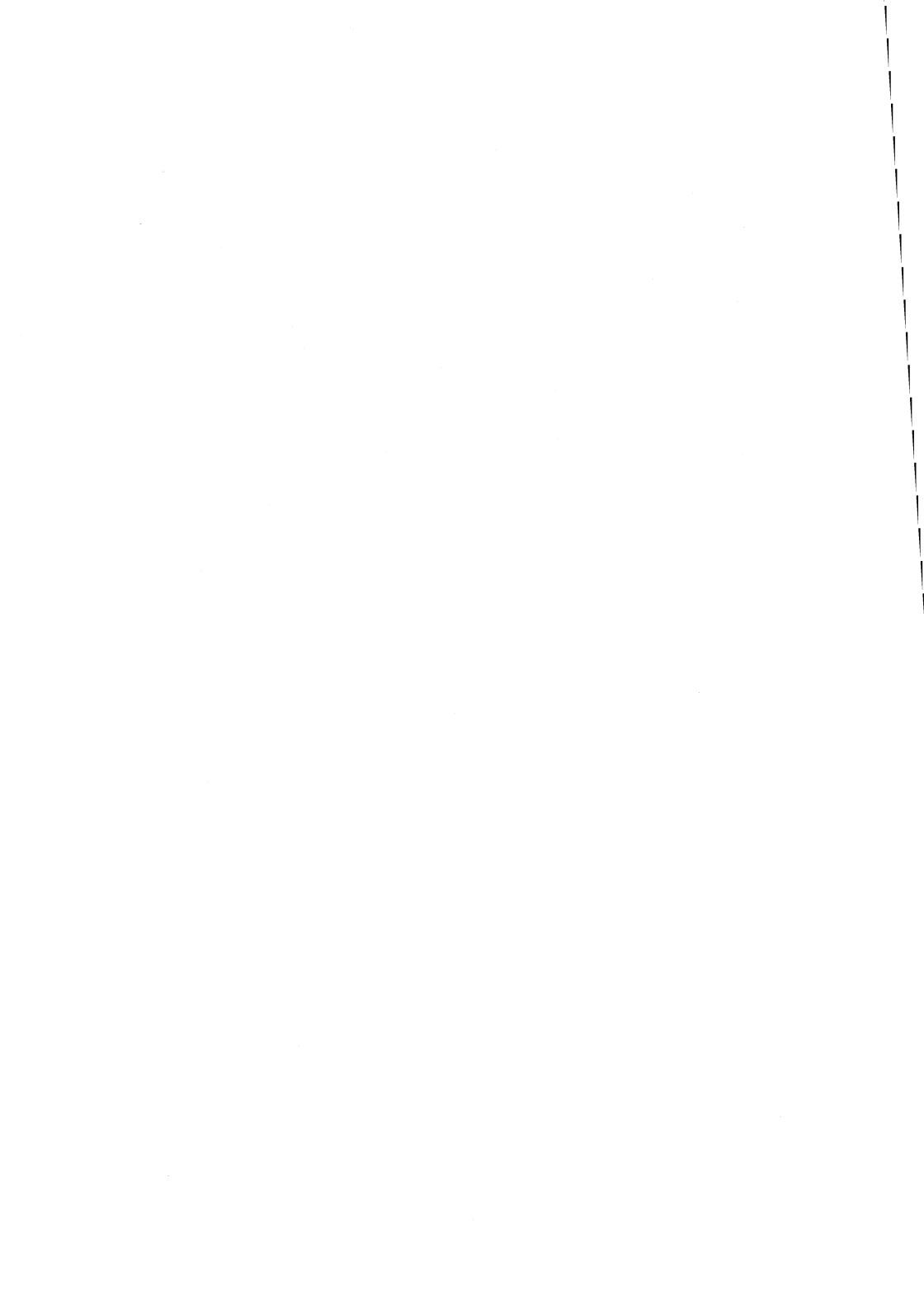


EL TEATRO SOCIAL DE FEDERICO OLIVER

MARCO COELLO
Universidade da Coruña



En el teatro español de principios del siglo XX nos encontramos, al lado de los grandes nombres de esta época – García Lorca, Valle-Inclán,¹ al igual que Benavente, Arniches o Manuel Linares Rivas – otra ingente serie de dramaturgos interesantes² como José López Pinillos, Augusto Martínez Olmedilla, Federico Oliver, José Fernández del Villar o Luis de Vargas. Autores que, con el paso del tiempo, han caído en el olvido pero a los que nuestra investigación teatral debe abrirse, ya que, sin contar con su aportación teatral, no se puede apreciar correctamente la realidad de nuestra escena ni la evolución de los géneros. Por ello, consideramos importante, cuando no urgente, abordar el estudio de estos dramaturgos tan mal valorados como escasamente atendidos por la crítica actual.

La ingente producción teatral de primer tercio de siglo,³ que hacía más efímero el triunfo, y el cambio de gustos del público, unido a la opinión de una parte de la crítica posterior, extendida a modo de tópico, de que la mayor parte de las obras de este período son de escaso valor teatral, explican en parte el olvido y la desatención crítica que sufre la obra de este grupo de dramaturgos. Urge, pues, un estudio de estos autores olvidados que, teniendo en cuenta las circunstancias histórico-sociales y los valores ético-estéticos que alumbran su producción teatral, matice muchas de las opiniones mantenidas hasta hoy en un gran número de antologías e historias de la literatura española contemporánea. Es, pues, preciso recuperar y analizar esas obras de teatro que fueron muy aplaudidas un día, una semana o una temporada (y que en los últimos setenta años fueron retiradas de las bibliotecas y de las librerías, y de las que hallar, hoy en día, cualquier referencia es tarea harto más que difícil), para realizar una verdadera historia de nuestro teatro.

En definitiva, entre 1898 y 1936 existió un conjunto de autores y obras que podemos agrupar bajo el rótulo de teatro social y que, consideradas de

¹ Los únicos dramaturgos de este período que lograron realizar con calidad indudable la renovación teatral a la que muchos aspiraban, influyendo decisivamente sobre todo el teatro español posterior, fueron García Lorca y Valle-Inclán.

² La verdad es que pocas épocas han sido en España tan fecundas, en el aspecto teatral, como la que comprende los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, aunque se debe entender que hubo, junto a lo bueno, bastantes cosas mediocres.

³ Carlos Fortuny en “Creaciones femeninas de la temporada teatral”, en *Blanco y Negro*, n.º 2103, 13-IX-1931, año 41 nos comenta: «se suceden las temporadas relámpago, y en cada teatro se hacen como mínimo tres temporadas».

escasa calidad artística por un sector de la crítica conservadora, llevaron a escena los males de la sociedad española (la aguda crisis, tanto política como económica, la inestabilidad política, la falta de previsión económica, la situación catastrófica del campesinado y de la agricultura, el atraso cultural, los vicios del pueblo, y otros muchos aspectos de la realidad española del momento), y adoptaron una postura crítica que denuncia la insuficiencia de unas estructuras políticas y económicas (las de la Restauración, régimen basado en el caciquismo, la oligarquía y el centralismo), al igual que culturales y sociales, caducas. Se trata de una posición meramente reformista, pero la desconfianza en la realización de sus soluciones hizo que su hostilidad fuese hasta la propia negación de las organizaciones políticas existentes.

En este aspecto podemos estimar a Federico Oliver como el más célebre de estos autores, por lo que supuso en la esfera teatral de la época,⁴ y más concretamente por su vertiente social y educativa, a la que consideramos realmente novadora y de actitud crítica pese a las muchas opiniones en contra. Este autor se caracteriza, sobre todo, por haber escrito obras «which are realistic with a dose of social satire»,⁵ buscando en casi todas ellas temas hondos y patéticos, de dura crítica social, enmarcados generalmente en ambientes populares, desenvolviéndolos con osadía y originalidad, como era de esperar de un dramaturgo «intenso, valiente, vibrante» y de «un verdadero maestro de la técnica teatral», como lo consideró Sainz de Robles.⁶

Con el triunfo de la República el 14 de abril de 1931, Federico Oliver se preguntaba cómo iba a ser a partir de ese momento el teatro, y defendía la necesidad de que se opusiera al teatro “conformista, mercantil y parasitario” de la época borbónica, pues a pesar de contar con grandes genios, consideraba que no se había alumbrado el moderno teatro español. Significativamente en ese año estrena su melodrama *Los pistoleros* que, junto con *El crimen de todos*, dramatizan, en opinión de Allardyce Nicoll⁷ que hacemos nuestra, seriamente

⁴ Arturo Mori en *La Esfera*. N.º. 682, 29-I-1927, año XIV, afirmaba que la labor literaria de Oliver era, en aquel momento, «una de las más interesantes y sólidas».

⁵ *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*. Página 1180.

⁶ *Ensayo de un diccionario de la literatura II (escritores españoles e hispanoamericanos)*; página 834.

⁷ *Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anouilh*; página 618.

el conflicto social, reconociendo que «su valor reside más bien en su mérito colectivo, demostrativo de que, tras su larga invernada, el drama español recuperaba otra vez su pristino valor».

APUNTES BIOGRÁFICOS

Federico Oliver y Crespo nació el 22 de octubre de 1873 en Chipiona (Cádiz), y se da como fecha de fallecimiento el 21 de febrero de 1957⁸ en Madrid. Empezó su labor artística como escultor, pero pronto se desvelan sus aficiones literarias que le llevaron a dedicarse al teatro como director y autor dramático. Estrenó el 2 de diciembre de 1898 en el teatro de la Comedia de Madrid su primer drama, *La muralla*, que obtuvo un éxito clamoroso y que fue considerada por la crítica de su época como una de sus mejores obras. De aquí arrancó su relación con la admirable actriz Carmen Cobeña con la que se casó en 1900, y con la que formó una compañía dramática.

A partir de su primera producción estrenó más de 25 obras, cultivando distintos géneros teatrales que van desde la comedia psicológica y costumbrista, como *El azar* (1926), al melodrama social, de carácter realista y satírico-social, tal es el caso de *Los pistoleros* (1931); también escribió una comedia policíaca, *Han matado a don Juan* (1929), libretos de zarzuelas, como es el caso de *Las hilanderas* (1927), y escenificó la exitosa novela de Alberto Insúa, *El negro que tenía el alma blanca* (1930). Es autor también de varias novelas breves, de algún cuento, algún ensayo y poesía.

En su faceta como director teatral dio a conocer en España muchas de las obras de Ibsen (especialmente *Casa de muñecas*) e impulsó los grandes estrenos de Benavente. Llevó a cabo un teatro de temática social dentro de la órbita del denominado teatro reformista,⁹ o intervencionista, tanto en la vida

⁸ En cuanto a su nacimiento hemos encontrado una referencia distinta, en concreto al año 1879, en el *Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española* y en el *Diccionario de la literatura*, página 443, de Sainz de Robles. En lo que se refiere al año de su muerte, vacilamos entre el año 1957, aportado por Antonio Castellón en *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, página 168, el año 1951, que aparece en *Nueva enciclopedia Larousse*, página 7193, y el año 1956, ofrecido por el *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, página 1180, así como por Pérez-Rasilla en *Antología del teatro breve español (1898-1940)*; página 31.

⁹ El teatro reformista presenta dos corrientes, una renovadora, en la que Antonio Castellón, en *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, incluye a autores como Enrique Gaspar,

política como en la vida social, recorriendo el camino de una literatura nueva y audaz. En relación con su vida artística debemos mencionar, finalmente, que presidió la antigua Sociedad de Autores, y en la actual, la sección dramática.

Para definir la línea de actuación de nuestro autor vamos a seguir la división realizada por Ángel Berenguer,¹⁰ para quien existen tres tendencias en el teatro español de esta época:

- a) La tendencia restauradora, con conciencia conservadora, que actúa como restauración de la visión del mundo de la nobleza, aceptada como ideología dominante, y donde destacan Marquina, Villaespesa, Ardavín, Muñoz Seca, Miguel Echegaray, Sagarra, Jose María Pemán, Martínez Kleiser, Joaquín Dicenta.
- b) La tendencia innovadora, con conciencia liberal, que afirma, como dominante, la visión del mundo de la burguesía comercial e industrial, que cree en el librecambismo, aunque no desdeña la protección del poder, y viene representada por Benavente, Arniches, los Quintero, Martínez Sierra, Azorín, los hermanos Machado, Pilar Millán-Astray, Jardiel Poncela, Casona, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, López Rubio.
- c) La tendencia novadora, con conciencia progresista, que niega, denuncia y rompe la alianza establecida entre la nobleza y la gran burguesía y, al mismo tiempo, afirma la posible identificación de los intereses de clase de la pequeña burguesía con el proletariado. Cree en la necesidad de cambios radicales y/o revolucionarios, y se expresa en el carácter radical progresista del discurso político que emplea en su teatro (teatro social), o en la apuesta constante por una radical transformación de los medios teatrales que emplea, aceptando las nuevas formas que se producen en otras áreas de la producción artística (expresionismo, surrealismo). Aquí estarían Benito Pérez Galdós, Guimerá, Joaquín Dicenta (padre), Ganivet, Manuel Linares Rivas, Felip Cortiella, Adriá Gual, Gómez de la Serna, éstos como representantes de la institucionalización de la crisis (1892-1917); Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, José López Pinillos (*Pármeno*), Jacinto Grau y Federico Oliver, como repre-

Leopoldo Alas "Clarín", Benito Pérez Galdós o Joaquín Dicenta, y otra de inspiración popular, en la que estarían José López Pinillos, Francisco de Viu, Joaquín Riera i Bertrán, Santiago Russinyol y Oliver.

¹⁰ En *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*.

sentantes de la génesis de la ruptura (1914-1931); y finalmente Federico García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Miguel Hernández, Ignacio Sánchez Mejías, como representantes de la ruptura (1921-1936).

ESTUDIO CRÍTICO

Su primera obra *La muralla*,¹¹ estrenada en diciembre de 1898 – año de inmensas desgracias nacionales –, es considerada por el propio Oliver como cosa del 98, e incluso se pregunta si sería inmoderada pretensión aspirar a que lo contasen en la insigne generación del año en cuestión, aunque él se considera, con medrosa modestia, que no es más que de la quinta de ese año, y que algún honor había de pegársele.¹²

Considerada durante mucho tiempo su mejor obra por la mayor parte de los críticos, sin embargo para Martínez Espada, *Zeda* o *Maese Pedro*,¹³ la trama acusaría una contextura más lírica que dramática. Martínez Espada reconoce las posibilidades del autor, pero también ve en él defectos: en su opinión los autores deben «estudiar la sociedad moderna, el hombre de hoy. Nada de graves problemas ni de conflictos semi imposibles de resolver. Un rincón de la vida bien observado, es materia suficiente para una obra dramática». También

¹¹ Drama en tres actos, que por la presencia de la lucha entre el obrero y el patrón, quizás intentase seguir la huella de Dicenta y de Feliú y Codina. Fue estrenado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 2 de diciembre de 1898 (según anotación de Deleito y Piñuela en *Estampas del Madrid teatral fin de siglo I. Teatros de declamación. Español-Comedia-Princesa-Novedades-Lara*; página 227; ya que el propio Oliver nos ofrece el día 3 en un artículo de su firma del que no podemos precisar ni periódico ni fecha por tratarse de un recorte en el que no se aprecia ninguno de estos datos).

ARGUMENTO: Un representante de la clase obrera y la hija de un duque se enamoran perdidamente. Sin embargo el duque no admitirá esta relación, y prohíbe que los jóvenes se sigan viendo. La chica enfermará por amor, mientras el joven maldice la muralla que el orgullo y las preocupaciones sociales levantan entre dos corazones enamorados.

¹² Estas consideraciones aparecen en un recorte de periódico titulado “Anécdotas de autores. Con el «garlochí»”, encontrado en el interior de una de sus obras publicadas y del que no podemos precisar ni fecha ni periódico.

¹³ “Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica”, en *Vida Nueva*, n.º 27, 11-XII-1898 y en *Madrid Cómico*, 10-XII-1898, n.º 825, respectivamente. El crítico de *Madrid Cómico* consideró que «la muralla que el autor pretende hallar ante la pasión de dos almas que el amor atrae, no existe en el drama, no existe en la realidad tampoco».

Zeda, para quien el drama romántico estaba muerto, le recomienda que aproveche sus grandes dotes de autor dramático «para componer obras humanas, no ficciones imaginativas», y que «estudie la vida que palpita en derredor suyo y llévela al teatro tal como la ve, sin mixtificaciones ni convencionalismos».¹⁴ Se podría decir que Oliver siguió los consejos proporcionados por estos críticos ya que la mayor parte de su producción posterior se adaptará a unas situaciones más “reales”.

Su drama de costumbres *La juerga*¹⁵ esconde una sátira social contra el flamenquismo, y representa un primer paso para la que será una de las obras más conocidas del autor, *Los semidioses*, ya que critica, o explota, en ella el aspecto cómico y caricaturesco de la torería y la afición a la misma, es decir, critica el encumbramiento estúpido de los toreros, que provoca la dejadez y la falta de soluciones a los graves problemas y desgracias personales de la vida diaria.

En *La neña*,¹⁶ de ambiente popular asturiano, desarrolla un tema tan

¹⁴ Opinión desfavorable también la aportó D. Ramón del Valle-Inclán cuando asistió como actor de la compañía de la Comedia a la lectura del drama en el escenario.

¹⁵ Drama de costumbres andaluzas en tres actos, estrenado en el teatro de la Princesa de Madrid el 22 de marzo de 1900, por la compañía María A. Tubau. Deleito y Piñuela en *Estampas del Madrid teatral fin de siglo I. Teatros de declamación. Español-Comedia-Princesa-Novedades-Lara*; página 249, y las ediciones de *El Teatro Moderno* y de R. Velasco nos aportan esta fecha; sin embargo, Sainz de Robles en *Ensayo de un diccionario de la literatura II (escritores españoles e hispano-americanos)*, página 834, y Antonio Castellón en *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, página 169, dan como año de estreno el de 1899.

ARGUMENTO: Dos jóvenes enamorados se ven separados por la fatalidad. La chica se casará con un hombre vago y borracho, y tendrá que trabajar en un café cantante para ganarse la vida; mientras, el chico se ha convertido en un torero famoso al que todos adoran. Al principio, tras volver a encontrarse, el chico la rechaza porque cree que ella lleva una vida de juerga y perdición, sin embargo al final triunfará el amor, y los jóvenes volverán a juntarse.

¹⁶ Drama en tres actos (Iglesias de Souza en *Teatro lírico español*; tomo II; página 755, la considera como ópera, y Díaz Pardeiro en *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*; páginas 414 y 448, como comedia). Fue estrenado en el Teatro Español de Madrid el 29 de noviembre de 1904. ARGUMENTO: Un indiano rico vuelve de Buenos Aires a su aldea con la intención de casarse con Teresina (la neña), y regresar a América. Pese a que Teresina está enamorada de otro joven, sus padres le obligan a casarse con el indiano. Cuando ya se han dirigido al barco aparece en el pueblo el antiguo novio de la neña, que descubre que el indiano es un impostor que se dedica a la trata de blancas, y tratará de “rescatar” a Teresina del engaño, pero ya será tarde.

¹⁷ Drama en tres actos (*El arte del teatro*. N.º 35, 1-IX-1907, año II, habla de comedia; en el número

cruel como es la trata de blancas, aunque también podemos observar un claro enfrentamiento entre pobres y ricos, en el que los primeros están siempre en desventaja con respecto a los segundos a causa del dinero; en otras palabras, el dinero a fin de cuentas es el que se impone sobre los sentimientos: el indiano es rico, y el que se lleva a Teresina (la neña); de ahí la queja del protagonista de que los ricos «gozan lo que sufren los pobres» (página 44), e incluso esta queja ante su propio padre de la pobreza que le imposibilita casarse con Teresina: «Si non fueras tan güeno diríate que por qué me trajiste al mundo siendo probe» (página 45); y que le lleva a exhalar el grito agónico del amor verdadero frente al amor por conveniencia.

En *Mora de la Sierra*¹⁷ el asunto es el hambre, la sequía y la esperanza en el cielo. Este vigoroso cuadro de costumbres andaluzas nos presenta un pueblecito, alegre y pintoresco, cuando los ardores del sol no abrasan la tierra – nos comenta E. C. –;¹⁸ está habitado por labriegos humildes que viven del fruto de la feraz campiña, a excepción de seis u ocho privilegiados que son dueños de las tres cuartas partes del suelo y que disponen de agua de riego. Cuando la insistencia del sol calcina la tierra y abrasa los sembrados, la aventura de aquellas pobres gentes se cambia en desesperación y en angustia, porque entonces no tardan en venir los días sin pan. Dejados de la mano de Dios, estos labriegos llegan a maldecir al creador, y a renunciar a él: la referencia a la religión católica y a la iglesia como institución no deja lugar a dudas; Oliver critica el exceso de fe en un salvador que ha de aportarles el agua para que sus cultivos den fruto y, por lo tanto, también el pan de sus hijos. Esa rebelión que se produce es síntoma claro del rechazo a la creencia y confianza en un dios que va a solucionar los problemas; problemas que tendrían fácil solución con el reparto justo de las tierras. La llamada que realiza Oliver a la no aceptación de estas soluciones divinas es también una llamada o toque de atención a la idiosincrasia del pue-

42 del 15-XII-1907, de obra dramática, y en el número 43 del 1-I-1908, de poema dramático). Fue estrenado en el Teatro de la Princesa de Madrid en diciembre de 1907, por la compañía de Carmen Cobefía, dirigida por Federico Oliver.

ARGUMENTO: La gran desolación que padecen los habitantes de Mora de la Sierra debido a la sequía no afecta al rico hacendado del pueblo, cuya hija, fruto de su relación con una gitana, empezará a dar problemas cuando se enamora del hijo de otro hacendado, antiguo propietario de las tierras que posee nuestro personaje. Obligados a separarse, el hacendado ha encontrado para su hija un muchacho que poseerá en su día cuantiosos bienes, pero la joven lo rechazará.

¹⁸ En *El arte del teatro*. Nº. 43, 1-I-1908; año III.

¹⁹ *Los semidioses* fue retomada en varias temporadas, siendo una de sus últimas representaciones

blo español, que tolera o acepta con resignación las estructuras sociales y la situación del campo español.

Considerada por muchos su obra maestra y la más conocida del autor,¹⁹ la sátira dramática *Los semidioses*²⁰ ataca la desmedida afición a los toros y la idealización del torero, devociones entusiastas que provocan la dejadez, asociada al fanatismo, de la gente en lo que se refiere a la cuestiones vitales de la sociedad, lo que suscitó, en su época, una gran polémica y cruce de opiniones al lograr apasionar al público en pro o en contra de las tendencias de la obra²¹ según fuesen o no aficionados al mundo de los toros, puesto que, como muy bien ha visto Díaz Pardeiro,²² «el español podía ser indiferente en religión, escéptico en política, pero en cuanto al arte taurino, o es un adepto fanático o es un detractor incendiario».

Federico Oliver metió el dedo en la yaga al tratar este tema al que considera como uno de los cánceres de la patria.²³ Tal y como apunta Alejandro

en 1930 (7-XI-30), en el teatro Calderón de Madrid.

²⁰ Tragicomedia en tres actos (Díaz Pardeiro en *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*, página 485, la considera también como drama) que fue estrenada en el Teatro Español de Madrid el 13 de noviembre de 1914.

ARGUMENTO: Una pobre familia se ve arruinada por la desmedida afición del padre y de uno de sus hijos por los toros, mientras otro, un apasionado por la cultura, lisiado tras haber sufrido un fuerte percance en la guerra de Cuba, se está muriendo. Al borde del embargo, resultará que el cobrador de hacienda también es un gran enamorado de los toros, con lo que les perdonará la deuda que tenían. Paradójicamente será el vicio que los arruinó, el que los sacará de la miseria al convertirse uno de los hijos en novillero y ganar mucho dinero.

²¹ En este sentido es significativa, por ejemplo, la opinión de la gran actriz María Guerrero, quien en una entrevista concedida al *Caballero Audaz* en *La Esfera*. Nº. 48, 28-XI-1914, año I, declara que ésta «es una obra en contra de mis aficiones. Porque como a mí me gustan los toros, admiro a Joselito y soy romanonista y allí me los tratan muy mal».

²² *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*. Página 123.

²³ No deja de ser curiosa la opinión de Pérez-Rasilla en *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, página 31, para quien citar esta obra dentro del teatro social de carácter crítico, obedece «más bien a una actitud voluntarista, casi a una obsesión personal, que a un verdadero movimiento de teatro crítico con intenciones políticas y sociales». En su opinión se trata en realidad de un «sainete teñido de un fuerte melodramatismo [...], que recoge las preocupaciones regeneracionistas sobre el valor de la educación como remedio contra la barbarie ancestral española [...] y que fija el origen de esos males españoles en la desmedida afición por los toros». Si defender la educación como medio para permitir que España se pusiese al nivel de las demás naciones europeas, si atacar la actitud hipócrita de la sociedad española que sólo se preocupa por los toros, no obedece más que

Miquis,²⁴ el hecho de que España esté, teatralmente hablando, atrasada con respecto al resto de Europa se debe a que en España está el pueblo de las parejas antagónicas; precisamente esta sátira antitaurina critica la polémica sobre los dos toreros de moda, *Gallito* y Belmonte, como una nueva versión del *panem et circensis* que embrutece a la población y la aleja de los problemas reales del país, es decir, que se propugna que si los españoles, en vez de malgastar sus fuerzas en defender a sus ídolos o atacar a los de los demás, aunasen esas fuerzas por trabajar por España, mejor le iría a esta sociedad, a este país: de nuevo volvemos a encontrarnos con ese afán reformista que critica la dejadez de los españoles.

Para García Pavón²⁵ esta obra puso (al igual que el *Juan José* de Joaquín Dicenta), el retablo castizo boca abajo, al desprestigiar las preocupaciones de antaño, y al lanzar gritos agónicos. En unión con *El pueblo dormido* – lo veremos más adelante –, son, en opinión de este crítico,²⁶ al igual que para Antonio Castellón y Torrente Ballester,²⁷ «exponentes de las ideas “regeneracionistas” o reformistas, tan frecuentes en todo linaje de expresión literaria y política a raíz de la pérdida de nuestras colonias de ultramar». Efectivamente, tras la profunda crisis depresiva de España, simbolizada en la guerra de Santiago de Cuba, una serie de autores liberales abundaron en diagnosticar los males de la patria que habían culminado en el desastre, creando un repertorio de ideas “regeneracionistas”, que inmediatamente se vieron amplificadas y difundidas por el teatro, la novela, el artículo e incluso la poesía; ideas regeneracionistas que dieron origen a múltiples variaciones de matiz: si, por un lado, los escritores de primera línea y eruditos compiten por señalar los auténticos valores de España: paisaje, artistas, escritores clásicos, etc., los escritores de tono menor prefieren la postura combativa o la enumeración de los males de la Patria; y es aquí donde se sitúa Oliver al criticar, en estas dos obras, la incul-

un mero intento de sainete melodramático, ya no sabemos qué se debe proponer en estas obras para que se les considere como propugnadoras de un teatro crítico social y político.

²⁴ *La Esfera*. Nº. 650, 19-VI-1926, año XIII.

²⁵ *Textos y escenarios*.

²⁶ *Teatro social en España (1895-1962)*; páginas 71-75.

²⁷ *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*; página 171, y en *Teatro español contemporáneo*; páginas 110-111, respectivamente.

²⁸ Seguimos la edición de *La Novela Teatral*.

tura, la vagancia, la falta de sistema, la falta de información, los toros y otros muchos defectos.

Mientras Juan, la víctima de *Los semidioses*, agoniza a causa de las heridas recibidas en Cavite, su padre y su hermano, enloquecidos por “la fiesta”, marchan a la plaza para ver a Belmonte, su “semidiós”, y no hacen más que pensar en esto:

El toreo es lo más grande que hay en España. Repare usted si será grande, que es lo uníquito que nos envidian las naciones extranjeras (página 23).²⁸

El señor Antonio, padre de Juan, ha arruinado su negocio y su casa, hasta permitir que los suyos pasen hambre, por la afición. Comentando esta situación, opinará don Jacinto:

Yo digo de los toros que tién la curpa del atraso de este país; que aquí no se vive, ni se trabaja, ni se piensa, ni se sueña más que con un tendío (página 22).

Siguiendo esta discusión, y centrándola en la influencia de la información taurina en la prosperidad económica de un periódico, dice Don Jacobito:

El díita que no publica una plana de telégramas de toros, no hay quien compre un diario (página 23).

No nos extraña, pues, que cuando Don César ojea el periódico buscando las noticias taurinas, aparezcan titulares con la problemática del momento, pero él no presta atención más que a los toros:

Don César: “«Melilla» ... «Nuevo combate» ... ¿A mí qué se me importa? [...]”.

Señó Antonio: Mire usted la otra plana.

Don César: (*Volviendo la página*) «La cuestión agraria».

Don Martínez: Más arriba.

²⁹ Procedente de un recorte de periódico en la sección “Actualidad taurina-teatral” encontrado por

Don César: «La sequía».

Señó Antonio: Más abajo.

Don César: «España se despuebla», «La emigración».

Romero: Los diarios no traen más que tonterías...

Don César: ¡Ya está aquí! (páginas 26-27).

Cuando consigue leer las noticias que le interesan dice: “Brinda Bermonte al ministro de Instrucción pública” (página 27). En esta frase, Oliver no solamente critica al pueblo de la fiebre taurina, sino hasta a los máximos responsables de la cultura del país, pues estos, representados aquí por el ministro de Instrucción pública, es decir, por la persona encargada de la educación de los españoles, abandona sus tareas y acude, como otros muchos energúmenos, a rendir homenaje a un ser que realmente no aporta nada para el progreso del país.

Esas “tonterías” que afirmaba Romero son en realidad los problemas de los que adolecía España. El siguiente diálogo entre Miguel y Esperanza, antigua novia de Juan, donde le dice que emigra del país y sus motivos, tiene un marcado signo reformista:

Miguel: Voy emigrante.

Esperanza: ¿A qué tierra?

Miguel: Ya te lo dije: a Buenos Aires.

Esperanza: ¿Pero es que no se pué vivir en Mora de la Sierra?

Miguel: No se pué vivir en el campo; no hay cosechas casi nunca; el terreno está cá vez más baldío y más seco... Parece un desierto; y como el hambre nos mataba poco a poco; tó el pueblo ha dicho a una que se embarca pa la Argentina... [...] ¡Qué desgracia tan grande tené que salirse uno de su tierra porque su tierra no lo mantiene! ¡Y sin embargo, esa tierra, si no estuviera en manos de cuatro personas que no la cultivan, que se divierten con ella, podría sustentarnos a tós! [...] ¿Quién tendrá la culpa de tó esto? (página 35).

En esa larga intervención de Miguel, Federico Oliver pone en boca del mozo el problema de una España agrícola, mal distribuida, mal cultivada, reseca y pobre (recordemos en este punto su obra *Mora de la Sierra*). La interrogante final –“¿Quién tendrá la culpa de tó esto?”–, pudiera aludir al gobierno y a los que permiten la continuidad de este estado de cosas. Como se puede ver, y

era común en los regeneracionistas, no se trata de un problema de diferencias de clases, sino que se establece como causa de la subversión del orden natural de las cosas la idiosincrasia española: pereza, mal gobierno, falta de sentido de la realidad, etc.

En los últimos momentos de su vida, Juan, que fue maestro de escuela, el personaje consciente, responsable de su casa, que comprende los males de la Patria y que fue herido por su heroísmo en la triste jornada de Cuba, tiene una visión. Es la esperanza de un futuro renovado, de un país regenerado y activo, una esperanza en las jóvenes generaciones que lograrán la Patria Nueva:

Mis niños, los niños de mi clase que tengo abandonados. Vienen a ver a su maestro. Sus corazones son la tierra donde he sembrado la semilla de la virtud, del trabajo. [...] Ya vienen... Y no son niños, son ya hombres regenerados... [...] ¡Pasan sobre mi tumba, pero no importa, la Patria resucita con ellos! (página 44).

El hecho de que cualquier hombre surgido del pueblo, que posea una especial habilidad, la cultive y, con el riesgo, adquiera una forma de ganarse la vida, puede ser ya un argumento en contra de los toros. Oliver achaca en su obra que este mundo taurino contribuye a la mala educación colectiva, especialmente de los más jóvenes. Se trata de un ataque a la incultura, identificando la fiesta de los toros con la barbarie cultural o la ignorancia. Oliver también opina que la afición a los toros nos aparta de Europa, del progreso y del mundo civilizado.

Como bien refleja el siguiente extracto,²⁹ lo que pretende esta obra es «dar una tremenda lanzada de ironía ingeniosa al flamenquismo que amenaza adueñarse (sic) de nuestras costumbres, a la analfabeta idolatría que la inmensa mayoría de los *aficionados* sienten actualmente por los toreros que han escalado la cima del renombre y la popularidad. ¡Todo por y para el ídolo taurino!, parece ser el único emblema nacional de esa numerosísima parte del público español», provocando, para desgracia de nuestro autor, el rebajamiento del pueblo

casualidad entre las páginas de la publicación de *La Novela Teatral*, por lo que no podemos precisar a qué periódico corresponde ni la fecha.

español y representando, al mismo tiempo, un claro signo de decadencia e imposibilidad de desarrollo.

La obra no va contra las corridas de toros, en lo que tienen de espectáculo alegre y pintoresco, ni contra los toreros, en cuanto hombres arriesgados que exponen constantemente su vida en un alarde de arte, sino contra «el vergonzoso espectáculo que hoy ofrecen en España los que colocan al “torero de moda” por encima de todas nuestras legítimas glorias científicas, literarias y artísticas; contra los que dan más importancia a un molinete de Belmonte y a un par de banderillas de Joselito que a las desgracias de la Patria; contra los que en el café, en la calle, en la oficina, en el taller, en el propio hogar, no saben hablar ni discutir de otra cosa que de toros y toreros». En definitiva, contra el culto fanático, de admiración estúpida al torero, por el solo hecho de ser torero; porque se le quería considerar como la figura más culminante y representativa de España, mientras se dejaba de lado el progreso económico, social y cultural que representaban los demás países europeos.

Con *El crimen de todos*³⁰ ataca Oliver el cáncer de la burocracia española,³¹ pero también «la bravuconería española».³² La frecuencia de los crímenes denominados “pasionales”, así como la impasividad muchas veces de la justicia, que llega a absolver a estos matones, dio pie a Oliver a desarrollar, con este tema tan cotidiano, un drama en el que el Arte sirve de espejo crítico de la Vida. Sin embargo, Critón³³ opina que «el arte no debe copiar la vida, ni aun para corregirla moralmente, sino absorber sus elementos y recrearla». En su

³⁰ Drama en tres actos, estrenado en el Teatro Español de Madrid el 9 de noviembre de 1916.

ARGUMENTO: Historia dramática de dos hermanos totalmente antagónicos: el menor trabaja honradamente en un taller y tiene expectativas de futuro, en cambio, el mayor, es un “chulo” y un “vividor” que se dedica a salir de juerga por las noches. Su novia, harta de él, empezará a salir con otro hombre, que se verá amenazado de muerte. Sin embargo el juramento lo llevará a cabo en la persona de su novia. Cuando se dispone a huir, don Antonio, un hombre de política, lo convence para que acuda a la justicia y declare el crimen “pasional”, lo que no le reportará ningún tipo de problemas.

³¹ De “plástica diatriba contra el Jurado” la clasificó Luis Antón del Olmet en *Blanco y Negro*. N.º 1332, 26-XI-1916, año 26.

³² Así lo denominó Antonio Castellón en *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, página 167. También Manuel Machado en *Un año de teatro (ensayos de crítica dramática)*, página 17, hablará del «hediondo problema de la chulería española» y del matonismo.

³³ Véase la revista *España*; número 95, 16-XI-1916, año II.

opinión, esta obra debiera ser presenciada por «todos los chulos y todos los jueces, los únicos a quienes va dirigida personalmente», ya que «como sermón laico, está muy bien, pero como obra de arte no».

No parece muy aceptable esta opinión porque, aunque es verdad que entrar en esta obra es como entrar en la vida misma, ya que trata la historia de un crimen pasional de los que abundaban en la realidad y en la literatura,³⁴ estamos ante un drama fuerte, sincero, muy atrevido, pero real. Es decir, y usando las palabras de Manuel Machado,³⁵ Oliver, al trasladar este tema al teatro, «no ha pensado en velar ninguno de sus horrores. Ni la rudeza de la forma. Ni la hediondez del fondo. Su crudo verismo raya en lo repulsivo, es verdad... Pero es verdad». Éste es precisamente, para Manuel Machado, y así creemos nosotros que debe ser considerado, su mayor mérito, es decir, esa aproximación tan exacta a la realidad, aunque no compartimos su opinión de que la ruda lección va dirigida principalmente a las clases populares, donde, según él, no faltan los apegados a la cruel bestialidad que pone el honor, la hombría y la vergüenza en la punta de la navaja, «y, lo que es peor, los que simpatizan con la chulería y el matonismo»,³⁶ sino contra la sociedad en general que incentiva ese tipo de violencia.

Pérez de Ayala³⁷ habla de *El pueblo dormido*³⁸ como comedia política

³⁴ En la literatura tenemos varias muestras: *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* o *El nudo gordiano*. El crimen madrileño por excelencia era, como nos confirma Luis Bello en *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid*, página 58, el del amor a la fuerza: o me quieres o te mato.

³⁵ En *Un año de teatro (ensayos de crítica dramática)*; página 22.

³⁶ Según Lily Litvak en *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, páginas 13-14, se vivieron unos años de lucha por la emancipación de la mujer, a lo que responde que en las Cortes de la República de 1931 quedase aprobada la ley de divorcio y matrimonio civil en España, así como el voto femenino, o que se suprimiesen del código penal los artículos que exculpaban al marido del parricidio “por honor”.

³⁷ En *Las máscaras II*; página 209.

³⁸ Tragicomedia en tres actos, estrenada en el Teatro Español de Madrid el 15 de noviembre de 1917 (sin embargo en el *Diccionario Akal de Teatro*, página 606, de Manuel Gómez García, y en *Ensayo de un diccionario de la literatura II (escritores españoles e hispanoamericanos)*, página 834, de Sainz de Robles, encontramos el año 1918).

ARGUMENTO: Un indiano que vuelve a España rico, ve con pena cómo su patria está en decadencia y no hace nada por avanzar. Defendiendo sus ideales, funda un periódico que pretende abrir los

(en el sentido de que el teatro es un espectáculo público, y como tal supone la agrupación de personas), criticándole a Oliver que use el teatro como medio de expresión política (bien a través del monólogo, bien a través del discurso a nivel estilístico), en busca del mejoramiento de las facultades de relación, y de las facultades morales, mostrando ejemplos de inadaptación a la armoniosa vida en común.

Pérez de Ayala no es precisamente lo que se puede llamar un progresista, con lo que no debe sorprendernos su opinión de que toda aspiración de un autor a realizar obra política mediante la obra dramática resulta extravagante. Como todo conservador que se precie, lo que le interesaba era precisamente que ningún dramaturgo utilizase el teatro como medio para atacar a una sociedad y a una política inmóviles ante las desgracias del país; de ahí su consideración de que, frente a lo hecho por Ibsen, nuestros autores se crean con ánimos para encarar y vencer no sólo un problema político determinado, sino para dar al traste con todos de una vez, y la afirmación irónica, en lo que respecta a *El pueblo dormido*, de que esta obra ambiciona resolver nada menos que el problema político español a través de un periódico, que, en su opinión, si no contiene más ideas que las que se exponen en la obra, no tendrá «problema del papel, porque le bastaría tirar un solo número en papel de fumar». Aquí ha podido más su ideal conservador que su valor de crítico del arte, porque la sociedad española se hallaba sumida en una ceguera casi absoluta, y él pretendía que esa situación continuase así.

Pérez de Ayala ve en esta obra, no una llamada a la revolución, sino algo que se podría llamar nacionalismo derechista:³⁹ «se habla de “españoles de Gibraltar”: de los extranjerizantes que vendieron las minas al extranjero, que hipotecaron la patria, que dejaron perder las colonias..., etc., frente a los “españoles de Covadonga”, que defienden la pureza española, la justicia, la limpieza

ojos al pueblo; sin embargo le harán ver que fracasará en su intento porque el pueblo no tiene ideales, sólo le importan los toros y poco más. Tras los ataques vertidos en el periódico contra un ministro, éste pretende que cese en sus críticas ofreciéndole un cargo de diputado, pero ante el rechazo, es retado a un duelo.

³⁹ Juan Servián en el apartado titulado “Panorama grotesco” de *España*, nº 137, 22-XI-1917, año III, también dice que Oliver «posee tres grandes méritos: el de su optimismo, el de su patriotismo y el de su atrevimiento», y que consciente de ellos «quiere llevar a cabo una trascendental misión: levantarnos de nuestra postración suicida, y, mientras arrojamos de paso la carga de nuestras concupiscencias vergonzosas, hacemos marchar cara al rojo y gualda de nuestra bandera».

del despertar de España». Sin embargo, debemos notar que esta observación está basada en el hecho de estar Gibraltar dominado por los ingleses, y ser precisamente en Covadonga donde había comenzado la reconquista de España en tiempos de los Reyes Católicos, y como tal este suceso debe ser considerado únicamente como una referencia plástica y literaria a ese afán de regeneración de la sociedad española; de hecho, Oliver va a presentar en esta obra las mismas directrices reformistas que *Los semidioses*, como vemos en el siguiente ejemplo:

¡Pobre España de mi alma, que está hambrienta de pan y de ideal, pero que tienes mucho honor que echar en el puchero!
 ¡Pobre tierra mía, que después de un calvario de tres siglos verificas un balance trágico y te encuentras sin el mundo que descubriste, sin fe ni esperanza..., reducida a tu viejo solar, con un saldo en contra de tierras estériles, muchas plazas de toros, sin escuelas, sin pan, pero con un saldo a tu favor de honor caballescuro que no hay más que pedir! [...] Un hombre cualquiera puede ser holgazán, corrompido, cínico, inútil para la sociedad; pero hombre de honor, [...] Pero para mí el honor está en los músculos que cultivan la tierra y en la mente que investiga y nos guía (página 55).

De nuevo tenemos los males endémicos de la sociedad española: la sequía, la falta de cultura, la afición a los toros, etc. Como se puede inferir del título y del contenido de la obra, basta que *España despierte* para resolver sus problemas, sin necesidad de lucha social según tal o cual directriz revolucionaria.

Su crítica de que al periodismo y a la política van en gran cantidad los fracasados no es gratuita: periodistas y políticos, como representantes de dos de los mayores poderes de la sociedad, son vistos, al señalar y fustigar todos sus vicios y corrupciones, como los responsables de la inmovilidad de la sociedad para mejorar la situación del país.

Por otra parte, no debemos olvidar la dura crítica que el autor hace en el primer acto al ateneísmo madrileño. La polémica entre los intelectuales allí reunidos es claro reflejo del desprecio que sentía por los intelectuales oportunistas, que comprenden los problemas de la patria, pero son incapaces de ayudar a solucionarlos, como demuestra la siguiente intervención de uno de ellos:

¡La salvación de España está en el trabajo! ¡En el trabajo, que es una delicia!... (*Vuelve a tumbarse y a dormir*) (página 4).

No nos extraña, pues, que Morales diga:

Hace veinticinco años que soy socio del Ateneo, y lo primero que topé al entrar en este salón de “cacharrería” fue con Tapia durmiendo. [...] Desde que Tapia duerme hemos perdido las colonias y casi la vergüenza (página 3).

Durante este primer acto hay una discusión muy significativa. En un grupo de ateneístas se está hablando de la última corrida de toros y, en otro, de la tarde parlamentaria; las dos discusiones se entremezclan y contraponen, y entre ambas hay puntos de referencia:

Salazar: [*hablando de la sesión parlamentaria*]. A poco no se celebra la sesión por falta de número.

Arévalo: [*hablando de la corrida, explica la causa de la abstención parlamentaria*]. En los tendidos y en los palcos había la mar de diputados y senadores (página 5).

Salazar explica la maniobra:

El presidente quería a todo trance que se celebrara sesión, porque dicen malas lenguas, que si hoy se ha verificado la corrida de Beneficencia, ha sido de acuerdo con el empresario para atraer a los diputados a la plaza de toros, y conseguir de esa manera que en la sesión de esta tarde se aprobase esa escandalosa venta de las minas del Pedroso a una Compañía angloamericana [...]. Todo por incapacidad de nuestro pueblo para la explotación de su natural riqueza. Bueno; pues el presidente se empeñó en acabar esta tarde el debate de un golletazo, y no permitió que se contara el número. [...] Y las minas del Pedroso, perdidas definitivamente para la riqueza nacional. [...] El presidente del Consejo, que a la vez, según dicen, es consejero de la Compañía, fuemuy felicitado (páginas 6-7).

Así quedan apuntados otros problemas de España: políticos corrompidos, incapacidad para explotar nuestras riquezas naturales, taurofilia, dejadez,

expropiación de las riquezas naturales de España por el capital extranjero...:

Madrid es [...] una tertulia enorme de gentes llegadas de todas las provincias, de un mundo bien avenido con el parasitismo social, que consiste en medrar a la sombra del presupuesto, según manden blancos o colorados; en vivir de la recomendación del cacique, del influjo del político, de la intriga, del pequeño “chantage” [...]; sin ideal, sin la perdida grandeza [...]. No late en Madrid el corazón de España, de una España hambrienta de pan y justicia (página 15).

Para Oliver el ideal de reforma se sitúa en la España de la Reconquista. Como componente de la generación del 98, no es extraño que aparezca este concepto de amor al pasado castellano. Las ideas regeneracionistas de Oliver quedan patentes en las siguientes frases:

Quiero yo hacer un periódico [...] que enseñe al pueblo sin adularlo, que anime al pobre de espíritu y dé confianza al valeroso, que seccione todo lo podrido, que muestre todo lo sano [...]; que luche en nombre de España, y no a impulsos del estómago; que sepa hacer justicia (página 19).

En *El azar*,⁴⁰ como acertadamente ha visto Antonio Castellón,⁴¹ lo importante, «más que el argumento (en el que el conflicto proviene de la pasión por el juego), es el nuevo concepto que presenta de la mujer que desea que la consideren como algo más que un objeto de exhibición», con lo que se aborda su problemática, dignificando su figura:

⁴⁰ Comedia dramática en tres actos, (aunque Garín Martí en *El teatro español en su aspecto moral y religioso: con un catálogo de obras estrenadas en el siglo XX*, página 33, aparece como drama), estrenada en el teatro de La Latina de Madrid el 6 de octubre de 1926, por la compañía dramática Francisco Morano, con 30 representaciones.

ARGUMENTO: Una mujer culta y con temperamento, se ve relegada por su esposo, que la ve como un objeto de lujo y que se dedica a malgastar su vida y su dinero en el casino, por lo que decide separarse de él, ya que, además, ha conocido a otro hombre, que la trata con respeto y la quiere. Pero una serie de circunstancias harán que, al final, la mujer anteponga su deber como esposa a su amor.

⁴¹ *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*; página 169.

Agustín: Eres para él...

Marisa: Un objeto de lujo que halaga su odiosa vanidad.

Agustín: Te equivocas: tu belleza...

Marisa: ¡Pobre belleza!

Agustín: Te quiere...

Marisa: Para exhibirme como un lindo caballo de carreras. Y yo tengo un alma humana (página 5).

*Los pistoleros*⁴² aparecerá, según Antonio Castellón,⁴³ con la República, formando parte de una corriente de izquierda radical, en la que el autor, ya anciano, denunciará la matanza de líderes obreros en la Barcelona anterior a la República. Se trata, pues, de una obra de una gran intención social, aunque por su desenlace final no escapa al melodramatismo (el disparo que efectúa el gobernador civil, casi en defensa propia y que pone fin a la vida de su mayor enemigo, acaba también con la vida de su propio hijo, ya que esa era la señal de que se aplicase la “ley de fugas”⁴⁴ a la cuerda de presos donde éste se hallaba en sustitución del jefe revolucionario).

Debemos notar, como nos informa Tuñón de Lara,⁴⁵ que durante 1912 y 1913 la clase obrera alcanzó un gran desarrollo que numérica y políticamente se tradujo en el aumento de obreros sindicados y de huelgas (la existencia en

⁴² Drama en tres actos y cinco cuadros, estrenado en el Teatro Español de Madrid el 5 de diciembre de 1931, por la compañía Enrique Borrás.

ARGUMENTO: Un dirigente sindical está escondido esperando la llegada de un compañero para organizar una huelga general de obreros; pero entonces se produce el hecho temido: su compañero es asesinado en la calle por los denominados “pistoleros” enviados por la patronal. También él está amenazado de muerte, y finalmente es detenido por orden del gobernador. Tras ser interrogado y no obtener lo que deseaba, el gobernador decide arrestar a su hija, y forzarla a declarar, de lo contrario se le aplicaría la ley de fugas a su padre. La tragedia sobreviene cuando por medio de una treta el sindicalista escapa, pero el que fallece al aplicar la ley de fugas es el novio de la chica, hijo del gobernador.

⁴³ *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*; páginas 228-229.

⁴⁴ La “ley de fugas” fue instaurada por Martínez Anido, y consistía en la posibilidad de disparar por la espalda a cualquier preso que intentase fugarse de la cuerda de reos que se dirigía al puerto barcelonés para ser embarcada con destino al castillo de la Mola en Mahón. Lógicamente esta ley “permitía” disparar contra cualquier preso que pudiese ser considerado molesto, y escudarse luego en un supuesto intento de fuga.

⁴⁵ *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*.

1914 de 1.113.839 obreros – según el cómputo, desde luego discutible, de las cédulas personales –, sin contar los asalariados agrícolas, los empleados y el servicio doméstico, da cierta idea de “la carga social” que el país iba adquiriendo). En 1920, tras el nombramiento de Martínez Anido como gobernador civil de Barcelona, se produce una fuerte represión en esta ciudad contra los obreros sindicalistas (en poco tiempo fueron asesinados 33 obreros por los pistoleros del “Sindicato Libre” de la patronal, que tenían carta blanca), y se llenó el castillo de la Mola en Mahón. Ante la caza del sindicalista en Barcelona, la CNT propone a la UGT una huelga general en toda España para el 24 de noviembre, sin embargo el C.N. de la UGT se niega y la huelga fracasa.

Los trágicos acontecimientos de 1909 en Barcelona, la aparición en 1911 de la CNT a escala nacional, son elementos que formaron un estado de conciencia. El impacto de lo social gana desde principios de siglo las esferas gubernamentales: ley de accidentes del trabajo en 1900; reconocimiento implícito del derecho de huelga en 1901; creación del Instituto de Reformas Sociales en 1903; ley del descanso dominical en 1904; creación del Instituto Nacional de Previsión en 1908; ley del 27 de abril de 1909 autorizando explícitamente los derechos de huelga; ley de jornada máxima en las minas de 1910; creación de los Tribunales industriales en 1908; ley de contrato de aprendizaje en 1911; ley de prohibición del trabajo nocturno de la mujer en 1912. Esta enumeración incompleta refleja, si no los vientos de la modernidad, sí, por lo menos, las brisas de la marcha del mundo en Europa que iban penetrando en una España donde las nuevas fuerzas de producción, los imperativos técnicos y de explotación económica de la época, los cambios demográficos, la transformación del mercado a nivel de las zonas urbanas y otros muchos factores entrañaban contradicciones cada vez más patentes con las estructuras arcaicas del campo.

Con esta obra nos situamos en una nueva dimensión social, la de los obreros, el proletariado, y las huelgas, los comités, la patronal, la policía y los anarquistas; todo un entramado político donde surge un problema social. Esta difícil situación social se ve encrudecida por los asesinatos que se producen en la calle a cargo de los denominados pistoleros, “de la buena causa”, que consideran que en ellos reposa el orden social, auspiciados muchas veces por altas personalidades que lógicamente ocultan su nombre. Oliver hace una crítica de la sociedad, habla en su drama de cobardía social, de una sociedad capitalista (marxismo), hipócrita y viciosa (página 15), donde hay corrupción política y los políticos apoyarían lo mismo una dictadura que la república (página 31), y por otra parte se puede ver también una crítica a la religión, o más concreta-

mente a la manipulación que realiza la iglesia valiéndose de las supersticiones para evitar que los trabajadores alteren el orden social establecido (algo parecido se podía observar en *Mora de la Sierra*: recordemos que esa fe ciega en Dios, unida a las supersticiones, favorecía que los labriegos aceptasen con resignación sus males; sólo cuando se reniega del creador, surge la rebelión). Los dirigentes están en contra de los sindicatos, a los que se les tacha muchas veces de alborotadores y maleantes, de ahí el deseo de matar al protagonista, por el temor a lo que conllevan:

¿No sabéis que hay un hombre en Barcelona que tiene en su mano la huelga general? ¿No sabéis que esa huelga puede ser la revolución?... Y si la revolución triunfa, ¿qué será de vosotros?... ¿Lo pensasteis siquiera? ¡La masa obrera de Barcelona os aplastará como a sapos!... (página 28).

Olivera realizará una llamada al pueblo, ese “pueblo de mansos” donde no se mueve nada, donde no pasa nada – algo similar a *El pueblo dormido* –, que sufre, para que lleve a cabo una revolución con el fin de conseguir una patria mejor, con nuevos valores como la tolerancia, la libertad, la democracia, los derechos del hombre, frente a los valores conservadores defensores del orden, la familia, la patria, la religión y la monarquía. Precisamente estos conservadores serán los más crueles a la hora de defender sus posturas, como demuestra el siguiente fragmento:

Ya sé que arrastro el odio de la chusma, pero la gente de camisa limpia está conmigo. ¿Que me llaman cruel? Que me lo llamen. ¿Qué quiere decir la palabra crueldad? [...] La crueldad es la severidad llevada al extremo [...]. Hay que corregir y educar este pueblo, y yo me atengo para lograrlo al refrán más castizo y profundo de la raza: “La letra con sangre entra” (páginas 37-38).

La obra terminará, como era de esperar, con un alegato de esperanza:

En esta nuestra patria atormentada, después de un invierno de siglos...; florecerá un abril!... (página 62).

En conclusión, se puede decir que, a través de su teatro, Federico Olivera se propuso abrir un foro de discusión de los problemas más acuciantes de un

país marcado por la opresión política y la miseria económica. La visión dolorosa de los males de la sociedad española (recordemos: la aguda crisis económica y política, la situación catastrófica del campesinado y de la agricultura, el atraso cultural, los vicios del pueblo español, y otros muchos aspectos de la realidad española del momento), le llevaron a adoptar una postura crítica que denuncia la insuficiencia de las estructuras políticas y económicas de la Restauración, al igual que las culturales y sociales, también caducas. Ahí reside su mayor valor, es decir, en cerrar una etapa del teatro español “conformista, mercantil y parasitario” de la época borbónica, y abrir, especialmente con el triunfo de la República en 1931, el drama español moderno.

BIBLIOGRAFÍA

Obras del autor.

- El azar*. Madrid: Prensa Moderna, 1926. Col. *El Teatro Moderno*; n.º 61.
El crimen de todos. Madrid: Los contemporáneos, 1919. Número extraordinario.
El pueblo dormido. Madrid: Prensa Moderna, 1926. Col. *El Teatro Moderno*; n.º 42.
La juerga. Madrid: Prensa Moderna, 1927. Col. *El Teatro Moderno*; n.º 111.
La niña. Madrid: Prensa Moderna, 1927. Col. *El Teatro Moderno*; n.º 93.
Los pistoleros. Madrid: Estampa, 1931. Col. *La Farsa*; n.º 224.
Los semidioses. Madrid: La Novela Corta, 1917. Col. *La Novela Teatral*; n.º 4.
Los semidioses. Madrid: Taurus, 1965. Col. *Ser y tiempo. Temas de España*; n.º 35.

Obras de consulta.

- AA.VV. *El teatro en Madrid 1583-1925. Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983.
 AICARDO, JOSÉ MANUEL. *De literatura contemporánea (1901-1905)*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1905.
 ALFARO LÓPEZ, JOSÉ. *Madrid. Primera década del siglo XX. 1901-1910 (Música, teatro, toros, costumbres)*. Vitoria: Magisterio Español, 1979. Col. *Novelas y Cuentos. Serie Literatura Española. Narraciones. Siglo XX*.
 AMORÓS, ANDRÉS. *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. (Prólogo de Eduardo Haro Tecglen). Madrid: Espasa Calpe, 1991.
 ARAGONÉS, JUAN EMILIO. *Teatro español del siglo XX*. Madrid, 1965.
 BELLO, LUIS. *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid*. Madrid: Saturnino Calleja, 1919.
 BERENGUER, ÁNGEL. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988. Col. *Historia crítica de la literatura hispánica*; n.º 24. Madrid: Administración del Apostolado de la Prensa, 1916.

- CASTELLÓN, ANTONIO. *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymion, 1994.
Catálogo de obras de teatro español del siglo XX. Madrid: Fundación Juan March, 1985. Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo.
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ. *Estampas del Madrid teatral fin de siglo I. Teatros de declamación. Español-Comedia-Princesa-Novedades-Lara*. Madrid: Saturnino Calleja.
- DELGADO, SINESIO. *Mi teatro*. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles, 1960.
- DÍAZ DE ESCOVAR, NARCISO; Lasso de la Vega, Francisco de P. *Historia del teatro español*. Barcelona: Montaner y Simón, 1924; tomo II.
- DÍAZ PARDEIRO, JOSÉ RICARDO. *La vida cultural en La Coruña. El teatro 1882-1915*. A Coruña: Galicia Editorial, 1992.
- Diccionario de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española*. Buenos Aires: Editoriales reunidas, 1952.
- Diccionario enciclopédico Plaza y Janés*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984. Vol. VII. 4ª ed.
- Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*. Bleiberg, Germán; Ihrie, Maureen; Pérez, Janet (Eds.). Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1993.
- DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*; vol. I. *Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos de siglo*; vols. II y III. *El teatro poético. El teatro cómico*; vol. IV. *La tradición inmediata*; vol. V. *Elementos de renovación*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- EDWARDS, GWYNNE. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Versión española de Bocanegra, A. R. Madrid: Gredos, 1989. Col. *Biblioteca Románica Hispánica*. Serie Estudios y ensayos; n.º 367.
- Enciclopedia temática Sopena. Historia del teatro*. Barcelona: Sopena, 1988.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Barcelona: Hijos de J. Espasa, s/a. Ts. XXXIII y XXXIX.
- ESGUEVA MARTÍNEZ, MANUEL. *La colección teatral "La Farsa"*. Anejos de la revista Segismundo – 3. Madrid: C.S.I.C., 1971.
- ESQUER TORRES, RAMÓN. *La colección dramática "El Teatro Moderno"*. Anejos de la revista Segismundo – 2. Madrid: C.S.I.C., 1969.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, JOSÉ. *El teatro en España 1908*. Madrid: Imprenta Nuevo Mundo, 1909.
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO. *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta, 1975. Col. *Biblioteca cultural R.T.V.E.*; n.º 6.

- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO. *Teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus, 1962. Col. *Persiles*; n.º 20.
- Textos y escenarios*. Barcelona: Plaza y Janés, 1971. Col. *Prosistas de Lengua Española*. 1ª ed.
- GARCÍA TEMPLADO, JOSÉ. *El teatro anterior a 1939*. Madrid: Cincel, 1980. Col. *Cuadernos de estudio*. Serie Literatura; n.º 22.
- GARCÍA VALERO, VICENTE. *Dentro y fuera del teatro: crónicas retrospectivas, historias, costumbres, anécdotas y cuentos*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1913.
- GARÍN MARTÍ, FELIPE N. *El teatro español en su aspecto moral y religioso: con un catálogo de obras estrenadas en el siglo XX*. Valencia: Imp. Vicente Taroncher, 1942.
- GÓMEZ GARCÍA, MANUEL. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 1998.
- GONZÁLEZ RUIZ, NICOLÁS. *La cultura española en los últimos veinte años: el teatro*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1949.
- Gran enciclopedia Larousse*. Barcelona: Planeta, 1990, 2ª ed; T. 17.
- GREGERSEN, HALFDAN. *Ibsen and Spain. A Study in Comparative Drama*. Cambridge: Harvard University Press, 1936. Millwood (New York): Kraus reprint co., 1976.
- GUERRERO ZAMORA, JUAN. *Historia del teatro contemporáneo III*. Barcelona: Juan Flors, 1962.
- HUERTA CALVO, JAVIER. *El teatro en el siglo XX*. Madrid: Playor, 1985. Col. *Lectura crítica de la literatura española*; n.º 21.
- IGLESIAS DE SOUZA, LUIS. *Teatro lírico español*. A Coruña: Excma. Diputación de A Coruña, vol. I 1991, vol. II 1993, vol. III 1994, vol. IV 1996.
- JURADO DE LA PARRA, JOSÉ. *Los del Teatro. Semisenblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*. Delgado, Sinesio (pról.). Madrid: R. Velasco, 1908.
- KRONIK, JOHN W. *La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1971.
- LITVAK, LILY. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*. Madrid: Taurus. Col. *Clásicos Taurus*, 1993, n.º 20.
- MACHADO, MANUEL. *Un año de teatro (ensayos de crítica dramática)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS. *La Edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1983, 3ª ed.
- MARQUERÍE, ALFREDO. *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Bruguera, 1969; 1ª ed. *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Editora Nacional, 1959.

- MARTÍNEZ ESPADA, MANUEL. *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*. Madrid: Imp. Ducazcal. Librería de Fernando Fe, 1900.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, AUGUSTO. *Los teatros de Madrid (Historia de la farándula madrileña)*. Madrid, 1948; 1ª ed.
- MOLERO MANGLANO, LUIS. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- MORI, ARTURO. *El teatro. Autores, comedias, cómicos. Impresiones críticas en un momento de transición (1918-1920)*. Madrid: Reus, 1921.
- NICOLL, ALLARDYCE. *Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anouilh*. Martín Ruiz-Werner, Juan (Trad.). Madrid: Aguilar, 1964.
- Nueva enciclopedia Larousse*. Barcelona: Planeta, 1984. 2ª ed; t. VII.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO. *La novela teatral*. Madrid: C.S.I.C., 1996. Col. Literatura breve-1.
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. *Las máscaras. I, II*. Madrid: Saturnino Calleja.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO. *Antología del teatro breve español (1898-1940)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. Col. Clásicos de Biblioteca Nueva.
- ROMÁN CORTÉS, EMILIO. *Desde mi butaca, lo que veo, lo que oigo. Crítica de los estrenos del año 1917*. Madrid: Imprenta Artística Sáez Hermanos, 1918.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1986.
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS. *Diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar, 1982, 4ª ed.
- Ensayo de un diccionario de la literatura II (escritores españoles e hispanoamericanos)*. Madrid: Aguilar, 1964, 3ª ed.
- SIMÓN PALMER, Mª DEL CARMEN. *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: C.S.I.C., 1979.
- Teatro de agitación política 1933-1939. Rafael Alberti. Germán Bleiberg. Rafael Dieste. Miguel Hernández. María Teresa León*. Bilbatúa, Miguel (Pról. y presentación). Madrid: Edicusa, 1976. Cuadernos para el diálogo.
- Teatro inquieto español*. Espina, Antonio (Pról. y notas). Hoyo, Arturo del (Selección). Madrid: Aguilar, 1967.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1968, 2ª ed.
- TUÑÓN DE LARA, MANUEL. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Tecnos, 1977 (reimpresión de la 3ª ed. de 1973), 3ª ed., corregida y ampliada.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL. *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer, 1956, 1ª

ed.

Literatura dramática española. Barcelona: Labor, 1930.

VILCHES DE FRUTOS, M^a FRANCISCA; Dougherty, Dru (Coord. y ed.). *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*. Madrid: Fundamentos. Col. Arte. 1990.

La escena madrileña entre 1926 y 1931 (Un lustro de transición). Madrid: Fundamentos, 1997. Col. Arte, 1^a ed.

Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Madrid: Fundación Federico García Lorca. 1988.

Revistas y periódicos.

Blanco y Negro. Madrid. Años 1892 – 1905, 1912 – 1926, 1928 – 1929, 1931.

El arte de el teatro: revista decenal ilustrada. Madrid. Números 1 – 10 (1902).

El arte de el teatro: revista quincenal ilustrada. Madrid. Números 1(1906) – 66 (1908).

El teatro: revista de espectáculos (a). Madrid. Prensa Española. Números 1 (1909) – 24 (1910).

El Teatro: suplemento mensual de “Nuevo Mundo” (b). Madrid Números 1 (1900) – 63 (1905).

España, semanario de la vida nacional. Madrid. Números 1(1915) – 186 (1918).

Los Teatros: revista semanal de espectáculos. Madrid. Números 1 (1903) – 13 (1904).

Madrid Cómico, Madrid. Años 1898 – 1902, 1910 – 1912 y 1923.

Vida Nueva. Números 1 (1898) – 93 (1900).