

6-1992

## Teoría Teatral en Eduardo Marquina y su Crítica

Beatriz Herranz

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Herranz, Beatriz (1992) "Teoría Teatral en Eduardo Marquina y su Crítica," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 1, pp. 87-94.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## 5

---

# TEORÍA TEATRAL EN EDUARDO MARQUINA Y SU CRÍTICA

*Beatriz HERRANZ*

Eduardo Marquina (1879-1946) no es un dramaturgo que pasará a la historia de la escena española por sus escritos teóricos sobre el teatro. Su concepción de la obra teatral está perfectamente integrada en una tradición escénica de autor dramático conocedor del teatro por dentro, de sus recursos escénicos, del tipo de actor que iba a representar sus obras, y también del público al que estaba dirigida cada pieza dramática que escribía. Se trata de un autor que era consciente de la importancia decisiva de la crítica para el éxito de una obra teatral, pues él mismo **sufrió** en carne dramática propia en sus primeros contactos con la escena el juicio negativo de la prensa especializada de la época, y esta advertencia pública le sirvió para dar un giro decisivo en su concepción teatral, desde una rebeldía inicial de tipo anarquizante, hasta una recreación de corte modernista en la forma, pero de fondo tradicional, heredero del teatro clásico español y del concepto romántico de la escena, pasando por un conocimiento tamizado de las distintas perspectivas del teatro europeo de matiz simbolista y de la corriente artesana de la **pieza bien hecha**.

El tan traído y llevado concepto del **teatro poético versus teatro en verso** es una polémica que se escapa de la intención de estas páginas, pero que representa una concepción dramática importante en la primera mitad del este siglo XX. Marquina fue uno de los más importantes impulsores de esta modalidad escénica.

Teoriza en varias ocasiones sobre la idea de esta clase de teatro, no tanto como género, sino como teoría teatral básica sobre la que sustenta su concepción de la finalidad de la escena:

**Teatro poético (...) revelar la vida en lo que constituye su esencia... No evoca hechos como el teatro histórico, tampoco hace copias de la**

realidad como el teatro moderno. En uno y otro caso restablece la acción del tiempo (presente, pasado, futuro) para dar una significación eterna a momentos de la vida.<sup>1</sup>

No hay que olvidar que Eduardo Marquina fue un escritor que empezó con la lírica, género del que nunca se desprendió a lo largo de su vida:

...En el teatro no se trata de verdad, sino de poesía. Poesía siempre... poesía tratándose de asuntos históricos y de conflictos modernos; poesía con versos o sin ellos; poesía con máscaras conocidas o con máscaras recién improvisadas... Quiere decirse que en la universalidad de asuntos, de ambientes, de personas e ideas, la única teatralidad de las obras la dará su ... poesía.

Reclamamos todos los tiempos, todas las almas y todas las formas para el teatro poético. Nada cerrado al paso del poeta.<sup>2</sup>

Marquina no configura la acción teatral en una acción documentada en el realismo contemporáneo, actual, corriente, sino que es un autor que se va colocando en un punto de vista puramente subjetivo y lleva a su público, o al menos tiene esa intención, hasta su visión y desde allí le muestra cuanto forjó en su mundo poético, sin otra influencia sobre el espectador que la resultante de posición idéntica entre autor y público. Este proceso de identificación con ese sector de la burguesía e incluso de la nobleza, al que está dirigido su teatro nos explica ese éxito tan rotundo que cosechó nuestro autor en un período de más de veinte años (aproximadamente desde 1908 hasta 1930).

Marquina pretende ser un dramaturgo profesional. Quiere vivir de lo que escribe. De hecho, a lo largo de su vida se mantiene económicamente con sus colaboraciones en prensa, sus obras dramáticas sus novelas cortas o sus libros de poesía.

En carta a Miguel de Unamuno, fechada en Madrid, 21 de diciembre de 1905<sup>3</sup>, Marquina expresa su opinión sobre el hecho de vivir del teatro y su concepción teórica del hecho escénico:

Estoy un poco desengañado de hacer por ahora dinero con el teatro. Ando yo un poco lejos de lo que se estila y no tengo bastante

---

<sup>1</sup> E. Marquina Angulo. "El teatro poético. Síntesis del nuevo teatro". *Los Lunes del Imparcial*. Madrid, año XLIV, número 15.458, 21-III-1910. Por razones de espacio sólo reproducimos extractos de este artículo.

<sup>2</sup> E. Marquina Angulo. "El teatro poético. Síntesis del Nuevo Teatro. (III)". *Los Lunes del Imparcial*. 21-III- 1910.

<sup>3</sup> La correspondencia que citamos en estas páginas de Marquina con otros escritores de la época está inédita. Damos las gracias a la familia del autor que nos ha permitido acceder al archivo epistolar.

habilidad para hacer que la gente tolere mis innovaciones... o tal vez, mis ranciedades.

Es esa primera fase en su producción dramática en la que tanto el público como la crítica de Madrid no estaba preparada para aceptar el matiz revolucionario de este teatro primerizo de nuestro autor. Poco después surgirá su renuncia, ya anunciada su desesperación en carta dirigida a Unamuno desde Cadaqués, 7 de abril de 1909:

Es espantosa la labor que tengo que hacer para llegar a vivir de mi pluma. Temo rendirme y no veo salida por ningún sitio. El Estado, en España, no hace nada por un poeta mondo como soy yo- sin carrera y sin títulos académicos-como no sea con ludibrio de uno mismo. Estoy muy apurado porque esto no tiene solución.(...) El teatro, tal como yo lo entiendo, nunca me dará dinero fijo. Pero en fin, todo esto importa poco...

Son esas obras de principios de siglo (*El pastor*, 1902; *Agua mansa*, 1902; *La vuelta del rebaño*, 1903; *Rincón de montaña*, 1905), de claro matiz simbolista y con un cierto toque revolucionario, que visto desde nuestra perspectiva actual, nos puede resultar bastante ingenuo. En la escena inglesa de su época, podría pasar por uno de los más pacíficos fabianos.

En una entrevista para el diario *Informaciones*<sup>4</sup> habla de la situación vital del autor español que quiere vivir de su pluma:

Los autores españoles no podemos, desgraciadamente, permitirnos esa lentitud de trabajo si queremos mantener una pasable relación de nivel entre nuestros ingresos y las necesidades de nuestra vida. Sería una lentitud suicida. Pero, a pesar de todo, no maldigo de ella; me parece que 'ir muriendo con decoro' no es una fórmula de vida inferior ni menos eficaz que 'reventar de hartura'. (...) Porque uno muere deseando muchas cosas que no habrá logrado nunca. Y hasta el último instante de su vida conserva el deseo, que es el engaño que necesita el alma para reanudar mañana, con algo más que resignación forzosa, la misma jornada de hoy.

El mismo Unamuno en una carta fechada en Salamanca , 24 de mayo de 1909 , dirigida a nuestro autor afirma:

Ser poeta, como oficio, tener que vivir de la poesía es lo más desolado que hay. Y tener en general que vivir de la pluma. Lo único que da algo es el teatro pero éste ni le producirá a Ud. ni me producirá a mf. Es Ud. demasiado lírico para dominar la dramática a la española.

Acertó Unamuno en lo que de ganancias le reportaría a él el teatro. Debemos recordar que los dramaturgos maestros han sido casi siempre hombres de teatro más que hombres de letras, y naturalmente, han stado más pendientes de

---

<sup>4</sup> *Informaciones*, 28 de marzo de 1924.

un éxito inmediato ante una audiencia contemporánea que un éxito posterior ante los lectores de la posteridad. Unamuno había confesado en varias ocasiones que no le gustaba ir al teatro. Marquina *rectifica* esta postura inicial, y, al igual que Ibsen, al que sigue en su teoría escénica, consiguió un rápido **entrenamiento** teatral, aunque estaba considerado como un tipo de dramaturgo literato; en el caso del noruego, sin su profesión en el teatro muy difícilmente hubiera alcanzado ese conocimiento si hubiera tenido una dedicación única a las letras. Trabajó como jefe de producción en el teatro Nacional de Bergen, y aprendió los trucos de su oficio estudiando las piezas maestras del teatro contemporáneo, principalmente de la escuela francesa. Fue sólo después de muchos años cuando se vio capaz de encontrar una fórmula enteramente propia. Marquina también empezó a conocer los entresijos del teatro desde época temprana. Escribió multitud de obras dramáticas pensando en los actores que iban a representar sus obras -María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Margarita Xirgu, Lola Membrives y un largo etcétera- en una época donde funcionaba una especie de **star system** en el que las cualidades declamatorias de los actores-estrella, facilitaban la inclusión, casi obligatoria, por cierto, de la tirada brillante y efectista, que ganaba la voluntad del auditorio, muchas veces más pendiente del efecto estético de los versos, en el caso del llamado teatro poético, de una escenografía al gusto modernista de la época, que de un desarrollo dramático correcto de la acción.

Durante los siglos XVI y XVII el teatro estaba cimentado en la Retórica. En el siglo XVIII en la Conversación; y durante el siglo XIX comenzó a desarrollarse el teatro de la Ilusión. Durante el primer período consiguió una fuerza poética, durante el segundo, la brillantez del diálogo, y a lo largo del tercer período la naturalidad en la representación. En estos tres últimos siglos, el gradual perfeccionamiento de las condiciones físicas de la escena han hecho posible el Teatro de la Ilusión.

De esta manera empieza a tener más importancia lo que el actor **hace** en escena que lo que **dice**. Marquina en esto es heredero del teatro de la retórica. Conoce perfectamente el teatro clásico español de los siglos de Oro. No hay que olvidar, por ejemplo, que su discurso de entrada en la Academia Española de la Lengua se centró en Lope de Vega, o que recreó obras lopescas como *La Dorotea*, y que utilizó géneros dramáticos que tuvieron su esplendor en nuestro siglo de Oro.

Pero Marquina no escribía teatro para ser leído. Su vinculación desde época temprana tanto con el mundo de las letras como con el mundo de la farándula le dio una doble formación: literaria y escénica. Hay que tener en cuenta que hay hombres de letras que han escrito piezas dramáticas primariamente para ser leídas, y que casi nunca han tenido éxito como dramaturgos. La historia de la literatura está llena de autores que son eminentes poetas o novelistas, pero que no son dramaturgos en el sentido más completo de la palabra. Unamuno puede ser el

ejemplo más cercano a nuestro autor. El giro comercial que dio Marquina tras sus primeros fracasos ante público y crítica queda reflejado significativamente desde la introducción que hace a la primera y única edición de su obra *El pastor*:

No me he propuesto con esta obra resolver nada trascendental, ni quebrar moldes, ni reformar nada de nuestro teatro. No me veo con fuerzas para meterme a redentor.(...) Escribí esta obra con la más desarmada inocencia, sin intención ninguna maquiavélica, y que justamente en esa inocencia y en ese candor con que la hice es en lo que me apoyo para darla hoy a la estampa.<sup>5</sup>

Nuestro autor ha recibido duras críticas, pero ha contado con el apoyo de Galdós, primero con su presencia en el estreno, y después en unos consejos en cartas a Marquina, la primera misiva fechada en Madrid, 19 de marzo de 1902:

Olvide las pasadas amarguras, y confíe en ser mejor comprendido y apreciado en otra tentativa, cuando Ud. a sus ricas dotes naturales, añada el fruto de la experiencia.

Galdós está dando a entender a nuestro dramaturgo que es necesario el conocimiento del hecho teatral de forma más directa; poco tiempo después, le da un consejo práctico sobre lo que debe escribir para la escena, en carta escrita en Madrid, 13 de junio de 1902:

Si me permite darle un consejo, le diré, que en sus nuevos trabajos teatrales procure no apartarse del sentimiento general, aunque para ello tenga que achicarse un poco. Si fuera Ud. viejo, como yo, no le aconsejaría tal cosa. Pero es Ud. un muchacho, y conviene que ante todo atienda a tomar posiciones. Tómelas Ud. y después, saque los pies de las alforjas con entera libertad.

Así hará Marquina, seguirá los dictados de la crítica, no sólo en estos momentos iniciales, sino también unos años más tarde, siendo ya un autor **consagrado**, cuando se le pregunta qué opinión tiene de la crítica, responde:

Yo sólo puedo hablar bien de ella. A mí me ha combatido mucho al principio; pero me ha servido de mucho también. Siempre he procurado seguir sus consejos, y porque me dijeron que el teatro en verso agonizaba por culpa nuestra (mía principalmente), ahogado por el drama histórico, he procurado desde *El pavo real* a aquí buscar mayor variedad de temas, dar más amplitud al campo poético...<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *El pastor*. Madrid, Barcelona, Imprenta La Campana y La Estrella, Antonio López, 1902. (Reproducido en *Obras Completas*, tomo I. Madrid, Aguilar, 1944, p.1233.

<sup>6</sup> "Los autores en capilla. Marquina quiere renovar el teatro poético."

*Informaciones*, 28 de marzo de 1924.

Nuestro dramaturgo usará el verso como vehículo expresivo en la mayoría de sus obras teatrales porque es un autor que está preocupado por el espíritu de las relaciones humanas, ya sean en el pasado o en el presente:

He usado del verso por la eficacia de síntesis y sugestión de que es rica esta forma cuando se trata de animar (más que de estudiar) estados de alma complejos y cuando conviene acortar distancias, en el espacio o en el tiempo.<sup>7</sup>

Posee nuestro autor una cierta dosis de idealización en sus concepción del entramado teatral, que se plasmará sobre todo en su idea de la historia y de la conexión que existe entre los hombres y sus contemporáneos:

Yo quiero siempre recoger de la historia las almas, aderezando con cierta libertad los asuntos, de manera que puedan interesar a los tiempos de hoy...<sup>8</sup>

He querido escribir un drama profundamente humano, y me han preocupado ante todo los sentimientos y el carácter de los personajes. La obra está escrita de dentro afuera. No he empleado otro procedimiento que el puramente arquitectónico de procurar que la forma no sea nunca un capricho externo, sino el último relieve de los estados de conciencia o de inconsciencia de mis criaturas.<sup>9</sup>

Marquina es consciente también, de la importancia de otros elementos que configuran la representación, como es, por ejemplo, la relación del autor con los actores en los ensayos, la concepción plástica de la obra:

Se ha buscado, como medio expresivo de la realización de *El monje blanco*, además de la poesía hablada, la Plástica, elemento capitalísimo de toda representación teatral. No una plástica simplemente auxiliar o decorativa; en alguna ocasión, mucho más: la plástica como único resorte dramático, en la marcha precipitada de la acción. Creo volver así por los prestigios de lo espectacular, que iba desapareciendo de nuestras escenas, y es condición tan singular y propia del teatro.<sup>10</sup>

Agradece la colaboración del escenógrafo Burmann, que junto con Fontanals y Mignoni, entre otros, colaboran en la puesta en escena de algunos de los éxitos de Marquina.

---

<sup>7</sup> "Autocrítica a *La Dorotea*". *ABC*, miércoles 23 de enero de 1935, p.49.

<sup>8</sup> El Caballero Audaz. "Eduardo Marquina" en *Galería*. Madrid, 1946, tomo I, p.594. (3ª edición).

<sup>9</sup> "Autocrítica de *Salvadora*". *ABC*, jueves 10 de octubre de 1929, p. 11.

<sup>10</sup> "Autocrítica a *El monje blanco*". *ABC*, 5 de febrero de 1930.

No concibe el teatro como una tribuna abierta al debate de ideas, pero sí cree que debe reflejar las ideas de su tiempo:

Los poetas no somos doctores, no somos filósofos, no somos ensayistas. Claro es que no seríamos verdaderos poetas si no lográramos interesar seriamente a los ensayistas(...). No siento el teatro como tribuna o cátedra desde donde exponer tesis o comentar ideas, en el sentido de su mayor o menor verdad científica. Pero creo que no llegarían a cumplir totalmente con su noble misión de poetas, si en sus obras no latiera constantemente, como un comentario lírico y emocional, una especie de armonización de los grandes temas ideológicos de su tiempo. (...) No es necesario siquiera advertir que no aspiro en mi obra a resolver, ni siquiera a plantear, la cuestión. Me basta con que vibren sus estrofas a la resonancia de un tema actual.<sup>11</sup>

En algunas de sus obras, como en *Fuente escondida* (1931), en su concepción hay una clara alusión a la formulación de Ibsen. Como a este autor noruego, a Marquina le preocupaba en primer lugar la composición dramática. Las obras de ambos autores son un modelo de la llamada *pièce bien faite*. Saben dosificar el *pathos* dramático, manteniendo los enfrentamientos en su clímax, utilizando a su vez las fórmulas psicológicas adecuadas y el lenguaje apropiado. Como Ibsen en *Peer Gynt*, Marquina en la obra antes citada, enfrenta el problema de la individualidad frente a lo colectivo:

Frente a estas fuerzas oscuras y avasalladoras, el principio individualista, la necesidad de ser cada uno plenamente uno mismo, minando y dejándose atrás el grupo social de la masía, determinará y hará vivir el drama.<sup>12</sup>

Nuestro autor, al concebir a los personajes, no cree en una división en grupos de los mismos:

La pueril concepción de la escena como tablero de ajedrez, en contraste de blancos y negros, es hoy impracticable. El drama resultará más patético y veraz cuanto más hondo vayamos a buscarlo en la conciencia, hasta en la subconsciencia de los personajes. El verdadero antagonista lo lleva en protagonista dentro de sí. Por eso he procurado que los personajes de *Fuente escondida* vivieran su drama; sintieran en sus propias almas, oscuramente activos, los elementos contradictorios que lo

---

<sup>11</sup> "Autocrítica a *El monje blanco*". *ABC*, 5 de febrero de 1930.

<sup>12</sup> "Autocrítica a *Fuente escondida*". *ABC*, jueves 15 de enero de 1931, p.15.

producen. (...) Voluntariamente he procurado también huir de lo pintoresco y de lo realista inexpresivo.<sup>13</sup>

El autor concluye con la frase de Einsestein de **todo está en la naturaleza** y es necesario que ésta aparezca en las obras dramáticas. Esto no quiere decir naturalismo en un sentido rígido de la palabra, pues ya sabemos el proceso de estilización idealista que barniza todas las piezas dramáticas de Marquina.

Terminaremos con un fragmento de una carta que Unamuno dirige a nuestro dramaturgo, respondiendo a los artículos que sobre el teatro poético había publicado Marquina en *El Imparcial*. Esta misiva está fechada en Salamanca, 9 de abril de 1910:

...ganas me entraron de contestarle para ratificar en parte y en parte rectificar sus puntos de vista, pero... la estética del artista es siempre abogadesca, quiero decir, que es la justificación a posteriori de su proceder espontáneo. Todos tenemos la debilidad de querer explicarnos porque hacemos lo que hacemos, aunque muchas veces lo hagamos sin saber por qué. Me parece mejor hacer arte que no hacer estética. En fin, teorías.

---

<sup>13</sup> Idem, p.15-16.