



Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, ed. Emilio Peral Vega.
Madrid, Biblioteca Nueva, 2009



Lo que podría, con desgracia, correr parejo al nombre de Grau es sin duda la palabra «desinterés». Lo que lo caracteriza hasta su muerte, y aún después, es el olvido que ya se percibe en 1928 cuando *El señor de Pigmalión* llega a las tablas de Madrid, tras haber sido estrenada en París y Praga, por ser considerado su teatro por aquel entonces (y aún hoy) como «selecto». He aquí resumido el sentimiento general en torno a la figura de Jacinto Grau que Emilio Peral Vega expone en las primeras líneas de su introducción, trabajo muy generoso y documentado que intenta restituir el interés todo que se debe a este autor.

Para comprender su trayectoria tan especial en el teatro español de inicios del siglo XX, es menester el estudio de dos rasgos de su personalidad. Jacinto Grau cultivaba una «imagen pública de ególatra empedernido y fustigador del negocio teatral». Con esto, Peral Vega no hace sino decirnos que desplegaba un gran cinismo ante una crítica española ciega, ante unos empresarios, actores e incluso autores que eran, según él, el origen de la mediocre situación del teatro de su época. Pero la consideración siguiente parece muy acertada: «al fin, sin embargo [...] se muestra tal cual es, genio herido que saca a relucir sus triunfos foráneos ante la incompreensión y miopía de los suyos». En efecto, sí que su teatro de vanguardia gozaba de un cierto éxito en el extranjero, y era entonces esa ceguera dentro de las fronteras españolas la que le dolía sobremanera. Su fama de gafe (segundo rasgo destacable de su personalidad) es sin duda la consecuencia de su laudable rechazo a moldear su teatro y escritura para las necesidades teatrales del momento. Lo cierto es que esa actitud hacía difícil la llevada de sus obras a la escena en la España de su época. En este sentido, Grau estaba convencido de que se podía regenerar la

escena española siguiendo el ejemplo de otros países europeos (Rusia, Francia o Alemania) «que han hecho del teatro artístico un ámbito de expresión propia». De hecho, reivindicaba su teatro como teatro de arte, así como el «aniñamiento del espectador», la capacidad de asombro que debería tener cualquier espectador ante una representación artística, una especie de espontaneidad en fin, que iría unido con «su capacidad para aceptar, sin prejuicios, la fantasía transplantada a la escena». Todos estos aspectos permiten advertir la conciencia escénica de Grau que podía admirar iniciativas como la de Appia, en Suiza, o la de Gordon Craig, pero Peral Vega no se libra de indicarnos que nuestro autor parecía olvidarse de unos avances españoles en el ámbito de la escenografía, en particular de la labor de Gregorio Martínez Sierra.

Lo que merece particular atención en la obra dramática de Grau son las dos reelaboraciones que hace del mito de Don Juan, *Don Juan de Carrillana* (1913) y *El burlador que no se burla* (1927). Por supuesto, nuestro autor concibió otras propuestas originales pero que resultaron ser fracasos (se citan a propósito *Entre llamas*, *El conde Alarcos* y *El hijo pródigo*). Aún más cuando un Francisco Ruiz Ramón afirma, en su tan famosa *Historia del teatro español. Siglo XX*, que *El burlador que no se burla* no merece el mínimo interés, Peral Vega se detiene en ella para mostrar, al contrario, que es una obra que revela el talento todo de Grau. En efecto, la pieza, dividida en cinco actos, cada uno desarrollando una estética propia, se convierte en una especie de muestra indudable de sus «dotes dramáticas». Por cierto, no cabe duda en que sus piezas más sobresalientes se hallan en el registro farsesco. Peral Vega lo evidencia con un breve pero eficaz comentario de *Conveja galante. Cuento ingenuo en dos actos y un epílogo* (1913), pero lo hace aún mejor cuando se dedica a analizar en una cuarta parte de su introducción, quizá la parte más significativa y cautivadora, *El señor de Pígalión*.

Una tendencia que consistía en recurrir al «prólogo teatral como medio de exponer su personal poética» ya se encontraba en dramaturgos como Benavente, Valle-Inclán o Lorca. El «Prólogo» que inicia *El señor de Pígalión* no es otra cosa que la expresión del cinismo rotundo de Grau para con un sistema teatral que odiaba, especialmente para con empresarios y actores que despreciaba. En este sentido, es con razón que Peral Vega recuerda que Grau era deudor de aquel teatro vanguardista europeo que reivindicaba el «actor artificial», entendido como marioneta, títere o autómatas. La farsa tragicómica de Grau bien se pudo valer de otras

influencias provenientes en particular del folclore español, pero lo que sobresale en el análisis es la «posibilidad de que Grau se hubiera inspirado en la *troupe* de autómatas comandada por el actor Francisco Sanz». Gracias a estas palabras de David Vela Cervera, Peral Vega explica de manera pormenorizada el paralelismo que se podía hacer entre «el teatro real (Sanz) y el fingido demiurgo (Pigmalión)», aspecto mucho más relevante que la evidente ascendencia del mito clásico de Pigmalión del que parte Grau para elaborar su pieza.

Seguro que hubo numerosas influencias en el proceso de gestación de *El señor de Pigmalión*. El mismo Grau cita a propósito el *ballet Petrushka*, de Stravinsky, y *Coppelia*, de Léo Délibes. El mérito de Peral Vega es sin duda su esfuerzo para criticar algunas influencias que resultaron ser demasiado sencillas. En un análisis muy detallado, va demostrando que —excepto unas consideraciones tópicas— ni el *Pigmalión* (1911) de Bernard Shaw, ni la obra *R.U.R* de Karel Čapek, ejercieron un ascendencia directa en la pieza de Grau. Tampoco parece que para *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, «son muchas las concomitancias precisas que se puede establecer». Se critica también la supuesta deuda de Grau respecto de *La Eva futura*, novela de Villers de l'Isle Adam. Sin embargo, Peral Vega reconoce que Grau, por supuesto, no fue «el único en recurrir al nacimiento a la vida de seres inanimados como motivo central» y, al fin y al cabo, se asevera que la única influencia directa sobre *El Señor de Pigmalión* fue la de Unamuno, con *Niebla* (1915), obra que también tuvo una ascendencia sobre *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello.

El estreno de la pieza en el Théâtre Montmartre de París, el 14 de febrero de 1923, y en el Teatro Nacional de Praga, el 3 de septiembre de 1925, fueron verdaderos éxitos. Es lo que Peral Vega intenta mostrar al analizar los montajes (el de Charles Dullin en París y el de Karel Čapek en Praga) y las diversas reseñas que se hicieron por aquel entonces. Fueron éxitos —es de notar que un entonces desconocido Antonin Artaud participó en el estreno de París, lo que «habría de constituir uno de los pilares en la formación del dramaturgo y teórico marsellés»— pero fuera de las fronteras españolas. En este sentido, Peral Vega recuerda que solo se encontró una crónica en la prensa española del estreno de 1923, la de García Marote para la *Esfera*, muestra inequívoca de una indiferencia respecto de un dramaturgo que sin embargo interesa a la crítica foránea. «Por fin en Madrid», se estrenó la obra el 18 de mayo de 1928, en el

Teatro Cómico, por la compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián, con una escenografía de Salvador Bartolozzi. Hubiéramos podido pensar que, por fin sí, el teatro de Grau iba a despertar el interés de la crítica española pero, como lo apunta Peral Vega al estudiar las reseñas que se hicieron del montaje, pasó desapercibida la apuesta fundamental de la pieza puesto que la mayoría de los críticos se contentaron con alabar la labor de Bartolozzi. «Y a partir de aquí el silencio». En efecto, tenemos que esperar a marzo de 1962 para que Pío Fernández Cueto intente estrenar la obra de Grau, y solo intente porque el montaje resultó fallido. Y más adelante, solo se documenta una puesta en escena de 1974, bajo la tutela de Polls, en el Teatro Nacional de Cataluña. Una reseña de Domènec Front en *Primer Acto*, desconocedor de la poética grauniana, permite a Peral Vega concluir afirmando que el teatro de Grau seguía «interesando tan poco como medio siglo antes».

Con esta edición de *El señor de Pigmalión*, en que, además de ofrecernos una introducción muy documentada y completa, Emilio Peral Vega añade una cronología y esparce notas pertinentes a lo largo de la pieza, esperamos que cambie la tendencia respecto de un autor que merece toda nuestra atención.

Erwan Burel

Université Aix-en-Provence, Francia