

ANDRÓNICA, DE ÁNGEL GUIMERÁ: UNA TRAGEDIA ANTIBIZANTINA COMO EXPRESIÓN DEL CATALANISMO DE FIN DE SIGLO

RESUMEN: En este trabajo nos proponemos profundizar en la génesis de *Andrónica*, obra de teatro escrita por el dramaturgo catalán Ángel Guimerá para la actriz madrileña María Guerrero. Un somero estudio de las coordenadas literarias y políticas en las que se gesta *Andrónica* nos lleva a comprender por qué una tragedia de tema bizantino, completamente atípico dentro del teatro neorromántico español de finales del siglo XIX y principios del XX, sólo podía nacer de la colaboración de una actriz que se consideraba la émula de Sarah Bernhardt en España, y de un escritor de sólidas convicciones catalanistas. Asimismo, intentaremos también dar explicación a la retirada de *Andrónica* de la cartelera cuando, concebida como superproducción teatral, fue estrenada por María Guerrero en su traducción castellana en Madrid en 1905, y al tremendo éxito que protagonizó cuando fue estrenada por Margarita Xirgu en su versión original catalana en Barcelona en 1910 a pesar de que su puesta en escena fue mucho más modesta.

PALABRAS CLAVE: *Andrónica*, Ángel Guimerá, María Guerrero, neobizantinismo en España, catalanismo.

ABSTRACT: In this paper we shall study in depth the genesis of *Andronica*, a play written by Catalan playwright Angel Guimera for actress Maria Guerrero, native of Madrid. A shallow study of the literary and political coordinates in which *Andronica* was created leads us to understand the reason for a tragedy of Byzantine theme. This fact is completely atypical in the Spanish neo-romantic drama from the late 19th and early 20th century and it could only be born from the collaboration of an actress considered the Spanish Sarah Bernhardt, and a writer with strong Catalanist ideology. Likewise, we will also provide an explanation for the *Andronica's* withdrawal from the theatres when, despite of being con-

ceived as theatrical blockbuster, was released by María Guerrero in a Castilian translation in Madrid in 1905, and for the awesome success that it had when it was premiered by Margarita Xirgu in its original Catalan version in Barcelona in 1910, despite its staging was much more modest.

KEY-WORDS: *Andrónica*, Ángel Guimerá, María Guerrero, Neobyzantinism in Spain, Catalanism.

1. BIZANCIO, *FIN DE SIÈCLE*

La fascinación que Bizancio había comenzado a despertar ya desde mediados del siglo XIX entre los eruditos de la Europa occidental¹ alcanzó la cultura de masas exactamente la noche del 26 de diciembre de 1884: en el teatro de La Porte Saint-Martin, Sarah Bernhardt encarnaba a la emperatriz Teodora en la tragedia del mismo nombre que Victorien Sardou, el dramaturgo del momento, escribió para el exclusivo lucimiento de la actriz siguiendo la guía del afamado bizantinista Gustave Schlumberger².

La campaña mediática desplegada durante los preparativos de esta superproducción teatral sin precedentes generó tal expectación, que su estreno conmocionó París alcanzando repercusión internacional. Algunos periodistas españoles transmitían el acontecimiento cegados por su ostentosa suntuosidad:

«Sardou, Theodora, Procopio el historiador, Justiniano, Bizancio, Verdes y Azules, Belisario, ¿calumniaron las *Anécdotas* (sic) a Théodora? ¿Murió santamente como afirma Théóphanes? No habléis de otra cosa a los parisienses. Estos son los nombres y estos son los problemas que les preocupan. A poco, discutirían a puñadas sobre la naturaleza doble o sencilla de Nuestro Señor Jesucristo a semejanza de los bizantinos [...] Sardou encontró un enorme parecido entre Sarah Bernhardt y el retrato de Teodora en Rávena, y la actriz la imitará hasta en sus más pequeños detalles: sólo el manto, copia fiel del mosaico, ha costado 8.000 francos [...]

El autócrator Justiniano, con su manto de púrpura violada, cubierto por una clámide azul con adornos de oro y pedrería. Los cubicularios con su tú-

¹ A esto contribuyó sin duda la restauración de Santa Sofía y sus mosaicos por los hermanos Fossati en 1847 gracias a la publicación de las litografías que Gaspard Fossati realizó a partir de su trabajo allí, *Aya Sofia as Recently Restored* (Londres 1852). —Para una visión general en Europa occidental y Estados Unidos, vid. BULLEN (2003). Sobre los estudios de tema bizantino en la Francia de la segunda mitad de siglo, v. DELOUIS (2003): 107-109.

² Sobre la *Théodora* de Sardou, vid. RONCHEY (2002) y (2003), y BASCH (2004).

nica blanca sosteniendo los abanicos y las espadas. Los estandartes de la guardia imperial. Flotando sobre los cascos, el lábaro de seda encarnada cuya barra transversal ostenta en placas de oro el monograma de Jesús y la imagen de Justiniano. Theodora seguida de sus damas, entre las cuales van tal vez sus antiguas compañeras de aventuras, Indara y Chrisamalla (sic). Belisario, joven, rico, victorioso. En una palabra: todo el lujo colosal y enfático y la historia de la vida bizantina del siglo XI (sic), tal es el espectáculo que a estas horas habrá sacudido el polvo de doce siglos para salir a escena palpitante de realidad y de color en medio de torrentes de luz eléctrica, evocado por el genio de Sardou y el dinero de un empresario fastuoso.

El cuadro más soberbio, escénicamente hablando [...] pasa en el hipódromo, en el palco imperial, y se mueven 200 figurantes, multitud asombrosa [...] A tan brillante escena sigue [...] un drama sombrío que ilumina con luz rojiza el incendio de Bizancio [...] y que termina con el hundimiento de la dorada y soberbia cúpula de Santa Sofía.

Después de todo, con perspectiva de semejante espectáculo, los parisienses tienen motivo para haber andado toda la semana *toqués* de «theodorismo»³.

Mientras que otros devanaban profundas reflexiones:

«¿Quién es Theodora? El vicio triunfante. ¿Qué es Bizancio? El vasto teatro de la corrupción. ¿Qué el Imperio Bizantino? La agonía de una raza liviana, las postrimerías de una institución que fue potente, robusta, que desfallece, que se apaga, tísica, ética, minada por la concupiscencia, por el lujo, por el olvido absoluto de todo sentido moral.

Al hacerse cronista Sardou del Bajo Imperio ¿ha pretendido serlo de nuestra decadencia? No lo sé; mas los griegos y romanos, contemporáneos de Justiniano, tienen más de un punto de contacto con nosotros; los *azules* y los *verdes* son ni más ni menos que nuestros modernos políticos, que tratan de la cosa pública en los hipódromos, y de carreras, de espectáculos, de goce, de placer, en todas partes. ¿Hay nada más *bizantino* que un *club de gommeux*? ¿Hay nada más *bajo imperio* que la ambición desmedida de los prohombres de los partidos modernos, que las pretensiones de los caciques electorales, que las exigencias de los *pipiolos* que como microbios pululan y como moscardones zumban alrededor de ese panal que en nuestra pedantísima lengua oficial llamamos *Presupuestos*? ¿Hay nada más *bizantino*, más degradante que [...] el papel importantísimo que en nuestra sociedad desempeñan el *modisto*, el *peluquero*, el *sombrero*, esos seres anfibios,

³ *El Imparcial*, 29/12/1884, p. 4: «Crónica *Alrededor del Mundo*: El *theodorismo*, la manía de París; la *mise en escène* (sic) de la *Théodora* de Sardou; Bizancio en pleno siglo XIX», por Wanderer.

varones por su sexo, hembras por su oficio, hombres que viven explotando a la mujer, vistiéndola, o más bien desnudándola, para provecho propio y solaz impúdico nuestro? ¿Hay nada más degradante, más bajo, más servil, más infame, más cobarde que *el anónimo*, elevado a la categoría de arma lícita, que esas oficinas turbias, tenebrosas, llamadas «Agencias de Informes» [...] que a la sombra procuran zaherir, minar, destruir, las más acrisoladas de las reputaciones? ¿Y qué más griegos de la decadencia que nuestros parásitos, que nuestros *piqueassiettes*, cuyo único oficio es el beneficio que les reporta la adulación banal y venal?»⁴

Ese mismo año aparece la novela *À rebours*, de Joris-Karl Huysman, la Biblia del decadentismo, en la que el protagonista Des Esseintes vaga perdido en un mundo de artificiosas ensoñaciones inspiradas por los más nimios detalles. A pesar de no tener ninguna relación con Bizancio, en un manuscrito dirigido a Paul Verlaine, Huysman definía su propio estilo como “realismo bizantino”⁵, y la crítica calificó la novela como «más bizantina que el propio Bizancio»⁶. Bizancio queda asociado al culto a la angustia y la pasión tras una imagen perfecta⁷, a la combinación de púrpura y oro: la sangre y el fulgor.

El *fin de siècle* concedió a Bizancio un tanto de *glamour* pero, en definitiva, sólo vino a ratificar el cliché negativo que durante siglos Occidente había ido forjando sobre el Imperio de Oriente. Símbolo supremo de la degradación, nido de traidores que disimulan su incompetencia y corrupción bajo un boato tan escrupuloso como estéril, escenario –siempre urbano– donde hormigean los vicios más nefandos y las pasiones más viles nacidas de una moral disoluta que se recrea en lo muelle y el placer, Bizancio oculta su iniquidad abyecta y pérfida tras la penumbra dorada de los mosaicos y los deslumbrantes destellos de sus facetadas piedras preciosas.

2. NEOBIZANTINISMO *SUI GENERIS* EN ESPAÑA.

La influencia del neobizantinismo francés en las letras españolas aún debe ser estudiada en detalle, pero podemos adelantar que, salvo las cróni-

⁴ *La Ilustración Española y Americana*, 30/12/1884, p. 406: «Theodora», por Pedro del Prat.

⁵ DELOUIS (2003): p. 140, n. 57.

⁶ J. Barbey, «J. K. Huysman», *Le Roman contemporain*, 1902, p. 280, *apud* BASCH (2004): 96.

⁷ DAVID-DE PALACIO (2001): 164.

cas periodísticas de la actualidad francesa, no generó interés por producir obras de creación. Es más, ni siquiera se tradujeron todas las novelas que popularizaron la temática del Bajo Imperio y que fueron calificadas de subgénero “bizantino” dentro de la corriente de ficción histórica heredera del primer romanticismo, aunque eran mencionadas con admiración en la prensa⁸.

Dos motivos podrían dar, por el momento, explicación a este desapego de las letras españolas ante el tema bizantino.

En primer lugar, durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX, el progresivo debilitamiento del Imperio Otomano permitió que los viajeros occidentales se internaran en un espacio hasta entonces vedado, y que quedó idealizado en sus relatos como un lugar de culturas primitivas donde la mentalidad occidental hipercivilizada podía reencontrarse con la sencillez, la libertad y un sinfín de placeres que confundían inocencia y sensualidad⁹. Sin embargo, este orientalismo de espacios soñados fue acentuando durante la segunda mitad del XIX, tal y como lo ha analizado Edward Saïd, una vertiente colonialista de intenciones agresivas, en cuyo marco encaja a la perfección el bizantinismo decadentista *fin de siècle*, según han puesto de manifiesto estudios recientes¹⁰. Tradicionalmente, Bizancio siempre había sido incluido en la idea abstracta de “Oriente”, y Oriente, en el fin de siglo, estaba personificado en sus conquistadores, el Imperio Otomano, el gran enfermo de cuyos despojos todas las potencias querían participar. El control del concepto “Bizancio” en el sentido de conocer e incluso ficcionar su historia y vicisitudes con verosimilitud¹¹ era una forma más de asociar de manera definitiva en el subconsciente colectivo occidental la noción de que el ámbito “oriental” y,

⁸ Los novelistas que más ficcionaron sobre Bizancio fueron Jean Lombard (*Byzance*, 1890), Hugues Le Roux (*Les amants byzantins*, 1897) y Paul Adam (*Les princesses byzantines*, 1893; *Basile et Sôphia*, 1901; e *Irène et les Eunuques*, 1907). Sólo hemos encontrado testimonio de la traducción de *Bizancio*, de Lombard, y de *Basilio y Sofía*, de Adam (ambas en París, s.f.), de la misma casa Ollendorff, en ediciones idénticas a las francesas en cuanto a diseño e ilustraciones. El hecho de que la iniciativa de traducción partiera de la empresa propietaria de los originales nos hace pensar que estas versiones españolas se deben más a una estrategia de marketing para difundir estas novelas fuera de Francia que a un verdadero interés por leerlas desde España.

⁹ Sobre los viajeros españoles y sus relatos de Oriente, cf. CORTÉS (2002): 59-88.

¹⁰ SAÏD (2002). Cf. DELOUIS (2003): 135 y CAMERON (2003).

¹¹ Tanto la relación entre Bernhardt, Sardou y Schlumberger, como la dependencia directa de *Théodora* de la obra de A. Marrast *La vie byzantine au VIe siècle* (París 1881) y de las *Anek-dota* de Procopio (tr. M. Isambert, París 1856), dieron a la obra una imagen de historicidad irrefutable, cf. RONCHEY (2002): 30, y (2003): 154-156. La denominación de “literatura arqueológica” que recibió esta tendencia literaria también contribuyó a otorgarle credibilidad ante el lector.

por extensión, cualquier pueblo que lo habitara, adolecía de una incompetencia política congénita y de una falta de moral ante las que se imponía una intervención civilizadora. El Occidente franco recordaba la época de las Cruzadas, que habían logrado forjar un *Orient Latin*¹², y se sentía con el derecho a volver a ejercer su superioridad ante ese “Oriente” que de nuevo necesitaba un dueño mejor.

Precisamente Francia, el país en el que más literatura –tanto erudita como de ficción– generó el neobizantinismo del cambio de siglo, hacía gala en ese momento de altas ambiciones de intervencionismo político y económico por todo Oriente y norte de África¹³. España, por el contrario, se hallaba en el polo opuesto: las guerras carlistas habían dejado un país agotado, y los vaivenes políticos de la Restauración imposibilitaban un progreso estable. Sus intenciones coloniales en África, emprendidas para no perder su puesto entre las potencias y concentrar las tensiones internas sobre un enemigo exterior, resultaban extenuantes e infructuosas comparadas con las de sus competidores. Para colmo, la conflictividad de sus últimas posesiones de ultramar fue creciendo en espiral hasta llegar a su pérdida definitiva en 1898.

Así, pues, mientras que en Francia el neobizantinismo podría incluso ser considerado como un entretenimiento de estetas diletantes asfixiados de decadentismo y eruditos puntillosos embelesados ante un novedoso ámbito de estudio, la España de fin de siglo debía sospechar que ella misma se parecía demasiado al concepto que por entonces se tenía del propio Bizancio como para que le resultara divertido divagar sobre él¹⁴.

¹² Los monumentales *Recueils des Historiens des Croisades* fueron editados entre 1844 y 1895, y la *Revue de l’Orient Latin* se publicó de 1893 a 1911.

¹³ Aunque no profundicemos en el tema porque la mayor parte de referencias a Bizancio que se hacen en la España de fin de siglo derivan de la cultura francesa, debemos mencionar aquí, en primer lugar, a Italia y sus expectativas coloniales en África y en el Egeo; y, en segundo, la estrecha relación entre los decadentismos francés e italiano. La propia Bernhardt fue la madrina de Gabrielle D’Annunzio en 1898 al estrenar en el Théâtre de la Renaissance *La città morta*, la primera tragedia del futuro máximo exponente de la cultura italiana. El bizantinismo decadentista italiano adoptó casi tintes políticos expresando la angustia ante el presente incierto en el que se había convertido el futuro esperanzador prometido por la reunificación del país. Así, el dístico de Josué Carducci «Impronta Italia dimandava Roma; Bizanzio essi le han dato», que aparecía en la cabecera de la publicación *Cronaca Bizantina* (1881-1885), explica en parte la ulterior instauración del Fascismo en Italia. Sobre este proceso vid. CORDOVA (1999).

¹⁴ Ya en *La Época*, 24/04/1865, p. 3, se recoge un comentario sobre el gobierno del general Narváez y las colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas: «Estamos en plena Bizancio. Nuestros tiempos son dignos del Bajo Imperio y me parece que están preparados para iguales fines».

En segundo lugar, las épocas de Bizancio tratadas por el neobizantinismo francés –Teodora y el iconoclasmo, principalmente– no parecen haber despertado en España gran interés¹⁵. El motivo que más ha traído la presencia de Bizancio a la literatura española es la expedición de Roger de Flor y sus mercenarios almogávares a Constantinopla para socorrer al emperador Andrónico II Paleólogo en su lucha contra los turcos. Como es bien sabido, el príncipe Miguel, celoso de Roger por sus victorias militares en Anatolia, lo asesinó, intentando también masacrar a sus huestes y provocando la cólera de los supervivientes, la Venganza Catalana, que inundó de sangre al Imperio. Este episodio venía a ratificar, una vez más, la visión negativa que de él se tenía en Occidente, pero desde un prisma exclusivamente patrio. Bizancio por el placer de Bizancio presenta en España escasa tradición.

Desde que en 1841 la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona convoca un concurso para premiar la mejor composición épica sobre la campaña de los almogávares en Oriente¹⁶, ésta se incorpora al elenco de motivos heroicos del medioevo para la literatura histórica de corte nacionalista.

El tema almogávar es trabajado sobre todo por los escritores que a mediados del siglo XIX conformaron el movimiento literario de la Renaixença catalana, pero funciona de manera muy fecunda como “mito español” de base liberal. En ese sentido es empleado por Víctor Balaguer para arengar a los soldados catalanes que van a la campaña española en Marruecos (1859-1860) al mando del general Prim¹⁷. Junto a las novelas históricas que se publican en estos años¹⁸, a Roger de Flor y sus almogávares aragoneses y catalanes todavía les quedaba por degustar un éxito teatral sin precedentes

¹⁵ Constantinopla es la protagonista de grandes libros de caballerías como *Las Sergas de Esplandián*; dos siglos más tarde, Belisario será trabajado en España a partir de modelos franceses, pero desde un enfoque neoclásico e ilustrado que pierde vigor a principios del siglo XIX con la irrupción del Romanticismo. Vid. LATORRE (2009): 22-60 y 68-72 respectivamente.

¹⁶ El episodio fue rescatado en 1623 por Francisco de Moncada en su *Expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* a partir de la *Crónica* de Ramón Muntaner, participante en la campaña. Sobre esta convocatoria poética cf. AYENSA (2004): 134-135.

¹⁷ *Jornadas de Gloria o Los españoles en África*, Madrid 1860, p. 345. «Mar de los Condes de Barcelona, lleva ese buque a seguro puerto como llevaste un día, meciéndolas en tus azuladas espaldas, las galeras de los almogávares que fueron a Oriente a conquistar un reino para su patria». Vid. BERNAL (1998): 9, y AYENSA (2004).

¹⁸ *El Monge* (sic) *Gris o Catalanes y Aragoneses en Oriente*, de Narciso de Ametller (Barcelona 1863); *El adalid almogávar*, de Joaquín Guichot (Madrid 1864); *Roger de Flor o Venganza de catalanes*, de Rafael del Castillo (Madrid 1864). En 1878 se estrenó en Madrid *Roger de Flor*, una ópera de Ruperto Chapí sobre una obra de Mariano Capdepon, aunque traducida al italiano, lo que disgustó mucho a la crítica. Cf. *La Correspondencia de España*, 05/01/1878, p. 2, donde, por otra parte, el tema es calificado de «fausto suceso español».

como héroes de la España liberal en el drama romántico *Venganza Catalana* de Antonio García Gutiérrez, estrenado en el Teatro del Príncipe de Madrid el 4 de febrero de 1864¹⁹.

En 1881 dos publicaciones en el ámbito de las letras catalanas representan el punto de inflexión para que los almogávares adquieran visos de definitiva catalanidad: *L Orientada*, de Francesc Pelai-Briz, una epopeya escrita en catalán que otorga por fin empaque épico a la expedición mercenaria a Oriente, y el primer trabajo científico de Antoni Rubió i Lluch sobre el tema: «Estudios sobre los historiadores griegos acerca de las expediciones catalanas a Oriente: I, Laónico o Nicolás Chalcocondylas»²⁰.

Gracias a su contacto con la literatura griega, en la que el Romanticismo contribuye al proyecto de construcción nacional relatando las luchas heroicas contra los pueblos invasores occidentales en época bizantina²¹, Rubió dedicará todos sus estudios a la presencia catalana en Oriente y al ducado de Atenas. Aunque todavía aparece alguna novela histórica²², los almogávares han perdido ya toda su vitalidad en la literatura en castellano y son asumidos como inequívocamente catalanes dentro y fuera de España. Por citar un ejemplo, los catalanes en Grecia ya gozan de papel, aunque secundario, en la nueva incursión de Sardou en el Mediterráneo oriental²³.

El 31 de octubre de 1894, diez años después de *Théodora*, Sardou estrena *Gismonda*, un nuevo drama escrito, por supuesto, para Sarah Bernhardt, en el que saca todo el partido posible a las impactantes combinaciones estéticas que ofrecía la Atenas del Renacimiento, pues ubica la acción en 1451. A pesar de su endeble argumento, el magnífico cuadro del primer acto, formado por el Partenón y una estatua de Afrodita, contrasta con la detallada reproducción del monasterio bizantino de Dafni del segundo y el interior de

¹⁹ CORTÉS (2002): 87-88.

²⁰ *Revista de Ciencias Históricas* 3 (1881) 57-70.

²¹ AYENSA (2004), pp. 131-133: sobre los catalanes invasores se escribieron tres obras de teatro: *Ἡ τελευταῖος κόμης τῶν Σαλώνων*, de Spirídon Lambros (Atenas 1870); *Ἡ ἀρχὸν τοῦ Ὀλύμπου*, *Ἰωάννης ὁ Καταλανός*, de Marinos Cutuvalis (Atenas 1873); y *Ἡ δούκισσα τῶν Ἀθηνῶν*, de Cléon Rangabés (Atenas 1905).

²² *Reina y esposa o Aragoneses y Catalanes en Oriente*, de Rafael del Castillo (Barcelona 1898).

²³ A pesar de su escasa relevancia en la trama de la obra, la aparición de los catalanes en Atenas es precisamente uno de los muchos puntos de coincidencia con el drama *Ἡ δούκισσα τῶν Ἀθηνῶν*, del ya mencionado diplomático y escritor griego Cléon Rangabés. La obra de Rangabés se publicó en griego en 1905, pero Sardou pudo conocerla a través de su traducción alemana, publicada en Leipzig en 1888. Las acusaciones de plagio no se hicieron esperar, aunque quedan desestimadas en el análisis que de ambas obras realiza ANDREADIS (1894).

la iglesia de Santa María del tercero, donde de nuevo recurre a las imágenes hieráticas de santos bizantinos sobre mosaicos dorados. La Bernhardt lució trajes tan suntuosos como acostumbraba²⁴, y en el paroxismo de la espectacularidad, durante una cacería la actriz aparecía en el escenario con un halcón vivo en la mano.

La presencia de los catalanes en esta obra no es comentada por los críticos, pero el estreno de *Gismonda* es reseñable porque su repercusión en el ámbito teatral español será mucho mayor que la de *Théodora*. Un corresponsal de prensa en París, después de menudear los decorados y costes de los atavíos de la Divina, no puede contener una exclamación:

«Gusta ver [...] los cuadros del pasado, sobre todo si se presentan con tanta exactitud como Sarah Bernhardt lo hizo en *Théodora* y lo hace ahora en *Gismonda*.

¡Ánimo, doña María, y a ver si en el Teatro Español hace usted algo parecido!»²⁵

Si bien cuando *Théodora* se estrenó no había en España una infraestructura teatral que pudiera emular la superproducción francesa, sí la había ya en la época de *Gismonda*. La «doña María» a la que exhortaba el cronista no era otra que la actriz María Guerrero, quien en esos días se hacía cargo de la explotación del Teatro Español de Madrid para la temporada cómica 1894-1895 como empresaria independiente al frente de su propia compañía dramática.

3. MARÍA GUERRERO Y ÁNGEL GUIMERÁ.

A lo largo de sus diez años previos de experiencia sobre las tablas, María había podido constatar la pobreza del panorama teatral tanto en cuadros de actores como en cartelera, mediocre y cada vez más tendente al simple entretenimiento²⁶. Deseosa de más altos vuelos dramáticos, la actriz aboga por una regeneración basada en el teatro clásico y en estrenos de calidad con

²⁴ El primer traje que se confeccionó para *Gismonda* era de tal peso por su joyería, que no sólo impedía gesticular a la actriz, sino incluso moverse por el escenario, y hubo de ser desechado. Cf. Melchor de Palau, «Acontecimientos literarios», *Revista contemporánea*, julio 1895, p. 55.

²⁵ *La Correspondencia de España*, 27/10/1894, p. 1, «Telas caras y telas baratas», por Kasabal.

²⁶ MARTORÍ (1995): 25-28 traza un amplio bosquejo de la decaída escena madrileña.

puesta en escena impecable. Con su inteligencia y su fuerte carácter fue tejiendo una red de apoyos entre los intelectuales y dramaturgos más señeros que le garantizará el éxito de su empresa teatral, y sólo dio el salto al vacío cuando ya tuvo en su mano obras que habían escrito exclusivamente para ella los mejores: Benito Pérez Galdós, Enrique Gaspar, José de Cavestany, Eugenio Sellés, Clarín, José de Echegaray, dueño absoluto de la escena española durante el último cuarto del siglo XIX y su más rendido admirador, y Ángel Guimerá.

El escritor Ángel Guimerá era una figura emblemática de la Cataluña de fin de siglo. Como poeta conquistó los mayores premios en los Juegos Florales que se celebraban cada año en Barcelona, y su labor al frente de *La Renaixensa*, el órgano de expresión del movimiento renacentista y portavoz de la ideología del catalanismo, le confirió una autoridad que rozaba lo político. Su entrada en el teatro fue tardía, pero su primera obra, *Gala Placidia* (1879), una tragedia histórica, se consideró el punto de partida de la renovación del teatro catalán.

En noviembre de 1891 se lleva a cabo en el Teatro Español de Madrid el estreno de *Mar y cielo*, traducida por Enrique Gaspar²⁷. El evento causó enorme expectación. A pesar de su brillante y sólida carrera como literato, Guimerá era un perfecto desconocido en los círculos ilustrados de Madrid, y la investigación sobre su persona hizo saltar dos acontecimientos polémicos: su participación en la comisión encargada de presentar a Alfonso XIII el *Memorial de Greuges* en marzo de 1885, y el discurso con el que inauguró los Juegos Florales de 1889, en el que desgranaba acerbos críticas contra el gobierno central²⁸.

Ángel Guimerá queda políticamente marcado y sus estrenos son objeto de un curioso fenómeno: cuando son un éxito categórico, la exigente crítica teatral madrileña no duda en “españolizarlo”, como fue el caso de *Mar y cielo*:

²⁷ *Mar y cielo* ya había sido representada en castellano en julio de 1888 en Barcelona, pocos meses después del estreno en catalán. El debut en Madrid estaba previsto para ese mismo año, pero se retrasó hasta 1891. Vid. MARTORÍ (1995): 13-14.

²⁸ *Memoria en defensa de los intereses morales y materiales de Cataluña presentada directamente a Su Majestad el Rey en virtud el acuerdo tomado en la Lonja de Barcelona el 11 de enero de 1885*. Fue conocida como *Memorial de Greuges* o “agravios” por recuperar la terminología histórica con que las Cortes medievales catalanas denunciaban ante el rey los abusos administrativos. MARTORÍ (1995) traza un excelente estudio de la controvertida percepción de la figura de Guimerá en Madrid. Para la reacción de la prensa madrileña ante el *Memorial*, v. *ibidem*, pp. 16-20.

«Antes de dar cuenta del éxito alcanzado anoche por el Sr. Guimerá, uno de los más entusiastas, justos y satisfactorios para la literatura patria de cuantos hemos presenciado durante los últimos años, nos vamos a permitir rectificar un error [...]

El autor de *Mar y cielo* no es catalán, como afirman. Nació donde vieron la luz [...] Pérez Galdós y otros escritores ilustres que han honrado a España con sus obras.

[...] En las antiguas Afortunadas [...] recibió el Sr. Guimerá su primera educación, y si más tarde ha escrito en catalán débese a que ha tenido que adaptarse al medio ambiente en que ha vivido. No puede decirse por esto que su última obra constituya un triunfo para la literatura regionalista, sino para la literatura española»²⁹.

Mientras que si fracasa, como *Judit de Welp*, su segundo estreno en Madrid en abril de 1892, será tratado con condescendencia y magnanimidad:

«*Judit de Welp* es una equivocación [...] del distinguido autor de *Mar y cielo*.

No vaya el Sr. Guimerá a tomar la frialdad del público ante el drama estrenado anoche como muestra del disgusto que pudiera haber ocasionado en toda España el discurso casi separatista pronunciado [...] en el congreso catalanista de Manresa.

No ha sido ése el motivo, sinceramente se lo decimos al sr. Guimerá. El pueblo de Madrid tiene bastante amplitud de espíritu y suficiente elevación de miras para no fijarse en semejantes pequeñeces [...] Créanos su distinguido autor, si hubiera sido de un poeta castellano, probablemente habría tenido peor recibimiento»³⁰.

La obra tenía un enrevesado argumento de época carolingia que no enganchó al público. Por otra parte, ni la traducción, también de Enrique Gaspar, ni la interpretación estuvieron a la altura, pero, con la mención al congreso catalanista de Manresa³¹, esta crítica constituye un ejemplo entre muchos otros que confirma que la ideología independentista de Guimerá condicionará siempre su recepción literaria en Madrid. No obstante, *Mar y cielo* reveló a un autor excelente, y ni su catalanismo ni la prevención con que se le contemplaba en la capital fueron obstáculo para que María Gue-

²⁹ *El Día*, 21/11/1891, p. 2: «Desde mi butaca», por A. M.

³⁰ *El Imparcial*, 24/04/1892, p. 3: «Sección de espectáculos».

³¹ Del congreso celebrado en Manresa del 25 al 27 de marzo de 1892 por las asociaciones catalanistas salieron las Bases para la Constitución Regional Catalana o Bases de Manresa, que fijan los principios políticos fundamentales de las reivindicaciones autonómicas.

rrero lo quisiera en su círculo. La actriz madrileña y el dramaturgo catalán se conocieron durante la campaña teatral que la empresa de la Comedia hizo en Barcelona en junio y julio de 1892. Guimerá quedó tan impresionado por María que le escribió un monólogo en catalán titulado *Per un petó*. La mediación de Echegaray, admirador sincero de Guimerá, para que esta relación cobrara solidez resultó fundamental³².

Guerrero y Echegaray ofrecían a Guimerá el mejor respaldo posible para ampliar el ámbito de su labor teatral³³. En poco tiempo, esta relación devino en sincera amistad, y no tardó en caer rendido, al igual que Echegaray, ante el encanto personal de María, no exento de exigencias. Guimerá se comprometió incluso a entregarle sus mejores primicias para que ella las estrenara traducidas al castellano antes de haber sido presentadas en su versión original catalana.

A lo largo de 1893, María Guerrero va haciendo acopio de autores³⁴. En mayo de 1894 rompe con Emilio Mario³⁵, su director en la Comedia, para fundar junto a su padre, el empresario Ramón Guerrero, la compañía del Español. El estreno del drama costumbrista *María Rosa*, el primero que Guimerá escribió para ella, traducido por Echegaray, fue uno de los que más contribuyó al éxito rotundo de esta primera temporada, que María supo afianzar comenzando la siguiente con una brillante estrategia publicitaria.

Aprovechando la visita que Sarah Bernhardt realizó a España durante los meses de octubre y noviembre de 1895 para actuar en el Teatro de la Princesa –donde, entre otras obras, representó *Gismonda* con todo el boato del estreno parisién³⁶–, la empresa del Español la invitó a realizar una represen-

³² Carta de Echegaray a Guerrero del 21/07/1892, en MENÉNDEZ-ÁVILA (1987), p. 223: «¡Ah! Se me olvidaba. Me ha escrito Guimerá [...]. Me ruega que le deje usted leer a *Mariana* [...]. Yo no veo inconveniente en ello, porque es buena persona, muy seria y se ha portado muy bien conmigo: además nos conviene estar bien con los catalanes en general y con Guimerá en particular. Le he prometido que iré traduciendo en verso su drama *El hijo del Rey* que es hermosísimo y en que [...] hay un buen papel para *la cabecita*. Yo siempre pensando en ella ¿y ella? “Cabecita morena” era el apelativo cariñoso con el que don José se dirigía siempre a María.

³³ MARTORI (1995): 58.

³⁴ Carta de Guerrero a Guimerá del 06/09/1893, en GUIMERÁ (1930), pp. 102-103: «Tengo ya en mi poder la obra de D. Benito que me parece hermosísima [...]. ¡Buen año se presenta! Sobre todo, que con Guimerá, Dn. José y Dn. Benito ¿para qué quiere más en el mundo Mariíta?»

³⁵ Sobre esto cf. MENÉNDEZ-ÁVILA (1987): 245-247.

³⁶ Fue el 3 de noviembre de 1895. La prensa madrileña de los días 2 y 3 resume el argumento y el día 4 critica el estreno, siendo la opinión común que sólo un talento como el de la Bernhardt y su espléndida puesta en escena podían sostener un asunto dramático de tan escaso fuste.

tación a beneficio de los pobres. La noticia generó tal expectación, que acudió incluso la infanta Isabel y todo el Madrid ilustrado y aristocrático peleó por conseguir una entrada para la función. El cartel estaba compuesto de fragmentos de obras de repertorio de ambas actrices, pero al final María compartió escenario con la Divina dándole la réplica en francés en una escena de *La esfinge*, de Octave Feuillet, y el público se deshizo en aplausos. Llegada por la emoción, Sarah se acercó a María y la besó en la frente. El teatro se vino abajo y el beso de Sarah Bernhardt supuso la consagración definitiva de la actriz española³⁷.

María sigue cosechando éxitos en el Español gracias a su escogido cartel y a las obras de sus autores. Ante el declive del anticuado Echegaray, Ángel Guimerá es quien le ofrece los éxitos seguros³⁸. Aunque nunca suprimió el elemento romántico de sus dramas y su inspiración de poeta se sobrepone a veces a la lógica del dramaturgo, Guimerá se encuentra en esos momentos explorando el teatro naturalista en la línea de los llamados “dramas rurales”. Escribe para su actriz fetiche *La fiesta del trigo* y *Tierra baja* para que ella elija la que prefiera, aunque él se inclina por la segunda, pues la primera está protagonizada por un anarquista, figura que sabe que no gustará en Madrid³⁹. Observado de cerca por la crítica madrileña, el dramaturgo catalán ya conoce los gustos tan distintos de Barcelona y Madrid y prefiere no correr riesgos con alusiones políticas. María también opta por *Tierra baja*, que tradujo Echegaray y que desde su estreno en noviembre de 1896 alcanzó proyección internacional.

En la cresta de la ola, la actriz ya sabe qué personajes quiere interpretar. En mayo de 1897, a bordo del barco que la lleva a Buenos Aires junto a su marido, el actor Fernando Díaz de Mendoza, para su primera gira americana,

³⁷ Toda la prensa madrileña del 10 de noviembre de 1895 recoge el acontecimiento. La noche siguiente repitieron la representación en el Palacio Real para exclusivo solaz de la reina, a quien una jaqueca impidió acudir al teatro, y de su círculo más íntimo. Cf. *La Correspondencia de España*, 11/11/1895, p. 3: «Sarah Bernhardt la besó ante la corte en un transporte de entusiasmo por la actriz española, como lo hizo ante el público de Madrid en la noche del beneficio de los pobres». Significativamente, el obsequio personal que la reina Cristina hizo a Sarah Bernhardt consistió en un cofre de hierro labrado con oro que contenía una cruz bizantina. Algunos medios (cf. *Madrid cómico*, 16/11/1895, p. 7) fueron muy críticos, pues después se supo que la empresa del Español repartió la entrada con la Bernhardt y sólo donaron a los pobres una mínima parte de los ingresos. Otros profundizaron más, cf. *El País*, 17/11/1895, p. 3, «El timo de la guitarra», por R. M.: «Los Guerreros –papá y niña– necesitaban satisfacer su satánica vanidad adjudicándose una patente de primera actriz española, y para esto hacíales falta el concurso de la sin igual artista francesa. [...]»

³⁸ En la temporada 96/97 sólo funcionó bien *Tierra baja*. Vid. MARTORÍ (1999): 94.

³⁹ MARTORÍ (1999): 83.

María solicita a Guimerá una obra “grande”, que J. Martorí ha considerado el primer germen de la futura *Andrónica*⁴⁰:

«Querría pedirle a V. que me hiciera para el año próximo una obra de papel grande para mí, pero grande, una especie de papel como el de la *María Rosa* en cuanto al tamaño.

¡Si pensara V. en la Sta. Teresa! Ése sería el ideal. Hágalo V., Guimerá, que yo le prometo estudiarlo tanto, tanto, que casi aseguro que me saldría bien»⁴¹.

María le estaba encargando, pues, una gran tragedia histórica en la que pudiera lucirse en todo su esplendor, pero esa pieza aún se haría esperar.

4. EN POS DE UNA OBRA «GRANDE»

A finales de año, en Madrid ya después de su exitosa gira por Sudamérica, María insiste: «¿Y de la Sta. Teresa no hay nada?»⁴² Ésta es la última mención a la Santa que hemos hallado en la documentación conservada. Guimerá continúa proporcionándoles dramas coetáneos de enorme éxito, como *El padre Juanico*, que se estrenó en el Español en marzo de 1898. Aunque debió de desechar el tema de Santa Teresa, la correspondencia entre los actores y el autor en 1899 da testimonio de que todos seguían interesados en emprender la línea histórica⁴³.

⁴⁰ MARTORÍ (1999): 107. En efecto, *Andrónica* es la única tragedia histórica que Guimerá dio a los Guerrero-Mendoza.

⁴¹ Consideramos que la impresión que produce la actriz no es tanto que le pide un personaje como que lo anima a trabajar uno concreto entre varios que él le hubiera podido ofrecer. Esta cuestión quizá podría decidirse si se lograra datar un pliego doble manuscrito sin fecha (FG, caps 5/1)*, en el que Guimerá recopila títulos y sinopsis de posibles obras. Allí aparecen “Santa Teresa” y “Teresa de Jesús”, drama en dos cuadros: en el primero, Teresa, casi niña, entra en el convento por desamor, y en el segundo, ya anciana, reencontraría al amado y moriría recitando «Vivo sin vivir en mí...». Por otra parte, quizá se llegara a conclusiones interesantes si se investigara la similitud entre este argumento y *La vierge d’Ávila* de Catulle Mendès, estrenada por Sarah Bernhardt en París en noviembre de 1906, que encendió de indignación a los sectores más conservadores de España por poner en entredicho las motivaciones religiosas de la Santa. El archivo personal de Ángel Guimerá se halla en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca de Catalunya como *Fons Guimerà*. En lo sucesivo, señalaremos los documentos provenientes de él como FG, especificando para su localización el archivador en que se encuentran catalogados.

⁴² FG (caps 32/2), carta de Mendoza y Guerrero a Guimerá [s.f.] La mención del estreno de *El alcalde de Zalamea* por Antonio Vico en el Español permite datarla el 29 de noviembre de 1897.

⁴³ MARTORÍ (1999): 120 y 122.

⁴⁴ FG (caps 5/15), originals manuscrits (fragments).

Pero el escritor debió darles largas hasta encontrar por fin un tema que le inspirara. En el archivo personal de Guimerá se conserva un retazo de papel con notas tomadas a vuelapluma por él mismo. La transcripción es la siguiente:

[recto]		[verso]
Nomes	Països	Tahegan = moneda armenia
Sergi	Khazaria	Basian es una comarca
Orestes	Castoria (població)	A favor de Phocas hi havia també gent De las encontradas de Basian, Hartan, Khote, Diawaketsche, Kawketh,
Ademar	Margat (fortaleza)	
María		
Helena		
Lo rey dels reys d' Armenia: rey en Joan Sempad		<u>Demetria</u>
Pag 516 fou nombrat emperador byzantí en <u>Niceforo</u> Nicephoro Phocas descendent del gran emperador Nicephoro Focas, en los voltants de Cessarea		<u>Andrónica</u>
Aques Nicephoro Phocas era <u>petit nebot</u> del altre		<u>Nomes</u>
Nicephoro Phocas lo pretendent morí asse- ssinat lo 15 d' Agost de 1022. No se sap la localitat ahont passa aixó		Joan
No se sap ^{de cert} qui va ser l' assassino		Matheu
		Damiá
		A Deu lo acostuman a anomenar: Lo Tot Poderós Gelasio (nom d' home) Agatías (" ") ⁴⁴

Es el primer testimonio del nombre de "Andrónica" que hemos hallado entre toda la documentación consultada. Podemos afirmar sin lugar a dudas que el autor estaba leyendo el volumen II de *L'Épopée Byzantine* de Gustave Schlumberger y en concreto el capítulo IX, donde se narra la anexión definitiva de Armenia y Georgia al Imperio Bizantino por parte de Basilio II Bulgaróctono.

Schlumberger nos transmite la noticia de que Keorki, rey de Georgia, arrastró como aliado en su sublevación frente a Bizancio al rey de la vecina Armenia Juan Sempad, a quien, sin embargo, abandonó. Sempad, acosado por los turcos selyucíes, no pudo hacer frente también al ejército imperial, por lo que se vio obligado a enviar al emperador Basilio II, que se hallaba en la cercana Trebisonda dirigiendo la campaña militar, unas cartas «que fue-

⁴⁵ Cita del cronista armenio Arisdagues de Lasdiverd *apud* SCHLUMBERGER (1900): 492.

ron el origen verdadero de la ruina inmediata y absoluta de este desventurado país»⁴⁵. Juan Sempad se sometía al emperador y prometía donarle el reino de Armenia en herencia tras su muerte. Esto ocurría en enero del año 1022.

En la página 516 de *L'Épopée Byzantine* comienza la narración del suceso que tanto llama la atención de Guimerá: poco después de la sumisión de Juan Sempad a Basilio II, Nicéforo Focas, sobrino nieto del gran emperador del mismo nombre, fue aclamado a su vez como emperador por los sectores armenios y georgianos descontentos con la política envolvente de Bizancio, pero fue muerto en circunstancias poco claras el 15 de agosto de 1022, y su cabeza paseada a modo de aviso por todas las poblaciones sospechosas de insurrección. Andrónico –que no Andrónica– fue otro de los líderes de la revuelta ajusticiado por orden de Basilio. La pacificación de estas regiones no llegaría hasta el 11 de septiembre de 1022, cuando las tropas imperiales ganaron la batalla final al levantisco y voluble Keorki⁴⁶.

Es imposible que esta historia no conmoviera a alguien como Ángel Guimerá. En primer lugar, el momento en el que esos reinos de Anatolia perdieron su independencia convirtiéndose en súbditos del Imperio Bizantino tras una dura campaña de sofocación anticipaba de manera casi idéntica la situación de la propia Armenia en los últimos años del siglo XIX, cuando toda pretensión de recuperar aquella malograda libertad era seguida de represalias brutales que hacían hervir de indignación las páginas de la prensa occidental hacia el Imperio Otomano, sucesor natural de Bizancio que moría matando⁴⁷.

Por otra parte, los nombres de Creta y Armenia aparecían unidos en las crónicas periodísticas y artículos de opinión sobre la Cuestión de Oriente⁴⁸, ya que ambas regiones coincidieron en sus exigencias de autodeterminación ante el sultán Abdul Hamid II. Los violentos enfrentamientos entre las comunidades cristiana y musulmana que se produjeron en Creta a partir del

⁴⁶ SCHLUMBERGER (1900): 523-530.

⁴⁷ La injerencia de las potencias extranjeras en el Imperio Otomano después de su derrota en la Guerra Ruso-Turca (1877-1878) le obligó a conceder prebendas a sus súbditos cristianos que generaron gran descontento entre los musulmanes. Los crecientes choques entre comunidades pusieron en jaque la estabilidad interna del Imperio hasta que el sultán Hamid ordenó sofocar por cualquier medio las sublevaciones armadas y las exigencias autonomistas de los armenios, apoyados por Rusia. Esta represión desembocó en las “masacres hamidianas”, que diezmaron la población armenia entre 1894 y 1896. Vid. VEIGA (2006): 405-414.

⁴⁸ Por ejemplo, *El Imparcial*, 24/10/1889, p. 1.

1895 lograron que las grandes potencias obligaran al sultán a conceder una Constitución a los cristianos de la isla. No obstante, esta Constitución tardaba en ponerse en práctica, y ante el resurgimiento de los ataques a los barrios cristianos, los greco-cretenses establecieron un gobierno independiente en La Canea y se declararon unidos a Grecia. El 1 de febrero de 1897 el rey Jorge I envió una flota al mando de su hijo, el príncipe Jorge, que invadió la isla y la unificó al país. Las potencias intervinieron con contingentes militares y sometieron a los rebeldes imponiendo un armisticio que dejó a Creta bajo un protectorado internacional.

Los colectivos catalanistas expresaron su solidaridad por el deseo de Creta de regir su propio destino a través del *Missatge a S. M. Jordi I, Rey dels Helens*. Su redactor fue el catedrático y helenista Antoni Rubió i Lluch, cuyos estudios sobre la Grecia catalana más arriba mencionados habían sido fundamentales para la generación de un hermanamiento cultural entre Cataluña y Grecia que en el aspecto político se traducía en identificación, pues la lucha de Grecia por construir su identidad como nación frente a las presiones externas queda equiparada a la de la propia Cataluña. La solemne ceremonia de entrega del *Missatge* al cónsul de Grecia en Barcelona por parte del presidente de la Unió Catalanista Antoni Sunyol tuvo lugar el 6 de marzo de 1897, y al día siguiente *La Renaixensa* publicaba el discurso de presentación y el texto íntegro del mensaje, firmado por una larga serie de asociaciones e instituciones catalanistas. En él se critica a las potencias que se han anexionado territorios invocando principios de comunidad de lengua y raza, como ha sido el caso de Alemania con Alsacia o el paneslavismo ruso, pero que vetan la concreción del panhelenismo, consagrado ya desde Homero y Píndaro. Y continúa:

«Si Catalunya tingués vot en lo concert dels pobles, ara més que may se posaria de la vostra banda; que massa ha tingut de saber, per desgracia nostra, lo que es una dominació extranya, pera no aburrirla sempre mes y á tot arreu ahont sia, tant si ve de turchs com de cristians»⁴⁹.

Esta identificación entre Grecia y Cataluña como víctimas de la opresión extranjera –del Imperio Otomano y España respectiva y evidentemente– fue considerada tan subversiva, que el gobernador civil de Barcelona clausuró algunos centros y periódicos catalanistas, entre ellos la propia *Renaixensa*⁵⁰ di-

⁴⁹ *La Renaixensa*, 07/03/1897, pp. 1342-8, «A S. M. Jordi I, Rey dels Helens». La cita en p. 1345.

⁵⁰ Sobre los incidentes que se produjeron en Barcelona a raíz de la entrega del *Missatge* y la repercusión del mismo en la prensa de Madrid, vid. MARTORÍ (1999): 95-105.

rigida por Pere Aldavert, con cuya familia Guimerá vivió durante casi toda su vida. La ideología catalanista de Guimerá participaba sin duda del espíritu que motivó el *Missatge*, pero su nombre no apareció en ningún momento relacionado con él. No obstante, se vio afectado de forma directa: por un lado trastornó por completo la vida de Aldavert y, por otro, desde Madrid se le acusó de ser uno de los instigadores del acto⁵¹. Así, pues, es muy probable que el tándem Creta-Armenia y sus reivindicaciones de libertad, así como la represión de que eran objeto, exacerbara inmediatamente su sensibilidad.

Por último, la fecha de la derrota definitiva de Armenia y Georgia frente a Bizancio, el 11 de septiembre, era efeméride también de la rendición de Barcelona ante las tropas de Felipe V después de más de un año de asedio durante la Guerra de Sucesión española (1705-1714). El catalanismo más conservador del fin de siglo, defensor del foralismo y del sistema institucional anterior a la promulgación de los Decretos de Nueva Planta, convirtió episodios como la *Guerra del Segadors* y el *Onze de Setembre* en símbolo de la resistencia de Cataluña frente al autoritarismo centralista español⁵², y su celebración anual era motivo de conflictos entre los diversos sectores políticos catalanes. El propio Guimerá había dedicado ya varios poemas al Sitio de Barcelona⁵³, por lo que esta coincidencia debió despertar en él un hondo sentimiento de identificación a nivel emotivo, y a nivel creativo la idea de la lucha de un pueblo por su libertad frente a una potencia opresora.

5. ANDRÓNICA

Guimerá ya tenía los ejes sobre los que estructurar la tragedia histórica que tan esquivamente se había mostrado a su musa: el tiempo, el 1022; el espacio, Anatolia en lucha por su libertad; y los personajes, Nicéforo y, ahora sí, Andrónica, pues María reclamaba un «papel grande». Sin embargo, nunca mencionó que en su obra subyaciera un hecho histórico concreto.

Schlumberger firma la introducción de este segundo volumen de *L'Épopée Byzantine* en marzo de 1900. Guimerá debió de leerlo recién editado, pues la primera mención pública que encontramos de *Andrónica* data del 10

⁵¹ El propio Echegaray propuso a Guimerá escribir una carta desmintiendo todas las falsas acusaciones vertidas contra él por la prensa madrileña, carta que no envió quizá porque Guimerá optó por no alimentar la polémica. Vid. MARTORÍ (1999): 104-105.

⁵² MARTÍNEZ FIOLE (1997): 348-349; MARFANY (1992): 26.

⁵³ Por ejemplo, «Mestre Oleguer», «Lo cap d'en Josep Moragues» y «Recordant la Ciutadela».

de agosto de 1900. El periódico madrileño *El Liberal* nos ofrece la siguiente información:

«En el expreso de Barcelona, [...] llegaron ayer a Madrid María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza [...]

Rotas las primeras negociaciones entabladas a fin de que la compañía de la Guerrero funcionara este año en el Teatro Español, volvieron a reanudarse hace pocos días habiendo sido ultimadas ayer definitivamente con favorable éxito [...] Los artistas trabajarán con su compañía en el Teatro Español desde el 25 del venidero octubre hasta el día de Reyes del año próximo.

Sólo falta la aprobación del Ayuntamiento, [...] puesto que ha de dar su beneplácito a [...] que durante la temporada funcionen dos compañías distintas [...]

Además [...] se estrenarán dos nuevos dramas: uno de Echegaray y otro de Guimerá. Este último está terminado ya, se titula *Andrónica*, se desarrolla en la época bizantina y requiere gran lujo de trajes y decorado, que de seguro no escatimarán los rumbosos empresarios del primero de nuestros teatros de verso⁵⁴.

Durante el mes de junio, la pareja Guerrero-Mendoza había estado trabajando en París, donde seguro admiraron el perpetuo éxito de su amiga Sarah en *Théodora*⁵⁵. Si nos permitimos especular, y dado el escaso margen de tiempo con que contamos, podemos suponer que fueron ellos quienes trajeron a Guimerá un ejemplar de *L'Épopée Byzantine* desde París, donde había sido novedad, pues no debemos olvidar que Schlumberger formaba parte del círculo íntimo de Bernhardt y Sardou y era el inspirador de las novelas bizantinas que se estaban publicando en el fin de siglo⁵⁶. Guimerá pudo haber leído el estudio durante la estancia de María y Fernando en Barcelona y, una vez encontradas las referencias a Armenia, trazar un argumento que entusiasmaría a las dos partes: al autor, porque le habría conmovido en lo más hondo, dadas las circunstancias políticas y sociales con las que él se sentía implicado –además de seguir la línea de la tragedia histórica en verso

⁵⁴ *El Liberal*, 10/08/1900, p. 3: «Teatro Español». El proyecto presentado ante el Ayuntamiento de Madrid incluía un nutrido número de estrenos: *Locura de amor*, *El loco dios*, *La hija del mar*, *Agua que corre*, *Malas herencias*, además de obras de repertorio de teatro clásico español.

⁵⁵ *El País*, 13/09/1900, p. 2, destacaba *Théodora* como una de las obras todavía en cartel de la que más representaciones se habían ofrecido desde su estreno en 1884.

⁵⁶ Por ejemplo, Leroux le dedica expresamente su novela *Les amants byzantins* (París 1898).

que había hecho revivir Edmund Rostand con *Cyrano de Bergerac*⁵⁷—, y a los actores, porque les permitía incorporar a su cartel una obra del estilo bizantino que tanto éxito cosechaba en Europa y América desde la *Théodora* de Sarah Bernhardt.

Independientemente de cómo llegara a manos del escritor ese ejemplar de *L'Épopée*, lo que sí es cierto es que Guimerá debió de plantear un argumento tan cerrado que la pareja lo dio por «terminado» y lo vendió como proyecto estrella para que el Ayuntamiento de Madrid hiciera una excepción sin precedentes en la concesión del Español, pues debido a que ellos regresaban a América en enero, la explotación del teatro en esa temporada debía ser repartida entre dos compañías. Además de los estrenos prometidos, la suntuosa tragedia bizantina debió de seducir al consistorio, y en septiembre *Andrónica* ya estaba en marcha⁵⁸: «Para primeros de octubre estarán en Madrid los decorados de *Andrónica* [...] que, según nos dicen, son verdaderamente notables»⁵⁹.

Durante el otoño, la angustia de Mendoza sobre *Andrónica* va creciendo, pues hay que traducirla y ensayarla, y su marcha ya está cerca⁶⁰. Guimerá tenía *Andrónica* terminada, pero no la debería de crear pulida para su estreno en Madrid; prueba de ello es que en enero de 1901 avanzó dos fragmentos en la publicación catalanista *Juventut*, que él mismo había ayudado a fundar, pero las diferencias entre el segundo de estos textos y la versión definitiva de 1905 nos inducen a pensar que el autor consideraba su obra como poco más que un borrador⁶¹. Así, pues, a pesar de las súplicas, Gui-

⁵⁷ Sobre Edmund Rostand y Gabrielle D'Annunzio como renovadores de la tragedia, v. BACARDIT (2009): 299-303; *ibid.*, pp. 316-317, se cita *La Gloria* de D'Annunzio como posible influencia de *Andrónica*, pues la protagonista es Elena Comnena, de la saga imperial de Bizancio, y las masas juegan un papel fundamental en la acción.

⁵⁸ La prensa difundió ya a mediados de septiembre el programa, cf. *El Globo*, 15/09/1900, p. 2.

⁵⁹ *El Globo*, 27/09/1900, p. 2.

⁶⁰ FG (capsa 32/2), telegrama de Sevilla a Madrid [25/09/1900]: «Díganos cómo va *Andrónica*»; carta de Mendoza a Guimerá [s.f., ca. 07/10/1900, según *El Globo*, nota anterior], en MARTORÍ (1999), p. 127: «Las decoraciones de la *Andrónica* son hermosas, tres a cuál más hermosa. Ya están aquí muertas de risa!!!! [...] / Mil y mil abrazos de María (la *Andrónica*!!!) y mil y mil abrazos míos (la *Andrónica*!!!!), ya sabe que le queremos (la *Andrónica*!!!!) mucho, pero mande la *Andrónica* y el final de *La hija del mar*»; carta de Mendoza a Guimerá [s.f. ca. 15/12/1900], en MARTORÍ (1999), p. 163: «Está V. descontento de nuestro trabajo? No nos manda V. la *Andrónica* por...? No, no es posible!! Es que no la ha terminado V. aún? Qué pasa? Por Dios, D. Ángel, una palabra cariñosa y que yo sepa lo que V. piensa».

⁶¹ *Juventut*, 03/01/1901, p. 21. El primer pasaje recoge el momento en el que Andrónica surge de entre la multitud maldiciendo a Nicéforo por su crueldad contra su pueblo (act. 1, esc.

merá no les entregó *Andrónica*⁶², y el 7 de enero de 1901 los Guerrero-Mendoza comienzan una gira por provincias y Latinoamérica que les mantendrá fuera casi dos años.

Durante su periplo la pareja continúa pidiéndole *Andrónica*, entre otras obras más que Guimerá les había prometido, pues quieren llevarla preparada como plato fuerte cuando estrenen en Madrid⁶³. Fue anunciada en el programa de estrenos en septiembre de 1902⁶⁴, pero no será hasta enero de 1903 cuando Fernando acuse por fin recibo de ella —«¡Qué ganas tengo de empezar a estudiarla! Estoy enamorado del papel que usted me ha escrito, y eso que no conozco más que el primer acto—», proponiendo a Luis López Ballesteros, periodista de prestigio y gran admirador y defensor de Guimerá, para que la traduzca en verso, pues en prosa perdería grandeza⁶⁵. Ballesteros comienza un trabajo concienzudo del que dan fe las cartas que dirigía al autor⁶⁶.

Buena parte del éxito de los Guerrero-Mendoza se debía a la “propiedad” de la puesta en escena. Solían viajar a París para estar a la última, y no pudo ser menos en agosto de 1903, cuando proyectaban obras como *El dragón de Fuego*, de Jacinto Benavente, y *Andrónica* para la temporada de invierno. La pareja solicitó el consejo de su vieja amiga Sarah Bernhardt, quien seguía triunfando en su propio teatro con la *reprise* de la incombustible *Théodora*:

«Para *El dragón de fuego de Benavente*, que transcurre en La India y ha de ofrecer brillantísimos cuadros, ha recibido encargo de construir los trajes

vii), y el segundo, el parlamento en el que Sergio cuenta cómo Andrónica exhortaba al pueblo a resistir el empuje de las tropas invasoras de Bizancio en la batalla (act. iii, esc. iii).

⁶² El ambicioso programa que la empresa había presentado para lograr la concesión del Español no cubrió ni mínimamente las expectativas que había creado. El crítico A. Sánchez Pérez calificó la temporada de «parto de los montes», cf. *El Globo*, 22/07/1901, p. 1.

⁶³ FG (capsa 32/2), postal de Guerrero a Guimerá [Habana, 09/12/1901]: «Sr. Dn. Ángel, pero y *Andrónica*? / Mire V. que se acerca la hora de nuestra vuelta y es preciso llevarla puesta y hay mucho que poner. [...]»; postal de Guerrero a Guimerá [Ferrol, 06/07/1902]: «Mi querido D. Anhelot, sigue nuestra *Pecadora* su carrera triunfal, pero nada dice V. en sus telegramas de *Andrónica*. Pues entonces, qué está V. haciendo? No olvide mi papel; como el de Daniela: así me gustan. [...] Mariíta» [Daniela es la protagonista de *La pecadora*, drama de Guimerá que cosechó gran éxito en América]; postal de Guerrero a Guimerá [Santander, 14/09/1902]: «Mi querido don Ángel, sigue con gran éxito *La pecadora*. [...] ¿Cuándo recibiremos *Andrónica*? / Mariíta».

⁶⁴ *El Día*, 22/09/1902, p. 3.

⁶⁵ Guimerá debía preferir a Eugenio Sellés, dramaturgo y académico muy conocido por su indolencia. FG (capsa 32/2), carta de Mendoza a Guimerá [Méjico, 13/02/1903].

⁶⁶ FG (capsa 33/3). Se conservan dos cartas de Ballesteros a Guimerá sobre esta traducción.

orientales [...] el célebre Sandoff, modisto de Sarah Bernhardt [...] Sandoff hará también los trajes bizantinos de *Andrónica*, drama de Guimerá que se desenvuelve en Bizancio. Para esta obra ha facilitado a nuestros insignes artistas muchos datos la gran trágica francesa Sarah Bernhardt, que para el estreno de *Théodora* hizo un detenido estudio de la época.

[...] *Andrónica*, la tragedia de Guimerá [...], tiene hermosas decoraciones, suntuosos trajes y ricos accesorios. Difícil era reunir los datos de la época, pero salvada la dificultad merced al valioso auxilio de la eminente trágica francesa Sarah Bernhardt, nuestros ilustres artistas han procurado que la obra sea representada con todo el aparato escénico que requiere y con marcado sabor de época»⁶⁷.

En septiembre de 1903 vuelve a anunciarse *Andrónica* para la temporada que empieza⁶⁸. Según López Ballesteros, él entregó la traducción a tiempo, pero Fernando decidió retrasar el estreno a pesar de él y de María⁶⁹. Guimerá escribió asustado a Fernando, quien le calmó diciéndole:

«¿Qué demonios le ha escrito a usted el amigo Ballesteros para que usted se alarme hasta llegar a sospechar que no nos ha gustado el drama? *Andrónica* es hermosísima, la obra más hermosa de todas las que usted ha escrito, grande, valiente, vigorosa, de efecto seguro en el público [...] Será un exitazo y es necesario aprovecharlo hasta las escurriduras y no malgastarlo en algunas representaciones de final de temporada»⁷⁰.

6. EL ESTRENO DE *ANDRÓNICA* EN EL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID (1905)

En octubre de 1904, por fin, la prensa anuncia:

«La primera obra original que se estrenará será *Andrónica* [...] Los ensayos, ya muy adelantados, son laboriosísimos, porque se trata de un drama en el que a semejanza de *Virginia*, de Tamayo, y de *Cyrano de Bergerac*, de Ronstad, intervienen grandes masas, que desempeñan papel principalísimo.

⁶⁷ *El Teatro*, 09/1903, pp. 17-21: «La Compañía Guerrero-Mendoza», por E. C.

⁶⁸ *El Día*, 25/09/1903, p. 2.

⁶⁹ *FG* (capsa 33/3), carta de López Ballesteros a Guimerá [Madrid, 22/12/1904 (sic)]. La fecha se lee con claridad, pero la única opción para comprender su contenido es suponer que Ballesteros se equivocó al escribirla, quizá por la inminencia del nuevo año. Carece de sentido que en diciembre de 1904 diga que está «lejana la época de los ensayos» cuando la obra se estrenó el 12 de enero de 1905 y la prensa los anuncia adelantados en octubre de 1904, *cf.* nota 68.

⁷⁰ *FG* (capsa 32/2), carta de Mendoza a Guimerá [Madrid, 30/12/1903].

Pintores, sastres, bordadores, mueblistas, armeros, decoradores y cuantos más o menos directamente se dedican a las artes suntuarias, se ocupan en estos momentos de terminar sus respectivos trabajos para que a la llegada a Madrid de la compañía [...] puedan empezar los ensayos generales de esta obra, que [...] tanto interés despierta»⁷¹.

Fernando va manteniendo al día a su autor del avance en la preparación:

«Están pintando todos los trages (sic) para *Andrónica* porque era imposible encontrar telas que tuvieran caractef[...] y las estamos fabricando. Ocúpese de que me manden las decoraciones. Estrenaremos en diciembre. Le avisaré cuando estén adelantados los ensayos. Van llegando los adornos encargados a París [...] Espera sea el estreno un gran acontecimiento. Mil abrazos. Fernando»⁷².

El estreno se retrasó hasta el jueves 12 de enero. La prensa anunciaba que el día 7 Guimerá ya se encontraba en Madrid para asistir al evento, y reproducía un comunicado con el reparto, una breve descripción de los cuadros escénicos y el momento histórico en el que se sitúa la acción: «Anatolia, los días 14 y 15 de Agosto del año 1022⁷³». Este dato cobra importancia en la medida en que debe proceder del propio Guimerá, pues no aparece en ningún otro lugar; la edición castellana del texto ubica la acción en «Anatolia, época siglo XI»⁷⁴, y la catalana en «Anatolia l' any 1022»⁷⁵. Quizá podamos atribuir a la autocensura del autor, para no dar que hablar a la crítica, el hecho de que eligiera mencionar el 15 de agosto, fecha de la muerte del pretendiente al trono Nicéforo, y no el 11 de septiembre, fecha de la batalla final por el dominio de Anatolia –que es el auténtico tema de la tragedia, aunque nombres y acontecimientos se encuentren fusionados y recreados en la ficción dramática– pues esta última tenía marcada connotación catalanista y nadie en Madrid habría creído en la casualidad.

⁷¹ *El Liberal*, 06/10/1904, p. 3: «Teatro Español». Debe ser una nota del teatro, pues todos los periódicos madrileños transmiten el mismo texto. La campaña publicitaria ya ha comenzado.

⁷² *FG* (capsa 32/2), telegrama de Mendoza a Guimerá [s.f.] El hecho de que las telas fueran decoradas a mano y los adornos encargados en París ya da una idea de la enorme inversión que supuso la puesta en escena. Los decorados fueron pintados en Barcelona por Moragas y Alarma, y por una carta de Mendoza a Guimerá, *FG* (capsa 32/2) [Bilbao, 20/08/1904] sabemos que fueron supervisados por el propio Guimerá.

⁷³ *Cf.*, por ejemplo, *La Época*, 07/01/1905, p. 2, y *La Correspondencia de España*, 09/01/1905, p. 3.

⁷⁴ Ángel Guimerá, *Andrónica*, trad. de Luis López Ballesteros, Madrid 1905, p. 4.

⁷⁵ Ángel Guimerá, *Andrónica*, Barcelona 1905, p. 5.

Los previos en la prensa el mismo día del estreno a raíz del ensayo general aumentaban aún más el interés gracias a la comparación:

«Representa la ilustre actriz una monja, con tal encanto de propiedad y gentileza, que parece una de esas figuras de alargada silueta y ojos que sugestionan de los viejos trípticos de Bizancio que tanto pondera Taine, o una de esas vírgenes de solemne andar, rebosantes de espiritualidad y belleza, que revive en uno de sus libros Paul Adam.

Es un alarde de acierto esta resurrección artística, con exacto sabor histórico, que ha hecho María Guerrero, tan feliz en propiedad y en esplendor, como el empeño triunfador de Sarah Bernhardt, cuando al representar *Teodora* evocó en la escena, mediante prolijos estudios del carácter de época, el esplendor de Bizancio»⁷⁶.

Y Guimerá debió de sonreírse ante el previo de Manuel Bueno donde, haciendo gala de haber leído a Procopio, el crítico alaba la propiedad histórica de la *Théodora* de Sardou y dice:

«Ignoro qué periodo del Imperio Bizantino ha inspirado a Guimerá su obra. En el transcurso del ensayo general de *Andrónica*, a que asistí anoche, procuré buscar a través de la obra un rastro histórico y, la verdad sea dicha, no lo conseguí.

El ilustre poeta catalán se ha contentado con resumir, dentro de la medida ordinaria de un espectáculo escénico, las pasiones sociales más visibles en el reino de Anatolia, un Estado que, a pesar de mantener vivos los usos bizantinos, fue independiente. ¿Tiene aquel reino efectividad geográfica? Actualmente, no. En otro tiempo fue algo que equivalía a Bulgaria. Lo que parece indudable es que fue absorbido aquel pueblo por el gran imperio vecino»⁷⁷.

Esa noche el público pudo por fin asistir a la esperada tragedia bizantina:

En el acto primero, abren la escena el abad de San Thimur y el caballero Livanio. El abad es un infiltrado de Bizancio, que pretende apoderarse del reino de Albia derrocando a su emperador Nicéforo. Cuando esto suceda, el Imperio pondrá el gobierno de toda la Anatolia en manos del abad, cuya secreta intención es sublevar al

⁷⁶ *La Época*, 11/01/1905, p. 1: «*Andrónica*, un ensayo general», por Ángel Guerra.

⁷⁷ *Heraldo de Madrid*, 12/01/1905, p. 1. No nos resistimos a transcribir lo que Bueno denomina “historicidad” de la figura de Teodora: «Aquella monstruosa mujer debe por fuerza interesar en un escenario. El público debe asistir entre atónito, conmovido y espantado, a la sucesión de lances de fortuna, de amor, de perversidad y de barbarie con que tejó su vida aquella ramera ilustre, que aventajó a Mesalina en audacia para depravarse y a Cómodo en abyección moral y en el impulso feroz de sus venganzas».

pueblo, oprimido y aterrorizado por el cruel tirano Nicéforo, para que las puertas se abran pacíficamente a las tropas imperiales.

No obstante, Heraclias, que puso a Nicéforo en el trono para convertirlo en un pelele, ha logrado que el acobardado soberano se sobreponga a la repulsión que el vulgo le provoca y lo convoque a palacio para rogarle que salve su ciudad del invasor bizantino. De entre la plebe se alza la voz de Sergio, quien quiere defender a su patria pero no por el tirano Nicéforo, sino por la libertad de su tierra. Sergio es enviado al tormento por su desacato.

Entre la masa humillada ante el emperador, una figura blanca alza sus brazos maldiciéndole por su iniquidad. Nicéforo, impresionado, le pide que hable. Andrónica dice que por mandato del cielo ha salido del claustro para salvar a su patria y a él. Ella es el alma que a él le falta. El agosto queda a solas con ella y arrebatado de amor por mujer tan extraña que viene a hablarle de piedad, de valentía, de libertad y de honor, le roba un beso. Andrónica reacciona enfurecida, y Nicéforo siente que algo se ha removido en lo más profundo de su ser y le suplica perdón, accediendo a ser bueno y justo a cambio de que ella hable ante el pueblo reunido en palacio. Gracias a Andrónica se abren las cárceles, se destruyen los instrumentos de tortura y el pueblo cobra conciencia de que unido podrá enfrentarse al invasor y recuperar su patria en libertad. Ella regresa al convento ante la consternación de Nicéforo y los vítores de la multitud.

En el acto segundo se desarrollan las intrigas. Por un lado, los infiltrados de Bizancio ven que el entusiasmo despertado por Andrónica entre la chusma no hará fácil la rendición; por otro, Heraclias está inquieto por el cambio operado en Nicéforo, pues su poder en la sombra peligra. Después de una fuerte discusión entre los dos, Heraclias le dice que matará a la joven y se hará con el trono. Se oye tumulto de armas; sin Andrónica, el pueblo se rebela contra el emperador. Nicéforo ordena a uno de sus fieles que asesine a Heraclias y ruega al artero abad de San Thimur que traiga a Andrónica de su convento para que lo salve del furor de la plebe.

Sergio y otros líderes también se dirigen al claustro para rogar a la novicia que los guíe contra Bizancio y en la revuelta contra el emperador. Ella les pide lealtad y calma, y va en busca de consuelo ante el abad del monasterio, pues el beso de Nicéforo ha despertado en ella un amor muy distinto del que la llevó a palacio. El abad de San Thimur no pierde la ocasión que le brinda el inadvertido basileo y, llegado al convento, envenena el corazón de la joven: Nicéforo sólo la quiere como amante. Andrónica, crédula y desalentada, accede a profesar. En el mismo instante en que ha sido consagrada ya como monja, Nicéforo irrumpe en el claustro buscándola perseguido por la masa furibunda y la muchacha, una vez más, salva a su amado.

Heraclias abre el tercer y último acto. Su asesino sólo lo dejó malherido y ahora trama venganza. Por el abad de San Thimur sabe que ante el sincero amor de Nicéforo, Andrónica ha profanado sus votos y juntos encabezan la lucha frente a las tropas de Bizancio que asedian la ciudad, y Sergio cuenta cómo la joven, montada sobre

un corcel y con la melena al viento, enardecía al pueblo en primera línea de combate con gritos de patria y libertad.

Ya en el palacio después de haber rechazado el primer empujón de las tropas bizantinas, el pueblo apoya el matrimonio de Nicéforo y Andrónica, pues sabe que sólo gracias a ella podrá Albia sobrevivir. Pero el abad de San Thimur, erigiéndose en autoridad eclesiástica y consciente de que sus intrigas para ceder Albia a Bizancio habrían sido en vano, declara impía esa unión, pues la novicia había profesado y estaba desposada con Dios. Heraclias irrumpe en palacio al mando de los nobles rebelados contra Nicéforo, y obedeciendo las órdenes del abad, que coincidían con sus propios deseos, apuñala a la joven justo cuando el ejército de Bizancio ha logrado traspasar las defensas de la ciudad. Andrónica emplea su último aliento en animar a su pueblo a la resistencia, y Nicéforo y la multitud se lanzan al combate entre gran estruendo de campanas y armas enarbolando como una bandera su cadáver.

El público vitoreó entusiasmado y los actores, el autor y el traductor tuvieron que salir a saludar varias veces, pero los críticos se quedaron un tanto perplejos y su juicio fue por lo general muy duro. Se elogió la interpretación, la dirección y la puesta en escena, la traducción de Ballesteros –llegándose a decir que mejoraba el original– y la fuerza poética de los versos de Guimerá, pero no tanto la construcción de los personajes y de la tragedia, que a algunos pareció anticuada y más propia de un libreto de ópera. Sería imposible analizar aquí en detalle todas las reseñas publicadas⁷⁸, con opiniones a veces contrarias, pero por citar algún ejemplo podemos mencionar la impresión tan distinta que produjo la masa que se mueve en el escenario. Mientras que para algunos,

«El pueblo, la mayor y más desgraciada parte de la humanidad, es el verdadero héroe [...] Al revés de la usanza, los actores son el coro. El *demos*

⁷⁸ Hemos localizado comentarios sobre el estreno de *Andrónica* en Madrid en las publicaciones: i) Diarios del 13/01/1905: *La Correspondencia de España*, por Caramanchel; *La Correspondencia Militar*, por Miss-Teriosa; *El Día*; *La Época*, por Zeda; *Heraldo de Madrid*, por M. Bueno; *El Imparcial*, por J. de Laserna; *El Liberal*, por A. P.; *El País*, por A. Algarroba; ii) Diarios del 14/01/1905: *El Globo*, por Á. Guerra; iii) Semanarios: *Blanco y Negro*, 21/01/1905, por J. de Roure; *Gedeón*, 19/01/1905 (con caricatura); *La Ilustración Artística*, 20/02/1905, por Zeda (con ilustraciones); *La Ilustración Española y Americana*, 22/01/1905, por C. L. de Cuenca (con ilustraciones); *La Lectura Dominical*, 21/01/1905, por P. Caballero; *Nuevo Mundo*, 19/01/1905, por Zeda; *La Vida Española*, 21/01/1905 (con ilustraciones), por J. Nogales; iv) Revistas quincenales: *La Revista Blanca*, 01/02/1905, por Á. Cunillera; v) Mensuales: *La Lectura*, 01/1905; *El Teatro*, 02/1905, por Zeda y A. Miquis (con ilustraciones); vi) Anuarios: *Hojas Selectas*, 1905 (con ilustración); vii) también en Luis Morote, *Teatro y novela (Artículos críticos) 1903-1906*, Madrid 1906, pp. 175-190.

va y viene sin cesar, se agita colérico o entusiasta y se anticipa a proclamar el honor de su raza, la independencia de su patria y el derecho a la vida, y alentado y amparado por Andrónica, la humilde, cristiana y valerosa Andrónica, cobra fuerzas para romper sus cadenas y combatir su libertad contra el cetro y la tiara [...] Éste es a mi ver el espíritu de la tragedia de Guimerá, y éste es el secreto de su éxito»⁷⁹;

para otros,

«Las continuas entradas y salidas del pueblo, siempre perfectamente disciplinadas por el director de escena, causan fatiga en el espectador. Aquella gente se pasa los tres actos gritando, yendo y viniendo, sin hacer nada. Va a matar a Nicéforo, y no lo mata; va a impedir la profesión de Andrónica, y no la impide; la adora y vitorea de continuo y no logra evitar su muerte. El pueblo de Albia es una cosa así como la espada de Bernardo»⁸⁰.

Algunos, sin molestarse en comentar la obra, concluyen que el Español, que niega la escena a Emilia Pardo Bazán o Joaquín Dicenta y manipula la producción de Jacinto Benavente, «ha matado artísticamente a Guimerá»:

«Sus obras habrán sido éxitos del atrezzista, pero fracasos para el gran dramaturgo. No es suya la culpa [...] Hay, pues, que contentar vanidades y escribir a la medida que se encarga [...] Poco importa que fracase el autor, lo urgente es que triunfen los actores. ¿Con su arte irreprochable? No, con los trajes [...] La levita era poco. Había que pensar en trajes exóticos pero de esplendidez y lujo. Pues allá va Guimerá, camino de Bizancio. Había que sacar a escena manto regio y una de esas raras vestiduras de los trípticos bizantinos [...] ¿Va a continuar esta oligarquía artística? ¿Estamos en una especie de Bizancio literario? [...] ¿Surgirán, en este nuevo siglo, para esplendor de nuestro teatro, dramaturgos o modistas?»⁸¹

Pero para quienes bajaron al detalle, como el crítico de *El Liberal*, la obra:

«Es una falsificación sincera, presentando la misma vida corriente con el tenue barniz de las ropas y las decoraciones de época [...] Éste es el defecto

⁷⁹ *El Imparcial*, 13/01/1900, p. 2, «Los teatros», por J. de Laserna.

⁸⁰ *La Época*, 13/01/1905, pp. 1-2, «Veladas teatrales», por Zeda.

⁸¹ *El Globo*, 14/01/1905, p. 1, «Teatralerías. A propósito de *Andrónica*», por Ángel Guerra. Resulta difícil de creer que el Ángel Guerra, pseudónimo de José Betancourt, que firma esta columna sea el mismo Ángel Guerra que en *La Época*, 11/01/1905, p. 1, transmite la crónica del ensayo general con palabras como: «Es un alarde de acierto esta resurrección artística...», o «Cuando trasponíamos la puerta, ni aun la impresión del aire frío de la calle podía desvanecer aquella visión fantástica y prodigiosa, con tonos de luz, de fausto y de esplendidez: palacios de mármol con arquería suntuosa, caballeros con túnicas...» Cf. n. 76.

fundamental de *Andrónica* [...] La tragedia, localizada por su voluntad en la Anatolia del siglo XI, puede localizarse también en cualquier parte y en cualquier año, sin detrimento alguno, con sólo cambiar sus trajes y sus decoraciones. En cualquier parte menos en un pueblo bizantino, precisamente, a juzgar por lo que sabemos de aquella época tan atrayente y pintoresca»⁸².

En efecto, sobre el alzamiento del pueblo contra un monarca corrupto y débil y la rebelión de Nicéforo ante la autoridad eclesiástica, que tan doloso papel juega en la obra, cuando grita «¡Vampiros, malvados, que sois capaces de matar a media humanidad en el nombre de Dios!», el crítico de *La Revista Blanca*, de clara tendencia anarquista, decía que:

«Nos sabe a gloria en cuanto al sentido revolucionario de la frase, pero ella sería lógica y verosímil puesta en boca de un obrero moderno y de un rey protector de los enciclopedistas. Expuesta por un vasallo del siglo XI y por un emperador de aquel tiempo son inverosímiles»⁸³.

Manuel Bueno en el *Heraldo de Madrid* vuelve a demostrar su erudición:

«Guimerá no ha querido seguir una pauta histórica ni ser fiel al recuerdo de ningún tirano bizantino. De habérselo propuesto, con traer a la escena a Justiniano, a León I o bien a Constantino el Iconoclasta, hubiese logrado una señalada victoria teatral.

El texto de Procopio, los libros de Juan Lombard y el estudio de Dihel (sic)⁸⁴ permiten reconstruir aquel tormentoso ambiente del pueblo bizantino sin gran dificultad»⁸⁵.

Si Guimerá silenció el origen de su inspiración para evitar las críticas hacia su ideología independentista, cayó en su propia trampa. La mención de Schlumberger le habría otorgado, al igual que a Sardou, el respaldo de un argumento de autoridad incuestionable, y la recreación épica y romántica de Armenia defendiendo su libertad ante el depravado Imperio Bizantino quizá habría logrado conectar con las simpatías de la opinión pública hacia la Armenia contemporánea sublevada contra el cruel Imperio Otomano. Privada

⁸² *El Liberal*, 13/01/1905, p. 2, «Teatro Español. *Andrónica*», por A. P.

⁸³ *La Revista Blanca*, 01/02/1905, pp. 452-455, por Ángel Cunillera. La cita en p. 454.

⁸⁴ Debe referirse a *Théodora, impératrice de Byzance*, París 1903, que tuvo dos reediciones en 1904. Sobre la querrela Schlumberger / Diehl y la Teodora histórica, cf. RONCHEY (2002): 34-38.

⁸⁵ *Heraldo de Madrid*, 13/01/1905, p. 1, «Teatro Español. *Andrónica*», por M. Bueno.

del referente que le habría dado empaque y justificación histórica, la obra quedó reducida «a una serie de episodios entretenidos [...], uno de esos dramas pseudo-históricos que se cultivan en el teatro vistoso y para pasar el rato»⁸⁶.

Retomamos las reflexiones del crítico de *El Liberal*:

«Y puesto que *Andrónica* no ha tenido realidad histórica ¿qué habrá querido en ella personificarse? ¿Acaso el espíritu de tolerancia, de amor y de dulzura que es la esencia del cristianismo esgrimida en sus primeros años contra la sociedad pagana agonizante? Tal vez; por eso se confunde con el pueblo, y a él acude y por él es defendida. Más esta especie de símbolo democrático parece que se sale de aquel marco. Ni es fácil descubrir en la plebe bizantina caudillos como Sergio, ni era tan libre como puede suponerse. Por eso, fatalmente, se le escapan al autor frases y gritos en boca de este pueblo que nos traen vivos recuerdos de la Revolución Francesa»⁸⁷.

El anacronismo de contenido y forma llenó las columnas de los más:

«El ascendiente que sobre el pueblo ejerce un obscuro menestral [Sergio], en el que los compañeros de un *meeting* republicano de nuestros días no echarían de ver los ocho siglos y pico que del patriota de Anatolia los separan»⁸⁸.

Zeda busca claves que expliquen la intención final de la obra:

«Al través de todos estos asolamientos, muertes y fieros males, se entrevé confusamente un símbolo obscuro, es verdad; pero ya hemos convenido que los símbolos teatrales deben ser confusos para que cada espectador se dé el gusto de interpretarlos a su manera. Así, a primera vista, parece que aquello quiere significar la necesidad que tienen los que rigen las Naciones de vigorizarse con la sana atmósfera de los anhelos populares, de identificarse con el alma de su raza, de hacer triunfar, sobre todas las leyes arcaicas y convencionales, la ley eterna del amor.

¿Es éste el símbolo de *Andrónica*, parecido al de *Alma y Vida*⁸⁹? Yo no lo sé.

¿Será –el catalanismo de Guimerá quita a la suposición todo lo que pueda tener de absurdo– imagen alegórica de Cataluña, oprimida por el

⁸⁶ *La Lectura*, 01/1905, p. 178. *Andrónica* coincidió en cartel con *Quo vadis?* en el teatro de la Princesa y *Lysistrata* en la Zarzuela.

⁸⁷ *El Liberal*, 13/01/1905, p. 2, por A. P.

⁸⁸ *La Ilustración Española y Americana*, 22/01/1905, p. 43, por C. L. de Cuenca.

⁸⁹ Drama histórico de Galdós estrenado en 1902. Fue tan vapuleado por la crítica, que el autor incluyó en la edición del texto una defensa del mismo. Vid. PÉREZ GALDÓS (2009): 851ss.

Bizancio madrileño y enamorada de su alma individual, independiente y castiza?⁹⁰

Miss-Teriosa, por su parte, no lo duda, y abunda todavía más:

«El señor Guimerá ha seguido la huella de los fantaseadores y esto le ha proporcionado ocasión de encontrar, nada menos que en pleno siglo XI, una especie de “patria chica” en la Anatolia de aquel tiempo donde, por lo que vimos anoche, ya comenzaban a desarrollarse las ideas catalanistas. El sr. Guimerá es un *averti*, según la frase de Maeterlink, puesto que hace su propaganda favorita *sofocleando* con tragedias del género bizantino [...]

Pero bueno es que vaya enterándose el sr. Guimerá de que no son cualidades recomendables en una obra teatral la desesperante monotonía de la acción escénica, la poca consistencia y hasta imperfecto dibujo de algunos caracteres y hasta el exagerado convencionalismo de colocar en el siglo XI de la era cristiana una escena como la de la entrada de las turbas populares en el real Palacio durante el acto I, pasaje dramático que se parece, como una gota de agua a otra gota, a la descripción que hace Lamartine de la Jornada del 20 de junio de 1792 en su *Historia de los Girondinos*. Por mucho que quiera fantasear el sr. Guimerá, no podrá convencer de que en tiempo de Nicéforo, de Heraclias y de otros personajes simbólicos eran conocidos los trabajos de los enciclopedistas⁹¹.

Pero como ya había sucedido en otras ocasiones, a pesar de las críticas el público continuó llenando el teatro para admirar *Andrónica*, según rezan los breves de prensa⁹² y confirma Ballesteros a Guimerá en una enigmática carta:

⁹⁰ *La Época*, 13/01/1905, pp. 1-2, «*Andrónica*», por Zeda.

⁹¹ *La Correspondencia de España*, 13/01/1905, p. 2, «*Andrónica*», por Miss-Teriosa. Cf. A. Lamartine, *Historia de los girondinos*, Madrid 1847, t. I, pp. 484-503. No sería de extrañar que Guimerá hubiera tomado este referente del asalto a las Tullerías en la construcción de su tragedia. El catalanismo republicano sentía gran admiración por la Revolución Francesa como reacción antiabsolutista que había acabado con los Borbones, puesto que se responsabilizaba a Felipe V de la pérdida de libertades de Cataluña a raíz de la derrota del 11 de septiembre. En este sentido, la Toma de la Bastilla se equiparó a la destrucción de la Ciudadela, símbolo de la opresión centralista. Por otra parte, el radicalismo social jacobino también puede rastreadse en la idea democratizante de que todos, independientemente de la clase social, deben participar en lograr la autonomía de Cataluña como patria común. Sobre esto vid. MARTÍNEZ FIOLE (1997): 344.

⁹² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 16/01/1905, p. 3: «El gran éxito obtenido por *Andrónica* la noche de su estreno ha tenido espléndida confirmación en las representaciones sucesivas. El sábado se agotaron las localidades en el referido teatro, y el público entusiasmado aclamó a Guimerá y López Ballesteros, a la par que a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que en unión de los demás intérpretes de la ya célebre tragedia, tuvieron que presentarse en escena cuatro o cinco veces a la terminación de los primeros actos y un sin número de ellas al final».

«Supongo que llegaría Ud. a Barcelona. Le pongo cuatro letras para tenerle al corriente de las andanzas, mejor dijera malandanzas de la infeliz *Andrónica*. El sábado último a pesar de estar diluviando a la hora de la entrada y viendo los precios a la mitad, como función popular, hubo a la vista un lleno y de taquilla 1.500 pesetas. El domingo por la tarde un lleno rebosante. Nada de esto sirvió para inclinar a la benevolencia el ánimo de Fernando. Al día siguiente, lunes, día de fiesta, pusieron de tarde otra obra; por la noche lo mismo; el martes tampoco fue *Andrónica* y hoy miércoles va *Reinar después de morir*. Es decir un fracaso total y absoluto. No haga el menor uso de estas noticias y déjelo estar, primero porque nada conseguiríamos; 2º porque ni Ud. ni yo podemos ni debemos igualarnos a los truchimanes mendicantes que rodean a nuestros amigos.

Siente mucho no poder darle noticias más gratas su affmo. amigo»⁹³.

Algo debió de suceder para que Mendoza, que retrasó un año el estreno de *Andrónica* para «aprovecharlo hasta las escurriduras», tuviera decidido retirar la de cartel. La carta carece de fecha, pero podemos datarla con exactitud. Las funciones 14ª y 15ª de *Andrónica*, las últimas, se dieron el domingo 29 de enero⁹⁴. El 30 y 31 se representó *Lo positivo*⁹⁵, pero no se envió anuncio a la prensa para la función del miércoles 1º⁹⁶, día en que Ballesteros debió redactar la carta y se hizo *Reinar después de morir*, ambas de Echegaray, cuyo *A fuerza de arrastrarse* se estrenó el 6 de febrero⁹⁷. ¿Acaso es Echegaray el «truchimán mendicante»? ¿El escritor en decadencia sintió envidia de *Andrónica* y forzó su retirada en propio beneficio? ¿Andaba la empresa del Español en discusiones internas por la obra que debían ofrecer y por eso no comunicó a la prensa el programa previsto?

Aunque éste fuera el caso, resulta difícil creer que los celos de una vieja gloria acabada –a pesar de que Echegaray recibió el premio Nobel en 1904, en 1905 dejó de escribir– fueran motivo suficiente para echar al traste la enorme inversión de ilusión y dinero que se hizo en *Andrónica* cuando el público respondía a pesar de las críticas. Necesariamente tuvo que haber algo más.

Consciente del poder que otorga la posibilidad de controlar la opinión del público, la crítica de Madrid tenía fama de ejercer su severidad a veces

⁹³ FG (capsa 33/3), carta de López Ballesteros a Guimerá [Madrid, s.f.]

⁹⁴ Por ejemplo, *El Liberal*, 27/01/1905, p. 3: «Entre bastidores. Teatro Español».

⁹⁵ Por ejemplo, *El Globo*, 30 y 31/01/1905, p. 3.

⁹⁶ Por ejemplo, *El Globo*, 01/02/1905, p. 3: «Teatro Español. No se ha recibido anuncio».

⁹⁷ *El Imparcial*, 21/01/1905, p. 6, informa de que Echegaray ha leído en el Español *A fuerza de arrastrarse*, cuyo estreno estaba previsto a fin de mes, esto es, antes de que *Andrónica* se retirase.

con más gratuidad que razón. Todos los grandes –Echegaray, Galdós, Clarín– habían tenido conflictos con ella. Si bien era comúnmente reconocido el estro poético del teatro de Guimerá, su ideología podía inspirar un rigor aún mayor a la hora de valorarlo analizando su construcción al detalle e incluyendo comentarios hacia su persona⁹⁸. Eso no afectó a los Guerrero-Mendoza, que lo representaban a teatro lleno y tomaban el catalanismo de Guimerá con naturalidad y buen humor⁹⁹. No obstante, también es verdad que nunca antes de *Andrónica* la crítica había detectado trasfondo político en ninguna de las obras estrenadas en Madrid. Quizá eso cambiara las cosas y los actores, buque insignia internacional de la cultura española, cuyas visitas a la familia real salían reseñadas en la prensa¹⁰⁰, no se sintieran cómodos con una obra que había dado que hablar sobre propaganda catalanista de sesgo republicano y revolucionario, retirándola de cartel antes de significarse más¹⁰¹.

Hemos encontrado constancia de que *Andrónica* se representó una vez en Valladolid (06/05/1905) y tan sólo cinco veces (del 20 al 24/06/1905)¹⁰², durante los casi dos meses que permaneció la compañía del Español en el teatro Novedades de Barcelona, donde pasó con bastante más pena que gloria.

Allí recibió algunos de los elogios habituales a la interpretación, puesta en escena y a la traducción, cuestionándose en ocasiones la construcción dramática de la obra¹⁰³, pero sonaron muy intensas las voces disgustadas por

⁹⁸ Por citar un ejemplo referido a *Andrónica*, el semanario satírico *Gedeón* dice: «Esta especie de Sófocles con gotas, / este buen Guimerá, catalanista, / ¿por qué estrena sus obras en la Corte / primero que en la noble Barcelona? / ¿Por qué, si solicita nuestro aplauso, / dice después que somos unos quesos, / o algo peor? ¡Misterio inexplicable [...]!»

⁹⁹ Cf. n. 60, carta de Mendoza a Guimerá, en MARTORÍ (1999): 127. Al tiempo que le pide la *Andrónica*, Fernando le suplica un final feliz para *La hija del mar*: «Ande V., Don Ángel: mándeme otro final: estoy dispuesto a todo, a todo, a todo: que me parece el catalanismo una gran idea política y social, una gran cosa, tienen VV. razón, a mis hijos les podré barretina, yo haré discursos catalanistas y María pondrá una clase para dar lecciones de esa hermosa lengua: qué más? Estoy dispuesto a creer en Noguera (que es el más rabioso) como en el verdadero Apóstol del Catalanismo [...]. A pesar de ser catalanista (Dios me perdone) tiene buen gusto».

¹⁰⁰ Cf., por ejemplo, *El Día*, 04/12/1902, p. 2.

¹⁰¹ El 5 de mayo de 1920, con motivo de un polémico discurso separatista que Guimerá dedicó al mariscal Joffré durante los Juegos Florales en Barcelona, la pareja retiró de cartel el drama *El alma es mía*, que tenían programado para esa noche durante su actuación en Sevilla. La relación entre los actores y el dramaturgo se enfrió, y en lo sucesivo se encontraron con enormes problemas para actuar en Barcelona, además de recibir quejas de los distintos centros catalanes establecidos en América. Cf. *El Globo*, 07/05/1920, p. 1. Vid. MARTORÍ (1995): 233-256.

¹⁰² *El Imparcial*, 08/05/1905, p. 4, reseña el enorme éxito de *Andrónica* en el teatro Calderón de Valladolid. Los datos de Barcelona proceden de *La Vanguardia*.

¹⁰³ *La Tomasa*, 29/06/1905, p. 9, y *La Vanguardia*, 21/06/1905, p. 7.

tener que verla representada en castellano. Su ambientación bizantina no causó extrañeza alguna, pues Guimerá había estrenado en Barcelona en 1904 *Lo camí del sol*, su visión personal de la aventura de Roger de Flor en Bizancio¹⁰⁴:

«A Barcelona, cap y casal de Catalunya, hem agut de fer conexas ab el drama d'en Guimerà *Andrónica* en la seva traducció castellana, bans d'haverlo pogut assaborir en la nostra llengua. Lo qual no hauria succehit si'l Teatre Català fos veritablement català y estés montat, organiat y dirigit per gent que sentís veritable amor a la terra y, per consegüent, als seus literats y als seus artistes.

Feya pena haver de sentir aquells endecassílabs castellans, sovint inexpressius, en lloch dels endecassílabs robustos, gráfichs y palpitants que son patrimoni de les tragedies d'en Guimerà.

Ab *Andrónica* en Guimerà tira pels matexos viarans qu'ab *El camí del sol* però'n surt molt més ayrós. La lluyta entre Bizanci y la Anatolia, que serveix de nus a l'acció, li dona un ayre épich, que's fon y s'entrellassa ab el poema d'amor del que'n son hèroes el príncep d'aquell darrer país y la novicia Andrònica. Com se veu, també aquest cop l'ha anada a cercar en Guimerà cap al Orient la llum de la inspiració»¹⁰⁵.

Andrónica cayó en el olvido. No hemos hallado noticia de ulteriores funciones de obra tan deseada, ni siquiera para amortizar la enorme fortuna que debió costar. En realidad, Ballesteros fue quien más la defendió, en público, cuando muestra su disgusto ante las críticas recibidas como:

«Traductor de obras insustanciales por haber traducido *Andrónica*, himno vibrante al pueblo, rudo anatema contra la iglesia corrompida y venal que señoreaba a los hijos de aquella generación que se había estremecido con los horrores del milenario»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Para un análisis literario de *Andrónica* y *Lo camí del sol*, vid. BACARDIT (2009): 306-328.

¹⁰⁵ *L'Il·lustració Catalana*, 25/06/1905, pp. 413-414, por M. y G. En *Juventut*, 29/06/1905, pp. 415-417, E. Tintorer, ofendido por que en Madrid se alabara más la traducción que el original catalán, hace una reseña demoledora: «No pretench jo que *Andrònica* sia una tragedia genial [...] No es Andrònica una Cleopatra, per exemple, ni es Nicèfor un Edip. Però [...] Que *Andrònica* posada en tan dolents condicions com ho ha fet la companyia Guerrero-Mendoza, no hagi caygut ridiculament, que s'hagi aplaudit força, es un argument decisiu en son favor». Vid. BACARDIT (2009): 308-310, para mayor detalle de la recepción en Barcelona de *Andrónica*.

¹⁰⁶ *El Imparcial*, 23/05/1906, p. 1, «Voz de sinceridad. Carta del Sr. Luis López Ballesteros (director de *El Imparcial*) al Sr. Alfredo Murga (director de *El Liberal*)».

Y en privado, según escribe a Guimerá:

«Sólo por mi esfuerzo llegó a representar *Andrónica*, deshonrada antes de nacida por Fernando [...], como le probará a usted el hecho de que no ha vuelto a representarla ni estrenarla en América»¹⁰⁷.

6. EL ESTRENO DE *ANDRÓNICA* EN EL TEATRO PRINCIPAL DE BARCELONA (1910).

Andrónica fue creada porque María Guerrero quería un «papel grande», pero en su versión castellana quedó reducida a una aparatosa puesta en escena. Quien lo hizo enorme fue una jovencísima Margarita Xirgu. Incluso la documentación gráfica de los eventos nos transmite esta idea: las imágenes conservadas del estreno en el teatro Español de Madrid son planos generales en los que se muestran los suntuosos y exuberantes decorados que enmarcan a los actores ricamente ataviados, mientras que lo único que hemos hallado de la *Andrónica* de Xirgu son fotos de estudio, editadas en forma de postal publicitaria, que la presentan a ella sola vestida con el hábito blanco de novicia sobre un fondo negro en las poses más significativas de la tragedia.

El Diluvio nos permite contrastar la impresión que causaron en Barcelona las dos versiones de *Andrónica*. En 1905 su crítico reprochaba a Guimerá que, odiando como odiaba el centralismo, fuese a Madrid, aunque también era cierto que la obra era tan aburrida, que era una manera de torturar a los pobres madrileños. En octubre de 1910, en ese mismo diario se decía:

«En los tres actos de aquella tragedia bizantina el caudal inmenso de poesía lírica del autor se desborda en imágenes bellísimas [...] Toda la obra se sostiene en tensión intensa [...], la fantasía poética de Guimerá toma el vuelo de las grandes concepciones»¹⁰⁸.

En opinión de R. Bacardit, el cambio que se había producido en estos cinco años en los gustos teatrales explica la recepción tan distinta que disfrutó la obra, pues el género trágico en verso florecía otra vez, como lo de-

¹⁰⁷ FG (capsa 33/3), carta de López Ballesteros a Guimerá [Madrid, 28/11/1908]. MARTORÍ (1995): 199 afirma que *Andrónica* fue llevada a ultramar, pero no ofrece más datos. Ballesteros siguió colaborando con los Guerrero-Mendoza en la traducción de otros dramas de Guimerá, pero en sus cartas trasluce decepción y un gran resentimiento hacia los actores.

¹⁰⁸ *El Diluvio*, 22/06/1905, pp. 17-18, «Crónicas menudas», por F. Urrecha; y *El Diluvio*, 25/10/1910, p. 22. Ambas citas *apud* BACARDIT (2009): 310.

mostraba el éxito que Eduardo Marquina estaba teniendo en Madrid con obras de este tipo. La fuerte tendencia europea de revisión de autores como Shakespeare o Schiller, junto a Rostand o D'Annunzio, y el deseo de renovación de los autores más jóvenes cristalizan en Cataluña con la propuesta de un homenaje a Ángel Guimerá, pues él es el verdadero fundador del género en lengua catalana¹⁰⁹. Así, pues, el 23 de mayo de 1909 Ángel Guimerá recibe un multitudinario homenaje popular en la Plaza de Cataluña al que se dice que asistieron cien mil personas y con el que quedó consagrado como poeta nacional¹¹⁰.

No obstante, en el caso concreto de *Andrónica*, consideramos que otros factores, además del placer de acudir al teatro a visitar las obras del *mestre* Guimerá y el gusto renovado por la tragedia histórica, contribuyeron a su éxito.

La temporada 1910-1911 comienza en el teatro Principal de Barcelona con una muestra de autores catalanes: Frederic Soler, Ignasi Iglèsias, Santiago Rusiñol, Josep Feliu i Codina. La programación tenía como pilar fundamental a Ángel Guimerá¹¹¹ y como estrella indiscutible a Margarita Xirgu, quien se había ganado a pulso la admiración que se le tributaba partiendo de los círculos obreros de teatro de aficionados. *Andrónica* se anuncia el 22 de octubre de 1910 como plato fuerte, pues será la primera vez que se presente en catalán.

La Escena Catalana caldea el ambiente publicando en el mismo día del estreno un fragmento de la escena VI del acto I en la que el pueblo se enfrenta al emperador al pie del trono, justo antes de la aparición de *Andrónica* en escena –precisamente el pasaje que en Madrid había evocado aromas de la Revolución Francesa–, y anunciando que se han preparado decorados nuevos para la obra¹¹².

Hubo críticas muy duras sobre la construcción de los personajes:

«Presenta el autor algunos tipos y situaciones que contribuyen a falsear la obra: un fraile concebido tendenciosamente y al que no hay por dónde cogerle; una profesión religiosa, que acusa en el señor Guimerá el mérito de haberla inventado; [...] y un pueblo imbécil que cree que su salvación depende de una joven histórica»¹¹³.

¹⁰⁹ BACARDIT (2009): 311-312.

¹¹⁰ Para una descripción del homenaje, vid. LLORT (1996): 99-107; para un análisis de la reacción de la prensa de Madrid ante el acto, vid. MARTORÍ (1995): 187-198.

¹¹¹ FOGUET (2002): 32.

¹¹² *L'Escena Catalana*, 22/10/1910, pp. 2 y 6-7.

¹¹³ *Diario de Barcelona*, 24/10/1910, p. 14122. La cita *apud* Bacardit (2009): 311.

Y también sobre la vigencia de este tipo de obras:

«Aunque se tratara de un estreno efectivo, poco pudiera decirse que no se hubiera dicho ya con respecto a otras obras de nuestro gran poeta [...]

En cuanto a nosotros los novísimos, que hacia muy distintos horizontes miramos y con muy distintas aspiraciones de las que inquietaban a nuestra precedente generación, nos hallamos desconcertados, inquietos ante producciones como ésta, geniales, sí, pero tan apartadas de nuestra actual manera de sentir [...]

La dirección escénica en extremo descuidada. La presentación, pobre y llena de anacronismos. Y estas cosas no deben ocurrir en representaciones como la de *Andrónica*, en que el efecto pintoresco, decorativo, es elemento primordial.¹¹⁴

Las críticas en este sentido son la tónica más general de los medios en castellano, pero el hecho de que la tragedia se ofreciera en su lengua original resultó fundamental para que los sectores catalanistas la reconocieran como suya. *L'Il·lustració Catalana*, que tan decepcionada se mostró ante la obra en castellano sin contar con que Guimerá nunca habría faltado a su pacto con María, titula su crónica «*Andrònica* en catalá». De aquella función recuerda la puesta en escena, que en esta ocasión no ha estado a la altura. No obstante, ha merecido la pena:

«Anatolia estava en lluyta ab Bizanci. No més aquests dos noms, ja portem quelcom de la claretat del Orient, que tantes vegades ens ha posat mestre Guimerà devant dels ulls, enlluernantnosels bellament [...]

Ara la empresa del Principal ens ha volgut donar *Andrònica* en la seva llengua nadiua. Però no'ns ha donat aquell esclat de riquesa, de llum y de colors que'ns havia encisat en la representació de la companyía Guerrero-Díaz de Mendoza. Per axó'l grat que sens dubte hem de saber a la empresa catalana, s'atenua bon xich ab la poquetat del esforç qu'ha fet. Ni les decoracions eren propies de l'obra, ni les tenia el públich prou oblidades pera dexar plànyers de que Guimerà hagués de vestir-se ab roba que no fos feta a la seva mida [...] Malgrat lo qual, l'obra se n'ha emportat el triomf que s merexia, y axó no dexa de ser un nou argument en favor dels que preconisen la renaxensa del teatre en vers [...] Y aquí tenim la Xirgu, la triomfadora d' *Andrònica*, que l·lensa al ayre'ls versos guimeranians ab tota l'armonia que's merexen.

[...] Encara que no fos més que per havèrnosel ofert, merexeria elogis la empresa del Principal.¹¹⁵

¹¹⁴ *La Cataluña*, 29/10/1910, p. 14, «Andrónica», por J. Farrán y Mayoral.

¹¹⁵ *L'Il·lustració Catalana*, 06/11/1910, pp. 715-716 (con ilustraciones en pp. 711-712).

La crítica de *La Esquella de la Torratxa* señala la excelsitud de la tragedia y la expresividad de la interpretación, que contrastan con la puesta en escena:

«Pera donar idea de la grandiositat de concepció moral y artística que tanca *Andrònica* caldría sols relatar l'argument, que es dels més teatrals y dels més poetics que en la tragedia guimeraniana's coneixen [...]

Escenes d'una potencia emotiva tan extraordinaria, d'una tensió dramàtica tan forta, que arriben a produirnos esgarrifances, aquella *pell de gallina* que se'ns posa al contemplar certs personatges d'*Edip Rei* o d'*Otello*. [...] En aqueixa nova tragedia se'ns presenten en lluita els sentiments de religió y d'amor humá quasi divinissats per la idea de patria [...]

La senyora Xirgu ha fet un estudi acabat de la protagonista [...] Creixentse en algunes situacions a l'altura d'una veritable tràgica [...]

La presentació bastant descuidada. ¿Es que'ls directors d'escena llegeixen les acotacions dels llibres?»¹¹⁶.

El estreno de *Andrónica* en Barcelona tuvo también repercusión en Madrid. El corresponsal de *El País*, diario republicano, compara el ardor de Guimerá al fuego del pastor en medio de las ráfagas heladas de realismo que traspasan los Pirineos:

«Quizá este romanticismo viejo de tragedia antigua en donde se encuentra, más que el arraigo de caracteres étnicos, la hegemonía de la idea revestida con el ropaje de la belleza, no sea para nuestra época, avezada a los grandes triunfos del arte materialista.

Andrónica es un soplo de vida dado al espíritu del teatro catalán. Los versos heroicos de la tragedia nos recuerdan toda la historia de un teatro civil, sólido, de una obra titánica que empezó en las montañas de Cataluña [...]

Y me complazco en decirlo: Ángel Guimerá es el héroe romántico de nuestra literatura dramática como lo fue Echegaray en el teatro castellano, con la diferencia de Guimerá no ha muerto literariamente y Echegaray ha muerto del todo.

El poema representado en el Principal nos ha dado la impresión de lo grande, de lo sublime. Representa el imperio del espíritu dominando sobre las pasiones de Bizancio; el ave de la santidad humana revoloteando por encima de las cabezas de los hombres»¹¹⁷.

¹¹⁶ *La Esquella de la Torratxa*, 28/10/1910, p. 10: «Teló enlaire», por L. L. L.

¹¹⁷ *El País*, 29/10/1910, p. 1, «*Andrónica*», por Arturo Mori.

La Escena Catalana ensalza los vibrantes endecasílabos de Guimerá y la labor de los actores, tan intensa «qu'el espectador dubta en si està contemplant una obra teatral o si es que viu en plena tragedia»¹¹⁸. Por esa misma publicación sabemos que continúa el éxito de *Andrónica* mucho más allá de lo previsto, obligando a modificar el programa, y que en una función celebrada en el Círcol de Sants, ya con una puesta en escena digna, el público se entusiasmó de tal manera, que Guimerá tuvo que salir a saludar «per re-bre'ls honors y enaltiments de tanta gentada frenética, coratjosa, emocionada»¹¹⁹.

Las «malandanzas» de *Andrónica* han terminado. En febrero de 1911 corren serios rumores de que va a ser convertida en ópera por Richard Strauss¹²⁰ y empieza a ser representada por compañías teatrales menores o de aficionados en localidades como Badalona o El Masnou¹²¹, prolongando su vigencia hasta un momento que resulta imposible concretar.

El público de Barcelona ya ha adquirido cierta cultura estética de lo bizantino y se ha hecho cada vez más exigente. Dentro de un amplio esfuerzo por ofrecer solidez al teatro catalán mediante traducciones de las grandes obras europeas, y cuidando al máximo la escenografía, el 6 de abril de 1912 Margarita Xirgu se atreve a enfrentarse con la *Théodora* de Sardou sobre las tablas del Teatro Principal¹²². Ella sí llevó a América¹²³ a estos dos personajes tan contrarios como complementarios entre sí en la percepción del espectador, pues, tomando siempre a Bizancio como marco de referencia, la perversión de Teodora subraya aún más la virtud de Andrónica. Dos caras de una misma moneda que conducen a una única conclusión: el poder corrompe, sólo el alma del pueblo redime.

Dada su temprana retirada de cartel, no podemos aventurar cuál hubiera sido la respuesta final del público ante la *Andrónica* castellana. Quizá se hubiera seguido emocionando con los sublimes parlamentos de la monja enamorada y el emperador redimido, quizá se hubiera terminado aburriendo una vez vistos todos los detalles del exótico *atrezzo*. Pero, en Barcelona, la

¹¹⁸ *La Escena Catalana*, 29/10/1910, pp. 2-3.

¹¹⁹ *La Escena Catalana*, 12/11/1910, p. 3; y 26/11/1910, p. 3.

¹²⁰ Xirgu invitó a la soprano Gemma Bellincioni, que se encontraba en Barcelona, a una de las representaciones de la obra, y ésta quedó tan admirada, que pidió un ejemplar para dárselo a Strauss, sobre quien tenía gran ascendente. No parece que el proyecto llegara a realizarse. Cf. *La Correspondencia de España*, 18/02/1911, p. 1, y *Escena Musical Catalana*, 02/1911, pp. 59-60.

¹²¹ *Gent Nova*, 04/10/1911, p. 7, y *La Escena Catalana*, 04/11/1911, p. 6.

¹²² *Theodora*, de Victoriá Sardou, traducció catalana de Salvador Vilaregut, Barcelona 1912.

¹²³ FOGUET (2002): 38-39.

Andrónica catalana conectó con un público al que el Imperio Bizantino como oponente no llamaba la atención, pues ya llevaba décadas asumiendo como propio el mito almogávar del rudo y noble guerrero contra el gobernante refinado y pérfido; donde, en la Semana Trágica todavía fresca en la memoria, el poder establecido se cuestionaba de manera tan sistemática que ni siquiera se reparaba en ello; al que conmovían las ideas de patria y libertad heredadas de un romanticismo nacionalista sobre las que estaba construyendo su realidad inmediata; y que, por añadidura, veneraba a Margarita Xirgu como encarnación del pueblo que gana su espacio gracias a su talento y capacidad de trabajo, y a Ángel Guimerá como símbolo vivo de la cultura catalana y demiurgo primordial de sus señas de identidad.

La clave del éxito o del fracaso de *Andrónica* radica más en el propio texto –la lengua en la que la concibió su creador y las ideas que la inspiraron– que en los adornos traídos de París y el oropel bizantino de fantasía romántica con los que María Guerrero quiso lucirse y Guimerá despistar a una crítica madrileña de fino olfato y afilado bisturí.

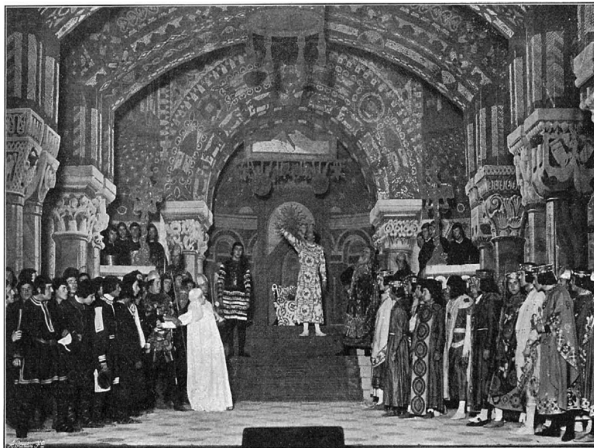
Eva LATORRE BROTO

C/ Gral. Ricardos, 230, 5º A
28025-Madrid
evalatorrebrot@gmail.com

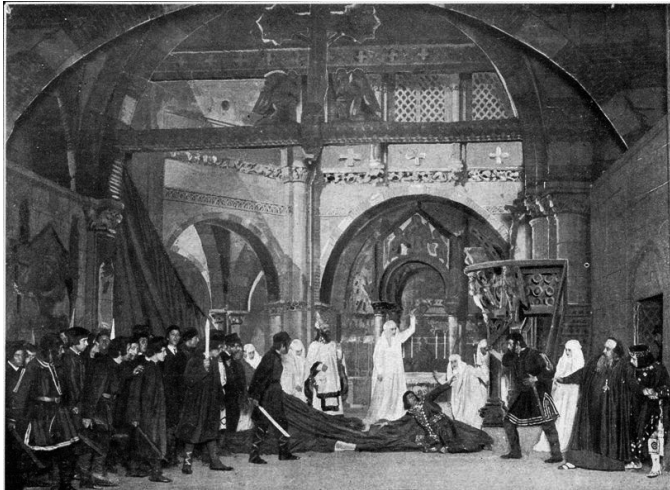
BIBLIOGRAFÍA

- ANDREADIS (1894) = 'Οδ. Ἀνδρεάδης, «Ἡ *Gismonda* τοῦ Σαρδοῦ καὶ Ἡ Δούκισσα Ἀθηνῶν τοῦ Κλ. Ῥαγκαβή», *Νεολόγου Ἑβδομαδιαία Ἐπιθεώρησις*, τ. 3, nº 52, pp. 1034-1036.
- AYENSA I PRAT, E. (2004), «Els catalans a Grècia en la literatura grega i catalana del segle XIX: el llarg camí vers la creació d'una èpica nacional», en: P. BÀDENAS-E. AYENSA (EDS.), *Èpica europea de frontera. El eco de la èpica en las literaturas y el folklore hispánico*, ACRINET, pp. 129-141.
- BACARDIT SANTAMARÍA, R. (2009), *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona.
- BASCH, S. (2004), «Du Byzantinisme à Byzance et de l'Histoire au théâtre. Autour de *Théodora* (1884) de Victorien Sardou», en: S. BASCH (ED.) (2004), *La métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870-1914)*, Athènes, pp. 95-107.
- BERNAL, J. M. (1998), «Els catalans a Orient: la configuració d' un mite nacional», *L'Avenç* 221, gener 1998, pp. 6-11.
- BULLEN, J. B. (2003), *Byzantium rediscovered*, London-N. York.
- CAMERON, A. (2003), «Byzance dans le débat sur l'orientalisme», en: M.-F. AUZÉPY (DIR.) (2003), *Byzance en Europe*, Paris, pp. 237-250.
- CORDOVA, F (1999), «*Caro Olgogigi*». *Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all' Italia fascista (1881-1933)*, Milano.
- DAVID-DE PALACIO, M.-F. (2001), «Les nacres de la perle et de la pourriture: Byzance», en: A. MONTANDON (ED.), *Les mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 163-175.
- DELOUIS, O. (2003), «Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920)», en: M.-F. AUZÉPY (DIR.) (2003), *Byzance en Europe*, Paris, pp. 101-151.
- FOGUET I BOREU, F. (2002), *Margarida Xirgu. Una vocació indomable*, Barcelona.
- GUIMERÀ, A. (1930), *Epistolari*, recull i anotació per Enric Cubas i Oliver, Barcelona.
- LATORRE BROTO, E. (2009), *Imágenes de Bizancio en las literaturas hispánicas / Εικόνες του Βυζαντίου στις Ισπανικές λογοτεχνίες*, Instituto Cervantes de Atenas.
- LLORT, J. (1996), *La obra dramática de Guimerá*, Santa Cruz de Tenerife.
- MARFANY, J. L. (1992), «Mitologia de la Renaixença i mitologia nacionalista», *L'Avenç* 164, novembre 1992, pp. 26-29.

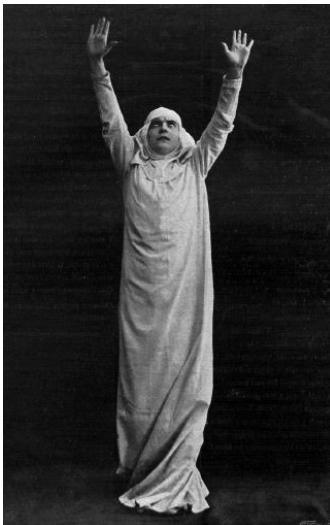
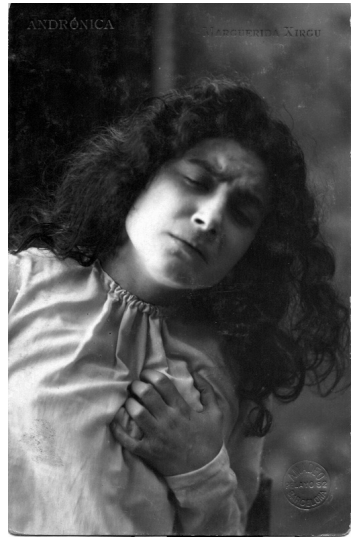
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C.-ÁVILA ARELLANO, J. (1987), *El neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Anejos de *Segismundo* 12, Madrid.
- MARTÍNEZ FIOU, D. (1997), «Creadores de mitos. El “Onze de setembre de 1714” en la cultura política del catalanismo (1833-1939)», *Manuscrits* 15, pp. 341-361.
- MARTORÍ, J. (1995), *La projecció d' Àngel Guimerà a Madrid*, Barcelona.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2009), *Teatro completo*, ed. de Rosa Amor del Olmo, Madrid.
- RONCHEY, S. (ED.) (2002), *La decadenza. Un seminario*, Palermo.
- RONCHEY, S. (2002), «Teodora *femme fatale*», en: S. RONCHEY (ED.) (2002): 19-43.
- RONCHEY, S. (2003): «La *femme fatale*, source d'une byzantinologie austère», en: M.-F. AUZÉPY (DIR.) (2003), *Byzance en Europe*, Paris, pp. 154-175.
- SAÏD, E. (2002), *Orientalismo*, Madrid.
- SCHLUMBERGER, G. (1900), *L'Épopée Byzantine a la fin du dixième siècle. Seconde partie: Basile II, le Tueur de Bulgares*, Paris.
- SIMÓN I TARRÉS, A. (1994), «Els mites històrics i el nacionalisme català. La història moderna de Catalunya en el pensament històric i polític català contemporani (1840-1939)», *Manuscrits* 12, pp. 193-212.
- SOLÁ, E. (1988), *Antoni Rubió i Lluch, bizantinista i grecista*, Barcelona.
- VEIGA, F. (2006), *El turco. Diez siglos a las puertas de Europa*, Madrid.



Andrónica estrenada el 12 de enero de 1905
por la Compañía Guerrero-Mendoza en el Teatro Español de Madrid.



Andrónica estrenada el 12 de enero de 1905
por la Compañía Guerrero-Mendoza en el Teatro Español de Madrid.



Andrónica estrenada el 22 de octubre de 1910
por la Compañía de Enric Giménez en el Teatro Principal de Barcelona.