.

De los artículos referentes al teatro, Pardo Bazán nos proporciona, en la mayoría de ocasiones, su opinión sobre la puesta en escena de la obra, donde muestra un especial interés en el trabajo actoral. Este tipo de crítica desde su visión de espectadora, y no como lectora, es del todo razonable dado el carácter divulgativo de «La vida contemporánea», puesto que para los lectores de la publicación les resultaría mucho más atractivo, y sobre todo más cercano, un comentario sobre la última representación del Teatro de la Comedia, a la que probablemente asistieron, que no una crítica erudita y basada únicamente en el texto.²

En estas crónicas no solo encontramos las ideas y gustos estéticos de Pardo Bazán, sino que, además, a través de ellas nos acercamos a su época, pues nos informa de los estrenos, de la situación de los teatros, de las polémicas –como la generada a causa de los sombreros o la surgida a raíz del cambio de horario de las funciones–³, de las compañías y actores extranjeros que llegaban a Madrid...

Testimonio de la renovación teatral de entre siglos

A través de las páginas de «La vida contemporánea», doña Emilia da cuenta del arte dramático español de su tiempo. No olvidemos que esta fue, precisamente, una época que se caracterizó por experimentar importantes cambios teatrales.

A finales del siglo XIX y principios del XX triunfaba en España el drama de Echegaray de corte romántico. Un tipo de teatro que no poseía

² Para una visión de conjunto sobre la crítica teatral de Pardo Bazán, véase el artículo de Ángeles Quesada, «Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán», en el que se analizan las opiniones que al respecto publicó en *La Ilustración Artística* y en *La Nación* de Buenos Aires. A diferencia del trabajo de Quesada, nuestra intención es abordar exclusiva y pormenorizadamente la crítica teatral que se halla entre las páginas del semanario barcelonés.

³ Pardo Bazán, Emilia, «La vida contemporánea» en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1903, núm. 1115, p. 314. También 1903, núm. 1145, p. 794 y 1147, p. 826. En las próximas citas o referencias a «La vida contemporánea», únicamente se indicará en el texto el año, número y página de la publicación.



ningún fin elevado ni sentido universal, cuyo único propósito era el de divertir a un público que, por norma general, acogía con aplausos estas creaciones insustanciales. Otros dramaturgos continuaron con este tipo de teatro, es el caso Josep Feliu i Codina, con un teatro de corte costumbrista.

El gusto teatral de doña Emilia evoluciona con los tiempos, ya que a finales de siglo acepta y elogia algunas de estas composiciones neorrománticas, sobre todo por su ambientación regionalista realista, como *La Dolores* de Feliu i Codina [1896, núm. 746: 274 y 1897, núm. 805: 354].

De Bretón de los Herreros admira «la abundancia de la vena poética, lo



Bretón de los
Herreros

castizo y rico de la forma» de sus creaciones, su imaginación, su carácter prosista y su habilidad musical, aunque considera que sus obras estaban desfasadas [1897, núm. 785: 785]. Algo parecido le ocurre con *El tanto por ciento* de Adelardo López de Ayala – obra que fue a ver al Teatro de la Comedia–, pues también la

Cree pasada de moda, a pesar de valorar a su autor como «jefe de una escuela que pretendía conciliar el espíritu romántico y la perfección y mesura de un clasicismo en cierto modo realista», además de «gran moralista, satírico, profundo y admirable disector del alma humana». [1897, núm. 793: 162]

En «La vida contemporánea» del 30 de octubre de 1899, doña Emilia comenta el viaje que realizó a Barcelona para la inauguración del teatro Romea, en el que se representó *Batallas de Reinas* de Frederic Soler Hubert, más conocido por su pseudónimo de Serafí Pitarra. La opinión de la escritora sobre esta pieza es del todo negativa, pues le pareció arcaica, se queja



Serafí
Pitarra

de la aparición de motivos románticos, de la interpretación ampulosa de los actores y del vestuario que, según Pardo Bazán, se caracterizó por no poder enmarcarse en ninguna época concreta de la Edad Media [1899, núm. 931: 698].



Así pues, vemos como los juicios negativos que vierte doña Emilia hacia las obras románticas van endureciéndose con el paso del tiempo, consecuencia directa de los cambios en los gustos, las modas y, especialmente, de la introducción de nuevas propuesta dramáticas. Su rechazo hacia los melodramas románticos será absoluto a principio de siglo. Es muy significativa al respecto la severa crítica que le dedica a Echegaray el 25 de septiembre de 1916 [núm. 1816: 666], en la que cita la siguiente descripción que del dramaturgo realiza Manuel de la Revilla, que la cree «exacta»:

Conjunto extraño de facultades y aptitudes al parecer contradictorias; enigma viviente que a los uno semeja desbordado ingenio, a los otros helado calculador, a muchos reflexivo y laborioso talento, a no pocos ingenio luminoso y profundo, a todos personalidad excepcional y peregrina; especie de síntesis hegeliana en que se unen todas las contradicciones y se suman todas las antinomias; ecuación de inconexos términos, cuya incógnita, después de despejada se llama *genio*, cuando lógicamente debiera apellidarse *monstruo*, el Sr. Echegaray es una de las figuras más originales y notables que registra nuestra historia literaria en el presente siglo. [Revilla, 1877: 487]⁴



José Echegaray, Ministro de Hacienda (1872-1873), fue quien dotó al Banco de España de carácter de banco nacional.

Además, califica las piezas de Echegaray de aisladas, difíciles de clasificar, como algo que permanece fuera de su época. Y señala que, a pesar de la mala acogida de muchas de sus obras, Echegaray hizo carrera gracias a la política

y la ciencia; recibió honores, galardones, cargos oficiales..., y su cara se colocó en un billete de Banco. Toda una serie de inmerecidos reconocimientos que, sumados a sus malas creaciones, llevaron a la «nueva

⁴ Puede realizarse la consulta en línea de este artículo en: <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0110487.htm>

generación» –es decir, la llamada «generación del 98»– a arremeter en su contra y a calificar de injusto el trato que recibió; hecho que, como apunta doña Emilia, sucedió cuando Echegaray comenzaba a ser olvidado y sus dramas no se representaban, situación que la escritora ilustra al poner como ejemplo el caso de que María Guerrero y Fernando Mendoza no quisieran llevar las obras de Echegaray a los escenarios porque, según ellos mismos afirmaban, el público no las quería.



Joaquín Dicenta

Junto a este teatro panfletario, aparece con Joaquín Dicenta un teatro de mayor calidad, calificado de drama social, aunque en sus obras aun predominaban elementos echegarayescos y un halo moralista que imperaba sobre el social. Sobre una de sus piezas, *Juan José*, que suscitó una gran polémica entre el público, doña Emilia dirá que fue aplaudida, comentada y prohibida, y que Dicenta, incluso, llegó a ser igualado

con Satanás y la obra considerada un manifiesto socialista.⁵ No obstante, nuestra autora cree que estas afirmaciones fueron meras exageraciones concebidas por personas que nada sabían de literatura socialista, ya que en *Juan José*, a pesar de que su ambiente correspondería al mundo sombrío de los obreros, sus personajes poseían «rasgos de buen humor, cierta conformidad estoica en medio de la miseria».



Benito Pérez Galdós

⁵«Estrenado el 29 de octubre de 1895, en el teatro de la Comedia de Madrid, e inspirado en un suceso del que el autor y su amigo, el periodista Ricardo Fuente, tuvieron noticia en 1885. Dicho suceso fue materia nutricia, en primer lugar, de una crónica periodística y, ulteriormente, de un cuento incluido en el libro *Spoliarium* (1888)» Su estreno «fue un enorme éxito, resaltado tanto por la prensa conservadora como progresista [...] Sin embargo, muy pronto había de suscitarse una ardua polémica, promovida desde las páginas del periódico carlista *El Correo Español*, de la que no se ausentaron diversos jerarcas eclesiásticos, para quienes la obra no pasaba de ser un ultraje inmoral. Y es que algunos –un joven Unamuno entre ellos– vieron en *Juan José* un reflejo del ideario socialista; otros, por el contrario, y tras el brillo inicial, fueron cribando el grano de la paja y, aun reconociendo en Dicenta a un buen actor dramático, expresaron el escaso peso social –y menos aún “socialista”– de la pieza». Huerta, Peral y Urzáiz, 2005: 385.



[1896, núm. 778: 786]

Por otra parte, al mismo tiempo que se daba este panorama teatral mediocre, apareció en 1892 la primera obra dramática de Galdós, *Realidad*, adaptación de su novela homónima. Con ella se inició la carrera dramática del autor, que aportaría nuevos temas a la estancada escena nacional y proporcionaría obras con situaciones más complejas, con un reflejo más profundo de la realidad. Sin embargo, Galdós no supo acompañar a sus dramas de una buena estructura teatral, pues los escribía utilizando en ellos la misma técnica que empleaba en sus novelas. Aun así, su teatro naturalista representó un pequeño paso hacia la renovación dramática que tanto necesitaba España.

A través de las páginas de «La vida contemporánea», Pardo Bazán nos ofrece en diversas ocasiones su parecer acerca de Benito Pérez Galdós. Nos habla de la obra *Sor Simona* [1916, núm. 1776: 26], de la que destaca el personaje protagonista por estar configurado entre la iluminación y el misticismo, y por compartir características con las heroínas de las novelas rusas dada su humanidad y espíritu de sacrificio. Además, también señala que la obra, en conjunto, se caracterizaba por su español neto y por estar concebida desde un profundo sentimiento patriótico. Sin embargo, también comenta que no fue bien acogida por el público, que se quejaba de todo: calificaban el asunto de antiguo, el argumento de inverosímil y los personajes de estar mal configurados. Esto, según Pardo Bazán, se debía a que los espectadores únicamente aceptaban las comedias absurdas, alegres y cargadas de chistes, cuando para su gusto *Sor Simona* tenía más humor sin que en ella hubiera forzados trucos, ni ocurrencias. Y es que la escritora gallega rechaza sistemáticamente las obras que contienen chistes fáciles, constreñidos en el texto, así como golpes efectistas, pues defendía la naturalidad en todo tipo de piezas.⁶

⁶ Sobre este último aspecto, encontramos dos artículos en «La vida contemporánea». El primero es el que corresponde al 12 de marzo de 1906 [núm. 1263: 170], en el que Emilia Pardo Bazán realiza una breve reflexión sobre lo transitorio que resulta la comicidad en el teatro. Afirma que esto no sólo ocurre con obras antiguas, sino que las representaciones que



Doña Emilia también manifiesta su predilección por las obras con un argumento realista-naturalista de impronta regeneracionista, como *Marianela*, adaptación de los hermanos Quintero de la novela galdosiana.⁷ Ocasión que aprovecha para apuntar cómo en la mayoría de las novelas del autor canario se esconde un drama o una comedia:

¿No hay elementos dramáticos en *La desheredada*, por ejemplo? ¿No lo hay, y bien emocionantes, en *El Doctor Centeno*? ¿No hay una comedia trágica en *Miau*? En los *Episodios*, ¿no existen cuadros y tipos para llevar a la escena un aspecto de nuestra historia, jamás explotado, o punto menos, por nuestros dramaturgos? [1916, núm. 1819: 714]

Más tarde volverá a escribir sobre *Marianela*, pero esta vez su crítica se centrará en la configuración de la protagonista, a la que compara con la Mignon de Goethe y con la Graziella de Lamartine, ya que, como estas, la única función de Nela en la vida era «sentir, amar, morir». De su naturalidad dice:

Marianela es un tipo natural y un tipo soñado, sin que ninguna de las dos condiciones falte. Su amor es natural, naturales sus celos, natural su ilusión, natural su replegarse, como fierecilla herida, y ocultarse en la cueva, y querer refugiarse por fin en la muerte. [1916, núm. 1821: 746]

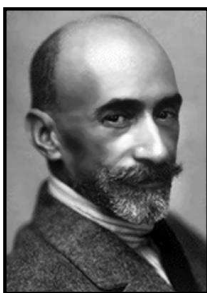
El sentimiento e intención regeneracionista, que muchos autores utilizaban en sus composiciones dramáticas para dejar patente el malestar y la crisis española finisecular, es otra cuestión ligada a la evolución teatral. Esta actitud también la observamos en el transcurso de diversos comentarios de doña Emilia, aunque, de forma más explícita aparece en el

resultaron de lo más cómicas veinte años atrás ya no divierten. Y se pregunta: «¿Quién ha cambiado? ¿El autor? ¿Vosotros? ¿El tiempo? Todo, todo...». Diez años más tarde, volverá a tratar el asunto al observar que los escenarios madrileños se van llenando de obras cómicas. Este hecho provocó las ansias de los autores por crear escenas humorísticas abusando de –en palabras de la escritora– «los retruécanos, juegos y pulverizaciones de palabras, chisporroteos de frases, coincidencias de nombres y otros recursos parecidos, que (¡vaya por Dios!) son muy del gusto del público». [1916, núm. 1788: 318]

⁷ Como curiosidad, puede consultarse el artículo que se publicó en el diario ABC (Madrid, 19 de octubre de 1916), sobre el estreno de la obra, en la siguiente dirección electrónica: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1916/10/19/016.html>



artículo dedicado a *El crimen de todos* de Oliver Crespo, [1916, núm. 1821: 746], donde elogia al escritor, considerándolo uno de los mejores dramaturgos españoles. De sus obras dice que son castizas, sin influencias del teatro extranjero, y diferentes de las del resto de costumbristas nacionales por poseer una clara intención reformista no encubierta, hecho que se aprecia especialmente en sus últimas creaciones, en las que incorpora la denuncia y la sátira de defectos nacionales como «la divinización de la lotería, y el flamenquismo, chulismo y matonismo».



Benavente

Otro cambio importante en el panorama dramático de entre siglos provino del influjo modernista, con un teatro que nació en oposición al realismo burgués, llamado «teatro de ensueño». Su intención era presentar ante el espectador un mundo subjetivo, de trascendencia de lo cotidiano, para así acercarlo a la realidad. Jacinto Benavente fue uno de los primeros dramaturgos que experimentaron con este tipo de teatro –*Teatro fantástico* (1892)⁸, muy influenciado por Maeterlinck. Pero, a pesar de estas primeras tentativas de realizar un teatro modernista, Benavente sobre todo se caracterizó por componer piezas de un marcado carácter tradicionalista que, si bien en una primera etapa poseían una clara intención crítica contra las clases privilegiadas, pronto se acomodaron a las exigencias de la burguesía. Doña Emilia, en el artículo de 23 de febrero de 1914 [núm. 1678: 142], comenta la acogida que tuvo *La malquerida* en el Teatro de la

⁸ Benavente fue el iniciador de una discusión teórica acerca de esta nueva concepción dramática con un artículo que publicó en el *Heraldo de Madrid*, el 13 de junio de 1907, titulado «El teatro de los poetas», recogido en su libro *El teatro del pueblo*; Madrid: Librería de Fernando Fe, 1909, pp. 107-111: «Por su cultura, por su dominio de la técnica, por la variedad de estilos, quizá no hubo nunca en España tal número de excelentes poetas como ahora. Entre ellos los hay que triunfarán en el teatro con la sola magia de su poesía. Sí; los poetas modernos de España nos deben un Teatro. [...] Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un solo soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al Teatro! Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que ya hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida, para el que sólo lleva en los ojos una lente de máquina fotográfica sin un alma dentro» Extraído de Rubio, 1998: 102-103.



Princesa. De este drama rural nos dice que en él «no hay tesis, hay vida», dada la veracidad e intensidad psicológica que transmite.



Marquina

El «teatro poético» dio lugar a diversas modalidades dramáticas. De entre ellas destaca la de Eduardo Marquina, con unas piezas carentes de los aspectos simbolistas del «teatro de ensueño» y con las que se retornaba a las formas más tradicionales y al verso. De esta forma, sus obras se convirtieron en las más representativas del «modernismo castizo», un teatro que rechazaba los argumentos basados en la actualidad y que estaba concebido desde un profundo sentimiento patriótico.⁹

Sobre Marquina, tan solo encontramos un artículo en «La vida contemporánea» [1915, núm. 1726: 78]. En él, Pardo Bazán comenta el fracaso de *Una mujer* y denuncia, con cierta indignación, el éxito de vodeviles carentes de calidad mientras que a las obras serias se las despreciaba con el argumento de que no introducían nada nuevo, como ocurrió en este caso. El drama de Marquina, asegura doña Emilia, no supuso ninguna novedad, pero fue delicado en su argumento, aunque reconoce que poseía escenas algo extensas –problema que la escritora simplemente solucionaría con acortarlas–. Por lo demás, afirma que «es una obra bien sentida, bien hablada, con escenas [...] delicadas».

Respecto a las innovaciones en la producción teatral, surgieron gran número de proyectos alternativos, cuyas intenciones eran las de regenerar

⁹ «¿Tiempos? ¿Edades? ¿Épocas?... ¿Qué valor tienen todas estas falsas y artificiales clasificaciones frente a la perenne continuidad del espíritu de un Pueblo, de una raza? Y hay que decirlo definitivamente: o el Pueblo, la Raza, constituyen el personaje descomunal y constante de todo nuestro teatro, o no tenemos el derecho de convocar para tales trivialidades a la multitud. [...] ¿Modo de hacer entrar a la actualidad en las escenas? Repasad a Ibsen. Y no me habléis de símbolos, imbéciles. Toda la despreciable maquinaria apoloalque fabricáis en vuestras hediondas cuadros industriales, no sumaría dos adarmes de espíritu en la obra del grande hombre. Grande ¿sabéis por qué? Repasadla os digo; porque en cada una de sus obras, del modo maravilloso y pleno que pedimos, lo de menos está en la actualidad; la sagrada virtud emocional arranca de lo pasado y de lo futuro» Marquina, Eduardo, «Sobre el teatro popular», en *Teatralia*, 15 de septiembre de 1908, núm. 1, 4-7. Extraído de Rubio, 1998: 104- 106.



artísticamente la escena española, influidos, sin duda, por el *Théâtre Libre* de André Antoine (1887). De entre ellos cabe destacar el *Teatre Íntim* (1898) de Adrià Gual, en Barcelona, y el *Teatro Artístico* (1899) de Benavente, en Madrid. Este último se proponía crear un teatro en el que la literatura y el espectáculo no representasen elementos disociados,¹⁰ y en el que se representarían obras del gusto de la compañía y no del gran público.¹¹

Sobre esta cuestión hallamos el artículo del 31 de agosto de 1896 [núm. 766: 594], en el que Pardo Bazán nos habla de la polémica suscitada por el denominado «Teatro Libre», la cual fue promovida por el diario *El Imparcial*. Nuestra autora se manifiesta en contra del «Teatro Libre»,



Josep Yxart

aunque también afirma no estar de acuerdo con la «consagración del *statu quo*». Sostiene que los empresarios hacen lo que pueden, pues, a pesar de guiarse por los gustos del público, intentan aportar variedad a la escena española llevando a las tablas tanto obras de autores ilustres, aunque sepan de antemano que no van a agradar, como dramas de jóvenes principiantes o éxitos extranjeros.

Doña Emilia cree que no es necesaria la hipótesis de un «Teatro Libre», ya que la novedad que pretendía introducirse con él ya se encontraba en las páginas de *El arte escénico* de Josep Yxart, cuando este se refería a la creación de «panaceas teatrales» como consecuencia directa de un teatro en decadencia, heredero de Lope y Calderón. Explica que esta

¹⁰ Véase el artículo de Benavente «Teatro artístico», en *Vida Nueva*, núm. 31, 8 de enero de 1898. En él se dice: «¿Qué muchas obras sin arte y sin literatura y qué muchos escritores incapaces de escribir un articulillo de periódico tolerable, triunfan en el teatro? Cierto. ¿Pero quién puede citar una sola obra teatral que por artística y literaria haya fracasado? Ninguno. Entiéndase verdadera obra de arte, porque a lo mejor salimos con que la obra tal, rechazada por el público, carecía de condiciones teatrales, aunque era un primor en la forma, y ya sabemos a que atenernos en España respecto a los primores de forma: muchos primores y la gramática no parece.» Rubio Jiménez, 1998: 213.

¹¹ «Nuestro teatro libre no será un alarde de vanidad, no será una especie de proclama. No representaremos para el gran público; representaremos para nosotros. No daremos gusto al público; representaremos para nosotros.» MARTÍNEZ RUIZ, José, «En casa de Benavente» en *La Campaña*, 12 de febrero de 1898. Rubio Jiménez, 1998: 37.



concepción teatral se vio afectada por el teatro de ideas, «por creer que en él se reuniría un auditorio capaz de entender y saborear las filosofías de los *Espectros* [de Ibsen] o las revelaciones sociales de *Los Tejedores* [de Hauptmann]». Por último, Pardo Bazán termina el artículo comentando que, a pesar de las nuevas corrientes dramáticas, todo seguiría igual y confía en que «el público llegue a aceptar [...] aquellas condiciones lógicas de la dramática contemporánea, hoy rechazadas o acogidas fríamente».

Trabajo actoral

Otro síntoma de la renovación teatral que se estaba gestando en aquella época es la importancia y valoración que adquiere el trabajo actoral, hecho que doña Emilia también refleja en sus crónicas. En ellas no sólo se comenta la labor interpretativa de ciertos actores, sino que, además, habla de sus características físicas y en algunos casos, como el de Sara Bernhardt, se nos refieren sus lujos y excentricidades.¹²



Sara Bernhardt

Un artículo muy representativo del reconocimiento que los actores iban adquiriendo es el correspondiente al 8 de febrero de 1897 [núm. 789: 98], donde Pardo Bazán nos informa que Sara Bernhardt fue condecorada con la Legión de Honor francesa, hecho que califica de «desagravio de una de esas atrocidades sociales, cometida en 1730 en la persona de la ilustre

¹² En el artículo publicado el 8 de marzo de 1915 [núm. 1732: 174], Emilia Pardo Bazán se hace eco de la noticia de la mutilación que la actriz sufrió de una de sus piernas, hecho que lamenta profundamente. En esta crónica también explica la excéntrica personalidad de Bernhardt, de la que se decía que dormía en un ataúd y que llevaba consigo un león suelto. Y recuerda cómo vio a Bernhardt arreglarse para *Teodora*, en cuya ocasión le trajeron a su camerino una bandeja repleta de sortijas, con la única finalidad, según doña Emilia, de alardear de dicha colección. Esta misma anécdota también aparece en el artículo del 27 de noviembre de 1899, aunque en lugar de estarse la actriz vistiéndose para *Teodora*, lo hacía para *La dama de las camelias*. Seguramente, este cambio se deba a un fallo en la memoria de doña Emilia, pues habían transcurrido más de quince años entre uno y otro artículo y, sin duda, por inmediatez temporal, la obra para la que Bernhardt se vestía era *La dama de las camelias*.



comediante Adriana Lecouvreur». Explica que Lecouvreur (1692-1730) no obtuvo el merecido reconocimiento y que, por fin, el gobierno francés había reparado el daño al demostrar, con dicha condecoración, agrado y respeto hacia el trabajo de los actores y actrices.

Sobre Bernhardt, en el artículo del 24 de septiembre de 1900 [núm. 978: 618], explica que, a pesar de su avanzada edad, la actriz proseguía interpretando los papeles más difíciles, como el del joven muchacho del *Aiglon* de Rostand, en el que estuvo magnífica, incomparable con otras actrices; aunque también comenta que la actriz tenía que luchar consigo misma para lograr el efecto deseado sobre las tablas, pues su natural interpretativo era exagerado y su declamación demasiado enfática.



Bernhardt en *Teodora*

Como acabamos de ver, doña Emilia prefiere las interpretaciones naturales, sin gestos exagerados, amaneramientos, ni declamaciones altisonantes. Muy significativo al respecto es el artículo del 27 de noviembre de 1899 [núm. 935: 762], en el que recoge la polémica que circulaba sobre cómo se debía llevar a la escena el *Don Juan Tenorio*: «si empleando la canturía propia de los tiempos melencólicos, o con la naturalidad y realismo del teatro de hoy». Para la escritora gallega no existe un paradigma interpretativo, ya que cada actor recrea el personaje a su manera, ofreciéndose, así, diferentes versiones y pudiendo ser todas ellas válidas; no obstante, confiesa que prefiere la forma natural de interpretar, con una dicción correcta, sin cantarela y gritos:

Ahí están, por ejemplo, en el *Tenorio*, las nunca bien ponderadas y archiconocidas décimas del sofá. ¿Comprende nadie, ni cabe en la cabeza humana, que en una noche de luna, entrando por la ventana la fragancia de los azahares, reunidos don Juan y doña Inés se pongan a gritar? ¿No es más lógico que aquello que van a decirse se lo digan a media voz, como un susurro dulcísimo? La eficacia de las fases de don Juan ¿no ganará mucho



con el misterio y le reprimida vehemencia? ¿Se concibe un seductor a berridos?

En cuanto a los actores extranjeros, observamos que doña Emilia diferencia el modo de representar de los franceses del de los italianos. A los primeros los considera faltos de naturalidad; mientras que los segundos encarnan todo lo contrario, al caracterizarse por su cuidado trabajo, contención interpretativa y por la expresividad de sus gestos y silencios.



Le Bargy en su estreno cinematográfico en *El asesinato del duque de Guisa* en 1908.
(Postal)

Por ejemplo, de Charles Le Bargy nos habla en la crónica del 27 de mayo de 1912 [núm. 1587: 350], en la que comenta que no le gustó su trabajo, cosa que le ocurre con todos los actores franceses, «afectados y monótonos en la dicción». A continuación nos proporciona su parecer acerca del papel del francés en la obra que le dio fama: *Cyrano de Bergerac*, actuación que encontró inferior a la realizada por el español Fernando Díaz de Mendoza: «El Cyrano de Le Bargy es un bufón; el de Fernando, un caballero humorista». Y asegura que la obra de Rostand adquiere más fuerza, «algo de noble fanfarronada», en castellano, mientras que en francés se aproxima a una «comedia de figurón».

En oposición a esta crítica negativa, encontramos la que dedica al actor italiano Ermete Novelli en 1896 [núm. 750: 338]. De él dice que no es el típico galán, sino un característico (un actor de carácter). Su talento procedía de introducir «una nota cómica a la alta tensión de la tragedia», como lo hizo en el papel de Luis XI «con su mano retorcida y su labio colgante, haciendo garatusas a las labradoras», de Shylock «ceceando, sobándose la barba, arrastrando las chanclas, sucio y mugriento» o de Petruccio «baladrón y rufianesco, vestido de mamarracho y canturreando» y al representar el *Avaro* de Molière, donde «alcanzó la perfección suma».



Este talento de Novelli es calificado por doña Emilia de «humano y realista». Además, nos proporciona su descripción física: de su cara dice que es «blanda, dúctil, movable, de flexibilidad extraordinaria, y unos ojos parteros de sorprendente expresión», por lo que con su sola presencia llenaba el escenario; sus manos «largas, finas y elocuentes», que se corresponden en expresividad con su rostro, ya que, en ocasiones, «representan tanto o más».

A continuación, doña Emilia se adentra en el comentario de los dos repertorios de Novelli: uno para un público numeroso que acudía al teatro por pasar el tiempo, el otro destinado a una clase de espectadores sedientos de arte. Para los primeros, Novelli interpretaba un repertorio de «obrillas de mala muerte, desatinadas, anticuadas»; mientras que a los verdaderos amantes del teatro les ofrecía *Hamlet*, *Otelo* y *El mercader de Venecia*. Doña Emilia acaba el artículo admitiendo la insatisfacción que le producía Novelli por sentir quedarse «a media miel» con su repertorio, del que dice:

Es el modo de representar de Novelli algo equivalente a la salsa con que un buen cocinero sabe dar a todos los manjares igual grato sabor. No obstante, preferiríamos que la rica salsa cubriese siempre manjares escogidos, sanos, nutritivos...

También es interesante al respecto el artículo del 27 de mayo de 1912, en el que, tras hacer referencia a la actriz Lidia Borelli en su papel protagonista en *Salomé* de Oscar Wilde, Pardo Bazán describe las cualidades que debía poseer una gran trágica, enumerando, para ello, las actitudes y gestos que no necesitaban o no debían adoptar las actrices sobre el escenario: «Una trágica no necesita gritar, ni llorar, ni hacer grandes molinetes y aspavientos con los brazos»; ya que, según su parecer, la grandeza de la actriz se observa en los gestos más sencillos y de mayor constricción dramática: «en el papel de Salomé, los momentos que mayor escalofrío causan, son aquellos en que permanece silenciosa, crispada, agazapada como pantera joven, que se recoge para saltar y morder...»



Una nueva referencia a la obra de Wilde la encontraremos cuando nos hable de Margarita Xirgu, [1914, núm. 1692: 366]. En esta ocasión, doña Emilia primero denunciará las comparaciones que se solían hacer de esta actriz con otras, como Tina di Lorenzo, Borelli, Mariani, Guerrero..., pues, según su opinión, «no se debe juzgar así por relación, sino por lo contrario, individualmente», y dirá que cada actor entiende e interpreta a su



Xirgu en *Salomé*

manera el personaje, mientras que el espectador debe mostrarse receptivo y comprensivo ante su propuesta. No obstante, más adelante ella misma se contradirá al comparar la actuación de la actriz catalana en *Salomé* con la realizada por Lidia Borelli y asegurar que la Xirgu bien podía competir con la italiana.

Según Pardo Bazán, su trabajo fue excelente tanto por el vestuario como por los gestos, expresiones y declamación. El único defecto que encuentra en la actriz es el marcado acento catalán, que le obligaba a pronunciar lentamente; aun así le vaticina un futuro prometedor. Respecto a su físico, afirma que «sin ser una belleza» poseía ciertas características idóneas para una actriz: un cuerpo esbelto y elegante, una figura joven, «su cabeza está bien inserta sobre el cuello y los hombros, y su cintura parece libre de corsé, aunque lo lleve», lo que le proporcionó cierta credibilidad como Salomé.



Calvo en
*Don Álvaro o la
fuerza del sino*

A los actores españoles, Pardo Bazán suele elogiarlos por sus dotes interpretativas, aunque también sabe reconocer y criticar ciertos defectos, como acabamos de ver respecto al acento de Xirgu, o la desigualdad de las representaciones de Antonio

Vico, cuya actitud compara con la del actor Rafael Calvo en el artículo correspondiente al 26 de junio de 1911[núm. 1539: 414].



Vico como *Hamlet*

De Calvo dice que «representaba con igual fe para una media docena de personas, que para una sala llena y vibrante», con gestos que resultaban incluso mecánicos, trabajando siempre con pasión y vehemencia;¹³ muy al contrario que Antonio Vico, quien podía deslumbrar a los espectadores con un magnífico trabajo, como no esforzarse lo más mínimo. Según doña Emilia, «inflúan sobre sus nervios multitud de circunstancias»: el número de asistentes, la simpatía que el público profesaba a la obra, la manera en que el autor le saludaba...

«**Mise en scène**»

Sin duda, Pardo Bazán aboga por el mayor realismo en decorados y vestuario, indispensable para crear una completa ilusión dramática entre el público, de forma que le ayudara a adentrarse en el argumento del drama. Esto lo observamos en el artículo del 13 de abril de 1896 [núm. 746: 274], en el que realiza una breve referencia a un elemento nuevo que se iba incorporando a algunas piezas teatrales: el regionalismo, del que nos dice

¹³ Igual que doña Emilia, el crítico catalán Josep Yxart también se deshace en halagos cuando se refiere a Calvo: «*de temperamento arrebatado y entusiasta, todo fuego, nutrido en el ideal caballeresco del teatro antiguo*». Yxart, 1987: 76.



que ya aparecía en obras románticas, como en las escenas andaluzas de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, pero toma de ejemplo las más actuales de Josep Feliu i Codina: *La Dolores*, *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*, y se centra en esta última al elogiar el acierto del decorado: «Aquella campiña inundada de sol, abrasada, clara, refulgente» y del vestuario: «aquellos trajes de las mujeres y de algunos de los hombres, trajes completamente orientales, de colores ardientes, de blancuras deslumbradoras», elementos regionalistas que, en su opinión, ayudaban a reforzar el argumento y a dotar de «verosimilitud *climatológica*» a la obra.

Quizá, el artículo más representativo sobre la puesta en escena sea el del 20 de marzo de 1899 [núm. 899: 186]. En él doña Emilia comienza explicando el éxito del *Cyrano*, que atrajo al público no sólo por su argumento, sino también por sus «decoraciones bonitas, lindos trajes bien adaptados a la época, animación y variedad de las escenas, gracias, petulancia y sentimentalismo del verso...». Elementos que, según Pardo Bazán, no poseían los dramas en verso realizados en España, a los que compara con un típico cocido castellano por servirse solo, sin adornos. Como ejemplo, nos habla de la representación de *El trovador*¹⁴ sin decorados, sólo con los protagonistas vestidos con unos ropajes intemporales «que así puede ser del siglo XV como del XVIII». Todo ello obligaba al espectador a imaginarse el ambiente únicamente a través de los versos, siendo más difícil que se adentrara en la ilusión dramática. Así es que doña Emilia se reafirma en la necesidad de enriquecer la puesta en escena de muchas obras, con lo que estas conseguirían fama y público, nos dice. Para la escritora, este sería el caso de *El trovador*, *Los amantes de Teruel* y *Traidor, inconfeso y mártir*, de las que se podría aprovechar mucho más sus posibilidades, como se hacía en *Don Álvaro o la fuerza del sino* y en *Don Juan Tenorio*, piezas que seguían gustando.

¹⁴ Drama romántico de Antonio García Gutiérrez, escrito en 1836. En él se inspiró Verdi para su ópera *Il trovatore*.



Por otra parte, a inicios del siglo XX, a partir de la labor de Emilio Mario al frente del Teatro de la Comedia, los diferentes directores comienzan a prestarle una mayor atención al decorado y vestuario de sus montajes. De ahí que, como bien ha observado Ángeles Quesada [2008:



Retrato de
Tina di Lorenzo en una
cajetilla de cigarrillos

166], la crítica de doña Emilia hacia la pobreza de las puestas en escena desaparezca para, en su lugar, denunciar la falta de rigurosidad de estas y, en algunos casos, manifestar justo lo contrario: lo excesivo de decorados y vestidos, que recibían más atención y eran considerados más importantes que el propio texto. Un ejemplo lo encontramos en el artículo del 6 de mayo de 1907 [núm. 1323: 298],

en el que doña Emilia comienza exponiendo su duda ante las suntuosas decoraciones y trajes de las actrices como «un elemento de arte tan poderoso y

decisivo como se cree», ya que presenció cómo la última obra de Tina di Lorenzo en el Ateneo de Madrid resultó ser un gran éxito, a pesar de la carencia de decorados y la presencia de la actriz vestida con un saco de lana y despeinada. Además, manifiesta su desagrado hacia los grandes cambios que había experimentado el teatro al pasar de darse una representación en un escenario vacío a convertirse el decorado en el máximo elemento generador de aplausos.

El público

Muy relacionadas con el tema de la puesta en escena son las críticas que vierte Pardo Bazán contra los gustos del público. Son muchas las ocasiones que aprovecha para manifestar su desacuerdo con la masa de espectadores, que no saben valorar el realismo de los espectáculos, como ocurre en el citado artículo del 23 de febrero de 1914, en el que comenta que el público del Teatro de la Princesa no acabó de asimilar el realismo de *La*



malquerida de Benavente, ya que a la mayoría les resultó molesto el ambiente popular de la obra, el lenguaje rudo y la falta de un rico y hermoso vestuario, lo que para doña Emilia fue todo un acierto por estar acorde con los personajes de baja condición social que aparecían en escena.

Por norma general, al referirse a los espectadores, la escritora gallega siempre expresa su deseo porque se produzca un cambio en las mentes cerradas del público, que no aceptaba la introducción de novedades en el teatro, ni acababa de comprender a los clásicos, tal y como explica en la crónica del 3 de abril de 1899 [núm. 901: 218], dedicada al estreno de *Cuento de amor*, adaptación de Benavente de *Twelfth Night or Wat You Will* de Shakespeare. En ella comenta que la obra le gustó, pero no al resto de espectadores, los cuales, a la salida del teatro, se quejaban de la inverosimilitud de la obra, de la falta de argumento, de no entenderla... Y es que, para doña Emilia, este era un público sin preparación, para el que «es inútil representar una ficción cultísima y delicada».

Además, nos dice que el público de Madrid no valoraba los dramas históricos por desconocer la Historia. Sobre este último aspecto, en el artículo del 10 de enero de 1916 [núm. 1776: 26], manifiesta su anhelo de crear un «Teatro histórico español», con el fin de ilustrar a los espectadores sobre la historia nacional a través de montajes con grandes decorados y vestuarios capaces de reproducir fielmente las épocas pasadas. En esta misma crónica, doña Emilia trata del estreno de *Aníbal*, drama histórico de Federico Oliver Crespo, basado en la figura del famoso caudillo africano. De su acogida comenta que, aunque el teatro Español «hizo sacrificios, y la presentación fue bastante lujosa», a los espectadores no les entusiasmó por su carácter histórico, pues desconocían los lances biográficos de Aníbal y «cuando no se tiene en la mente ninguna idea acerca de un asunto, es difícil interesarse por él». Y es que, la masa de espectadores era, para doña Emilia, un conjunto de personas sin una buena base cultural, hecho que los



empujaba a aceptar antes un mal, pero divertido, vodevil, que una excelente tragedia clásica.¹⁵

En definitiva, a través de «La vida contemporánea», Emilia Pardo Bazán nos ofrece sus opiniones acerca del teatro de su tiempo, de una época de cambios teatrales, de experimentación, de nuevas propuestas y proyectos. Su testimonio no sólo nos da cuenta de las obras que formaban el panorama dramático español de entre siglos, sino que nos hace conocer de primera mano otros asuntos que giran en torno al género dramático (escenografía, trabajo actoral, la recepción que tuvieron, las polémicas que suscitaron...), pues el teatro no es solo el texto, ya que, como bien dijo nuestra autora: «¿Qué es una comedia despojada de su aparato escénico, sin decoraciones, sin trajes, sin la magia del acento y del *juego* de la actriz, sin el grito de la pasión y sin el retoque gracioso de la malicia y de la risa?» [1896, núm. 746: 274]

¹⁵ La cuestión del público es uno de los temas constantes en «La vida contemporánea». Además de las referenciadas citadas, encontramos un comentario que realiza doña Emilia en cuanto a la tipología de los espectadores que se podían encontrar en Madrid. Pardo Bazán asegura que hay tantos públicos como «*horas y noches*». Dice que «*Hay un público que saborea la sicalipsis como saborea un caramelo, y otro público que se deleita con la ñoñería. Hay un público que por todo se escandaliza, y hay un público que reclama escándalo. Hay un público que se electriza cuando agitan una bandera española, y hay otro que jalea los latiguillos revolucionarios y sociales. Hay público anticlerical, público afrancesado, público cándido, público castizo, público sentimental, público flamenco...*» [1914, núm. 1682: 200]



Bibliografía

- FAUS SEVILLA, Pilar, *Emilia Pardo Bazán, su época, su vida, su obra*. (2 vols.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La vida contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Edición facsímil, Madrid, Heremeroteca Municipal de Madrid, 2005.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina, «Emilia Pardo Bazán y la música», en *Revista de Estudios Coruñeses*, 1992-1993, núm. 27-28, 221-232.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles, «Una espectadora de teatro llamada Emilia Pardo Bazán» en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermia Penas Varela (eds.) *Emilia Pardo Bazán y las artes del espectáculo, IV Simposio (A Coruña, 25-29 de xuño de 2007)*, A Coruña, Casa Museo Emilio Pardo Bazán, 2008, 155-187.
- REVILLA, Manuel de la, «Bocetos literarios. Don José Echegaray» en *Revista Contemporánea*, año III, núm. 46, tomo XI, volumen IV, Madrid, 30 de octubre de 1877, 487-497.
[En línea] en *Proyecto Filosofía en español*, <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0110487.htm> [consultado el 1-3-2010].
- RIVAO PEREIRA, Montserrat, «Documentos para el estudio de Emilia Pardo Bazán» en José Manuel Hernán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión, Actas del I Simposio, A Coruña, 2, 3 e 4 de xuño de 2004*, Casa Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixa Galicia, 2005, 113-134.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán» en Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, II Coloquio. La elaboración*



del canon en la literatura española del siglo XIX, (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, Universidad de Barcelona, PPU, 2002, 415-426.

YXART, José, *El arte escénico en España*, (Barcelona, La VANGUARDIA, 1894-96), Barcelona, Ediciones Altafulla, 1987.

Imágenes en la red

BENAVENTE, Jacinto, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1922/benavente.jpg>

BERNHARDT Sara, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://theatre.msu.edu/images/ta/Bernhardt_Sarah-001.jpg>

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Sarah_Bernhardt_a_s_Theodora_by_Nadar.jpg>

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/breton/graf/fotoautor.jpg>

CALVO, Rafael [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://parnaseo.uv.es/ars/imagenes2/xix/cecilio/actor/actor10.jpg>>

DICENTA, Joaquín, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.spanisharts.com/books/literature/imagenes/jdicenta.jpg>>

ECHEGARAY, José [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.fuenterrebollo.com/faqs-numismatica/ima11/1971-billete-cara-18.jpg>>

LE BARGY, Charles [consultado el 10-3-2010] en:

<http://farm4.static.flickr.com/3072/2545057693_66b59a211e.jpg>

LECOUVREUR, Adriana, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Adrienne_lecouvreur_dans_cornlie.jpg>

LORENZO, Tina di [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.m-angels.com/figuritas/fig977.jpg>>

MARQUINA, Eduardo, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/EduardoMarquina.JPG/140px-EduardoMarquina.JPG>>



NOVELLI, Ermete, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://www.costumes.org/history/20thcent/1900s/theatremag1908/othello.jpg>>

PARDO BAZÁN, Emilia, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://www.ceida.org/files/images/pardobazan_grande.preview.jpg>

PÉREZ GALDÓS, Benito, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://ldoreste.files.wordpress.com/2009/06/benito-perez-galdos.jpg>>

SOLER, Frederic, [consultado el 10-3-2010] en:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Frederic_Soler_\(Pitarra\).gif](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Frederic_Soler_(Pitarra).gif)>

VICO, Antonio, [consultado el 10-3-2010] en:

<http://www.jerezsiempre.com/images/5/57/Antonio_Vico_03.jpg>

XIRGU, Margarita, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://parnaseo2.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2008/05/xirgu-salome.png>>

YXART, Joseph, [consultado el 10-3-2010] en:

<<http://llettra.uoc.edu/uploads/20091125/jyxart.jpg>>



Apéndice

Clasificación temática

TEATRO

Dramaturgos españoles y las representaciones de sus obras

- Hermanos Álvarez Quintero:

Los leales

-«La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.

Marianela de Galdós (adaptación de los hermanos Quintero)

-«La vida contemporánea», nº 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.

-«La vida contemporánea», nº 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.

- Juan Arzadún:

Fin de condena

-«La vida contemporánea», nº 1574, 26 de febrero, 1912, p. 142.

- Jacinto Benavente:

Cuento de amor, adaptación de Twelfth Night or What You Will de W. Shakespeare

-«La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

La malquerida

-«La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.

El collar de estrellas

-«La vida contemporánea», nº 1759, 13 de septiembre, 1915, p. 606

-Eusebio Blasco Soler:

-«La vida contemporánea. Menestra de Cuaresma», nº 1106, 9 de marzo, 1903, p. 170.

- Manuel Bretón de los Herreros:

Muérete y verás

-«La vida contemporánea. Máscaras del teatro y calle», nº 703, 8 de marzo, 1897, p. 162.

-«La vida contemporánea. Año Más», nº 785, 11 de enero, 1897, p. 785.

- Joaquín Dicenta:

Juan José

-«La vida contemporánea. Días nublados», nº 778, 23 de junio, 1896, p. 786.

- José Echegaray:

-«La vida contemporánea. Tribulaciones», nº 787, 25 de enero, 1897, p. 787.

El loco Dios



-«La vida contemporánea. Viajes.-Chinitos.-El calor.-Echegaray», n° 971, 6 de agosto, 1900, p. 506.

-«La vida contemporánea», n° 1813, 25 de septiembre, 1916, p. 618.

- **Josep Feliu i Codina:**

-«La vida contemporánea. ¿Cuál los mazos del batán?», n° 805, 31 de mayo, 1897, p. 354.

- **Ángel Ganivet:**

-«La vida contemporánea», n° 1188, 3 de octubre, 1904, p. 650.

- **Àngel Guimerà:**

-«La vida contemporánea. Pinceladas de literatura», n° 1053, 3 de marzo, 1902, p. 154.

- **Juan Eugenio Hartzenbusch:**

-«La vida contemporánea», n° 1291, 24 de septiembre, 1906, p. 618.

- **Adelardo López de Ayala:**

El tanto por ciento

-«La vida contemporánea. Máscaras del teatro y calle», n° 793, 8 de marzo, 1897, p. 162.

- **Eduardo Marquina:**

Una mujer

-«La vida contemporánea», n° 1726, 25 de enero, 1915, p. 78.

- **Federico Oliver Crespo:**

Aníbal

-«La vida contemporánea», n° 1776, 10 de enero, 1916, p. 26.

El crimen de todos

-«La vida contemporánea», n° 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.

- **Emilia Pardo Bazán:**

Verdad

-«La vida contemporánea», n° 1261, 26 de febrero, 1906, p. 138.

- **Ramón Peña y Ramón López Montenegro:**

Los Gabrieles

-«La vida contemporánea», n° 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- **Benito Pérez Galdós:**

Sor Simona

-«La vida contemporánea», n° 1776, 10 de enero, 1916, p. 26.

Gerona

-«La vida contemporánea», n° 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.

- **Eugenio Sellés:**



Antonio y Cleopatra, adaptación de la obra de William Shakespeare

-«La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

- Frederic Soler i Hubert “Serafi Pitarra”:***Batallas de Reinas***

-«La vida contemporánea», nº 931, 30 de octubre, 1899, p. 698.

- Ramón María del Valle-Inclán:***El Embrujado***

-«La vida contemporánea», nº 1629, 17 de marzo, 1913, p. 186.

- José Zorrilla:***Cómo representar el Don Juan Tenorio***

-«La vida contemporánea. Entrada de invierno», nº 935, 27 de noviembre, 1899, p. 762.

El estudiante de Salamanca de Espronceda y Don Juan Tenorio de Zorrilla

-«La vida contemporánea», nº 1374, 27 de abril, 1908, p. 282.

El zapatero y el rey

-«La vida contemporánea», nº 1825, 18 de diciembre, 1916, p. 810.

Dramaturgos extranjeros y las representaciones de sus obras**- Gabriele d’Annunzio:**

-«La vida contemporánea», nº 1323, 6 de mayo, 1907, p. 298.

- Henry Bernstein:

-«La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

-«La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

- Francis de Croisset:***El corazón manda:***

-«La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

- Pierre Frondaie:***El hombre que asesinó***

-«La vida contemporánea», nº 1729, 15 de febrero, 1915, p. 126.

- Lindau Gorsse Forest:***Franz Hallers***

-«La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Paul Ernest Hervieu:

-«La vida contemporánea», nº 1532, 8 de mayo, 1911, p. 302.

-«La vida contemporánea», nº 1682, 23 de marzo, 1914 p. 200.

-«La vida contemporánea», nº 1684, 6 de abril, 1914 p. 238.

- Víctor Hugo:***Hernani***

-«La vida contemporánea. En París», nº 1082, 22 de septiembre, 1902, p. 618.



- Henrik Ibsen:

- «La vida contemporánea», nº 1275, 4 de junio, 1906, p. 362.
- «La vida contemporánea», nº 1305, 1 de enero, 1907, p. 2.

- Alberto Insúa y Alfonso Hernández Catá:

- «La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.

- Maurice Maeterlinck:

- «La vida contemporánea», nº 1160, 21 de marzo, 1904, p. 101.

- Cástulo Méndez:

- «La vida contemporánea», nº 1418, 1 de marzo, 1909, p. 154.
- «La vida contemporánea», nº 1429, 17 de mayo, 1909, p. 330.
- «La vida contemporánea», nº 1629, 17 de marzo, 1913, p. 186.

- Jean- Baptiste Poquelin (Molière):*Tartuffe*

- «La vida contemporánea. Ola europea», nº 1115, 11 de mayo, 1903, p. 314.

Le Bourgeois gentilhomme

- «La vida contemporánea. Ola europea», nº 1115, 11 de mayo, 1903, p. 314.

- Edmond Rostand:*Cyrano de Bergerac*

- «La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.
- «La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

L'Aiglon

- «La vida contemporánea. Etiquetas-Teatros», nº 978, 24 de septiembre, 1900, p. 618.

- Victorien Sardou:*La corte de Napoleón*

- «La vida contemporánea. El arte histórico y el carnaval», nº 843, 21 de febrero, 1898, p. 122.

- «La vida contemporánea», nº 1406, 7 de diciembre, 1908, p. 794.

- William Shakespeare:

- «La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.
- «La vida contemporánea», nº 1543, 24 de julio, 1911, p. 478.
- «La vida contemporánea», nº 1766, 1 de noviembre, 1915, p. 718.

Antonio y Cleopatra

- “La vida contemporánea. Cleopatra”, nº 841, 7 de febrero, 1898, p. 90.

- Hermann Sudermann:

- «La vida contemporánea», nº 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.



- Oscar Wilde:

- «La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.
- «La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

Actores y actrices**- Charles Le Bargy:**

- «La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

- Sara Bernhardt:

- «La vida contemporánea. De ayer a hoy», nº 789, 8 de febrero, 1897, p. 98.
- «La vida contemporánea. Entrada de invierno», nº 935, 27 de noviembre, 1899, p. 762
- «La vida contemporánea. Etiquetas-Teatros», nº 978, 24 de septiembre, 1900, p. 618.
- «La vida contemporánea», nº 1196, 28 de noviembre, 1904, p. 778.
- «La vida contemporánea», nº 1732, 8 de marzo, 1915, p. 174.

- Lidia Borelli:

- «La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.

- Rafael Calvo:

- «La vida contemporánea. Barcos-Actores», nº 917, 24 de julio, 1899, p. 474.
- «La vida contemporánea», nº 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.

- Carmen Cobeña

- «La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

- Fernando Díaz de Mendoza:

- «La vida contemporánea», nº 1587, 27 de mayo, 1912, p. 350.
- «La vida contemporánea», nº 1684, 6 de abril, 1914 p. 238.

- Eleonora Duse:

- «La vida contemporánea», nº 1437, 12 de julio, 1909, p. 458.

- Ferruccio Garavaglia:

- «La vida contemporánea», nº 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.

- María Guerrero:

- «La vida contemporánea», nº 1684, 6 de abril, 1914 p. 238.

- Jane Hading (actriz y soprano):

- «La vida contemporánea», nº 1196, 28 de noviembre, 1904, p. 778.

- Adriana Lecouvreur:

- «La vida contemporánea. De ayer a hoy», nº 789, 8 de febrero, 1897, p. 98.



- Tina di Lorenzo:

- «La vida contemporánea», nº 1323, 6 de mayo, 1907, p. 298.
- «La vida contemporánea», nº 1437, 12 de julio, 1909, p. 458.

-Mariani:

- «La vida contemporánea. Añicos», nº 915, 10 de julio, 1899, p. 442.

-Luis Medrano:

- «La vida contemporánea», nº 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.

- Ermete Novelli:

- «La vida contemporánea. Ermete Novelli y su repertorio», nº 750, 11 de mayo, 1916, p. 338.

-Paladini:

- «La vida contemporánea. Añicos», nº 915, 10 de julio, 1899, p. 442.

- Adelaida Ristori:

- «La vida contemporánea», nº 1305, 1 de enero, 1907, p. 2.

- Emilio Thuillier

- «La vida contemporánea», nº 901, 3 de abril, 1899, p. 218.

- María Tubau:

- «La vida contemporánea. El arte histórico y el carnaval», nº 843, 21 de febrero, 1898, p. 122.
- «La vida contemporánea», nº 1682, 23 de marzo, 1914 p. 200.

- Antonio Vico:

- «La vida contemporánea. Barcos-Actores», nº 917, 24 de julio, 1899, p. 474.
- «La vida contemporánea», nº 1539, 26 de junio, 1911, p. 414.
- «La vida contemporánea», nº 1820, 13 de noviembre, 1916, p. 730.

-Ernesto Vilches:

- «La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Margarita Xirgu:

- «La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.
- «La vida contemporánea», nº 1816, 16 de octubre, 1916, p. 666.
- «La vida contemporánea», nº 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.

Otras cuestiones

- La vida de los actores:

- «La vida contemporánea. Talía trashumante», nº 746, 13 de abril, 1896, p. 274.



-
- **La mala consideración de los actores:**
 - «La vida contemporánea. De ayer a hoy», nº 789, 8 de febrero, 1897, p. 98.
 - **La puesta en escena:**
 - «La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.
 - **El lenguaje en el teatro y la Compañía Mariani:**
 - «La vida contemporánea. Añicos», nº 915, 10 de julio, 1899, p. 442.
 - **El público:**
 - «La vida contemporánea. Máscaras del teatro y calle», nº 703, 8 de marzo, 1897, p. 162.
 - «La vida contemporánea. Talía trashumante», nº 746, 13 de abril, 1896, p. 274.
 - «La vida contemporánea. De París y de aquí», nº 907, 15 de mayo, 1899, p. 314
 - «La vida contemporánea», nº 1682, 23 de marzo, 1914 p. 200.
 - **Los sombreros en el teatro:**
 - «La vida contemporánea. Ola europea», nº 1115, 11 de mayo, 1903, p. 314.
 - «La vida contemporánea», nº 1147, 21 de diciembre, 1903, p. 826.
 - **La compañía Mendoza-Guerrero:**
 - «La vida contemporánea», nº 1623, 3 de febrero, 1913, p. 90.
 - «La vida contemporánea», nº 1816, 16 de octubre, 1916, p. 666.
 - **Medidas legales para el teatro:**
 - «La vida contemporánea», nº 1145, 7 de diciembre, 1903, p. 794.
 - «La vida contemporánea», nº 1186, 19 de septiembre, 1904, p. 618.
 - «La vida contemporánea», nº 1777, 17 de enero, 1916, p. 42.
 - **El teatro en la antigüedad griega:**
 - «La vida contemporánea», nº 1145, 7 de diciembre, 1903, p. 794.
 - **La comicidad en el teatro:**
 - «La vida contemporánea», nº 1263, 12 de marzo, 1906, p. 170.
 - «La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.
 - **El elemento regionalista en el teatro:**
 - «La vida contemporánea. Talía trashumante», nº 746, 13 de abril, 1896, p. 274.
 - **Teatro Libre:**
 - «La vida contemporánea. De actualidad», nº 766, 31 de agosto, 1896, p. 594.
 - **Teatro de marionetas:**
 - «La vida contemporánea», nº 1150, 11 de enero, 1904, p. 42.



- **El estado de los teatros de París:**
 - «La vida contemporánea», nº 1429, 17 de mayo, 1909, p. 330.
- **Incendio en el Teatro de la Comedia:**
 - «La vida contemporánea», nº 1740, 2 de mayo, 1915, p. 302.
- **El ideal de teatro de doña Emilia Pardo Bazán:**
 - «La vida contemporánea», nº 1825, 18 de diciembre, 1916, p. 810.

ÓPERA

Compositores españoles y las representaciones de sus obras

- **Tomás Bretón y Hernández:**
 - «La vida contemporánea», nº 1629, 17 de marzo, 1913, p. 186
- **Ruperto Chapí:**
 - «La vida contemporánea», nº 1425, 19 de abril, 1909, p. 266
- **Ricardo Lamote de Grignon:**
 - «La vida contemporánea», nº 1418, 1 de marzo, 1909, p. 154

Compositores extranjeros y las representaciones de sus obras

- **Franco Alfano:**
 - «La vida contemporánea», nº 1568, 15 de enero, 1912, p. 46.
- **Héctor Berlioz:**
 - La condenación de Fausto*
 - «La vida contemporánea», nº 1257, 29 de enero, 1906, p. 74.
- **Hanau Cesare** (libretista):
 - «La vida contemporánea», nº 1568, 15 de enero, 1912, p. 46.
- **Gaetano Donizetti:**
 - Lucia de Lammermoor*
 - «La vida contemporánea», nº 1279, 2 de julio, 1906, p. 426.
- **Paul Dukas:**
 - «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.
- **Hugo von Hofmannsthal** (libretista):
 - «La vida contemporánea», nº 1690, 18 de mayo, 1914, p. 334.
- **Maurice Maeterlinck** (libretista):
 - «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.



- Wolfgang Amadeus Mozart:

Don Giovanni

-«La vida contemporánea. Después de las fiestas», nº 1067, 9 de junio, 1902, p. 378.

- Jacques Offenbach:

-«La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.

- Giacomo Puccini:

La Bohème

-«La vida contemporánea. Adonde va la gente», nº 950, 12 de marzo, 1900, p. 170

- Giuseppe Verdi:

-«La vida contemporánea. Artistas coronados. Victoria I. Verdi. Preludios del carnaval», nº 997, 4 de febrero, 1901, p. 90.

- Richard Wagner:

-«La vida contemporánea», nº 897, 6 de marzo, 1899, p. 154.

-«La vida contemporánea. Crepúsculos», nº 893, 6 de febrero, 1899, p. 90.

-«La vida contemporánea», nº 1305, 1 de enero, 1907, p. 2.

-«La vida contemporánea», nº 1673, 19 de enero, 1914, p. 62.

-«La vida contemporánea», nº 1721, 21 de diciembre, 1914, p. 830.

Intérpretes

- Giuseppe Anselmi (tenor):

-«La vida contemporánea», nº 1625, 17 de febrero, 1913, p. 122.

-«La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.

-«La vida contemporánea», nº 1786, 27 de marzo, 1916, p. 202.

-«La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Mattia Battistini (barítono):

-«La vida contemporánea», nº 1786, 27 de marzo, 1916, p. 202.

-«La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Gemma Bellincioni (soprano)

Salomé:

- «La vida contemporánea», nº 1692, 1 de junio, 1914, p. 366.

- Ruffo Cafiero Titta (barítono):

-«La vida contemporánea», nº 1625, 17 de febrero, 1913, p. 122.

-«La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.

-«La vida contemporánea», nº 1726, 25 de enero, 1915, p. 78.

-«La vida contemporánea», nº 1786, 27 de marzo, 1916, p. 202.

-«La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Julián Gayarre (tenor):

-«La vida contemporánea», nº 1209, 27 de febrero, 1905, p. 138.



- «La vida contemporánea», nº 1625, 17 de febrero, 1913, p. 122.
- «La vida contemporánea», nº 1627, 3 de marzo, 1913, p. 154.

- Antonio Paoli:

- «La vida contemporánea», nº 1209, 27 de febrero, 1905, p. 138.

Otras cuestiones

- La puesta en escena:

- «La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.
- «La vida contemporánea», nº 1209, 27 de febrero, 1905, p. 138.

- El público y la puesta en escena de las obras:

- «La vida contemporánea. Clausura», nº 734, 20 de enero, 1896, p. 82.

- Los cambios en la programación del Teatro Real:

- «La vida contemporánea. Variedades», nº 899, 20 de marzo, 1899, p. 186.

- Ópera española:

- «La vida contemporánea. Música y cuentos», nº 944, 29 de enero, 1900, p. 74.

- Organización de una función benéfica en el Teatro Real:

- «La vida contemporánea», nº 1465, 24 de enero, 1910, p. 58.

- La temporada de 1916 del Teatro Real:

- «La vida contemporánea», nº 1788, 3 de abril, 1916, p. 318.

- Crisis en el Teatro Real en 1916:

- «La vida contemporánea», nº 1801, 3 de julio, 1916, p. 426.
- «La vida contemporánea», nº 1819, 6 de noviembre, 1916, p. 714.
- «La vida contemporánea», nº 1821, 20 de noviembre, 1916, p. 746.

ZARZUELA

- Manuel Fernández Caballero:

- «La vida contemporánea», nº 1263, 12 de marzo, 1906, p. 170.

- Víctor Said Armesto:

La flor del agua

- «La vida contemporánea», nº 1701, 3 de agosto, 1914, p. 510.

- José María Usandizaga:

Las golondrinas

- «La vida contemporánea», nº 1678, 23 de febrero, 1914 p. 142.



- La suerte en los estrenos:

-«La vida contemporánea. Adonde va la gente», n° 950, 12 de marzo, 1900, p. 170.

CINE

- «La vida contemporánea», n° 1406, 7 de diciembre, 1908, p. 794.

- *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, “Piero Fosco”, y Gabriele d’Annunzio:

-«La vida contemporánea», n° 1726, 25 de enero, 1915, p. 78.

CIRCO**- Circo de Parish:**

-«La vida contemporánea», n° 1437, 12 de julio, 1909, p. 458.

DANZA**-Agustina Otero Iglesias “La Bella Otero”:**

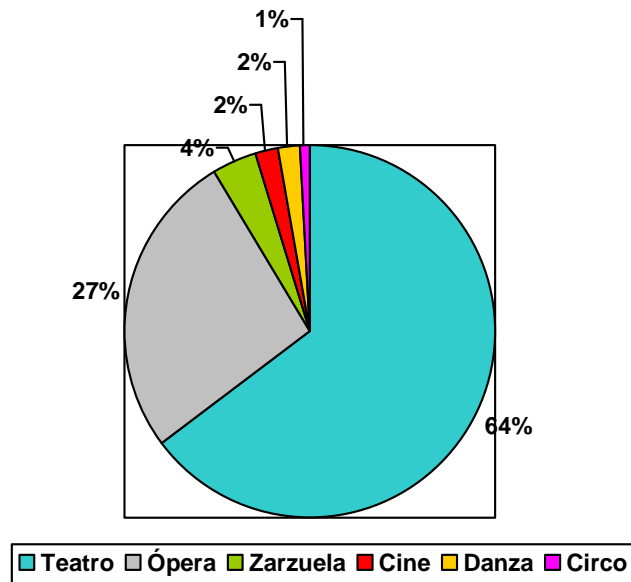
-«La vida contemporánea. Etiquetas-Teatros», n° 978, 24 de septiembre, 1900, p. 618.

- Pastora Rojas Monje, “La Imperio”:

-«La vida contemporánea», n° 1690, 18 de mayo, 1914, p. 334.



Porcentajes de la crítica dedicada a cada una de las artes escénicas



Para la realización de este gráfico he contabilizado los artículos que tratan sobre cada una de las modalidades interpretativas, teniendo en cuenta que en un solo artículo pueden aparecer referencias a dos o más de ellas. Así pues, los datos son los siguientes:

Teatro: 68 artículos.
 Ópera: 28 artículos.
 Zarzuela: 4 artículos.
 Cine: 2 artículos.
 Danza: 2 artículos.
 Circo: 1 artículo.

De un total de 90 artículos.



Número de artículos sobre las artes escénicas detallado por años

