

# El drama rural en España

POR

MARIANO DE PACO DE MOYA

*Departamento de Literatura Española*

En la última década del siglo XIX y en las primeras del XX tiene un notable florecimiento en la escena española el subgénero teatral conocido con el nombre de "drama rural". Su origen está en la influencia del naturalismo, con el retraso general que tuvo en el arte dramático, cuando en la narrativa se hallaba en avanzada decadencia. A este primer motivo se añaden otros no menos importantes que caracterizarán nuestro "drama rural" como una creación específicamente española: el costumbrismo regional, ampliamente cultivado en el siglo XIX (1), y la influencia de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, con la problemática del honor y de la honra, profundamente enraizadas en el sentir popular.

De este modo el drama rural se determina por presentar las pasiones humanas de forma límite, en un marco primario y radical, referidas normalmente a un conflicto de honra, a veces lleno de artificiosidad y por

---

(1) José-Carlos Mainer en su completo estudio "José López Pinillos en sus dramas rurales", el único que conocemos sobre el drama rural, nos recuerda que hubo toda una escuela de pintura pródiga en títulos regionales y se refiere a las abundantes zarzuelas de signo semejante y a la poesía dialectal que culminará con Gabriel y Galán, Chamizo y Vicente Medina. Para él "esta proliferación de costumbrismos gallegos, aragoneses, valencianos, murcianos, etc., se corresponde a un momento de despegue económico regional y a la revitalización de unas burguesías afanosas de identificarse con sus peculiares tradiciones". El artículo apareció en *Papeles de Son Armadans*, n.º CL, Septiembre, 1968, y fue recogido, con ligeras variantes, en *Literatura y pequeña burguesía en España*. (Notas 1890-1950). Edicusa, Madrid, 1972. La cita corresponde a las págs. 92-93 del libro.

lo común cargado de efectismo. La localización es primero regional y luego simplemente campesina o popular. Su lenguaje, que pretende ser dialectal, salvo contadísimas excepciones, es un prototipo de habla vulgar, vacilante en sus caracteres, que se ayuda de refranes y dichos y busca potenciar el impacto dramático.

El drama rural es una creación de y para la burguesía, entonces como ahora el más asiduo público de los teatros. Con él se forja una visión idealizada del campo, situando allí un mundo de modelos puros, sentimientos vírgenes y ética rudimentaria, frente a la sociedad urbana, educada y alambicada, regida por una moral de apariencias e hipocresías. El drama de asunto rural y la comedia urbana podrían enfrentarse como una oposición de lo idílico y lo real.

Considerado así, el drama rural tiene concomitancias en cuanto a su procedencia con el sainete. Como Fernández-Santos indicó, “desde el punto de vista histórico-estilístico, el sainete es el equivalente urbano del “drama rural” español. Este “drama rural”, ahora en completo desuso, posee en nuestra dramaturgia una tradición por lo menos tan numerosa como la de la sainetería. El ruralismo en teatro ha llegado incluso a producir obras tan significativas en la historia del teatro español contemporáneo como *La malquerida* y *Señora ama*, de Benavente. Toda la dramaturgia ruralista esconde una visión típicamente burguesa del campesinado español...” (2). Pero mientras la visión del sainete es degradante y procura lo humorístico, la del drama rural tiende a lo trágico y a la sublimación. Con el primero se busca la diversión, con el segundo la proyección dramática de ciertos valores que el burgués admira a su pesar.

El nacimiento del drama rural coincide cronológicamente con el del “drama social”, que tiene su comienzo en España en el estreno de *Juan José*, de Joaquín Dicenta, en 1895 (3). Uno y otro no deben confundirse, porque sus intenciones son muy distintas y en el drama rural no suele haber problemas de tipo social. Sin embargo, en alguna ocasión, se presenta la temática social junto a la rural, no como ámbito de localización, que esto no es infrecuente, sino unidas ambas, constituyendo como una doble acción. Así sucede, por ejemplo, en *El señor feudal*, el drama de Dicenta que sigue a *Juan José*, o en *El labrador de más aire*, de Miguel Hernández (4).

(2) “Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro”. *Primer Acto*, n.º 102. Septiembre, 1968. Pág. 26.

(3) Vid. *Teatro social en España*, de F. García Pavón. Madrid, Taurus, 1962. Pág. 36. *Juan José* es sólo tres años posterior a *Los tejedores*, de Hauptmann.

(4) Muchos dramas sociales tienen lugar en el campo, ambiente sumamente propicio para las reivindicaciones sociales y utilizan también un lenguaje “dialectal”. Un desafortunado drama en un acto de Clarín estrenado en 1895, *Teresa*, une lo rural y lo social y muestra el típico enfrentamiento obrero-“señorito” (burgués), avivado por el amor que éste siente por la esposa del minero.

Hemos dicho que los dramas rurales tienen directa conexión con los dramas campesinos de honor del Siglo de Oro, en los cuales, y esto es invención de Lope de Vega, se presenta al villano como un ser capaz del sentimiento de la honra, en oposición a la tradicional concepción del Medievo (5). En obras como *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*, de Lope; *El alcalde de Zalamea* de Lope y en el de Calderón; *Del rey abajo ninguno* de Rojas Zorrilla o *La luna de la sierra de Vélez* de Guevara, hay una dignificación del pueblo al hacerlo capaz de sentir preocupaciones antes reservadas a estamentos sociales superiores. Al mismo tiempo estas piezas tienen una localización rural y en ellas se plantea la clásica oposición aldea-ciudad o campo-corte, con una evidente preferencia del primer término.

Desde estas obras del siglo XVII el pueblo no ha vuelto a estar presente en el teatro de un modo digno y serio. Es precisamente con el drama rural y con el drama social (6), a diferencia de lo que ocurre en el sainete y en la zarzuela, cuando el personaje popular adquiere categoría dignificante y aparece con decoro en escena.

Quizá el rasgo más continuado de toda la historia del drama rural sea la creación de un lenguaje que, con etiqueta de dialectal, se reduce generalmente a una artificiosa intensificación de los caracteres del habla vulgar. Esta lengua obedece al postulado naturalista "que hace del escenario un estudio y una pintura de la vida real" (7), pero el resultado es muy convencional. Mientras que el drama rural tiene una etapa regional, lo "vulgar" en el lenguaje "no se localiza en una región determinada, no indica, por tanto, procedencia geográfica en los hablantes, sino una categoría social baja" (8); por lo cual esta lengua vulgar se utiliza también en el drama social y en otras formas de teatro popular.

Al ser un lenguaje artificialmente elaborado con este fin, su más visible cualidad es la vacilación, que da lugar a una convivencia de formas

(5) Menéndez Pidal ("Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Colec. Austral, n.º 120. Págs. 162-163) se refiere a las ideas medievales sobre el honor, según las cuales "el noble es honrado, es decir, tenido en intachable opinión, por el hecho de su nacimiento dentro de una clase privilegiada; por el contrario, se afirma que el villano no puede sentir como un noble la misteriosa, la inmensa solidaridad social y familiar de los problemas de la honra... Fue genial innovación de Lope de Vega hacer protagonista de un drama de honor a Peribáñez, un labrador de Ocaña...".

(6) Puede verse al respecto la obra citada de García Pavón, págs. 27 ss. y la de G. Torrente Ballester: *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968; págs. 94 ss.

(7) "El naturalismo en el teatro", de Zola. Traducción de José Sastre. *Primer Acto*, n.º 67, 1965. Pág. 7.

(8) M. Muñoz Cortés, *El español vulgar*, pág. 25. (Biblioteca de la *Revista de Educación*, n.º 2. Madrid, 1958). Todo el libro nos ha sido de gran utilidad con relación al lenguaje.

diversas incluso en los mismos personajes (hasta tres de una sola palabra hemos encontrado en *La Malquerida*: *to, tóo y todo*). Además de palabras y frases de uso vulgar, del empleo frequentísimo de refranes y dichos populares, de nombres propios extraños acompañados de artículo, de deformaciones variables de palabras de uso normal, los caracteres más continuados de este lenguaje vulgar de factura culta son: la vacilación de las vocales átonas (*creminal, prencipal*); la reducción de diptongos (*trenta*); la caída de la “d” intervocálica, sobre todo en los participios (*hablao, testarúo, partío*); reducción de los grupos consonánticos cultos (*desinios, osequios, inorar, estrumento*); aspiración de la “f” (*junción*); metátesis (*probe*); trueque de “l” y “r” (*celebro, er*); pérdida de consonantes finales de palabras, principalmente “r” (*mujé, señó, reló*), o iniciales (*icirle*); imperativos terminados en “r” (*andar, sentarse*); “b” ante “ue” convertida en “g” (*güeno*), y algunos otros de menor frecuencia o importancia. Los usos dialectales más utilizados son el seseo y el yeísmo (de este último dice Muñoz Cortés, o. c., que “siempre es un fenómeno de centro urbano y no de vida rural”). No todos se emplean con la misma intensidad en cada autor y obra, pero un lenguaje así descrito nos sirve de base para la gran mayoría de las piezas que comentamos. Iremos ofreciendo asimismo las particularidades más notables.

En este estudio queremos trazar una trayectoria del drama rural, señalando su evolución y ocupándonos de los principales cultivadores del género y de las obras más sobresalientes. Es indudable que no se agotará con ello la materia, ni podemos pretenderlo. Buscamos tan sólo ofrecer un panorama de una parcela de nuestro teatro contemporáneo que apenas ha sido tratada. Al referirnos a determinados autores, únicamente lo hacemos desde el tema que nos ocupa; advertencia importante, porque a veces los valores intrínsecos de estos dramas son muy escasos.

José Felíu y Codina, que cultivó casi todos los géneros literarios, ocupa un lugar de excepción en la literatura regional de finales de siglo. Su valía como autor teatral es secundaria, pero muy significativa “en el regionalismo naturalista español en lengua castellana” (9). Se propuso captar el modo de ser peculiar de las regiones españolas y fruto de su directa observación son, además de las que comentamos, las obras *Miel de la Alcarria, La real moza y Boca de fraile*.

*La Dolores*, rechazada primero por varias empresas, obtuvo un clamoroso triunfo cuando se estrenó en 1892; con música del Maestro

(9) Angel Valbuena Prat: *Teatro Moderno Español*, Ed. Partenón, Zaragoza, 1944; pág. 123; e *Historia de la Literatura Española*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1964 Tomo III; pág. 264.

Bretón fue utilizada como libreto de zarzuela y, después, como base argumental de un film. Es una pieza ligera y entretenida, de marcado sabor regional, en la que se destaca un problema de celos, honra y amores. La acción tiene lugar en Calatayud y su base, como la de otros dramas que consideraremos, es una copla que se ha hecho célebre. El asunto es harto conocido: Dolores fue abandonada, después de seducida, por Melchor; huye en pos de éste de Daroca a Calatayud, habiendo muerto su padre por la afrenta, sirve allí en una posada y es asediada por varios pretendientes. Melchor quiere casarse con otra, mofándose de ella, pero Dolores es vengada por Lázaro, el angelical seminarista cambiado en varonil amador, que da muerte a Melchor en una escena de notorio parecido con el trágico final de *Juan José*.

Los personajes son simples, de una sola pieza: Melchor, burlador y orgulloso; Juan Rojas, "er sargento guapo", otro donjuán degradado y pretencioso; Patricio, el conquistador que se abre paso con su dinero, e, incluso el mismo Lázaro. Tan sólo Dolores es un acierto. Su conducta ambivalente, su dramática serenidad y su resentimiento, más por la falta de amor que por la pérdida de la honra, anhelando la venganza, hacen de ella una vigorosa y atractiva figura, cuyo recuerdo ha perdurado durante mucho tiempo.

El verso, pesado y prosaico, perjudica el normal desarrollo de la acción y no nos parece un vehículo adecuado para el drama rural. El lenguaje sigue las pautas indicadas, con algún rasgo especial, como la abundancia de diminutivos terminados en *-ico*, usuales en Aragón, y el yeísmo de Rojas, el soldado andaluz.

*La Dolores* es teatralmente un drama mediocre. Desde nuestro punto de vista interesa sobre todo por lo que tiene de localización regional y por ser el más conocido de un autor que "abrió el camino por donde muchos de nuestros dramáticos han continuado más tarde", como dijo Díez-Canedo (10). De la popularidad de la obra pueden dar una idea las continuaciones que tuvo, la más famosa de las cuales es *La hija de la Dolores*, de L. Fernández Ardavín, estrenada en 1927, que se sitúa "en el mesón de la Dolores, tal como se describe en el famoso drama". Sus personajes y escenas se corresponden perfectamente con las del modelo. Es también una pieza regional y popular en la que el amor vence el que parecía ser el destino de Pilar de repetir el dudoso comportamiento de de su madre.

El arranque de *María del Carmen* (1896), obra de Fe'ú y Codina cuyo escenario es la huerta de Murcia, es un problema típicamente rural. Pencho, novio de María del Carmen, tuvo que huir a Orán porque malhi-

---

(10) *Artículos de Crítica teatral*, Joaquín Mortiz. México, 1968. Vol. I, pág. 81.

rió a Javier en una pendencia por el agua de los riegos. Ella cuida al herido con la esperanza de que perdona a su novio (algo semejante ocurre en *La ermita, la fuente y el río*, de Marquina), pero Javier la corteja y sus padres le imponen la boda con éste. María del Carmen se opone hasta que, por una especie de chantaje sentimental, ha de consentir con tal de salvar a Pencho que, inesperadamente, ha vuelto. Tras forcejeos y luchas morales, se sabe que Javier está enfermo de muerte y, por fin, pueden huir los dos amantes.

Como en *La Dolores*, la protagonista es el verdadero centro del drama. María del Carmen, abnegada y fiel, sufre los reveses de la suerte sin desmayo; es una mujer fuerte que por amor vence hasta el íntimo prejuicio de la honra que para Pencho está por encima del cariño. La huerta se presenta líricamente como un remanso de paz, según la tópica concepción idealizante. El autor demuestra su conocimiento de la geografía de la ciudad y sus alrededores, de los trajes y costumbres locales, de los nombres, dichos populares y del lenguaje, más conseguido que en *La Dolores*. La obra, de construcción desigual, ofrece un aceptable conjunto. Tuvo un gran éxito y posteriormente fue adaptada y traducida al francés, con el título de *Aux jardins de Murcie*, representándose en varios teatros de París.

Hacia 1890 puede advertirse en la producción dramática de Angel Guimerá un tránsito del drama histórico en verso al teatro costumbrista. *La Boja*, de ese año, aunque en verso, "lleva en sí el típico "drama rural", en el que inmediatamente producirá Guimerá sus dos obras maestras. Se acerca ya a ese verismo impresionante saturado de un ambiente y de un calor de humanidad, que lo hará a la vez local y preciso, lindante con los problemas de la época costumbrista y social, y a la vez estudio psicológico, al natural, de tipos, pasiones y complejos. Puede decirse que con *La boja* comienza el Guimerá realista, pero éste ganará en el empleo de su prosa, llena a la vez de jugo y de vida" (11).

*María Rosa* (1894) es una espléndida obra cuyo valor está muy cercano al de *Tierra baja*. María Rosa siente una auténtica pasión por su esposo que, condenado por un crimen que no cometió, muere en prisión. Ramón, el mejor amigo del marido, la corteja y ella se enamora de él, aunque no deja de amar a Andrés; esta indecisión es muy bien aprovechada como elemento dramático que destaca la riqueza vital de la protagonista. Más que ambigüedad o ligereza, en María Rosa hay una fecunda tensión entre los dos amores que condiciona decisivamente la acción.

(11) A. Valbuena Prat: *Historia del Teatro Español*. Ed. Noguer, Barcelona. 1956. Pág. 569.

Consiente en casarse con Ramón porque éste, fingiéndose herido, logra entrar de noche en su casa y consigue a un tiempo comprometerla y que ella le declare su amor. La murmuración, aquí de los que le han visto salir de casa de la viuda, se halla en los dramas rurales de modo constante. Por una parte refleja una costumbre común de los pueblos, en los que las condiciones de vida la favorecen. Por otra, es el modo más vivo de expresar la pérdida de la honra, pues cualquier apariencia es suficiente para perderla, aunque ninguna razón objetiva se dé para ello.

Cuando celebran la boda, María Rosa recoge alusiones que acusan a Ramón del delito por el que condenaron a Andrés. Ya sólo y borracho el marido, obtiene su confesión: él mató al capataz y urdió el engaño para perder a Andrés y conseguirla a ella, María Rosa entonces le da muerte.

La pasión de la protagonista es una fuerza primaria perfectamente adecuada al ambiente rural y a la construcción realista, es además una idealización del amor puro que todo lo vence. La localización regional nos ha guiado a la imagen acabada del drama rural. Hay también problemas sociales, pero se solucionan felizmente. La construcción de los tres actos es un prototipo de la clásica gradación planteamiento-nudo-desenlace (12).

Es *Tierra baja*, estrenada en Madrid en 1896, la pieza que muchos consideran como el origen del drama rural. Su calidad invita a ello, aun reconociendo el valor de los anteriores. Este drama, el más conocido de Guimerá, plantea un problema tradicional, el de la honra en el amor, considerado desde una vertiente que supera lo individual para incidir abiertamente en lo social. García Pavón se refiere a una serie de coincidencias con *Juan José* e indica que en ambos el conflicto es fruto de una "descompensación social" (13).

*Tierra baja* aparece en un momento en que el teatro social está en plena efervescencia, pero en ella lo social queda en un suave trasfondo que evita cuanto pueda parecer contribución a una moda pasajera. Enlaza directamente con los dramas de honor del Siglo de Oro; allí la oposición ofensor-ofendido correspondía a la de noble-villano; aquí lo que los diferencia es ser amo o criado. La nobleza de sangre ha dado paso al poder económico como fuente de injustas prerrogativas.

Sebastián se encuentra arruinado y quiere contraer un matrimonio que lo sacará de apuros. Para separarse de Marta y seguir disfrutando de

(12) Para las obras de Guimerá hemos utilizado la edición de *Obres Selectes*, Ed. Selecta, Colecc. Biblioteca Perenne, 6. Barcelona, 1948. También las traducciones al castellano de Echegaray en *La Novela Teatral*, n.º 113, 9-Febrero-1919 (*María Rosa*) y n.º 114, 16-Febrero-1919 (*Tierra Baja*).

*Tierra baja* fue traducida a varios idiomas y dio tema a dos óperas, la alemana *Tiefland* (con libro de Rudolf Lothar y música de Eugène D'Albert) y la francesa *La catalane* (libro de Tiercebin i Ferrier y música de Ferdinand Leborne).

(13) O. c., págs. 62-64.

su amor decide casarla con el simple Manelich; éste confía ciegamente en el amo, dando lugar a una irónica situación. Su amor olvida la honra en lo que tiene de pública convicción y cuando se ha asegurado del amor de su mujer no se preocupa del pasado (como sucede en otros dramas rurales). Su digna forma de ser determina la paulatina y matizada evolución de Marta desde el horror primero al amor arrebatador, al mismo tiempo que la progresiva purificación de sus sentimientos.

La localización es decisiva en *Tierra baja* y dentro de ese mundo establece Manelich una nueva división. Cuando Nuri le pregunta si el mundo es malo, él responde: "*El de la tierra baja me parece que sí. El de la montaña no lo era, no. Puede ser que no lo fuera, porque como allá arriba no había hombres... por eso*" (Acto II). La montaña es buena porque el hombre está solo, entre piedras y animales. Hasta tal punto han sido trastrocados los valores del pastor, de tal modo choca con la maldad de los seres humanos, que da muerte al amo y grita a Marta: "*Vámonos de la tierra baja*" (A. III). No existe para él otra solución que la huida a la soledad; de ahí que al drama no se le pueda dar, a nuestro juicio, un valor típico y generalizador que concluiría en una postura individualista y antisocial. Es el trágico problema personal de Manelich y su amada, dos víctimas del poder del amo, lo que incidentalmente sugiere un estado de cosas intolerable.

Uno de los primeros dramas de Galdós, *Los condenados* (1894), que fue un completo fracaso, tiene lugar en el País de Ansó, en el Alto Aragón. Aunque su asunto no es estrictamente rural, los personajes y el cerrado y campesino ambiente de la región ofrecen puntos de contacto con nuestro tema. En la segunda escena del primer acto, Feliciano, una viuda que había vivido en la ciudad (Zaragoza), reniega irónicamente de los "bienes" de país: "*¡Ah! Fíese usted de las costumbres patriarcales, de la vida sencilla y honesta, disciplinada con rudos trabajos, en el encierro de este valle, que no es más que un bonito presidio... ¿Cree usted que después de haber vivido en contacto con la ilustración puede una acostumbrarse a la estrechez de estas breñas inaccesible y al rigor de las costumbres ansotanas?*".

Nos hemos referido ya a Joaquín Dicenta y a *Juan José*, su más conocida obra. También con relación a *El señor feudal* (1897) se ha hablado de "drama social". Para Torrente Ballester es aún más significativo que el primero; García Pavón lo considera más premeditado y por ello menos valioso (14). En él se abusa, efectivamente, del esquematismo: tío Roque

(14) Torrente, o. c., pág. 95. García Pavón, o. c., págs. 50 ss.  
Hemos manejado la edición de *La Novela Teatral*. N.º 24. 27-Mayo-1917.

es un cúmulo de maldades, desde que arruinó al marqués; Juan es el trabajador siempre fiel; Jaime, el obrero consciente; el Marqués, el aristócrata bueno, impotente ante el desmoronamiento de su clase; Juana, la mujer que ama por encima de todo.

En la obra no se presenta una lucha de clases, un enfrentamiento ante un *status* injusto, sino meramente una derivación social por el contraste de los distintos personajes con el tío Roque. El choque dramático se centra en la honra (de modo semejante a los dramas de honor popular del siglo XVII), como sucedía en *Juan José*. Jaime da muerte a Carlos por haber deshonrado a su hermana y no por ser el hijo del amo, aspecto que él tiene superado. Los campesinos son sujetos de honor, lo que es importante en un contexto de ostensible decadencia de la nobleza; el Marqués y el pueblo se encuentran ante el explotador, en este caso Roque, en parecida situación.

Jaime, que se ha desligado del campo, reprocha a su padre que ame una tierra que no le pertenece: “¡Hala, tío Juan, viejo infeliz, carne de terruño, bracea, suda, afánate, haz lo que hizo tu padre, lo que hizo tu abuelo: labra la tierra ajena, esa tierra de la que nunca poseerás un grano!”. Y después: “Quieren a la tierra que labran como si fuese algo de ellos mismos, como la quiere padre, sin pensar más que en ella, sin sentir más que lo que de ella viene. Parece que les han hecho el corazón con esa tierra, y la cabeza con los guijarros que en los linderos de esa tierra se apartan” (A. I). Para quienes pretenden continuar en el campo la idea deberá ser invertida y exigirán la propiedad de la tierra, puesto que la trabajan y la aman (como sucede de diverso modo en *La tierra*, de Parmeno, y *El labrador de más aire*, de Miguel Hernández).

En *El señor feudal* corren parejas lo rural y lo social y la obra es notable en uno y otro sentido. Tiene los defectos propios del género, el carácter tópico de muchas situaciones y un efectismo especialmente visible en la escena final, cuando Carlos muere a manos de Jaime. Se han extremado la ambientación, hasta el punto de realizar faenas agrícolas en el escenario, y el lenguaje, que une lo andaluz a lo vulgar.

*Malvaloca* (1912), la conocida obra de los hermanos Álvarez Quintero, no es propiamente hablando un drama rural, pero la acercan a él su carácter popular y la importancia de la honra y del sofocante mundo de prejuicios que provocan el drama del amor de Malvaloca y Leonardo, pasión incontenible en éste que, sin embargo, no llega a tranquilizarlo respecto al pasado de ella.

Mayor interés tiene para nuestro intento una pieza en un acto de Carlos Arniches: *Dolorettes* (1901), “boceto lírico-dramático” cuya ac-

ción se desarrolla "en un pueblo de la provincia de Alicante" (15), y tiene un lenguaje mixto de valenciano-alicantino y lengua vulgar. Visentico, novio de Doloretas, marcha "a la guerra e Filipinas" y allí está dos años; al volver, ella se ha acomodado con Nelo. Visentico lo emplaza para ver quien consigue ser su pareja en el baile, pero Nelo se entera de las anteriores relaciones de su novia y al llegar el momento de la elección ambos jóvenes la desprecian, cambiando en original desenlace lo que pudo ser sangriento final, sin perder la fuerza dramática. La protagonista, sola, se arranca las flores del pecho, las pisa y llora, mientras se oyen las campanas, la traca y las danzas. Por lo demás, la acción y los personajes están muy simplificados y apenas llaman la atención la fiesta y las canciones.

Por la importancia del autor, los dramas rurales de Jacinto Benavente son quizá los más conocidos, aunque en su amplísima producción escénica no destacan por su número. Junto a ellos hay un buen grupo de comedias de localización campesina a las que no nos referiremos por estar fuera de los límites de nuestro trabajo.

El primero cronológicamente es *Señora ama*, de 1908, y, en nuestra opinión, también es el de mayor calidad (16). Dominica, el ama, es un personaje magnífico y cautivador. El orgullo del donjuán, en una ingeniosa pirueta benaventina, ha pasado del galán a su esposa. La situación es, en principio, un gran hallazgo y atrae poderosamente la ilógica conducta del ama, su extraño modo de ser. Su amor por Feliciano, que quedándole la corteja a todas las mozas, es, como ella, de una asombrosa peculiaridad, que nadie comprende. *Señora ama* es el drama de la mujer madre y esposa, del ansia de maternidad y de la infecundidad amenazante.

Para Dominica la culpa del comportamiento del marido es de las mujeres: "*Son ellas las que le quieren a él, y en medio de too pa mí es una satisfacción. ¡Todas por él y él por mí! ¿No es pa estar orgullosa?*" (A. I. Esc. VI) (17), y de la fatalidad. La tensión entre este modo de

(15) *La Novela Teatral*, n.º 20, 29-Abril-1917. Pág. 1. (Con relación a esta pieza puede verse el Capítulo XI del libro de Vicente Ramos: *Vida y Teatro de Carlos Arniches*. Ed. Alfaguara Madrid-Barcelona, 1966. Págs. 93-102).

(16) Pérez de Ayala, tan opuesto al teatro benaventino, hace, sin embargo, una referencia elogiosa a esta obra. *Las Máscaras*, vol. I, pág. 195. Ed. Renacimiento, Madrid, 1924.

Benavente tenía una confesada predilección por *Señora ama*. Vid. José Montero Alonso: *Jacinto Benavente. Su vida y su teatro*. Madrid, 1967, Cap. XIV.

(17) Donina, en *La noche del sábado*, piensa de modo similar: "*¡Si antes no era así!... ¡Me quería mucho! Me engañaba con todas, es verdad; pero yo era siempre su Donina, la primera, la única después de todo. Y yo, en el fondo, hasta me sentía orgullosa de que todas le quisieran y que él, después de burlarse de ellas, volviera a mí siempre sin haberme olvidado*" (C. II, Esc. II).

pensar y la actitud agraviada y doliente: “*¡Los hombres no saben más que matar cuando su mujer les ofende! Y no es que les importe más de nosotras; les importa de ellos... Si por cariño fuera, ¿qué no haría una también? ¡Si yo hubiera ido a matar ca vez que me ha ofendido!*” (A. II. Esc. X), son lo más positivo del personaje y de la obra.

El problema de la maternidad no se alude directamente, pero se percibe en cada gesto, en cada mirada, en cada movimiento; el amor de Dominica está radicalmente incompleto y ella, con su actuación, evidencia las esperanzas de que todo cambie con un hijo. Entre tanto ha de seguir viviendo en un clima de falsedades, sin poder aceptarlo ni rechazarlo, en virtud de un amor que para ella está por encima de todo, incluso del honor y de la felicidad.

Cuando Dominica sabe que va a tener un hijo y se enfrenta a la realidad, su trágica decisión está llena de grandeza y sacrificio: “*¡Con tal que la mates a ella, te consiento que le mates a él!*”, dice a José. Con esta concesión se destruye a sí misma como mujer singular, pero la existencia del hijo la ha forzado a oponerse al desamor del marido. A partir de entonces la obra decae. Todo era una confusión, Feliciano no iba a ver a María Juana, sino a otra mujer, y tras un juramento por el hijo lleno de retórica y melodrama, se llega a la falsa escena final, que concluye con músicas y vítores, como un entremés. La pieza resulta así truncada y termina como una comedia sentimental (18).

El drama está bien construido en general y el ambiente campesino reflejado con destreza. Escenas notables en este sentido son la riña de la Pola y la Jorja (A. III. Esc. IV) y la conversación inicial entre la Pola y Gubesinda, que personifican el ambiente de intrigas familiares, de dimes y diretes. Las devociones llenas de prejuicios, los cantos populares, la murmuración, la boda, etc., dibujan adecuadamente el marco campesino. El lenguaje es el vulgar que señalamos, con algunas particularidades, como la profusión de una innecesaria “y” en medio de las frases (“*¿Conque dices y que tu hija se casa?*”), la introducción de la preposición “de” en frases verbales que no la necesitan (“*Siento por muchas cosas que veo de venir*”) y el empleo de construcciones o palabras de tono galicis-

(18) Nos parece, por eso, inaceptable la opinión de Ismael Sánchez Estevan (*Jacinto Benavente y su teatro*, Ed. Ariel, Barcelona, 1954; págs. 115 ss.): “Es notabilísimo el final. Desenlazada la poca acción de la comedia, el espectador se sorprende de que no se aproveche el efecto conseguido, a riesgo de enfriarlo, continuando los personajes en escena y entrando las rondas del pueblo. Y las rondas cantan. Y “echan” la última copla, ¡y aún el telón no desciente!... Pero llegan las palabras finales de Feliciano y Dominica y un suave aroma de ternura y de espíritu cristiano perfuma deliciosamente, eleva y perfecciona la emoción dramática, y comprendemos y aplaudimos la atrevida prolongación, acierto de un verdadero poeta”.

ta (“*Están a misa*”, “*Está a lavar al arroyo*”, “*¿No la entiende usted de hablar a la puerta?*”) (19).

No faltan, como es natural, recursos efectistas y sentimentalismos propios del género, del autor, y del público al que la obra iba destinada; los más llamativos episodios al respecto son los que se dan en torno a la futura maternidad de Dominica. *Señora ama* es, con todo, un drama de calidad superior, con un personaje central digno de ser destacado.

Es, sin embargo, *La Malquerida* la obra que mejor ejemplifica lo que es un drama rural concebido desde el patrón que venimos señalando. Antres de referirnos a ella, lo haremos a una pieza del dramaturgo catalán Adriá Gual, *Misterio de dolor* (20), estrenada en 1904, que guarda ciertas semejanzas con la obra de Benavente. El tema de ambas es muy antiguo. Como José María Valverde dice a propósito de la segunda, se trata del “tema clásico de Hipólito y Fedra, con los papeles invertidos, y situado en ambiente rural” (21). *Misterio de dolor* es de una grandiosa simplicidad. La acción se desarrolla en un cortísimo espacio de tiempo (un día y medio), potenciando el efecto dramático. Mariagna ha buscado un novio para su hija y ella lo rechaza. En un enfrentamiento entre él y Silvestre, éste es herido; la madre va en busca de una medicina y, solos Mariagneta y su padrastro, aflora el amor que se tenían. Mariagna los sorprende abrazados, sin que ellos lo adviertan, y vuelve a marcharse; hay entonces una bellísima escena en la que Silvestre quiere que la hijastra se vaya y ésta le pide llevar juntos la condena de su vida. La madre se ha despeñado entretanto y los amantes son víctimas de su muerte.

El halo de fatalidad que los rodea se envuelve en el misterio, “misterio de dolor”, pues no saben si ella los había visto, ni si hubo suicidio o fue accidente. El amor de Mariagneta es una fuerza incontrolable que se destaca ante otro querer profundo: el de los esposos. *Misterio de dolor* peca de esquematismo y linealidad, pero el resultado es de una primaria y trágica desnudez, que prestan singular valor a la obra: son sólo tres los personajes esenciales, perdidos en un apartado lugar campesino a solas con su pasión. La canción de “la Mariagneta” pone fin a la acción, como le dio comienzo.

---

(19) Montero Alonso, o. c., Cap. XIV, y Sánchez Estevan, o. c., Cap. XIII, alaban el lenguaje de Benavente en sus dramas rurales. En nuestra opinión, se acomoda a los esquemas usuales que hemos indicado. En el caso de esta pieza ofrece un aceptable resultado.

(20) Adaptación castellana de Ricard Salvat. Edic. Alfíl, Colecc. Teatro n.º 556

(21) *Historia de la Literatura Universal*, (en colaboración con Martín de Riquer). Ed. Planeta. Barcelona, 1970. Tomo III, pág. 271.

También *La Malquerida* (1913) tiene como base una cancioncilla que lleva en sí el germen del drama :

*“El que quiera a la del Soto  
tié pena de la vida.  
Por quererla quien la quiere  
le dicen la Marquerida”* (A. II).

El asunto, idéntico en su origen al de la obra de Gual, se desarrolla de modo muy diferente. El día en que piden a Acacia, su novio muere por un tiro disparado en la oscuridad; todos culpan a Norberto, el anterior pretendiente, pero al fin se descubre que el asesino fue el padrastro y que lo hizo por amor. En el último momento Acacia, tras decir que odia a Esteban, que siempre le odió, se abraza a él y exclama: “*¡Ha sío el único hombre a quien he querío!*”. Los acontecimientos se desencadenan con celeridad y Esteban hiere a su mujer, que le impedía huir con la hijastra; con un nuevo cambio, Acacia se vuelve hacia la madre y Raimunda, casi muerta, le dice: “*¡Ah! ¡Menos mal, que creí que aún fuera por él por quien llorases!*”, bendiciendo ella misma su sangre por lo que ha conseguido: “*¡Ese hombre ya no podrá nada contra tí! ¡Estás salva! ¡Bendita esta sangre que salva, como la sangre de Nuestro Señor!*”.

La relación amorosa queda así muy difusa: es Esteban el que amaba a Acacia, mientras que ella no sabe que lo quiere hasta el final, para dar inmediatamente marcha atrás; el padrastro está solo con un amor que, por tanto, no llega a serlo plenamente. La obra oscila entre el aliento trágico y las concesiones sentimentales y de intriga. El primer acto es el mejor concebido y la escena inicial, con el coro de mujeres y las plegarias al toque de oraciones ofrece amplias posibilidades dramáticas. La tragedia se prepara con la descripción del desamor de la hija y las atenciones del padrastro, mientras Juliana expresa un presagio entre contrastes: “*Día grande ha de ser. ¡Bendito sea Dios!, de mucha alegría y de mucho llanto también... Estos días así no sé qué tienen que todo se agolpa, bueno y malo, y quiere una alegrarse y se pone más entristecia...*” (A. I. Esc. II).

Cuando en la noche “sin luna y sin estrellas” resuena el tiro, la sombra del destino ronda la escena: “*¡Quién nos hubiera dicho esta mañana lo que tenía que sucedernos tan pronto!*”, y con un poderoso efecto de conjunto, el rezo del rosario, concluye el acto. Los dos siguientes adolecen de morosidad y excesivo verbalismo y hasta la compleja situación final no toma bríos la acción. La habilidad de Benavente en la localización y en la caracterización de los personajes es evidente, pero también lo son los defectos habituales de su teatro.

El sentimiento de la honra, clave en estos dramas, tampoco tiene gran vigor, quedándose en una apariencia sin sentido y casi ridícula. La cuestión es “*ver de esconder de tóos la vergüenza que ha caído sobre tóos nosotros. Estorbar que de esta casa puea decirse y que ha salío un hombre pa ir a un presidio*”. (A. III. Esc. IX). Hemos pasado de condicionar el comportamiento por causa de la honra o intentar recuperarla del modo que sea, una vez perdida, al siempe ocultamiento de los hechos (Bernarda Alba tendrá una concepción semejante, pero en la obra de García Lorca hay un fuerte rechazo de la vieja opinión, que Adela manifiesta).

Si *La Malquerida* fluctúa entre la grandeza trágica y el melodrama vulgar, *La Infanzona*, de 1945, muestra abiertamente la decadencia del autor en un drama inaceptable, que sucede “en un pueblo de Castilla”, como los dos anteriores (22). Vuelve Benavente con el tema del incesto, esta vez consumado por dos hermanos, que han tenido un hijo; ella lo oculta y da a entender que el padre es un campesino, del que andaba enamorada. Cuando él es mayor se prenda de la que cree su hermana; pronto descubre que no es así, pero el embrollo no se soluciona hasta que doña Isabel, la Infanzona, representante de un degenerado “orgullo de su casta”, da muerte a su hermano y señala al hijo la verdadera identidad del padre.

Se trata de una tragedia monstruosa, terrible, pero sin grandeza ni oportunidad. El tema del incesto está sobreañadido al final; hasta la penúltima escena nada se vislumbra y se declara casi al caer el telón. El otro elemento de tensión, la supuesta condición de hermanos de Pilar y José María, que se aman, se desvanece inmediatamente; su amor, por otra parte, no pasa de la mera información verbal. Los personajes son muñecos más que personas, hechos de un grueso trazo único.

Teatralmente multiplica los defectos señalados en las obras precedentes, sin poseer sus virtudes. Se repiten las narraciones explicativas, se insiste en un sentimentalismo dulzón y el lenguaje es retórico casi en todo momento. Veamos, por ejemplo, el final del primer acto, lleno de una verborrea altisonante, prolija en admiraciones, donde todo es externo:

“MARCIANA.—¡No, hijo! ¡Eso, no! ¡Calla, hijo! De una madre no se debe maldecir nunca. ¿Qué sabes tú lo que ella ha podido llorar por tí sin tú saberlo? ¿Qué sabemos nadie? Ven, hijo mío; ven conmigo. Que no te oigan, que no te vean así. ¡Hijo, hijo!...

JOSE MARIA.—¡Tuyo, sí! ¡Tu hijo! ¡Tuyo, sí! ¡Tú eres mi madre! ¡Yo no tengo, no quiero tener esa madre!”.

(22) Para la localización de los tres dramas rurales puede verse la obra citada de Sánchez Estevan. Cap. 37, págs. 271 ss.

Hay tal falta de medida que al término de la obra, cuando el hijo está herido y el padre a punto de morir, se permite éste un juego de palabras: “*Eso te vale: que no puedes valerte*”.

La ambientación rural se ha reducido a lo puramente superficial, incluso en la lengua; la acción podría transplantarse perfectamente a otro lugar y todo quedaría igual, los personajes principales nada tienen de campesinos. *La infanzona* es un drama rural de laboratorio, fallido, y poca relación puede guardar con el Benavente de *Señora ama* o *La Malquerida* (23).

*De cerca* es una pieza en un acto de 1909, una comedia burguesa moralizante. Un matrimonio se detiene en una casa en el campo porque se les ha estropeado el automóvil, así ven “de cerca” la miseria ante la que “solemos pasar indiferentes y distraídos”; reparten dádivas a todos, de forma que al marcharse, un personaje exclama: “¡*Que buenos señores!*”; a pesar de su riqueza son buenos y también sufren. No es, desde luego, un drama rural, como alguien ha afirmado, y si hacemos referencia a ella es por las alusiones que se hacen a la vida del campo sin idealización alguna, en su cruda realidad, es decir una visión muy distinta a la del drama rural. Dialogan así los “señores” cuando están solos:

“ELENA.—¿Qué comerá esta pobre gente? ¡Y como ésta habrá tanta!... Toda esa que vive en esos pueblos y en esas aldeas que vemos al pasar..., en esas casas que parecen de barro, con chicos muy sucios y perros muy flacos a la puerta... Y esta gente no habrá salido nunca de aquí, no habrá visto otra cosa.

LUIS.—Afortunadamente... Y ya lo ves, viven...

ELENA.—¡Pero qué vida! Mira la huerta... Un pedazo de tierra... ¿Y qué puede criarse ahí?

LUIS.—Figúrate..., unos pimientos y unos tomates...

ELENA.—¡Y eso es todo su caudal!

LUIS.—¡Y no serán los más pobres!

ELENA.—Ahora comprendo que nos tiren piedras...” (Esc. III).

*Cristobalón* (1920), de Linares Rivas, es un drama rural ubicado en Galicia que recuerda a *Tierra baja* como origen de algunas coincidencias. Una es la configuración de Manelich y Cristobalón, grandes y fuertes de cuerpo en contraste con su natural bondad e ingenuidad; además, los amores de ambos protagonistas han de superar un gran peligro y pesa

(23) M. Sánchez de Palacios (*Benavente*. Compañía Bibliográfica Española. Madrid, 1969; pág. 70) cree que *La infanzona* es superior a *La malquerida*.

sobre ellos una muerte. La diferencia capital reside en el sentido social de la obra de Guimerá y en su superior calidad (24).

El asunto de esta "tragedia rústica", como su autor la denomina, es sencillo. Cristobalón está enamorado desde hace tiempo de Sabela. Ella le quería, pero, ante su tímido silencio, tiene relaciones amorosas con Manolo, un mozo de Cambre, pueblo rival de Oleiros, de donde son Cristobalón y Sabela; al saberlo Cristobalón jura matar a Manolo, pero Sabela, en un bello diálogo, le suplica y él promete no tomar venganza. Manolo insulta hasta lo indecible a un Cristobalón manso y humillado y amenaza a Sabela por haber hablado con él, ella reniega entonces de Manolo y Cristobalón lo ahoga.

Los dos actos tienen lugar el día de la fiesta de San Benito y abundan los mendigos y penitentes. Con una elemental simpleza se concilian la religión, el destino, la astrología y la superstición. El segundo acto está construido con una serie de diálogos sucesivos enlazados de modo rudimentario, aunque cada uno determina al siguiente. El autor ha procurado hacer del lenguaje un medio decisivo de configuración localista; el resultado es aceptable y en algunos momentos el habla mixta de gallego y castellano adquiere mucho vigor. Casi todos los personajes utilizan palabras y giros indígenas, pero es *Monta n'a escoba*, la meiga favorecida por Cristobalón, la que quizá los emplee más. El castellano tiene a veces calcos de construcciones gallegas y sus expresiones y vocabulario son los propios de un lenguaje vulgar.

El acierto de Linares Rivas en *Cristobalón* consiste en ir hilvanando una trama simple y natural con una serie de motivos gallegos y rurales. Nada hay de extraordinario, ni grandes efectismos, ni pasiones incontraladas. Se trata de un drama rural que demuestra el oficio y la técnica de su autor y que da la impresión de una discreta medianía.

Aunque más que un drama es una comedia, como Linares Rivas la subtitula, *Flor de los Pazos* merece ser destacada por el alcance que en ella tiene lo rural. Jacobo es un emigrante voluntario (también aparecían los emigrantes en *Cristobalón*) que vuelve a su hogar, al Pazo de la Tarróeira; lo encuentra todo cambiado y su queja es que "la Tierra no me responde". Peregrina, ahijada de su padre, le contesta: "*¿No te responde?... ¡Claro que no! La Tierra es mujer honesta y no dice al hombre que lo quiere mientras puede temer que venga de burlador. ¡Quiérela*

---

(24) Valbuena (*Teatro Moderno Español*, pág. 141) indica que "él mismo reconoce el influjo de *Tierra baja*, de Guimerá, aunque es natural que quedara por bajo del genial dramaturgo catalán; si bien a buena altura, por la viva humanidad de la acción y las figuras".

Ediciones de *La Novela Teatral*: n.º 241, 3-Julio-1921, (*Cristobalón*) y n.º 250, 4-Septiembre-1921, (*Flor de los pazos*). Apareció después *Cristobalón* en el n.º 41 de *La Farsa* (16-Junio-1928) junto con un paso de comedia: *No hay dificultad*.

*tú primero! ¡Convéncela tú primero! ¡Agrádate en lo que ella tiene y ama lo que ella es!... y, ¡entonces, sin que la oigan tus oídos, ya oirás en tu corazón la voz de la Tierra que responde!*" (A. II). El ambiente galaico está dibujado con menos destreza que en la obra anterior y no faltan los tópicos del país. Es escaso el empleo de la lengua gallega.

En la variada obra de José López Pinillos, *Parmeno*, destacan un grupo de piezas dramáticas que encajan a la perfección con la denominación de "drama rural". No tienen localización precisa y, como indica en *Embruajamiento* y en *La red*, "puede la acción desarrollarse en cualquier pueblo de España". El lenguaje vulgar es utilizado, con mayor o menor intensidad; si en *Esclavitud* y en *La red*, por ejemplo, es constante su uso, en *El caudal de los hijos* apenas se advierte. Los personajes principales son normalmente labradores acomodados.

En *El pantano* (1913) se presenta la decadencia de una familia campesina en la que el padre y el hijo menor son tarados mentales. Juan, otro hijo, viene de Inglaterra y se propone llevarlos a todos consigo, a lo que ellos se niegan. Mainer señala que "su programa de redención es la ética del trabajo, concebida con la rigurosa observancia de un calvinista: de algún modo, es el hombre de voluntad con el que soñó la generación del 98 y el profeta de una revolución industrial que fascinaba al Ramiro de Maeztu de 1899" (25).

Con *Esclavitud* (1918) *Parmeno* se opone a una visión idealizada del campo y a los tópicos falsos de pureza que en él parecían tener su más adecuado lugar. En el primer acto advertimos las maniobras electorales de don Antonio Venegas, un cacique con afán de mando absoluto, tema frecuente en la literatura del siglo XIX (en *María del Carmen*, de Felú y Codina, se deja sentir poderosamente la influencia de otro cacique: "er tío Maticas"). Don Antonio tiene sojuzgado a Pedro Govantes y obliga a su hija Julia, valiéndose de que viven con él, a ser su amante. Pedro Luis, hijo de Pedro y hermano de Julia, regresa de América a los diez años de haber emigrado y, al conocer los hechos, da muerte a don Antonio, mientras que su padre, que también lo intentó al conocer la suerte de su hija, hierne equivocadamente a ésta.

Dos aspectos nos interesa destacar sobre todo. Por una parte el profundo sentimiento del honor que padre e hijo poseen; Pedro, un alcohólico al que ahora "fuerzan a beber las condiciones en que se desarrolla

(25) Art. cit., págs. 104-105.

Excepto *El pantano*, todos los dramas a los que nos referimos han sido publicados en *La Novela Teatral: Esclavitud*, n.º 224, 6-Marzo-1921; *La tierra*, n.º 269, 15-Enero-1922; *El caudal de los hijos*, n.º 322, 21-Enero-1923; *Embruajamiento*, n.º 343, 17-Junio-1923, y *La red*, n.º 393, 1-Junio-1924.

[su] vida”, y que ha sufrido en su persona toda clase de humillaciones. reacciona ante la deshonra de Julia: “*Ya hay aquí un hombre que no se pondrá de rodillas aunque se le doblen las rodillas. ¡No te pondrás, Pedro! Te han quitado el honor oficialmente, pero tienes honor. ¡Tienes honor! ¡Tienes honor!*” (A. III).

Pedro Luis al acabar con Venegas destruye la “esclavitud” en que éste tenía sumidos a su padre y a su hermana. Su valor supremo es la dignidad personal y se opone, con un sentido reformista, a la falsa vida de los “señoritos españoles: “*Yo, cuando salí de España, era, como casi todos los señoritos, bebedor, mujeriego y camorrista, y estaba en condiciones de enseñar a los más listos en la profesión que había cultivado, que era la de verdugo del tiemmo. Figúrese, pues, mi situación en Buenos Aires: veinte años, una ambición de águila y una torpeza de tono*” (A. II).

Una idea de necesario cambio se expresa agudamente en la contraposición del brutal cacique, el sumiso don Pedro y el joven Pedro Luis. Los efectismos y truculencias propios de estos dramas cobran especial relieve al final de la obra, cuando Pedro cree haber matado a Julia y su hijo descubre que sigue viva.

*La red* (1919), quizá el drama más interesante entre los que comentamos de López Pinillos, ésta basado en un suceso real, un error judicial, que, aunque distinto, nos recuerda el cometido en *María Rosa* con fatales consecuencias. Desaparecen don Segundo Retamar (26), un rico labrador, y su hijo Domingo. Todo parece acusar a Salvador, verno del primero: el juez consigue su confesión, que éste hace pensando excusar a su padre, y cuando la situación es desesperada, se presenta Segundo con una explicación increíble por su sencillez.

Todo el primer acto es una cuidada preparación a base de exponer las rencillas familiares entre los personajes. Segundo tiene dos hijas, Dolores y Petra, ésta ilegítima, casadas con Salvador y Galo respectivamente; también Domingo es hijo natural. Bernardo, padre de Salvador, completa el cúmulo de parentescos. Las disputas surgen en la obra de un modo trivial, por la posesión de un cornetín de la banda municipal, pero evidencian la situación reinante, de odios apenas contenidos. Cuando Segundo y Domingo desaparecen, Salvador se ve envuelto en la red,

---

(26) La minuciosidad de López Pinillos en las acotaciones y su valor detallista pueden verse en la descripción de este personaje: “*Don Segundo, que lleva con garbosa intrepidez sobre las costillas sus sesenta y dos inviernos, es un zafio varón cervigudo y musculoso, que habla frecuentemente con irónica lentitud, que achabacana con su ordinariéz un traje bien cortado, que usa una corbata deshonorable, y que, a juzgar por lo bien rizado que lo mantiene, está orgulloso de su bigote rucio*”. Es una ingeniosa presentación que manifiesta perfectamente la calaña del retratado.

“una red tejida por la cultura, la lógica, la experiencia y el tesón... que es de hilos de araña para la inocencia y de cables de acero para la culpabilidad...” (A. III). Pero no sucede así y el inocente queda apresado porque miente, siguiendo unos principios elementales de rectitud. Ni siquiera su esposa puede hacerle decir la verdad, que lo salvaría, para evitar la deshonra de su hijo; Salvador se encuentra entre el deber filial y la obligación de padre, venciendo el primero. Al esclarecerse todo, el juez concluye con una actitud individual, llena de romanticismo, que muestra la idea del mundo primitivo y puro frente a la cultura, en este caso representada por la ley y que es más perjudicial que necesaria ante la honradez y la hombría de bien del campesino: *“lo probé yo [el delito] valiéndome de la lógica, de la cultura y de la experiencia, y Salvador que ignora lo que es lógica, que carece de cultura y que es inexperto, mintió generosamente para librar a su padre. Bastaba con que cayera una víctima en la red. Los hombres no pueden juzgar a los hombres y yo no los juzgaré más, para que me mire Dios con misericordia”* (A. III).

El autor logra una viva ambientación rural, en detalles como la festividad del patrón, San Tranquilino, y de intenso dramatismo, como el intento de linchar a Salvador cuando lo creen culpable. El lenguaje es el más sistemáticamente vulgar de todos sus dramas y abundan los refranes, las maldiciones, imprecaciones y juramentos: *“¡Por la Virgen Santísima, don Germán!... ¡Nos quiera usted perder? ¡Que usted es un hombre bueno y honrao, don Germán!... Voy a contárselo todo tal como pasó. ¡Tal y como pasó! ¡Se lo juro por la felicidad de mi hijo, por la honra de mi mujer, por la salud de mi padre y por la salvación de mis muertos! ¡Y que se condene mi alma si no es verdad lo que sale de mi boca!”* (A. II). Lo melodramático se hace especialmente presente en el acto final con las acusaciones, la entrevista de los esposos y la aparición del supuesto asesinado.

*La Tierra*, de 1921, es un drama social con localización y problemas rurales. Se desarrolla “en el pueblecillo de Horbacho” y muestra las luchas de los campesinos con don Diego Infante, el “señor” que los explotaba. Primero solicitan un aumento, pero después, tras una solemne afirmación de que la tierra debe ser suya, pretenden una curiosa y conservadora reivindicación de la propiedad; el portavoz de los huelguistas dice a don Diego: *“¡Nosotros no le quitamos ná a nadie, don Diego! Le pedimos a usted humildemente que reparta algo —una chispa— de lo que le sobra, y no en balde, sino con su cuenta y razón. Pagaremos un tanto como arrendadores y otro como compradores, y cobrará usted poco a poco lo que se estipule”* (A. II).

Están presentes todos los elementos típicos del drama social: amenaza de los esquirols, ataques de guardas armados, solidaridad de los jorna-

leros, huelga, crueldad y unilateralidad del amo, el obrero de la ciudad, etc., y se amontonan muertes y atrocidades. El final, con el pueblo entero emigrando hacia América para evitar la expoliación, es lo más original de un drama de bella intención, deslucido por una manida y tópica factura.

*El caudal de los hijos*, también de 1921, lleva al límite la obsesión por la honra, que a ella alude el título. La historia de los padres (Isabel intenta abandonar a su marido con un antiguo novio y es descubierta) del primer acto se repite aumentada en el hijo y la nuera durante los dos siguientes: Marta engaña realmente a Rodrigo y es sorprendida por éste, que quiere darle muerte. La confesión materna de su culpa pasada y de la vida de aparente felicidad que los esposos han fingido por la honra del hijo, hace que Rodrigo, por la del suyo, desista de matar a Marta, pero ella se niega a iniciar una farsa, continuación de la de sus suegros, y decide marcharse, incluso a costa del escándalo; entonces Isabel la mata y el amante, médico, se ve obligado a certificar un suicidio.

La rebelión de Marta de ese mundo dominado por un inhumano sentido del honor no es vista con simpatía; es una alocada joven y, al fin, "hija de su madre", una perdida a la que obligaron los familiares del marido a salir del pueblo cuando Marta se casó. Hay como un doble determinismo que conduce fatídicamente los acontecimientos y Rodrigo e Isabel son, en definitiva, fatales herederos de una conducta vergonzosa. El forzado idealismo del mundo rural ha de conseguirse en esta obra de un modo arbitrario y falso, siempre buscando "el caudal de los hijos", estricta apariencia típicamente burguesa en defensa de la estructura familiar por encima de todo.

La localización nada importa en el desarrollo dramático y el lenguaje es apenas vulgar; adolece, eso sí, en grado superlativo de verbosidad, retóricas repeticiones y continuas gradaciones, que potencian el complicado efectismo. Isabel duda antes de marcharse con Gaspar: "*Me casaron con él casi a la fuerza, me compró con su dinero... ¡y vacilo! Me engañó, sin tener ni la disculpa del cariño, mientras que yo, enamorada de tí, me negué a engañarle... ¡y vacilo! Me desprecia tanto como tú me adoras... ¡y vacilo! Quiero ser feliz, aunque sólo sea durante unos momentos, porque nunca he sabido lo que es la felicidad, y vienes tú para traérmela... ¡y vacilo! Estoy segura hasta del perdón de Dios, puesto que El vería que al huir no pensaba en vengarme, sino en evitar que el odio y la rabia envenenaran mi corazón entre estos muros... ¡y vacilo!*" (A. I). Agustín aconseja a su hijo con estas palabras: "*No debes ceder; pero debes disminuir tu dureza, debes atenuarla, debes endulzarla. A una criatura tan infantil como la que has escogido, más le convie-*

nen advertencias y besos que mandatos y reprensiones. Ya que fue tu mujer por cariño y no por vanidad o por codicia, procura que continúe enamorada" (A. II).

*Embrujamiento* (1923) es el último drama de *Parmeno*. Su asunto es intrincado: Ana va a tener un hijo de Eugenio Herrera; éste hiere gravemente a Matías disputando por Ana y se ve obligado a huir. Para evitar la deshonra de la joven y aconsejado por don Claudio, un anciano sacerdote, el padre de Eugenio se casa con Ana; vuelve Eugenio, perdonado por Matías, pero éste, una especie de Yago degradado, aviva los celos de Juan, que, aunque se propuso únicamente cubrir las apariencias, se había enamorado de su esposa. Los antiguos amantes, se reprimen hasta el heroísmo, mas la razón del padre está obnubilada por la idea fija de la honra; dice a la "madre de su nieto": "*Quiere a mi hijo, pero sin olvidar que eres mi mujer. ¡Pa to el mundo! Y pa Eugenio más que pa to el mundo, ya que entre nosotros hay algo, que no se pué dividir: la honra. Los tres tenemos la misma, y si uno la pierde, la pierden los demás. ¡Y yo no he de consentir que me la robéis!*" (A. III). Cuando se descubre la trampa de Matías (enfrentar al padre y al hijo, vengándose así), Ana, desesperada, "se ha herido en el pecho mortalmente". Eugenio va en busca del traidor para darle muerte, mientras el padre se golpea el corazón que le "ha embrujao".

Los personajes están cegados por las pasiones que los conducen; aunque la pareja de jóvenes amantes se comportan como héroes dolientes respecto a su amor, la fatalidad los lleva inexorablemente a su ruina. La honra es un sentimiento poderoso por encima de todos, que les hizo concebir la descabellada solución origen de todos sus males, ya que no hay exactamente incesto y todo queda en un problema convencional de gran aparato externo. El marco rural facilita el carácter terrible de la trama, pero no hace olvidar lo preestablecido y estereotipado de la situación y la retórica vacía de muchos parlamentos.

Es López Pinillos uno de los autores que con más asiduidad cultivaron el drama rural. Hemos visto de qué modo y con qué fortuna. Queremos destacar finalmente que hay una evolución degeneradora dentro de su propio esquema; basta para expresarla el sentido de los dos últimos dramas, en torno a la honra concebida de un modo falso y sin grandeza. El mundo rural ha pasado de ser una idealización burguesa a convertirse en un reducto más de las casuísticas concepciones de esta clase. Desde el honor de Pedro Luis en *Esclavitud* y la rebeldía de *La red* se llega al conformismo de *El caudal de los hijos* y a la pura artificiosidad de *Embrujamiento*. Mainer señala también que "los más valiosos de sus dramas —*El pantano*, *Esclavitud*, *La red* y *La tierra*— introducen motivos de crítica de sordidez de lo rural, que, al desaparecer en los dos úl-

timos —*El caudal de los hijos y Embrujamiento*—, privan a las obras de toda virtualidad, las hacen estantiguas carentes de valor sustantivo” (27).

Después de su primera dedicación al drama histórico, Eduardo Marquina decide cambiar de temas y dejar por algún tiempo el verso. En la “Nota” a su tragedia *Ebora* escribe: “Olvidamos, tal vez, la feracísima variedad de temas humanos, vivos, realistas, fabulosos o auténticos, que fue característica gloriosa de nuestro teatro clásico o barroco; en definitiva, “español”, para darle su natural apellido inconfundible y legítimo” (28). A estas ideas respondía, entre otras obras, *Alimaña*, de 1919, “con el tema de la familia cristiana en descomposición”, que se aproxima al drama rural. Sucede en el Pirineo aragonés, en pleno monte, y el lenguaje de los personajes rústicos (Lorenzo, Toñuelo, Martín, Miguel) es vulgar y localista. La familia de los señores reside allí temporalmente; Laura descubre que Valentina mujer de su hermano Alberto, es amante de Román, un amigo de éste; también ella se enamora de Román y toda la pieza es un duelo entre las dos mujeres por conseguir la primacía. Su oposición está llevada con buena mano, aunque hay recursos muy arbitrarios, como el tránsito de Román de una a otra. En 1919 volvió Marquina a utilizar el Pirineo, esta vez el vasco-navarro, como lugar de un drama, *La extraña*, que nada tiene de rural.

Los dramas rurales de nuestro autor, posteriores, están en verso y tienen evidente carácter poético. El primero de ellos es *Fruto bendito*, de 1926, se localiza, como los anteriores, “en nuestro Pirineo”, aunque sin precisar más. La caracterización de los dos personajes femeninos y el ambiente son lo más notable de él. Andrea encuentra el sentido del amor y de la verdadera maternidad, tras haber buscado la ficticia de la hija de Dionisia, su criada, que se encuentra dominada casi a su pesar por un amor sin razones, superior a ella misma. El amor es la fuerza básica y misteriosa del mundo:

“ANDREA.

¿Y da  
tanto valor el cariño?

DON ABEL.

Tanto, Andrea, que, a pesar  
del egoísmo y los odios,  
y todo el poder del mal,  
se acabarían los siglos

(27) Art. cit., pág. 120.

(28) *Obras Completas*, Edit. Aguilar, Madrid, 1944. Tomo III, págs. 1351-1352.

*y no acabarían más  
que un hombre y una mujer  
queriéndose de verdad,  
y ellos serían... ¡el mundo  
que volvería a empezar!...*" (A. III).

Mavor interés ofrece *La ermita, la fuente u el río*, un año posterior. Con un esquema perfecto expresado en el título y que tiene un breve desarrollo de su contenido simbólico en unos versos del tercer acto:

*"La ermita, para empezar  
una mañana a vivir;  
la fuente, para sufrir,  
u el río, para llorar."*

Marquina traza el drama de amor de Deseada (de nombre también simbólico) "mujer con arrestos de hombre", acabada creación y razón de ser de la nieza. En el ocaso de su juventud advierte por un beso casual que ama al novio de su hermana menor. La inmediata locura de su amor da ocasión a la lucha entre Manuel y Lorenzo, su maduro pretendiente, y deja paso a una fatal y resignada conciencia de imposibilidad de vivir, que la conduce al suicidio, en el río, entre las flores. Su proceso interno es de un extremado patetismo, pero, por lo demás, la situación es muy artificiosa (novio de las dos hermanas, gran amigo de Lorenzo, a quien hiere disputando por Deseada).

La obra está impregnada de un melancólico lirismo que se expresa en versos bien contruidos y de gran encanto, si bien en general no nos parece adecuado el uso del verso para este tipo de dramas, por el peligro casi inevitable de vulgaridad y prosaísmo (29). El ambiente popular está bien conseguido, desde la romería del primer acto al clima de murmuración del segundo, donde se pone en entredicho, que ella soporta gustosa por amor de Manuel, la honradez de Deseada. La visión idílica del mun-

(29) Díez-Canedo (o. c., Vol. II; págs. 21 ss.) alaba repetidamente el empleo y la calidad del verso en estos dramas. Ruiz Ramón (*Historia del teatro español. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1971) está de acuerdo con sus afirmaciones y concluye que "el verso de los dramas rurales de Marquina, nunca ampuloso ni con función exclusivamente lírica, se ciñe a la acción y a los caracteres sirviéndoles de vehículo expresivo dramático, sin desviar aquélla ni falsear éstos". (Pág. 70).

La innegable brillantez de algunas tiradas, propicias al lucimiento de los actores, y su valor poético, contrastan con la construcción fácil y la ampulosidad que se perciben en muchos casos. La habilidad de Marquina soslaya estos peligros unas veces y otras no lo logra. Por eso en conjunto, no nos convence la versificación en estos dramas poéticos rurales. *La ermita, la fuente y el río* es quizá la obra más acabada en este sentido.

do aldeano que se percibe a través de la figura de la protagonista, el arrepentimiento de Manuel y la generosidad de Lorenzo, tiene su contrapunto en la mezquidad de los mozos y las mujeres.

El argumento de *Salvadora* (1929) es simple. Esta contrae matrimonio con Tomé, mucho mayor que ella, por conveniencias, mientras ama a Jacobo; poco a poco Salvadora se transforma, enamorándose de su marido y, al fin, Tomé, salvado (simbolismo del título), cree en su amor y ella misma da muerte al antiguo amante, que buscaba pependencias con el esposo. La acción es propicia a profundizar psicológicamente en la íntima variación de los sentimientos de la protagonista, pero su amor es confuso y el cambio no se llega a aclarar. Esta figura femenina queda, a nuestro juicio, muy por debajo de otras del autor.

La acción (que demasiadas veces se narra en largos párrafos) se desarrolla "en lo alto del puerto de Guadarrama" y en "Guadalix de la Sierra". Los personajes están cruda y vigorosamente concebidos: Jacobo Granda, el amante despechado, es un chulo matón; Cosma un monstruo capaz de malvender a su propia hija; Madrona y Raimunda, dos viejas cotorras, etc. Tomé es de otro pueblo, lo que introduce el contraste y rivalidad campesinos, como vimos en *Cristobalón* y se repite en *Los Julianes*.

Marquina apenas busca en estos dramas en verso el lenguaje localista, quedándose en algunas palabras deformadas y pronunciaciones defectuosas; crea un clima de hab'la popular acudiendo a refranes, dichos y expresiones vulgares, suprimiendo la consonante final y empleando el artículo junto a los rústicos nombres propios.

*Fuente escondida*, estrenada dos años después, nos parece el más valioso de los dramas rurales de Eduardo Marquina. Nadala, que recuerda a Dominica de *Señora ama*, es un personaje lleno de fuerza y humanidad, una inolvidable creación. Estando enamorada de Sintu, oculta su amor hasta que el roquedal, la actitud variable y el natural mujeriego del amado, salte en pedazos y aflore la "fuente escondida" (de nuevo un título simbólico); deja entonces su masía por el amor del carretero. El proceso amoroso de Nadala está desarrollado con una intuición que nada tiene que ver con la simplicidad de *Salvadora*.

La localización está cuidadosamente indicada. Estamos en el "Más de Roda Roda", al norte de la provincia de Lérida. Nadala, a los ojos de todos "seca" para el amor, se ha juntado a la tierra en una grandiosa unión. De ella dice Merensiana:

*"Se ha casado ya con estos  
campos, entre tantas colinas,  
y los frutos que le dan  
son los hijos que ella cría" (A. I).*

La evocación del campo y de sus frutos posee momentos de intensa y sensual poesía. La existencia de los personajes, estrechamente vinculados al campo, no es, sin embargo, ideal; la oposición de las cuñadas, ya franca en el acto primero, gira en torno a la masía y los derechos sobre ella. Díez-Canedo señala que "la pareja juvenil del Vailet y la Sisqueta ponen una nota idílica en el cuadro total" (30), pero ella juzga las cosas con un violento primitivismo:

"A las mujeres casadas  
que lo prometido olvidan,  
como en invierno a los lobos  
que hasta poblado se arriscan,  
las deberían cazar,  
acoplándose en pandilla  
los hombres..., ¡y emparedarlas  
para el resto de sus vidas!" (A. I).

Es típica en el mundo rural la crueldad con las mujeres que faltan contra el matrimonio o la virginidad, como sucede en *Divinas Palabras* o *La casa de Bernarda Alba*.

En *Los Julianes* (1932) la acción tiene lugar en la llanura castellana. La trama se centra en Julián Julianes y sus amores. Es una obra llena de intermitencias y altibajos, irregular y quebradiza en su construcción, en la que alternan felices hallazgos, tópicos manidos y gruesos efectismos. Julián, otrora amante de Fulgencia, se encuentra encaprichado, al comenzar la acción, de Jacoba; ésta le exige la boda de la antigua amada con el fin de dejar las cuentas definitivamente arregladas. Como a veces sucede, Julián ha seguido las huellas de su padre y es precisamente un hermanastro suyo el elegido para esposo de Fulgencia. Con el amor que brota entre ellos termina el acto tercero, el mejor de la pieza, pero un epílogo postizo, que sucede quince años después, con un propósito optimista y moralizador, destruye la armonía de la obra. El hijo que Fulgencia tuvo de Julián, Julianillo, es la ocasión de que todos vuelvan a la paz y a la concordia, porque Julián y Jacoba lo prohijan, no sin que antes se haya encarecido la esterilidad de ésta y la fecundidad de Fulgencia, la tristeza de Julián y el alegre medrar de Juan.

Las obras de Marquina que hemos analizado, dramas rurales en verso, se diferencian notablemente de las examinadas anteriormente. El verso ofrece una delimitación formal. La localización, muy adecuada, es más un recurso que un determinante de la acción. En casi todas la figura de

(30) O. c., Vol. II; pág. 44.

una mujer, o de varias, es el eje del drama y su sentimiento amoroso el núcleo de la pieza. Con ellas se marca un tránsito, que deja a Marquina igualmente distante de los dramas rurales precedentes y de los estilizados de García Lorca. El drama rural como género preciso, que nació con Guimerá y Felíu y Codina está en irrecuperable decadencia (31).

Es necesario, después de nuestro recorrido por la historia del drama rural, aludir a Valle Inclán por el poderoso contraste que representa respecto a él en algunas de sus obras cuya localización y ambientación están, sin embargo, muy próximas. En *El embrujado*, un "drama rústico" de 1912; en las *Comedias barbaras* (*Aguila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de plata* (1922)) y en *Divinas palabras*, de 1920, una "tragicomedia de aldea", el escenario es una Galicia feudal con sus caminos, su paisaje, sus campesinos, sus costumbres y sus mágicas creencias. No admite dudas que, como afirma Ruiz Ramón, "la Galicia de la dramaturgia de Valle-Inclán no es ni reflejo estético ni reflejo socio'ológico de la Galicia real, sino su reflejo mítico, con exclusiva función de espacio dramático abierto y libre" (32). Valle, sin embargo, utiliza la realidad para fabular a partir de una visión directa, por lo que hay en estos dramas una imagen, más o menos nítida, del mundo rural gallego. Por otra parte, existe en ellos un primitivismo de pasiones y sentimientos que se acopla a la perfección al desnudo ambiente en que están ubicados. Sobre esta base común, Valle-Inclán crea un teatro que muy poco tiene que ver con el drama rural que venimos comentando (para percibir la diversidad de modo palmario puede recordarse *Cristobalón* frente a *Divinas palabras*, por ejemplo). Aunque de modo distinto, depura, como García Lorca, todo lo superfluo, el efectismo y la retórica, y lleva a cabo una concentración dramática de elementos semejantes que señala la neta discrepancia de dos modos de teatro con motivos parecidos y cronológicamente muy cercanos.

(31) En 1930 se estrenó una obra del poeta extremeño Luis Chamizo, escrita en "castúo" como sus poesías, *Las Brujas*, que según Díez-Canedo (o. c., Vol. II; pág. 202) es "una de las mejores muestras de lo que podría ser en España un teatro regional".

Como hemos dicho, los dramas rurales son muy abundantes en esta época. En la Colección Teatral *La Farsa* (Vid. John W. Kronik: *La Farsa y el teatro español de preguerra*, Estudios de Hispanófila, n.º 15, University of North Carolina, 1971) se publicó *La Loba*, de Manuel Merino y Ceferino R. AVECILLA (n.º 109, 12-October-1929); en el número 382 (12-Enero-1935) aparece *Menos Lobos...*, de Pedro Sánchez [de] Neyra y Pablo Sánchez Mora, con el curioso subtítulo de "Agrodrama".

(32) O. c., pág. 106. A la concepción "mítica" de las Comedias Bárbaras se había referido Díaz-Plaja en *Las estéticas de Valle-Inclán* (Gredos, Madrid, 1965). Es interesante sobre el paisaje gallego en estas obras la opinión de María Martínez del Portal: "Lo galaico en Valle-Inclán" (*Anales de la Universidad de Murcia*, F. y Letras, Vol. XXI, n.º 1-2, Curso 1962-1963).

Las tragedias rurales de Federico García Lorca son ostensiblemente diferentes de los dramas que hemos estudiado. Lo que Torrente Ballester escribe con relación a la última de sus obras admite cabal generalización: "El mundo de *La malquerida*, el de *Señora ama*, es el mismo en que se mueve Bernarda, son idénticos sus contenidos morales y sociales, son las mismas sus estructuras; lo que varía es la tensión de los hechos, el genio artístico de los autores, la especial sensibilidad de cada uno de ellos; lo que, del mismo mundo, interesa a Benavente o a Federico. Varían también las respectivas estéticas, los procedimientos respectivos" (33). Lorca, desde el mundo rural, crea unos dramas a los que no se puede aplicar sin más la denominación que estamos empleando.

La transformación es patente. Pérez Minik puntualiza la ruptura: "En otros tiempos iba el dramaturgo a esta España rural, porque en ella, cuando quería lucir sus habilidades trágicas, encontraba un terreno propicio para su desenvolvimiento, un marco anticivilizado, desposeído de una moral intelectual, lo que hacía posible que las pasiones se enderezasen con más brío y desnudez... García Lorca se nos presenta de distinta manera. Su condición de poeta... que transmuta la realidad nacional que le absorbe, desnudándola con cierto impudor y ofreciéndole una veracidad que acaso no sea sino la suya, pero de tal magnitud y poder subjetivo que nos parece más realidad que la de fuera porque la complementa y la concilia dialécticamente, hace de sus tragedias un universo anterior e insolidario con la tradición teatral" (34).

Lorca había declarado su profundo amor a la tierra: "Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*... Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma*" (35). A estas dos obras de la "trilogía dramática de la tierra española" es preciso añadir la más perfecta del poeta granadino: *La casa de Bernarda Alba*.

No vamos a intentar un análisis de ellas. Basta a nuestro propósito destacar que las tragedias rurales de Lorca son algo nuevo en la concepción, en los sentimientos, en el lenguaje y en la intención; son una visión de lo rural desde dentro, sin compromiso previo. Las pasiones de sus

(33) O. c., pág. 236.

(34) "Ida y vuelta de Federico García Lorca". Prólogo a *La casa de Bernarda Alba*. Colec. Voz-Imagen. Serie Teatro, n.º 2. Aymá, Barcelona, 1964. Págs. 21 ss.

(35) *Obras Completas*, Edit. Aguilar, Madrid, 1963. Varia - XXIV. Págs. 1754-1755.

personajes tienen un carácter telúrico, el fatalismo elemental de la tierra. Dice la Novia en *Bodas de sangre*: “¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes...” (A. III. C. II). Las simbólicas máscaras de *Yerma* tienen “un sentido de pura tierra”. Y *Yerma* se lamenta así de su desgracia: “Estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto en pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño” (A. II. C. II). En *La casa de Bernarda Alba* el deseo sexual de las hijas y la voluntad de dominio de la madre (36) tienen el mismo sentido radical y primario.

La honra de *Bernarda* es un sentimiento opresor, vacío y estéril, que se cifra en el simple parecer, en la opinión ajena; el clima de murmuraciones establece la pertinente correlación. Podemos ver idéntica concepción en la Madre de *Bodas de sangre* y en *Yerma*. Pero mientras que la honra domina a *Yerma*, aunque su valor sea “fundamentalmente de funcionalidad dramática”, como afirma Ruiz Ramón (37), la novia de *Bodas de sangre* y Adela en *La casa de Bernarda Alba* se rebelan, expresando a gritos su carácter absurdo.

Finalmente, el lenguaje de los dramas lorquianos, sea o no propio del pueblo, es esencialmente distinto al que hasta ahora hemos visto. Con Marquina y García Lorca concluye el drama rural en sus dos direcciones. En adelante podremos hablar tan sólo de coincidencias parciales o de obras cuya ambientación rural las remite a un tiempo pasado, desprovistas de toda significación actual.

*El labrador de más aire* (1937), de Miguel Hernández, es sobre todo un drama social (38). Pero, como indica Cano Ballesta, es “el elemento de la vida rural el que presta los motivos a este drama” (39); se llega a lo social desde lo rural. El campesino está orgulloso de serlo y es esa estimación propia lo que le lleva a ponerse “en pie ante todo verdugo”, a rebelarse; Juan proclama de modo absoluto la propiedad de la tierra para el trabajador. Hay en la obra un núcleo temático y una ambienta-

(36) Torrente Ballester, o. c., págs. 235 ss.

(37) O. c., pág. 220.

(38) Puede verse al respecto mi artículo “Sentido social del teatro de Miguel Hernández”. *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, n.º 9. Enero, 1973.

(39) *La poesía de Miguel Hernández*. Ed. Gredos, Madrid, 1971. Pág. 173.

ción que servirían para un drama rural de tipo tradicional, pero la intención social de Miguel y la calidad poética del verso los trascienden ampliamente (40). La vida del campo es presentada en su más decantada pureza, aunque sin tópicos idealistas. El mundo de la aldea está en trágica contraposición con otras formas de vivir. El enfrentamiento de don Augusto, que viene de fuera, y Juan, expresa la lucha de éste por los valores más hondamente humanos: el honor, la dignidad y la misma tierra. Lo rural es constante en la obra dramática del poeta de Orihuela, desde *Quien te ha visto y quien te ve* a *Pastor de la muerte*.

No es *La dama del alba* la única pieza de Alejandro Casona de ambientación campesina, pero es en ella donde ha conseguido con más tino la presencia de elementos rurales. El amor y la muerte, ejes del drama, hallan cumplido lugar en una casa de labranza de Asturias. Una estimable tragedia de Juan Germán Schroeder estrenada en 1954, *La esfinge furiosa*, ofrece puntos de contacto, no solo relativos a la localización, con el drama rural (41). Más analogías tiene *Como las secas cañas del camino*, de José Martín Recuerda, cuya acción sucede en Salobreña, pequeño pueblo de la costa granadina. Se trata en todas de semejanzas muy particulares y concretas y si nos referimos a estas obras es porque podían haber servido como base de construcción de dramas rurales de corte clásico.

Quedan, sin embargo, todavía algunas muestras del drama rural dentro de los más estrictos moldes; su existencia es simple recuerdo del pasado, sin especial valor y con fuerte sabor a viejo. Esto sucede con *Vendimia* (1947), de José M.<sup>a</sup> Pemán, drama poético andaluz de mediano valor. *Condenados*, de José Suárez Carreño obtuvo el Premio Lope de Vega en 1951 y se estrenó en el Teatro Español de Madrid el siguiente año (42); es un drama rural con todos los tópicos del género y un áspe-

---

(40) Algo en cierto modo semejante ocurre con *El Adefesio*, una obra de Alberti estrenada en 1944. Ricardo Doménech ("Cinco estrenos para la historia del teatro español". *Primer Acto*, n.º 100-101. Noviembre-Diciembre, 1968. Pág. 20) dice que el suyo es "un argumento igualmente válido para un melodrama o para una tragedia". Podríamos añadir que también para un drama rural. Pero el resultado, después del tratamiento dramático de Alberti, es totalmente distinto de lo que por drama rural entendemos.

(41) Ha sido publicada en *Yorick*, n.º 49-50. Octubre-Diciembre de 1971. Antes lo fue en el n.º 15 de la revista *Teatro*.

(42) Publicado en Ediciones Alfil, Colecc. Teatro, n.º 24. Madrid, 1952. F. C. Sáinz de Robles en el "Prólogo" al *Teatro Español 1951-1952* (Edit. Aguilar, Madrid, 1953, pág. 13) dice que "ni el público ni la crítica estuvieron de acuerdo con el Jurado otorgante de tan alto galardón. El drama abunda en influencias, y su lenguaje culto desdice de los personajes y del ambiente". Rafael Vázquez Zamora (*Insula*, n.º 78, 15-Junio-1952, pág. 12) cree que la obra debe ser considerada como una tragedia más que como un drama rural, colocando la principal diferencia en la forma y tono del lenguaje.

ro argumento: José vuelve de la cárcel, donde estuvo diez años porque mató, sin motivos, a un antiguo novio de su mujer. "Condenado" por una ciega fatalidad y con unos celos patológicos se enfrenta con Juan, que sirvió en la casa durante su ausencia. Aurelia, una especie de mujer fuerte bíblica o de heroína doliente clásica, será la que al final dé muerte a Juan, a pesar de amarse mutuamente, para "condenarse" con el marido, cumpliendo así su deber (es la misma acción de Salvadora por motivos muy distintos). El lenguaje es de un lirismo retórico que recuerda a veces el de Casona; no es vulgar y sus intentos de imitación apenas son convincentes.

En 1971 se ha publicado (43) un drama rural con los elementos típicos, excepto el lenguaje vulgar: *La casa del viento*, de Gregorio Parra. Aparte de los defectos de la obra, teatralmente muy endeble, se deja ver un reparo más general e importante, que sirve para la de Suárez Carreño. con ser ésta muy superior a la de Parra: la artificiosidad de una forma dramática caduca, la inoportunidad de un subgénero teatral que, aunque nunca fueron notables sus logros artísticos, tuvo una época brillante y justificada y actualmente es algo periclitado y meramente histórico.

---

(43) Ed. Alfaguara. Colecc. Agora. Madrid, 1971.