
 LA TRAYECTORIA TEATRAL DE PÍO BAROJA¹

Antonio GAGO RODÓ

Si el drama en sí es bueno, yo creo que no necesita de nada, ni aun siquiera de decoraciones. Una compañía de actores excelentes representando *Hamlet* en camiseta, creo que haría estremecer al público (P. Baroja, 1902)

El acercamiento de Pío Baroja al mundo teatral y escénico estuvo marcado por la desconfianza, mientras que su aproximación al género teatral fue, al menos, dubitativa. Las "Memorias" de Baroja nos aclaran este punto. Al escribir Baroja su obra *La casa de Aizgorri*, en 1900, piensa primeramente en hacerlo drama:

y no sé quién me dio el consejo de que fuera a ver a Ceferino Palencia, que era entonces empresario del Teatro de la Princesa y marido de la cómica María Tubau. Como nunca creí que fueran a representar nada mío, hice la prueba de pegar ligeramente en el manuscrito dos o tres páginas del comienzo y otras dos o tres al final.

Palencia me dijo todas esas vulgaridades que se dicen a los principiantes. Que era yo hombre de talento, que no tenía experiencia del teatro...; palabrería pura².

¹ Este artículo forma parte de la memoria de licenciatura (inédita) "Edición de la ópera chica, de Pío Baroja, *Adiós a la bohemia*", donde se recogen documentos barojianos olvidados. Fue presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, en junio de 1997.

² Y continúa Baroja [1955: 412]: "A los cuatro o cinco meses vi que el empresario no hacía nada; le pedí el manuscrito, me lo devolvieron y, al llegar a casa, noté que las dos o tres páginas pegadas al principio y al final seguían pegadas; no las habían abierto". Portillo [1923]

Desechado el intento, Baroja publicó esa obra, en 1900, como "Novela en siete jornadas", dentro de un género que se iba a imponer desde finales del siglo XIX y que había reiniciado Benito Pérez Galdós: el de la novela dialogada³.

La creación (para)teatral de Baroja puede condensarse en dos fases y un epílogo: una primera iría desde 1899 a 1911, y estaría marcada por la novela y el cuento dialogados, incluyendo "Caídos", y su ampliación *Adiós a la bohemia, La casa de Aizgorri*⁴, *El mayorazgo de Labraz*⁵ y *Paradox, rey*; una segunda, de 1922 a 1929, definida por una mayor teatralidad canónica (farsa, sainete, sin abandonar la novela dialogada o "film") de sus obras, acompañadas de estrenos algunas de ellas, que comprendería *La leyenda de Jaun de Alzate*, una escenificación de *El mayorazgo de Labraz, Arlequin, mancebo de botica o los pretendientes de Colombina, Chinchín comediante o las ninfas del Bidasoa*⁶, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo, Las noches del café de Alzate, El "nocturno" del hermano Beltrán, El poeta y la princesa o El "cabaret" de la cotorra verde y Allegro final*; y una obra epílogo, *Todo acaba bien...a veces*⁷, de

desea que Baroja "lleve a la escena su poesía de *La casa de Aizgorri* (también escenificada)". Franco [1975: 280] menciona que fuera concebida en principio como "drama" y José Monleón [1980: 13] recoge este episodio, bajo el apartado "Los Empresarios".

³ Véase el libro de Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.

⁴ Esta obra ya mereció la atención de Valle-Inclán, en su reseña "*La casa de Aizgorri* (Sensación)", publicada en *Electra*, 1, Núm. 3 (30.Marzo.1901), pp. 65-66 y en *El Parlamentario* (6.Junio.1901). Puede leerse en Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, edición de Javier Serrano Alonso, Madrid, Istmo, 1987, pp. 199-202.

⁵ Portillo [1923] reseña anteriores ensayos de teatro: "*El mayorazgo de Labraz* lo hizo escénico; mas a la mitad de su labor, apremiado por una petición editorial, lo convirtió en novela. Pero había escrito dos actos de esta obra, por fortuna intactos". Se conserva un manuscrito de esta obra "en forma de tragedia, interrumpido en el acto IV", nos dice Alberich [1961]. Puede ser una confusión con *La casa de Aizgorri*, cuando Baroja [1955: 646] recuerda el intento fallido de estrenar *El mayorazgo de Labraz* con Ceferino Palencia, hacia 1902 o 1903.

⁶ Junto a *Arlequin...* y *Chinchin...*, Baroja [s.a.(1926): 7] menciona otro sainete, no citado, *Los libreros de viejo*.

⁷ Uno de los puntos de discusión de las reseñas de los estrenos fue el de la teatralidad de la obra barojiana. Se describe la táctica de Baroja, la de ensayar en la novela lo que luego presenta en la escena: "expone durante algún tiempo al juicio de las gentes, y luego, cuando conoce los efectos de su lenguaje, la consistencia de su armazón, la influencia moral de sus enseñanzas, se dirige al teatro y las presenta [...] sus personajes son, además de consistentes, teatrales" (Mori [1923]); aunque en el nomadismo de sus personajes se viera "la mayor dificultad para la escenificación de las novelas de don Pío" (M[arin]. A[lcalde]. [1933]) o en su "falta de dramatismo" (Marquina [1923]); pero "la misma prosa de sus novelas es una prosa teatral" (Mori

1937.

Es curioso y "arbitrario"⁸ que sólo seis de estas obras aparecieran bajo el rótulo "Teatro" en las obras completas que el autor configuró: *La leyenda de Jaun de Alzate*, *Arlequín*, *mancebo de botica*, *Chinchín comediante*, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, *El "nocturno" del hermano Beltrán* y *Todo acaba bien... a veces*⁹.

A veces, la subtitulación de sus obras nos aclara la orientación con que han sido escritas: "leyenda vasca puesta en escena" (*La leyenda de Jaun de Alzate*), "drama trágico en cuatro actos, en prosa" (*El mayorazgo de Labraz*), "cuadro único" (*Arlequín*, *mancebo de botica*), "farsa villanesca" (*El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*), "novela film" (*El poeta y la princesa*), "fantasía de un día lluvioso de nochebuena" (*Allegro final*) y otras que se incluyeron al estrenarse, como "boceto dramático en un cuadro" u "ópera chica en un acto" para las dos versiones de *Adiós a la bohemia*.

Toda esta retahíla descriptiva puede dar una clara idea de la heterogeneidad de la creación teatral de Pío Baroja. Añadamos que fue crítico teatral para el diario *El Globo*¹⁰ por un tiempo, cuya actividad tiene una vigencia importantísima para nuestra visión del

[1923]], por lo que la "mayor parte de las novelas de Baroja son perfectamente acomodables al teatro" (F[loridor]. [1923]), "está pidiendo la escenificación" ("Los [1923]) o se habla de las "mil posibilidades que hay para el teatro en la rica obra novelista de Baroja" (M[achado]. [1923]); por eso, se le insinuaba que emprendiera trabajos "concebidos ya en nombre del teatro mismo" (Alsina [1923]) y que si "Baroja quiere ser realmente un autor dramático, tendrá necesidad absoluta e imprescindible de callar él para que hablen sus personajes; le será preciso que éstos se definan por sus propios actos y por sus propias palabras" (Marquina [1923]). Otro crítico señalaba la habilidad de Baroja: "la de llegar al teatro sin hacer teatro" (Cueva [1923]).

⁸ Véase el estudio de Franco [1975: 279], quien sólo considera en "diez" las obras (para)teatrales de Baroja, excluyendo *El mayorazgo de Labraz*, *Las noches del café de Alzate* y *El poeta y la princesa* o *El "cabaret" de la cotorra verde*. Rey Faraldos [1985: n.17] entiende que "no siempre es fácil delimitar hasta qué punto algunas tienen estructura teatral o de novela dialogada" y se extraña de que *Adiós a la bohemia* no se incluya como Teatro, ya que fue "la que tuvo una más larga trayectoria escénica". Por su parte, Pedraza Jiménez [1987: 424-425] analiza *La leyenda de Jaun de Alzate* fuera del epígrafe "El teatro".

⁹ Ver, para su clasificación, la Guía teatral barojiana adjunta. R.[1954] considera que algunas están "editadas siguiendo la norma usual para las obras dramáticas", mas desconfía de su potencia escénica.

¹⁰ Baroja [1924] reúne estos artículos, que van desde el 29 de octubre de 1902 hasta el 20 de febrero de 1903. El volumen contiene un prólogo de *Azorin*, quien señala que los artículos de Baroja eran motivo de escándalo en la prensa: "¿Esto es crítica?", se preguntaba el mundillo de los teatros. '¡Pero este hombre es un bárbaro...!'" (García Pavón [1972: 148]).

nivel escénico de la época¹¹; que prologó, en 1901, una tragicomedia de José Martínez Ruiz, *La fuerza del amor*¹², y que fue actor esporádico¹³.

Ya hemos visto su "accidente" con el empresariado teatral. Tampoco fue Baroja muy amigo de los cómicos, a los que achacaba su "dependencia obligada con el público" - público al que veía también como elemento de distorsión-, ni tampoco del mundillo teatral, guiado por actitudes más que pintorescas, en las que Baroja, a pesar de los pesares, también se vio envuelto¹⁴.

Vayamos al carácter de su teatro. De su consideración del actor y de su crítica teatral se puede extraer una idea: el teatro debe divertir o conmover¹⁵. El actor debía divertirse.

¹¹ Difere en opinión Vila Selma [1956: 5-6], pues "Baroja, en su crítica teatral, procede al descuartizamiento de la obra que analiza [...] Este fraccionamiento de la crítica teatral de Baroja se corresponde con su estilo sin continuidad [...] con la técnica narrativa de *enlace verbales*" y que, además, "en Baroja el único fundamento de su juicio es la reacción temperamental ante una obra [...] El impulso por liberarse del pasado, de los valores clásicos, tradicionales [...] en Baroja es instintivo". El crítico [1956: 7] deduce que Baroja va "contra Benavente, enemigo de toda la espiritualidad". Para Luis Iturri, la crítica barojiana representa el "rechazo al mundo del teatro y el rechazo al teatro de su época" ("Sobre [1972: 34]).

¹² J. Martínez Ruiz, *La fuerza del amor* (Tragicomedia), prólogo de Pío Baroja, Madrid, La España Editorial, s.a. [1901]. Este dato ya lo proporciona Granjel [1960: 99]: "Pío Baroja puso prólogo, en 1901, al primer ensayo teatral del futuro *Azorin*".

¹³ Como destaca Domingo Ynduráin [1980: 23]: su "afición por este género como espectador y [...] actor aficionado". La visión del *Rey Lear*, en el Teatro Antoine de París, "con unas decoraciones muy perfectas" le sirve a Baroja para criticar la "teatrocracia de Wagner", renunciar a la decoración y dar preeminencia al texto (Varela Iglesias [1982: 48]).

¹⁴ Baroja no se libró de participar en escándalos teatrales, como el producido en 1900 en el estreno de la zarzuela, de Julián Romea, *La tempranica*. Véase Baroja [1955: 472-3]. Amorós [1991: 55] anota cómo Baroja repudia lo colectivo: "«Cuando recuerdo que de joven iba al paraíso del Real a sufrir incomodidades y molestias para oír los gorgoritos de una tiple o las escalas de un tenor, me considero a mí mismo como un estúpido. Esta sujeción de estar en el teatro como esperando el maná me fastidia. Todo lo colectivo me es antipático». Para la relación teatral de Baroja, véase el artículo de Monleón [1980]; y, cronológicamente, sobre su teatro, Granjel [1960]; Rodríguez Alcalde [1962]; Bary [1962]; González López [1971]; "Sobre [1972]; Franco [1975]; Galbis [1979]; Pedraza Jiménez [1987] y Charlebois [1987]. No he podido consultar los estudios de Fernández Molina, "El teatro de Pío Baroja", *SNo*, 2 (1972), pp. 68-72, y de Leonard Bloom, "En torno al teatro barojiano", *Journal of the Society of Basque Studies in América*, v. 8 (1988), pp. 85-90.

¹⁵ Baroja [1935: 242-247] comenta: "La idea desdeñosa por el libro que interesa y emociona y por la obra de teatro que hace reír o llorar, es actualmente muy de país latino [...] A mí me parece una superioridad la de un público de teatro o de libro que pueda llorar o reír. En ello está toda la literatura [...] Nada de folletín ni de alegre farsa [...] Yo, al menos, siento no vivir

Y al asistir al teatro, reflexiona de este modo:

Miro al público y lo veo escuchar atentamente. Sin duda le interesa. A mí no es que no me guste ni que no me interese; pero no me entusiasma¹⁶.

Para Baroja, por tanto, la escena teatral es un mundo condicionante, dependiente, cerrado a la innovación¹⁷; la del teatro de su tiempo. La clave sobre la postura de Baroja la da, a mi modo de ver, Alonso de Santos [1980: 41], al ver a don Pío

como escritor que hace una breve incursión y luego se aleja de este medio de comunicación precisamente porque tomando el teatro de su época por EL TEATRO, no le parece interesante ni crítico, sino [...] aburrido¹⁸,

actitud criticada suficientemente por Monleón, la de quedarse a medio camino: la de denostar el teatro de su tiempo, mas no inventarse otro teatro para otro tiempo y otra sociedad. Si repasamos la encuesta que se hizo sobre el teatro de Baroja ("Sobre [1972]), vemos que los hombres de teatro de entonces no dejan de manifestar la ambigüedad del Baroja dramaturgo. Juan Antonio Castro piensa que "tenía la teoría, posiblemente real en su época, de que las obras buenas pierden al ser escenificadas y ganan, por el contrario, las mediocres [...] Los espectáculos colectivos no le iban a Baroja". Juan Antonio Hormigón entiende que para Baroja "el teatro solo son palabras y prefiere que estas sean hermosas" y decide "no escribir para el teatro [...] Al ver un panorama teatral desmoralizante, abandonó", siendo "solo un boceto de dramaturgo cuajado de posibilidades sin desarrollar". Alfonso Sastre subraya que "las obras que Baroja publicó creyendo que eran novelas dialogadas tienen más interés teatral que lo que él consideró

en la época en que se lloraba sobre las páginas de una novela, se estremecía uno de espanto en el melodrama y se reía bárbaramente en el sainete".

¹⁶ Baroja [1924: 11]; Monleón [1980: 14]. Valle-Inclán declararía algo por el estilo: "el teatro ha de conmover a los hombres o divertirles; es igual" (I[zaray]. [1933]).

¹⁷ R.[1954] no reconoce una obra ambiciosa de Baroja "con sumisión a la establecida arquitectuta teatral". Y se plantea que a "Baroja no le ha faltado capacidad para dialogar. Tampoco a sus personajes acción ni movimiento. No ha dejado de tener interés por el género [...] ¿qué le ha faltado? Creemos que la sumisión a las *normas* de rigor". Como la libertad practicada en la novela, Baroja "en el teatro habría querido hacer lo mismo, y [...] no se le ha ofrecido oportunidad para imponer su individualidad literaria".

¹⁸ Monleón [1980: 12] habla en términos parecidos, ya que sólo "es un determinado concepto del teatro el que se está muriendo".

propiamente teatro..."¹⁹.

"En principio, lo que me ha estorbado más para hacer una obra de teatro ha sido la idea del público", dice Baroja [Marzo.1923]. Pero hay otro elemento contaminador y molestísimo para el teatro *de su tiempo*: el de la retórica²⁰, "falsamente natural, la que la gente de teatro considera el lenguaje típico de las pasiones, la que se encuentra en la fraseología de Galdós, de Dicenta, de Benavente y de Martínez Sierra, yo no la puedo soportar"²¹. Es "su repugnancia al falso naturalismo, a esa especie de verdad convencional y decorativa"²². Contra este lenguaje desmesurado, Baroja va a oponer el lenguaje popular²³, su desnudez, a la vez que va a potenciar la autonomía de la acotación

¹⁹ No he podido consultar el artículo de Andrés Muñoz, "Un reportaje al joven dramaturgo español Antonio Buero Vallejo", *La Nación*, Buenos Aires (5.Setiembre.1945).

²⁰ Baroja [1943: 187-188]: "La retórica es un arte musical de sofismas que predispone a la mentira. Al sofista le gusta que la frase hábil, la palabra de efecto, llegue a dominar a la razón". Sobre la cuestión del estilo, opina [:200] que "ustedes confunden el escribir bien con la elocuencia". Para Amorós [1991: 54-55], Baroja es "enemigo constante de todo lo grandilocuente y enfático", actitud que llega hasta su posición ante la música: "«el compositor catalán Morera iba a tocar unos trozos de una ópera suya [...] La música de Morera me pareció pesadísima y ruidosísima [...] Yo no entiendo nada de esta música -añadi- y me ha parecido petulante y tan pesada, que me marchó ahora mismo»".

²¹ Ver en apéndice. Reproducida, sin la nota introductoria, en Baroja [1948: 560-561]. En términos parecidos, de Echegaray, Baroja [1949: 670] contestaba: "Yo no me explico cómo ha apasionado al público una retórica tan enfática y tan vulgar. [...] En esos dramas famosos todos son muñecos sin alma que hablan con una retórica aparatosa".

²² Véase el artículo de Monleón [1980: 17]. Ya, el teatro de D'Annunzio, a Baroja [s.a.(1926): 16] le había parecido "artificial [...] que sus personajes imitaban los gestos y las expresiones griegas", opiniones recreadas posteriormente en la entrevista de 1933 (Ver apéndice). Baroja [1955: 412], ante la influencia de Maeterlinck, señalada por la crítica, en el estreno de *El mayorazgo de Labraz -1923-*, enjuicia que Eduardo Martínez del Portillo pusiera "por cuenta propia algunos trucos espiritistas de puertas que se cierran solas cuando una persona se muere y demás martingalas viejas y muy conocidas".

²³ José Martín Recuerda destaca "la hermosura de un lenguaje popular" ("Sobre [1972: 35]). Ya Zamora Vicente [1988: 146 n.8] llama la atención sobre las observaciones de Baroja a cerca del "peso del teatro popular en el habla". Finalmente, Enrique Llovet [1980: 33] cree que el análisis barojiano se produce "dando la vuelta al teatro de las rimbombancias y volviéndose hacia la gran tradición de las «minoridades» dramáticas: bailes, sainetes, jácaras, entremeses, plástica de los famosos pliegos acordelados, centón de cartelones populares, composición de ferias y retórica de mascaradas".

teatral²⁴.

Pues, pese a todo, Baroja "ama el teatro y sueña con él", dice Portillo [1923]²⁵, para quien "Baroja es un escritor sintético, todo acción [...] que en su manera de ver los asuntos, y en su desarrollo, descubre excepcionales condiciones de hombre de teatro". Y es que Muñoz Medina [1923: 478] apreciaba una diferencia fundamental: "Mientras el autor dramático es profundamente sintético, el novelista es profundamente analítico". Y, según opina Villegas López [1954], del estilo barojiano "salta hacia el lector su sintetismo y su vivacidad".

Dos de sus seis obras, pertenecientes a la denominación de teatro efectuada por Baroja, destacarán entre todas: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo y Arlequín, mancebo de botica*. No sólo merecen un lugar en las historias del teatro²⁶, sino que deberían ser recomendadas como lecturas. La primera de las seis, *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922), supone un ensayo de novela bajo articulación teatral, aunque sistemáticamente fragmentada²⁷. Como la subtitulación indica -"leyenda vasca puesta

²⁴ Según Lucile C. Charlebois [1987: 181-188], en una excelente aproximación al teatro barojiano, la independencia teatral de Baroja se articula en: la "estructura" de sus piezas dramáticas; la presencia metateatral, intromisiones o palabras de un fingido "Autor" que se dirige al público; el uso de la "acotación", "recordándole al lector-espectador que Baroja insistía en el teatro para ser leído, y que él mismo había empezado su carrera literaria confundiendo genéricamente sus primeras novelas con el teatro", y la "extensión", a veces, desmedida. A su vez, Charlebois [1987: 191-193] destaca cuatro aspectos del teatro de Baroja: todas las obras "tienen como elemento de fondo un tipo u otro de música"; el "pintoresquismo" acompañante de la acción de algunas piezas; el "«blanco» contra el cual se dispara la crítica del autor" y la "circularidad estructural" de las obras escritas en los años veinte.

²⁵ Enrique Llovet [1980: 33] reconoce una "pasión nada oculta de don Pio: el teatro".

²⁶ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, 9ª ed., Madrid, Cátedra, 1992, nada dice del teatro de Baroja. Ángel Fernández Santos [1980: 31], por su parte, siente una "impresión inicial de la imposibilidad de «sacarle partido» a Baroja en un escenario".

²⁷ La obra está articulada en cinco partes. Su estructura es la que sigue: Habla el autor. Intermedio. Primera Parte (escenas I-XV). Intermedio. Segunda Parte. Prólogo de dos diablos. (Escenas I-XI). Intermedio. Tercera Parte. El autor. (Escenas I-XXIII). Intermedio. Cuarta Parte. El autor. (Escenas I-XXI). Intermedio. Quinta Parte. El autor. (Escenas I-XI). Epílogo. Adiós final. Asimismo, intercala escenas, como la tercera de la segunda parte, que corresponden más a un capítulo de novela lírica, donde, a modo de sensación del narrador, no hay alocución ni acotación (Baroja [1922: 95-96]). García Mercadal [1922] señala que Baroja hace hablar a los "mitos" en "páginas breves y definitivas".

en escena"²⁸-, la obra resultante supone la escenificación de una hipotética narración anterior. Dentro de la obra, sobresale, en primer lugar, el prólogo, que, como el resto de intervenciones del autor, está contenido dentro del marco de ficción de la obra; es decir, el "Habla el autor" es a modo de prólogo del autor ante sus lectores o espectadores, pero desde dentro de la obra misma²⁹. En otra intervención de "El autor", al comienzo de la cuarta parte, el prólogo se convierte en una curiosa *captatio benevolentia*, donde se ironiza sobre el cine³⁰. Resaltan en la obra la utilización del "Coro" y la autonomía literaria de la acotación³¹, de acotaciones muy descriptivas, impuestas sobre el diálogo, potenciando el sentido poético³² de la escena (a veces su eficacia se rompe por

²⁸ Según Portillo [1923], de la obra -repleta de canciones vascas, traducidas por el autor- "un insigne músico, el maestro Jesús Guridi, ha expresado deseos de componer la partitura".

²⁹ Como ya hizo Jacinto Benavente en 1908, en *Los intereses creados* (Véase 11ª edición, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas", 1990, pp. 51-53). Para R. [1954] ésta y otras "explicaciones previas a la acción, para situar a los personajes" harían "necesaria la utilización de una especie de una voz en *off* o algún otro procedimiento capaz de ponernos en antecedentes de lo que ocurre a los intérpretes".

³⁰ Entresaco una cita: "Id al cinematógrafo.

Sí, id al cinematógrafo. Allí podréis contemplar jovencitas tímidas y, al mismo tiempo, atrevidas; galanes irreprochables con gabanes también irreprochables; traidores con máscara y traidores sin máscara; indios galopantes como la tisis; padres crédulos y cándidos: todo arreglado a vuestro gusto por el folletín. Yo también tengo afición por el folletín, pero no por ése. Id al cinematógrafo.

Sí, id al cinematógrafo [...] Veo que fruncís el ceño [...] Id al cinematógrafo. Es lo mejor que podéis hacer. Yo concluiré para dos amigos y para mí *La leyenda de Jaun de Alzate*" (Baroja [1922: 175-176]). Ya Baroja [1918: 331] había criticado el cinematógrafo:

"Estas ciudades [...] que tienen la adoración por el lujo han encontrado la diversión más a propósito para sus gustos: el Cinematógrafo.

El Cinematógrafo impresiona la vista, pero no el espíritu; no hay necesidad de razonar y discutir, con él todo es *cortical*.

[...] tal es la cantidad de modernidad que llevan algunas de sus invenciones, que el cinematógrafo será con el tiempo uno de los elementos mayores de divulgación y cultura". Uribe-Echeverría [1931: 227] opina que "Baroja, amante de la acción, ha simpatizado con la cinematografía, arte de movimiento y de mala, pero escasa literatura".

³¹ Para Helbo [1978: 28] el coro es un ejemplo de "función fática o función de *contacto*", "paralela a la del polo *metalingüístico*". Un ejemplo de acotación literaria: "El perro Chimista suspira al lado de la lumbre" (Baroja [1922: 267]).

³² González López [1971: 124] distingue entre el estilo "lírico", en la presentación de paisajes y animales, y el "expresionista" que presenta a los pedantes pedagogos. Asimismo, resalta la variedad lingüística, "pues en ninguna otra novela empleó Baroja tantas palabras vascas

indicaciones teatrales convencionales: "a mano izquierda", "a mano derecha"). El aspecto más interesante del libro es la metateatralidad puntual, como la del "Prólogo de dos diablos", personajes que al presentarse en escena -en una metarepresentación- son respondidos por un virtual público -encarnación de la moralidad sobre la que se ironiza³³-, donde los lectores o espectadores son receptores de la doble estrategia literaria:

CHIQUI.- Quizá alguno de vosotros me conozca [...] Estoy aquí con un compañero diablo [...] a quien haré hablar para que le conozcáis [...]

MARTÍN ZIQUIN.- [...] aquí estamos como sabéis, en Easo, ciudad vasca romanizada, y los cristianos van a celebrar, primero, las olerías y, después, la Navidad [...] En fin, ya me conocéis, y para conocerme más, ahí va mi canción:

[...] Martín el sucio, brujo del rey, cebolla y sal y picor en el trasero.

UNO DEL PÚBLICO.- ¡Qué asqueroso!

UNA VIEJA.- ¡Qué escándalo! ¿Creo que ha dicho trasero, verdad?

OTRA VIEJA.- Sí; ha dicho trasero.

UNA VIEJA.- Aquí va a venir el fin del mundo.

EL JEFE DE LA POLICÍA.- Esto es una inmoralidad. Agentes, ¡ojo a las manos de los espectadores... y de las espectadoras! La Sociedad de Padres de familia nos vigila. Las Damas católicas nos olfatean. Si Martín Ziquin vuelve a pronunciar la palabra trasero se le zampa en la cárcel, por muy diablo que sea" (Baroja [1922: 79-81]).

Este uso de la representación escénica dentro de la obra aparece como recurrencia con la que un personaje, por ejemplo, ve "¡Una revista de diablos!" (Baroja [1922: 211]), que son "sombras chinescas", según Jaun, farsa. En otro momento, aparece el "Cartelón de ciego" (Baroja [1922: 224]), código recurrente en Baroja, solo que, esta vez, como imaginario, como si se enseñara, cuestionando, así, la certidumbre de los personajes, cual "retablo de las maravillas". En otro ejemplo de metateatralidad, "El autor", al inicio de la quinta parte, se excusa por no poder dirigir el destino *literario* del que el personaje se ha apropiado, en esa línea de autonomía y estrategias literarias iniciada por Unamuno

ni tantas latinas". Incluye canciones vascas (con su traducción al castellano), "picarescas", y en latín, "de gran sabor goliardesco".

³³De "grotesco" y "burla regocijada" califica González López [1971: 124] el humor de Baroja en esta obra. Para Galbis [1979], la obra encarna el lema "más consustancial con la naturaleza de los antiguos pobladores de la Vasconia: «Urtzi ta legue gabe» (Urtzi y sin leyes) Urtzi es el dios Thor, el del Rayo, llamado también Urcia por los vascones". De ahí que el autor "con ironía expresa su desdén por la religión «oficial»", que la obra sea "un canto exaltado a lo que su autor tenía por verdadero vasquismo" y, que en ella, el autor se dedique a "glorificar las creencias animistas de los antiguos vascones". Aunque para este estudioso, Baroja presente unos "personajes que parecen poco vasquistas" y refleje el escepticismo vital, pues el personaje central emprende un "peregrinaje en busca de la verdad, para finalizar no creyendo en nada".

con *Niebla*, en 1914.

La obra desprende un aire de sainete; aprovecha, en el fondo, ciertas estrategias de la comedia áurea (apartes, la figura del gracioso encarnada por el personaje Basurdi); añade la figura del loco³⁴ Shaguit, en cuanto conciencia de Jaun -galán-; pretende, el autor, dar cierta superficialidad en los caracteres, en pos del juego dramático (con algo de guiñol), donde la salida y la entrada inmediatas de personajes acaecen sin didascalias apenas, y, también, tiene la obra algo de farsa infantil (plasmada en el bestiario³⁵ de la obra). Debido a la odisea del personaje central, podría ser considerado como *Teatro de viaje*. Otro aspecto destaca: el lingüístico. Emplea, el autor, la repetición como recuperación del lenguaje, en primer lugar, y, en segundo, como ritualidad³⁶.

De *Arlequín, mancebo de botica*³⁷, calificado de "sainete", su autor indica que está escrito "con el propósito de divertir o de interesar a algunos amigos"³⁸. Para llegar a esta obra corta, el autor elabora una "ley literaria", la de que

Una obra es siempre más fácil de hacer cuando los personajes son más falsos y más amanerados. Una obra es más difícil de hacer cuando los personajes están más copiados de la realidad.

Andrenio [1926] cree que esta última idea puede llevar a "una consecuencia que me parece errónea", pues

han sido materia dramática caricaturas o retratos satíricos de individuos determinados [...] ; parece mal hecho [...] sacar a la escena, que es como una fingida plaza pública, lo personal [...] pero imposibilidad o siquiera dificultad artística no existe.

El teatro tiende [...] al realismo. Es un género *corpóreo*, representado, espectáculo y *mimesis*. [...] Lo real es lo más difícil, aunque sea lo más teatral. Hacer monigotes y aun marionetas elegantes es mucho más difícil que hacer imágenes de hombres y mujeres [...] Con lo fantástico y lo falso se hace lo que se quiere, o poco menos. La materia es maleable,

[...] No es en la imitación artística de la realidad donde Baroja hallaría dificultades para ser autor dramático. Acaso más en el arte de composición, aparte de lo áspero que es [...] resignarse al aprendizaje del teatro y someterse a las impertinencias y preocupaciones

³⁴ Recuerda, en parte, al Fuso Negro de las "Comedias bárbaras" de Valle-Inclán.

³⁵ En este bestiario, los personajes aparecen como capítulos.

³⁶ Como en el caso del rito del Macho cabrío (Baroja [1922: 209]).

³⁷ En otro momento, Baroja [1935: 259] dirá: "La botica no tiene tertulia como hace años. No hay gusto en contarse noticias o en comentar sucesos".

³⁸ Baroja [s.a. (1926): 7]. Parece una referencia indirecta a su estreno en "EL Mirlo Blanco", el 20 de marzo de 1926.

Para Baroja, la ambición teatral debe consistir en una reteatralización basada en la recreación:

el que quiera hacer algo en el Teatro tiene que emplear figuras ya viejas, aunque con etiquetas modernas.

De ahí que, al recurrir a los personajes de la "Commedia del'Arte"

Arlequín, mancebo de botica, con personajes tomados, hechos con siluetas amaneradas, resultó el más redondo³⁹

Es obra, según R. [1954], "llena de movimiento, dentro de las normas guiñolescas" y que da fin con una "parodia del folletín" (cuando los personajes quieren ser vengados, "Arlequín, el mancebo desdeñado, resulta ser el hijo de la duquesa a quien raptaron los gitanos, y al ser duque logra el amor de Colombina"). *Cuadro único*, es un delicioso entremés o farsa que reinventa, a través de personajes tipificados teatralmente, *La guarda cuidadosa* cervantina: así, Arlequín convence a los pretendientes haciendo que acudan antes a la obligación que a la devoción. La obra, entre otros aspectos, se burla de lo militar y lo eclesiástico; contiene rimas internas en prosa y es efectista y efectiva, como cuando Colombina, ajena al cambio argumental que supone el *bautismo* ducal de Arlequín, actúa enlazando una escena anterior:

(Entra.) El pomo de las sales.

¿Me llevarás al teatro?

(Desde la ventana.)

BRÍGIDA. Aquí termina la bufonada de Arlequín, mancebo de botica.

Ya se dio cuenta de su valía, en su momento, Díez-Canedo [Mayo. 1926: 5]:

Pero un humor [...] tan vigorosamente animador de los tipos de pretendientes [...] no había dado, tal vez, fruto tan espontáneo y gracioso en la obra del novelista vasco.

Chinchín comediante, otro sainete que, como Baroja [s.a. (1926): 8] señala en el único prólogo teatral de su pluma, "ya inventado en su acción, salió un poco más unido". Se desarrolla todo él en exteriores (Cuadro 1º: plaza; Cuadro 2º: ayuntamiento; Cuadro 3º: carretera).

El horroroso crimen de Peñaranda del Campo, tildado, por Baroja [1926: 3], de

³⁹ Las tres citas en Baroja [s.a. (1926): 8]. Además de Arlequín, destacan Pantalón -de quien se hacen juegos de palabras ("pantalones")- y Colombina -o Colombinita-, quien, de modo pre-lorquiano, abre y cierra la obra con una canción.

"farsa villanesca", es la más ambiciosa y acertada pieza teatral de Baroja⁴⁰. Incluye, como hemos visto en otra obra, un prólogo teatral ("El autor"). Añadamos el calificativo de novedosa, por la estructura. Al igual que había ensayado Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera* (1921), con mayor pericia o eficacia teatral, una estructura episódica prólogo-escenas-epílogo⁴¹, Baroja va a ofrecernos una composición temáticamente tripartita, conjugada con el juego escénico exterior/interior: Cuadro Primero (Romance de ciego/Plaza)- Cuadros Segundo y Tercero (Escenificación de ese romance y aclaración/capilla de la cárcel-Plaza) -Epílogo (Comentario a una representación, que sería la incluida en los cuadros anteriores/Salón del Casino). No es sólo una apuesta teatral sino un ataque al poder de que goza la verdad *oficial*, al plasmar la distinta significación que alcanza un hecho cuando se expresa a través de un código (literario) distinto y, por lo tanto, cómo ese hecho puede ser manipulado. En Valle-Inclán la sátira va contra la falta de cuestionamiento de la realidad, paralela a un modelo literario; en Baroja, la farsa ironiza en forma lúdica sobre el deseo de castigo (por parte de El Canelo), ante la necesidad y el visto bueno de las autoridades, con el objetivo de alcanzar un prestigio al que sólo se puede acceder por la falsa asunción de un crimen⁴², ante la cual la autoridad queda, de nuevo, cuestionada, engañada (verdugo y supuesto criminal serán ignorados al dejar de serlo)⁴³. Domingo Ynduráin [1980: 25-26] alumbra esta

⁴⁰ Monleón [1975: 301] opina que quizá la obra "valga por muchas docenas de comedias aplaudidas y olvidadas".

⁴¹ En Baroja [s.a. (1958)] ya se apunta este proceder: "Se inicia la representación con la aparición en escena, a telón corrido, de un Vagabundo, escritor fracasado, que [...] ha pasado a pergeñar la pequeña historia [...] Historia que, después toma cuerpo en la escena [...] [...] el Vagabundo, epilogando el episodio, evoca las amarguras". Igualmente, en Baroja [1989], se señala que la estructura es "el dúo largo entre los dos monólogos del vagabundo, estructura tripartita tomada [...] del mundo sinfónico. Los monólogos son [...] recitativo dramático".

⁴² El Canelo se convierte en acusado de su propia acusación, receptor de su propia emisión, y este proceso extraordinario lo es por la falsedad de la emisión.

⁴³ Josep María Llerena [1980: 36] entiende que "Baroja no es cruel. La crueldad reside en el sistema que denuncia".

Caro Baroja [1990: 14] nos informa de que Baroja gustaba de los pliegos de cordel, "a los que [...] añadió algo más" y opina [:15] que a Baroja le atrae "el fondo de los relatos mucho más que la forma", que "son las personas dominadas por el género las que le atraen: a Valle-Inclán es el género en sí [...] Con un poco de sentido de la selección se pueden alcanzar notables efectos [...] verbales [...] y no destinados al público popular" y que [:493] el cartelón de feria tiene una "calidad más tremendista y horrible que la aleluya" o el taco o el grabado, dan una sensación de "tremendismo, para asociarlos con el romancero vulgar en su sección de crímenes más feroces". En *Romances* [1966: 13], Caro Baroja observa que en estas obras "se aprovechaba la idea del romance de ciego de asunto criminal, aunque sea en forma humorística o grotesca". Y

cuestión:

Los noventayochistas no se compadecen directamente del reo, prefieren atacar a los verdugos y al sistema como responsables de la tragedia.

[...] Baroja y Valle-Inclán utilizan la potencia explosiva de esos papeles con los que se adormece⁴⁴ al pueblo para atacar, desde ellos, asumiéndolos, a "los de arriba".

[...] es el absurdo de la obra que refleja el absurdo de la realidad.

El epílogo de la obra -donde sobresale cómo los personajes entran y salen en serie- es un comentario a un sainete visto en Peñaranda, pero es un juego literario en referencia al sainete leído inmediatamente antes. Baroja [1926: 58-60] ironiza en los comentarios:

Y aún una tendencia democrática, a lo Dicenta, estaría, en parte, bien, razonándola.

[...] Yo comprendo el género satírico... la vis cómica... las intenciones democráticas; pero llevar la literatura a esos excesos es, como digo, fa... ta... lí... si... mo.

[...] BALLEÑILLA.- Tienen pocas reglas.

MARTÍNEZ.- Sobre todo, los actores. Ellas están mejor en esa cuestión.

De 1929, *El nocturno del hermano Beltrán* es "un tanteo de forma dramática". Obra de XXI cuadros, con la apertura de una canción y un epílogo, en ella -en que destaca el artificio de hacer confesar a un personaje (Beltrán) a su madre, cuya identidad desconoce, qué haría cuando la encontrase-, según *Andrenio* [1929], al igual que Luciano de Samosata,

Baroja [...] ensaya la conciliación o la mezcla del diálogo dramático y de la novela [...] y que tiene ya en la lozana mocedad de la prosa castellana un verdadero monumento en la *Celestina*.

[...] El diálogo de los personajes es la forma natural de expresión de la obra dramática; pero no basta la forma dialogada para clasificar como dramática a una creación literaria.

[...] La obra dramática es esencialmente dinámica, es acción, simulación o mimesis escénica de una serie coherente de escenas

Bary [1962] entiende que para "este fin la conocida falta de técnica poética del autor es una ventaja".

La mezcla del cartelón de ciego y su romance es interesante, pues mezcla y produce dos acogidas distintas y complementarias, según Helbo [1978: 37]: "Arte global, el discurso gráfico expresa una simultaneidad inalcanzable por la literatura, forma lineal obligada a admitir lo discontinuo".

⁴⁴ Caro Baroja [1990: 493] señala que los ciegos de cartelón eran fotografiados por extranjeros "para dar idea del país" y apunta el carácter *adormecedor* de los carteles: "Lo que se quiere mostrar a las distintas clases de iletrados es distinto también [...] es un fin sensacionalista en el cartelón".

[...] La novela es [...] no sólo narración.

La obra pertenece al género "mixto de novela y teatro":

Su estructura es dramática por el movimiento [...] por la rapidez del diálogo [...] En cambio, el carácter del protagonista [...] se presta más al maduro análisis de la novela que a la técnica psicológica, algo superficial, de planos externos, a que se ve forzada la dramática hasta en sus más profundas creaciones, puesto que aspira a una acción inmediata emotiva e inteligible sobre públicos extensos [...] y no puede reclamar tregua para la meditación.

Para Uribe-Echeverría [1931: 229], tienen las obras de Baroja

Los pilotos de altura, La estrella del capitán Chimista, El nocturno del hermano Beltrán [...] un culto un tanto infantil y cinematográfico por la aventura.

Y en cuanto al "lance inverosímil, que empareja al personaje de Baroja con los héroes del teatro romántico, del improvisado duelo en que el fraile mata al aristócrata" -según *Andrenio* [1929]- el crítico cree que

Es menester todo el don de evocación realista de Baroja para paliar la extravagante escena del desafío, tan expuesta a parecer un episodio de novelón melodramático.

Por último, *Todo acaba bien... a veces*, firmada en París, en 1937 -sin precisar su publicación en *La Nación* de Buenos Aires-, en que vuelve a la estructura tripartita, más una explicación previa, la cual, según R. [1954], "todavía es más necesaria, y aunque el autor se ha planteado más seriamente aquí *hacer teatro*, pesan las notas preliminares a cada cuadro y no hay un desenvolvimiento dramático logrado". La obra busca su eficacia teatral en el juego escénico interior-exterior; los espacios son "casa (I-XIII)-casa (I-IX)-calle (I-XIII)" y, así, un personaje es "La voz de fuera, un poco áspera, del que toca la guitarra". La obra trama una sucesiva presentación de personajes, en un esquema de sainete, que recuerda a *Arlequín, mancebo de botica*, con distintos pretendientes, con rencillas cómicas (con algo de farsa) y donde aparece el monólogo (en las palabras de Carmen y Paco, que se interpone entre ella y El Millonario), de importancia funcional en el desenlace teatral. En sus resonancias ideológicas, la obra parece reaccionaria, en cuanto a la crítica a las mujeres, y rezuma cierta ironía sobre la utopía revolucionaria.

Pasemos, ahora, a consignar los intentos escénicos de Pio Baroja. Ya hemos referido su primera anécdota al intentar estrenar *La casa de Aizgorri*. Lo mismo ocurrirá al

intentar estrenar *El mayorazgo de Labraz*⁴⁵ o *Adiós a la bohemia*. Se desentenderá, incluso, de una propuesta teatral de Arniches para colaborar con él⁴⁶.

Antes de estrenarse *Adiós a la bohemia* en 1923, Portillo [1923] adelantaba una nueva adaptación teatral, al comentar que "escenificando su episodio histórico *El sabor de la venganza* (hoy en manos del gran actor Emilio Thuillier), yo he encontrado hecho la mitad del trabajo". Las reseñas periodísticas, asimismo, citaron algunas posibles adaptaciones teatrales de la obra de Baroja: "Sabemos que pronto se pondrá en escena una adaptación de *El mayorazgo de Labraz*, y que también está preparada la aparición de *El sabor de la venganza*"⁴⁷. Curiosa es la oferta lanzada a Linares Rivas para que se animara a escenificar *Silvestre Paradox* y *Paradox Rey*⁴⁸ y en "Homenaje [1928],

⁴⁵ Baroja [1955: 646]. Baroja [1949: 876] lo define "como ensayo fallido que hice con la adaptación de una novela mía".

⁴⁶ Baroja [1949: 876] relata el encuentro. A la pregunta de Baroja sobre el tipo de colaboración, Arniches responde que en "obras de teatro" y Baroja le contradice: "Pero yo no tengo condiciones de autor dramático". Luego, confiesa: "No tenía afición al teatro". Véase Machado [1933]; Monleón [1980: 20].

⁴⁷ Alsina [1923]. Es novela, de 1921, perteneciente al ciclo "Memorias de un hombre de acción"; el estreno de la adaptación teatral no ha sido confirmada.

⁴⁸ Mayral [1923]. Las dos novelas pertenecen al ciclo "La vida fantástica". La oferta no fue desoída por Linares Rivas, quien escribe a Mayral para comunicarle el propósito de adaptar teatralmente las novelas de Baroja: "En respuesta a nuestro «Envío» con motivo del estreno de *Adiós a la bohemia*, de Baroja, nos escribe el ilustre comediógrafo Sr. Linares Rivas la carta siguiente, que reproducimos con mucho gusto y agradecemos de todo corazón:

*26-3-23

Señor D. José L. Mayral.

Mi distinguido amigo y compañero: Me pide usted una respuesta a su «Envío» de LA VOZ y con sumo gusto le respondo.

Hace muchos años que soy lector y, por consecuencia, admirador de Pío Baroja. Pero usted comprenderá bien que cuando el Sr. Baroja se decide lanzarse al teatro, y cuando precisamente acaba de obtener un éxito con su admirable *Adiós a la bohemia*, podría parecer en mí una vanidosísima jactancia el ofrecerle andadores a quien demuestra, una vez más, que sabe andar perfectamente por sí solo.

Y el adaptar yo hoy una novela suya para el teatro no tendría justificación ni disculpa de mi parte más que en el caso honroso de que el mismo Sr. Baroja lo deseara y lo propusiera.

Aprovecho complacido la oportunidad de ofrecerme de usted atento seguro, servidor y amigo, que estrecha su mano, Manuel Linares Rivas.» ("Novedades [1923]).

Tras las respuestas de Baroja, en que confirma las adaptaciones de *El sabor de la venganza* y de *El mayorazgo de Labraz*, por Eduardo M. del Portillo (Ver en apéndice), Linares Rivas concreta su ofrecimiento en otra carta:

"Recibimos otra carta del señor Linares Rivas, que tenemos sumo gusto en insertar.

Sorozábal nos informaba de que estaba "haciendo una ópera a base de la leyenda de *Jaun de Alzate*, de Baroja".

Pero la andadura escénica de Baroja comienza con *Adiós a la bohemia*. Publicada en 1911, la obra sube a las tablas del Teatro Cervantes de Madrid el 23 de marzo de 1923, estrenada por la compañía de Mercedes Pérez de Vargas⁴⁹.

Un mes más tarde, el 27 de abril de 1923, se escenificó la adaptación teatral de *El mayorazgo de Labraz*, realizada junto a Eduardo M. del Portillo, en el mismo teatro, por la compañía de Miguel Muñoz. Ya en 1926, y dentro de esa aventura teatral que es "El Mirlo Blanco"⁵⁰ -teatro íntimo de la casa de los Baroja-, se montaron dos obras de don Pío en distintas ocasiones. De nuevo, *Adiós a la bohemia*, el 7 de febrero de 1926, con decorado de Ricardo Baroja y Pío Baroja como actor, haciendo el papel de "un señor viejo que lee el *Heraldo*"⁵¹. Posteriormente se montó *Arlequín, mancebo de botica*, el

Dice así:

«Sr. D. José L. Mayral.

Mi distinguido amigo y compañero: En vista de la amable carta del Sr. Baroja -a quien ruego que tenga esta mía también por suya-, desde luego, y con gran satisfacción, acepto el escenificar una de sus admirables novelas.

En cuanto a obra, puesto que usted ha indicado el *Paradox*, ésa elijo.

Y en cuanto a detalles del trabajo y a formalidades administrativas, las fijaremos cuando el señor Baroja tenga por conveniente.

Y respecto al final, ojalá que el acierto responda al deseo y a lo que se merecen las obras del señor Baroja.

De usted muy suyo afectísimo, Manuel Linares Rivas.

29-3-23» ("Otras [1923]).

En [Baroja (Abril. 1923)] se anuncia *El sendero de la perfidia*: "Se nos dice que esta novela, última por ahora de las *Memorias de un hombre de acción*, va a ser llevada a las tablas por don Manuel Linares Rivas".

⁴⁹ Puede verse una fotografía del autor y la actriz en *Informaciones* (24.Marzo.1923), p. 6. La obra se estrenó a petición del director artístico del teatro Cervantes, Francisco Llorca, según Franco [1975: 284]).

⁵⁰ A estos teatros de cámara, añade Hormigón [1972: 351, n.3] las actividades culturales de instituciones como "La Escuela Nueva [...] creada por don Manuel Núñez de Arenas".

⁵¹ Fernández Almagro [1954], testigo de la actuación, refleja que gustó "siempre de reservarse el papel de observador [...] Como que [...] no se trataba de representar un tipo de ficción, sino de presentarse él mismo. Baroja [...] es, ese hombre que lee el periódico y levanta la vista, de vez en cuando, por encima del papel, para contemplar cuanto le rodea, en el gran café de la Vida.

[...] Baroja no necesitó acordarse de que en aquel momento era un actor. Vivía su propio papel de comentarista al margen [...] en contacto sentimental con la vida de los demás. Actitud típica de novelista, matizada [...] de *barojismo* [...] más que participar en la representación de una

20 de marzo y el 8 de mayo de 1926, en que Baroja hizo de "El señor Pantalón"⁵². A finales de ese año, el proyecto teatral de Rivas Cherif y Valle-Inclán, "El Cántaro Roto", estrenará comercialmente *Arlequin...*, el 28 de diciembre de 1926⁵³. En 1929, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* forma uno de los *sketchs* de la película *Al Hollywood madrileño* y Pío Baroja interviene en la película de su obra *Zalacain el aventurero*, haciendo de "El jabonero"⁵⁴. Luego, hay que dar un salto a 1933, cuando se estrena alternativamente casi, *Adiós a la bohemia* en su versión musical, el 21 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, por la compañía de María Vallojera, y el 23 de noviembre de ese año en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, por la compañía Saus de Caballé. Ya en la posguerra se reestrenaría el 20 de

comedieta suya, dio forma plástica a su Novelística, sobre un tablado: el autor, a un lado".

⁵² Pueden verse fotos de esta representación en Manuel Abril, "Bambalinas, diablas y trastos", *Buen Humor*, (11.Abril.1926), pp. 5-6 y en *Historia de los Teatros Nacionales (Volumen primero) 1939-1962*, Madrid, INAEM-Centro de Documentación Teatral, 1993, p. 6. Caro Baroja [1972: 172] entiende que Baroja era "la antítesis del hombre de tablas".

⁵³ Pueden verse las reseñas de M[arquina]. (1926), Diez-Canedo [1926] y "Teatro [1926]. Véase Fernández Almagro [1954]; Caro Baroja [1972: 169-173]; Hormigón [1972]; Rey Faraldos [1985] y los artículos de Jean-Marie Lavaud, "El nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes y «El Cántaro Roto», de Valle-Inclán", *Segismundo*, XI, 1-2 (1975) y Juan Aguilera Sastre, "La labor renovadora de Cipriano de Rivas Cherif en el teatro español: *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto* (1926-1927)", *Segismundo*, XVIII, 1-2 (1984), pp. 233-245.

⁵⁴ Datos consignados por Caro Baroja [1987: 301]. La obra se estrenó el 3 de marzo de 1930. Con motivo del estreno, Baroja da una conferencia en el Cine Club de Madrid:

"Yo, en verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el añor a la pantalla a tiempo [...] Tampoco soy un cinematófono.

[...] tiene algo rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, un poco bárbaro, que me gusta, pero está casi siempre mezclado con una retórica insoportable". Cito por Uribe-Echeverría [1931: 228], quien considera que una "parte de la obra Barojiana tiene características cinematográficas y guarda cierta relación con un género primitivo del cine: la serial.

[...] Las *Memorias de un hombre de acción* es la más formidable serial de aventuras que se ha llevado a la literatura. Ahora que en las seriales de Baroja hay una psicología algo fragmentaria, pero de primer orden que no existe en el cinematógrafo.

[...] Sus grandes aciertos son sus *extras*" [1931: 229]. Deduce el articulista que "los personajes pueden ser [...] de una serial yanqui.

Hay trozos escritos con la arbitrariedad de un director de escena que hace decoraciones para una película" [1931: 230].

Para Villegas López [1954] "Baroja [...] novelista de hechos, novelista de acción, es un novelista cinematográfico.

[...] ¿qué film no hay en *Camino de perfección?* ¿Y qué formidable y alto folletín no se puede hacer con *El mayorazgo de Labraz*".

noviembre de 1945 en el Teatro Reina Victoria de Madrid, por la compañía lírica de Sorozábal. Junto a este compositor planeó Baroja una nueva versión teatral, a partir de una novela de 1935:

Querido amigo Sorozábal: Vea usted si de esta primera historia titulada *Locuras de carnaval* se puede sacar una zarzuela (Sorozábal [1986: 222], en carta del 5 de diciembre de 1945, al hilo del éxito de la reposición de *Adiós a la bohemia*).

Aunque, en el fondo, esto carezca de importancia para Baroja [s.a.(1926): 9], en una actitud -parecida a la de Valle-Inclán⁵⁵-, un tanto contradictoria, pues:

en el fondo es cuestión que a mí me interesa poco, porque yo ni voy al teatro ni escribo para el teatro.

APÉNDICE

I. GUÍA TEATRAL DE PÍO BAROJA⁵⁶.

Año de edición

Estreno y representaciones

1899

"Caidos" (*El País* [6.Mayo])

⁵⁵ Así contestaba a la encuesta de *ABC* (23.Junio.1927): "Yo no he escrito, escribo ni escribiré nunca para el teatro.

[...] Pero no he escrito nunca ni escribiré *para* los cómicos españoles.

[...] Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir *para* ellos" (Dougherty [1983: 164-165]).

⁵⁶ Se incluyen las novelas dialogadas o "film". Incluyo una tabla de las abreviaturas empleadas:

T: Obras que Baroja incluyó como "Teatro" en sus *Obras completas*.

A: Representación en Buenos Aires.

M: Representación en México.

1937

Todo acaba bien... a vecesT

1945

Adiós a la bohemia (20-XI)

1946

Adiós a la bohemia (2-IV)
Adiós a la bohemia (16-V)
Adiós a la bohemia (7-VI)
Adiós a la bohemia (2-X) A

1954

Adiós a la bohemia M

III. OBRAS CITADAS.

- ALBERICH [1961], José, "La biblioteca de Pío Baroja", *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, p. 11.
- ALONSO DE SANTOS [1980: 39-46], J.L., "Nuestro montaje de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Pío Baroja por *Teatro Libre* de Madrid", en Baroja [1980].
- ALSINA [1923], José, "Información teatral. Cervantes. - *Adiós a la bohemia*, boceto dramático en un cuadro, de D. Pío Baroja", *El Sol*, Año VII, Núm. 1.754 (24.Marzo), p. 2.
- AMORÓS [1991], Andrés (ed.), *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, prólogo de E. Haro Tecglen, Madrid, Espasa-Calpe.
- ANDRENIO [1926] (Eduardo Gómez de Baquero), "Aspectos. De lo real y lo falso en el teatro", *La Voz*, Año VII, Núm. 1.803 (30.Julio), p. 1.
- [1929], "Aspectos. *El nocturno del hermano Beltrán*", *La Voz*, Año X, Nº 2.705 (29.Agosto), p. 1.
- BAROJA [1918], Pío, *Las horas solitarias (Notas de un aprendiz de psicólogo)*, Madrid, Rafael Caro Raggio, Editor.
- [1922], *La leyenda de Jaun de Alzate*, Madrid, Caro Raggio Editor.
- [Marzo.1923], "Un estreno de Baroja. *Adiós a la bohemia*", *El Sol*, Año VII, Núm. 1.752 (22.Marzo), p. 1; reproducido como "Con motivo de un estreno", en Pío Baroja, *Obras completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 560-561.
- [Abril.1923], "El fondo del baúl", *España* (7.Abril), p. 12.
- [1924], *Critica arbitraria*, Madrid, Cuadernos Literarios.
- [s.a. (1926)], *Entretenimientos*, Madrid, Caro Raggio, pp. 159 y 166-167.
- [1926], *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, "La Novela Mundial", Año I, Núm. 31 (14.Octubre).

- [1931], *Intermedios*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 115-149.
- [1935], *Vitrina pintoresca*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 27-32, 80, 151, 165, 196, 242-247 y 259-260.
- [1943], *Pequeños ensayos*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, pp. 181-210.
- [1949], *Obras completas*, VII, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 670, 683, 835-837, 841, 844-845, 856, 863, 867, 871, 876, 1139-1141, 1293-1295.
- [1955], *Memorias*, Madrid, Ediciones Minotauro.
- [1980], *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, Vox.
- BAROJA [s.a. 1958], Pío y Pablo Sorozábal, *Adiós a la bohemia*, ópera chica española en un acto, precedido de un prólogo. Texto de... Música de Pablo Sorozábal, Madrid, Hispavox.
- [1989], *Adiós a la bohemia*, Madrid, BMG Ariola (<Columbia, 1975 <Alhambra, 1967).
- BARY [1962], David, "Un tango, una farsa y un esperpento", *Ínsula*, Año XVII, Núm. 191 (Octubre), p. 7.
- CARO BAROJA [1972], Julio, *Los Baroja (Memorias familiares)*, Madrid, Taurus; con ilustraciones del archivo familiar, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.
- [1990], *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Ediciones Istmo, "Colección Fundamentos", 109.
- CARO BAROJA [1987], Pío (ed.), *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*, Madrid, Caro Raggio-Cátedra.
- CUEVA [1923], Jorge de la, "Adiós a la bohemia- Boceto dramático en un cuadro, original de don Pío Baroja", *El Debate*, Año XIII, Núm. 4.271 (24.Marzo), p. 2.
- CHARLEBOIS [1987], Lucile C., "El teatro de Pío Baroja: una curiosidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXXV, pp. 171-195.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, "El Mirlo Blanco", *El Sol* (9.Febrero.1926); en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. V. Elementos de renovación*, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 149-151.
- [Mayo.1926], "El teatro del Mirlo Blanco. Pío Baroja. Autor y actor", *La Nación*, Buenos Aires (16.Mayo), p. 5.
- DOUGHERTY [1983], Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO [1954], Melchor, "Baroja, actor", *Índice de Artes y Letras*, Año 9, Núms. 70-71 (Enero-Febrero), p. 36.
- FERNÁNDEZ SANTOS [1980: 28-30], Ángel, "Gente libre para un drama libre", en Baroja [1980].
- F[LORIFOR] [1923]. [Luis Gabaldón], "Informaciones y noticias teatrales. *Adiós a la bohemia*", *ABC*, Año XIX, Núm. 6.308 (24. Marzo), p. 26.
- FRANCO [1975], Andrés, "El teatro de Baroja", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 296 (Febrero), pp. 277-289.
- GALBIS [1979], Ignacio R.M., "La profesión de fe barojiana en *La leyenda de Jaun de Alzate*", *Ínsula*, Año XXXIV, Núms. 392-393 (Julio-Agosto.), p. 21.
- GARCÍA MERCADAL [1922], J[osé]., "Al margen de los libros. *La leyenda de Jaun de Alzate*, por Pío Baroja", *Informaciones*, Año I, Nº 73 (18.Abril), p. 5.
- GARCÍA PAVÓN [1972], Francisco, "Pío Baroja, crítico de teatros", en *Encuentros con Don Pío. Homenaje a Baroja*, Madrid, Al-Borak, pp. 147-151.
- GONZÁLEZ LÓPEZ [1971], Emilio, *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías*, Long

- Island City, Las Américas Publishing Company, pp. 108-109 y 124-136.
- GRANJEL [1960], Luis S., "Novela. Teatro. Poesía", en *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Guadarrama, pp. 98-99.
- HELBO [1978], André et alt., *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, prólogo de Ricard Salvat, Barcelona, Gustavo Gili, "Colección Comunicación Visual", pp. 93-94.
- "Homenaje [1928] a Sorozábal. Probablemente se celebrará el lunes próximo. Hablando con el maestro Sorozábal. Concepto de los números vascos. Sus proyectos", *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, Año XLIV, Nº 16.963 (7.Febrero), p. 7.
- HORMIGÓN [1972], Juan Antonio, "Del *Mirlo Blanco* a los teatros independientes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 260 (Febrero), pp. 349-355.
- I[ZCARAY]. [1933], "Don Ramón habla de teatro a sus contertulios", *Luz* (23.Noviembre), p. 10.
- "LOS [1923] teatros. Cervantes.- *Adiós a la bohemia*", *El Imparcial*, Año LVII, Núm. 20.013 (24.Marzo).
- LLERENA [1980: 35-36], Josep María, "Los agarrotados de don Pio", en Baroja [1980].
- LLOVET [1980: 33-34], Enrique, "Baroja, con amor", en Baroja [1980].
- MACHADO [1933], Luis, "La figura de la semana. Cuentan de un novelista que un día...", *Tarari!*, Año IV, Núm. 123 (30. Noviembre).
- M[ACHADO]. [1923], M[anuel]., "Los teatros .Cervantes. *Adiós a la bohemia*, por Pio Baroja", *La Libertad*, Año V, Núm. 1.073 (24. Marzo), p. 3.
- M[ARÍN]. A[LCADE]. [1933], A[lberto]., "Información teatral. Estreno de *Adiós a la bohemia* en Calderón", *Ahora*, Núm. 918 (22. Noviembre), p. 27.
- MARQUINA [1923], Rafael, "Estreno en Cervantes. *¡Adiós a la bohemia!*", *Heraldo de Madrid*, Año XXXIII, Núm. 11.588 (24.Marzo), p. 2.
- , "Una fiesta de arte", *Heraldo de Madrid*, Año XXXVI, Núm. 12.487 (8.Febrero.1926), p. 2.
- MAYRAL [1923], José L., "Novedades teatrales. En Cervantes. *¡Adiós a la bohemia!*, por Pio Baroja", *La Voz*, Año IV, Núm. 855 (24. Marzo), p. 2.
- MONLEÓN [1975], José, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra.
- [1980: 9-22], "Baroja y el teatro", en Baroja [1980] (<*Primer Acto*, Nº 143 [Abril.1972], pp. 10-17).
- MORI [1923], Arturo, "En el teatro Cervantes. Pio Baroja, dramaturgo. *Adiós a la bohemia*, boceto dramático en un acto", *Informaciones* (24.Marzo), p. 5.
- MUÑOZ MEDINA [1923], Guillermo, "Pío Baroja, autor dramático", *Revista Chilena*, Santiago de Chile, Tomo XV (Marzo), pp. 473-482.
- "NOVEDADES [1923] teatrales. Una carta de Linares Rivas", *La Voz*, Año IV, Nº 856 (26.Marzo), p. 2.
- "OTRAS [1923] noticias. Pio Baroja y Linares Rivas", *La Voz*, Año IV, Nº 861 (31.Marzo), p. 2.
- PEDRAZA JIMÉNEZ [1987], Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. IX. Generación de fin de siglo: Prosistas*, Tafalla, Cenlit Ediciones, pp. 424-425 y 483-487.
- PORTILLO [1923], Eduardo M[artínez]. del, "Proscenio. Pio Baroja, dramaturgo", *La Esfera*, Año X, Núm. 477 (24.Febrero).

- R. [1954], J., "El autor de teatro", *Índice de Artes y Letras*, Año 9, Núm. 70-71 (Enero-Febrero), p.31.
- REY FARALDOS [1985], Gloria, "Pío Baroja y *El Mirlo Blanco*", *Revista de Literatura*, tomo XLVII, Núm. 93 (Enero-Junio), pp. 117-127.
- RODRÍGUEZ ALCALDE [1962], Leopoldo, "El teatro", en Fernando Baeza (ed.), *Baroja y su mundo*, tomo I, prólogo de Pedro Lain Entralgo, Madrid, Arion, pp. 256-270.
- ROMANCES [1966] *de ciego (Antología)*, recopilación y estudio preliminar de Julio Caro Baroja, Madrid, Taurus.
- "SOBRE [1972] la posición barojiana ante el teatro. Encuesta", *Primer Acto*, Núm. 143 (Abril), pp. 30-35.
- SOROZÁBAL [1986], *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- "Teatro de aficionados", *ABC*, Año XXII, Núm. 7.212 (11. Febrero. 1926), p. 30.
- URIBE-ECHEVERRÍA [1931], Juan, "Pío Baroja y el cinematógrafo", *Atenea*, Concepción, Año VIII, Tomo XVIII, Nº 81 (Noviembre), pp. 227-231.
- VARELA IGLESIAS [1982], Fernando, "Baroja y la música", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385 (Julio), pp. 35-54.
- VILA SELMA [1956], José, "Pío Baroja. Crítico teatral", *Teatro*, Núm. 20 (Setiembre-Diciembre), pp. 5-7.
- VILLEGAS LÓPEZ [1954], Manuel, "Baroja y el cine", *Índice*, Año 9, Nº 70-71 (Enero-Febrero), p. 29.
- YNDURÁIN [1980: 23-27], Domingo, "Pío Baroja, al fin en los escenarios", en Baroja [1980].
- ZAMORA VICENTE [1988], Alonso, *La realidad esperpéntica (aproximación a «Luces de bohemia»)*, segunda edición ampliada, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.