LEOPOLDO ALAS -CLARÍN- Y EL TEATRO

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

LA VOCACIÓN TEATRAL DE CLARÍN

Los estudiosos de la vida y la obra de *Clarín* han destacado siempre la gran afición que tuvo Leopoldo Alas por el teatro, un arte que ocupaba entonces un lugar privilegiado entre las formas de sociabilidad. Era casi imposible sustraerse a su influencia, pero la abundancia de referencias al arte escénico en la obra clariniana denotan que, además, fue para él una verdadera pasión[1].

Los distintos aspectos de la literatura dramática y de la vida escénica aparecen por ello con reiteración en sus escritos. Sin embargo, hasta donde se me alcanza, todavía no se ha dedicado un estudio amplio y exhaustivo a esta faceta de la obra de *Clarín.* Cuando éste se lleve a cabo tendrá que considerar tanto la variedad de aspectos que interesaban a *Clarín* del arte escénico como la persistencia de su interés a lo largo de toda su vida que aquí no puedo sino abocetar. Supo siempre *Clarín* que el teatro ocupaba el centro de la vida social española y de aquí la importancia de atender a su análisis. No es casual que en su célebre ensayo «El libre examen y nuestra literatura presente» constatara que «el teatro es la manifestación artística que más interesa al público español» (en *Solos*, p. 75). Nada parece más lógico en consecuencia que su seguimiento día a día por alguien tan interesado

---

[1] Al final se incluye una bibliografía que recoge los textos teatrales y críticos fundamentales de Alas y una bibliografía crítica básica sobre el tema. Se cita en el ensayo por estas ediciones y estudios críticos, remitiendo a ellos de manera simplificada en el cuerpo del trabajo. Una primera versión -muy abreviada- de este ensayo se ha publicado en *Un siglo con Clarín. Exposición bibliográfica en el centenario* de *su muerte*, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Servidos Universitarios, 2001, pp. 101-117.

en el análisis del entorno social como Leopoldo Alas.

Aún fue más lejos, intuyendo que el público del día cada vez se despegaba más del teatro literario, para interesarse por un teatro híbrido o por otras modalidades literarias como la novela o la lírica a las que el teatro debía acercarse para no perder el ritmo de los tiempos:

> «(...) el pueblo hoy no se identifica con las obras de la escena, y fácilmente deja que le ganen la voluntad y el gusto esos espectáculos de baja estofa, híbridas creaciones, producto de varias artes mezcladas con muchos vicios y la parte selecta de la sociedad culta, (...) también comienza a cansarse de los espectáculos dramáticos tal como se le ofrecen.» («Del teatro», *Solos*, p. 52)

En «El teatro y la novela»:

> «En el teatro hay que distinguir, sobre todo al hablar, entre el arte y el espectáculo. El teatro como espectáculo, no decae; por el contrario, en el movimiento de la cultura popular se nota que esta *diversión* penetra más y más en las necesidades artísticas del pueblo. Pero como obra literaria, pocas veces satisface a los hombres de gusto lo que estos días producen los dramaturgos contemporáneos. Aplaudimos a los poetas dramáticos *relativamente, y el entusiasmo que en el vulgo causan tales o cuales autores, lo toma quien se cree, por lo menos, aficionado* al arte, como señal de la común y (pudiera decirse) plebeya ignorancia, entrando, por supuesto, en esta plebe gran parte de la clase media y otra no exigua del *gran mundo.» (Mezclilla*, p. 285)

En las ciudades de provincias donde transcurrieron la infancia y la adolescencia de Leopoldo Alas, el teatro era uno de los eventos a los que se fiaba la posibilidad de escapar de la monotonía diaria. Lo sabe bien cualquier lector de *La Regenta* o de *Su único hijo* donde se ofrecen decantadas visiones de la incidencia de las ficciones teatrales en las mentes -y en los corazones- de aquellas gentes provincianas. Héroes de ficción teatral ocupan el centro del imaginario de los personajes de estas novelas: el teatro del siglo de Oro y sobre todo *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, en Víctor Quintanar o Ana Ozores (Sánchez, 1974); no resulta así extraña la relevancia del teatro en momentos clave de la novela. El mundo de la ópera juega un papel parecido en Su *único hijo* y en particular en su protagonista Bonifacio Reyes

(Sánchez, 1974; Richmond, 1978).

El teatro y otras diversiones afines adquieren también un protagonismo indudable en varios cuentos, alguno de los cuales habrá ocasión de citar en distintos momentos de estas páginas. Sin salir de la sociabilidad, el papel que jugaban el teatro y lo parateatral queda bien ejemplificado con *Avecilla* donde su protagonista, acompañado de su mujer e hija, recorre los teatros madrileños y las ferias, permitiéndole al narrador ensartar irónicos comentarios sobre los gustos del mediocre personaje.

El teatro impregna la vida y la obra de *Clarín* dando lugar a curiosas relaciones especulares. No poco de confidencia de sus avatares de critico teatral tiene *El hombre de los estrenos*. En *Un documento* analiza el público y su comportamiento, narrando la seducción por una dama de un joven escritor en el Circo Price. O en *Un voto* se ha visto el cuento como reacción íntima al fracaso de *Teresa*, a cuyo estreno en Madrid asistió el escritor pendiente de la evolución de la salud de su hijo, tema que se repite en el cuento.

El teatro tenía tal presencia social que se desbordaba de los teatros hacia otras instituciones educativas y de recreo o a las casas donde eran habituales las representaciones de aficionados. Fue en éstas donde se fraguó la intensa pasión de Alas por el arte escénico, representando comedias suyas con sus amigos ya en los años sesenta. Evocó *Clarín* estas veladas en escritos de años posteriores, sobre todo en cartas, donde el escritor asturiano descubría su intimidad. Veamos algunos testimonios. En una carta a Yxart se refiere al teatro -y en particular al trabajo de actor- como su *verdadera vocación*:

> *«Si* Vd. supiera que *acaso* era esa mi *verdadera vocación*. En mi vida he representado en teatros caseros ni públicos después de los doce o catorce años, pero a los diez años decían cuantos me veían *representar* que era yo una maravilla y por lo que recuerdo, y lo que más tarde he hecho yo a mis solas (sobre todo cuando escribía dramas -más de 40, todos perdidos- y me los declamaba a mí mismo) tenía sin duda gran disposición y un poder de apasionarme y exponer la pasión figurada con gran energía y verdad... Actor y autor de dramas, esto creí yo que iba a ser de fijo hasta los diez y ocho o veinte años» (Cit. en Beser, 1960, p. 394)

En 1888, dentro de su campaña personal para animar al novelista canario para que escribiera teatro, le escribía a Pérez Galdós el tres de mayo:

> «A veces, leyendo lo que hacen en París con las novelas de Zola y Daudet, se me ocurre sacar dramas y comedias de las novelas de Vd. Le chocará a Vd. esto, pero debo advertirle que yo hasta los 22 o 23 años escribí docenas de obras dramáticas todas *herméticamente* quemadas, como dijo el otro. Desde los 10 a 15 representé yo en la cocina o en el comedor de mi casa casi todos los días un *drama* en *tres actos* en verso en gran parte. A los 10 años, en León, se puso en escena un drama mío titulado *Juan* de *Hierro* con una segunda parte, *Juan Resucitado,* por una compañía de aficionados, en el Gobierno de la provincia. En fin, yo sé cómo a estas horas no soy un Herranz o un Cavestany. Gracias a mi *proverbial* buen sentido» (Cit. en S. Ortega, 1964, p. 247)

En sus folletos no es difícil detectar declaraciones similares: «...a los ocho años hacía ya comedias; las hice hasta los veintidós» *(Apolo en Pafos,* 1887). Y todavía el 28 de octubre de 1894 le declaraba a María Guerrero mientras se ensayaba *Teresa*:

> «¿A que no sabe Vd. quién haría bien el Fernando? Yo. *Sí,* señora, yo. Pero si precisamente yo Soy *ante todo* actor... in partibus infidelium. Pero como me quedé chiquitín y bastante feo, renuncié el arte sin probarlo. A los 10 años era yo una maravilla; a lo menos así lo decían los periódicos de Pontevedra. En fin, me he malogrado y paciencia. ¡Como *Teresa* no se malogre!» (Cit. en Guastavino, 1971, p. 134)

Como queda dicho, en Oviedo, en su casa y en las de otros compañeros de instituto -Tomás Tuero, Armando Palacio Valdés, Pío Rubín, los hermanos Anselmo y Emilio Martín González del Valle...-, representaban estas piezas. Quedó para siempre arraigada su afición y si no volvió a representar, sí que continuó escribiendo dramas, crítica teatral y otorgando un lugar singular al teatro en sus narraciones según se ha visto. De aquella primera etapa se han podido rescatar algunos textos, sobre todo la pieza *Tres en una* y se han documentado sus tempranas traducciones de Racine (Tolivar Alas, 1984). Recientemente ha sido editada esta comedia incluyendo el reparto: Alas como Don Hermógenes; Don Eleuterio interpretado por Real; Don Claudio por Anselmo González del Valle y Tomás por Palacio Valdés (figura solo como Valdés).

Tres en una es una pequeña pieza de costumbres que testimonia una devoción extraordinaria del joven Leopoldo por el

teatro de Leandro Fernández de Moratín, de quien se han tomado nombres de los personajes y el fondo mismo de la comedia: las diferencias generacionales y la problemática del matrimonio (Tolivar Alas ed., 2001).

En la prehistoria de *Clarín* se halla, pues, la clave de su interés por el teatro, de modo que cuando una vez licenciado en Derecho llegó a Madrid para doctorarse nada más natural que apenas pudo se dirigiera al teatro Español para ver actuar a Rafael Calvo, el «primer actor bueno que yo vi» como recordó en el folleto que le dedicó *(Rafael Calvo* y *el* teatro *español,* 1890). El joven provinciano que *Clarín* era entonces se sintió deslumbrado por el gran actor y por todo lo que rodeaba las representaciones teatrales en el primer coliseo de la nación. Después su dedicación a la crítica periodística le hizo frecuentar los teatros madrileños de manera que para cuando se marchó de Madrid a comienzos de los años ochenta habían terminado de formarse sus gustos y aun su sistema de crítica teatral, al que permaneció fiel en adelante si bien fue incorporando nuevos elementos, siempre filtrados por su exigente mente analítica. El gusto por el teatro neorromántico visto entonces se resistió a desaparecer aun en los años de militancia naturalista y adquirió nuevas facetas en su periodo espiritualista (Sánchez, 1963).

Y *Clarín* frecuentó no solo el Español sino otros teatros más populares como el Apolo del que guardaba todavía un nostálgico recuerdo en uno de sus últimos cuentos -*Reflejo. Confidencias*- donde identifica este local o el café Fornos con el Madrid *moderno* posterior a la setembrina, espacios ambos privilegiados de la nueva sociabilidad surgida de aquellos tumultuosos días y que ahora (1900) veía lejanos y «ahumados». O en *Avecilla* y *El hombre* de *los estrenos* ofrece también vividas estampas del mundo teatral de aquellos años (Romero Tobar ed., 1975). Otros relatos ofrecerán marcos más provincianos y de ambientes teatrales más populares pero no menos atractivos: *Las dos cajas:* un café cantante de una ciudad -que puede ser Zaragoza- en el que un músico vive su patética tragedia personal.

No está de más insistir en la doble vía por la que *Clarín* llegaba al teatro: como práctico, lo que le hizo prestar atención a la vida escénica y como literato, estudioso de la tradición dramática y atento a las novedades que se iban produciendo y de las que dará noticia madrugadora: Zola y el naturalismo teatral con sus propuestas de acercamiento del drama a la novela realista, Ibsen y los dramaturgos nórdicos, los primeros pasos del simbolismo

teatral, el análisis de las contradicciones del sistema de producción teatral... A la larga, han sido estos los asuntos más destacados por la crítica más propicia a valorar el *Clarín crítico literario* y *escritor de ficciones* que otros aspectos de su poliédrica personalidad. Tienden en realidad a entrelazarse los distintos aspectos, pero se puede intentar separarlos reordenando ideas y datos.

LA COMPLEJIDAD DEL ARTE ESCÉNICO Y SU ANÁLISIS

En algunas ocasiones, Alas ensayó propuestas críticas donde diferenciaba con nitidez los distintos componentes del mundo teatral. Así en su «Revista teatral», incluida en *palique*, distingue claramente cuatro apartados: autores, cómicos, crítica y público. A cada uno de ellos otorgaba un papel y una responsabilidad para el desarrollo socialmente útil del teatro.

Un breve repaso de sus reflexiones sobre cada uno de los apartados nos acerca a la visión que Alas tenía del arte escénico. Dada su relevancia como crítico se puede comenzar por la crítica. Sobre la crítica teatral expuso apreciaciones satíricas y doctrinales. Eran modos diferentes de ejercer su labor de crítica social no ajena a un ideal *moral* de raigambre institucionista. Comienza por recusar los malos críticos teatrales por su escasa capacidad o por su excesiva benevolencia. Percibía *Clarín* sus contradicciones, atrapados en el complicado entramado de la producción teatral de la época. Obligados a dar cuenta con seriedad del sin fin de espectáculos intrascendentes que ofrecían los teatros, con presiones de las empresas y de los periódicos. Escindidos entre el pan y el laurel, entre las sumisiones a que obligaba la conversión de sus opiniones en mercancía y la conciencia estética. Cuando *Clarín* trazó las semblanzas de críticos teatrales relevantes no olvidó sugerir las complejidades vitales de este nuevo tipo social que era el «crítico de teatros» en quien el público buscaba orientación, pero a quien a la vez menospreciaba: *Un lunático* (en *Solos)* contiene una sentida semblanza de Fernanflor. O hay que recordar el artículo necrológico de Manuel Cañete (en *Ensayos y revistas)*, resaltando su coherencia, aunque su visión del teatro fuera muy limitada y no tenía gran gusto para captar la actualidad literaria, sino más bien para la erudición; o las opiniones sobre Balart que fue dando en distintas partes, lamentando su alejamiento del teatro.

El crítico teatral atrapado en sus contradicciones no ya económicas sino sentimentales y estéticas dio lugar a un memorable

cuento: *La Ronca,* que presenta el interior del mundo teatral y las relaciones que se establecen entre los cómicos, el critico Ramón Baluarte y el público; espejea este cuento mucho con *La Regenta según notó Sobejano (Richmond, 1990, p. 111)*

Nada más natural, por lo dicho, que en algún momento desaconsejara la dedicación a la crítica como profesión: «Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de critico» muestra cuan degradado se hallaba el oficio:

> «La prensa sigue teniendo *sección* literaria, sigue *haciendo* el *juicio crítico de cuanto Dios* crió; pero, amigo, los críticos que de tal faena se encargan abundan como la ruda. Desde el *inspirador* de un periódico hasta el mozo de Redacción que barre y limpia el polvo, todos los que algo tienen que ver allí sirven para críticos, según se ha descubierto modernamente, y se ha dado el caso de mandar una crítica de una comedia a las columnas de un papel de ésos el director de una Empresa que lo subvencionaba. Tal otro *periódico* hubo que se vio en la necesidad de cambiar de criterio artístico, porque a un copropietario, que *vivía* en Lugo, se le antojó venir a Madrid a exigir que no aplaudiesen los dramas de Echegaray, y que donde no, él no soltaría un cuarto en adelante.» *(Nueva campaña,* pp. 104-105)

Clarín se siguió quejando amargamente de esta situación de la crítica hasta el final de su vida; explicaba este mal estado por lo mal pagada que estaba y la osadía de los aprendices de escritores dispuestos a escribir de lo que fuera (Sotelo, 1986, pp.246 y ss. opiniones numerosas). Ya pesar de todo la critica era necesaria, aunque lo que veía era que:

> «La crítica, que *si* para algo sirve es para guiar, para encauzar el gusto, para procurar los cambios necesarios en sentido racional y oportuno, aquí es la primera cortesana de S. M. el vulgo.» («El teatro en barbecho», *La Ilustración Española* y *Americana,* 22-IX-1896)

Son escritos nacidos de la consideración de la cara desagradable del mundo literario y del teatro, pero a la postre se imponían siempre la pasión y la obligación moral. Como en otros géneros veía Alas muchas carencias en el teatro español y se aplicó a denunciarlas en sus criticas en las que se ocupó del teatro desde 1875 en sus «revistas teatrales» de *El Solfeo.* Nunca

olvidó del todo el teatro, pero con Beser (1968) se pueden diferenciar tres periodos: el primero, entre 1875-1881, mostrando gran interés por el día a día teatral mientras estuvo en Madrid y vivió intensamente el debate suscitado por el después llamado teatro neorromántico; un segundo periodo, entre 1883-1890, ya alejado de la Corte, siguiendo el devenir teatral desde Oviedo por la prensa y en el que predomina el pesimismo a la vista de la situación; fueron los años -no obstante- más fecundos en la formulación de una teoría personal sobre el teatro, construida a partir de sus copiosas lecturas europeas y estrechamente ligada a su reflexión sobre la novela realista; y, en fin, entre 1891-1896 se reanimó su interés por el teatro no solo especulativamente sino descendiendo a lo práctico; jugaron en ello un notable papel sus actividades como concejal de Oviedo impulsando la construcción del teatro Campoamor, que se inauguró el 15 de octubre de 1892: un moderno teatro dotado de luz eléctrica y calefacción, que le facilitó disfrutar cómodamente de funciones antes impensadas; un viaje a Madrid en 1892 le permitió comprobar que sus incitaciones a Pérez Galdós para que escribiera para la escena no habían resultado vanas; y en último término, la aventura de la escritura y el polémico estreno de *Teresa,* que le condujeron a un nuevo alejamiento del mundillo teatral, aunque el rescoldo de la pasión teatral nunca llegó a enfriarse por completo y todavía sus últimos escritos aparecen salpicados de opiniones teatrales, reseñas de espectáculos y hasta acepta hacerse cargo de una sección teatral en *Faro Moderno,* que apenas durará, sin embargo (Sotelo, 1986)

LA LITERATURA DRAMÁTICA

Es necesario no perder de vista la consideración global que *Clarín* tenía del hecho teatral. No bastaba con que dramaturgos renovadores escribieran un nuevo teatro; éste debía encontrar empresarios y cómicos que lo pusieran en escena y finalmente, críticos y público que supieran valorarlo. Las carencias en cualquiera de los sectores eran muchas y era lógico por ello que cundiera la desorientación. El propio concepto de teatro estaba cambiando y desde luego todo el sistema de producción teatral como consecuencia de su liberalización.

Desde el punto de vista teórico, lo esencial del drama para Alas era la confrontación de personajes, de *caracteres,* de acuerdo con su pensamiento hegeliano (Beser, 1968). Lo define en su

comentario a *Mar sin orillas* de Echegaray y en la reseña a las *Tentativas dramáticas* de Valera (en *Solos).* Su hegelianismo lo extenderá incluso a su reflexión sobre los géneros entre los que se produciría una confrontación. Los profundos cambios que estaba experimentando la literatura hacia que hubieran aparecido unos «géneros intermedios» en los que había promesas de un futuro. El problema era como compaginar una visión de grandes conceptos, con la descripción y categorización de lo que la práctica cotidiana ofrecía: una enorme variedad de funciones teatrales.

Sus vacilaciones a la hora de definir la literatura dramática denotan estas incertidumbres. Su concepto del teatro como género literario aparece lastrado de reticencias con relación a la novela o la poesía, que consideraba superiores, aunque menos eficaces socialmente:

> «No es el teatro, a no ser en manos del genio y en épocas socialmente propicias, el modo literario que refleja lo más delicado y profundo del espíritu estético de un país, pero sí el que habla con más claridad y precisión de las costumbres, del gusto y de otras varias señales de la cultura y del carácter de un pueblo, todas interesantes, no sólo para el crítico de artes, sino aún más para el historiador político y para el sociólogo.» («Revista literaria», en *Palique,* pp. 75-76)

Esta consideración no se puede desligar de otra: la variedad de géneros teatrales y su diferente entidad; en ensayos como «El teatro...de lejos» siempre reserva a los grandes dramaturgos un tratamiento respetuoso, ya sean los griegos, Shakespeare y los isabelinos -«Más que Shakespeare nadie, pero otra cosa si" *(palique,* p.125)- o el teatro clásico francés; lo hace por su dignidad literaria, que consideraba de verdadera creación. Pero no renuncia a dar cuenta de la variedad enorme de funciones que se ofrecían en los teatros del día aunque fueran inferiores estéticamente. El recorrido de *Avecilla* por de teatros de Madrid, especializados por géneros, es todo un síntoma. No es raro encontrar artículos sobre géneros populares como «La zarzuela» *(Mezclilla,* pp. 261-265) a la que le concedía la capacidad de hacer pasar buenos ratos o en sus *revistas* teatrales daba cuenta del repertorio de otros teatros y géneros populares.

Pero la categorización de la literatura dramática se impone sola en *clarín* sobre el referente de las grandes tradiciones del teatro occidental y cuando se piensa en alguna de estas tradicio-

nes, diferenciando entre las obras más genuinas y las manifestaciones inferiores. Si pensamos en el teatro español comienza por tener una clara conciencia de la rica tradici6n teatral que lo sustenta, pero que encontraba en un estado de decaimiento:

> «Una de las cosas mejores que tiene que conservar España es su teatro. Entre todos los teatros habidos (no digo por haber), solos estos dos, el antiguo griego y el inglés del Renacimiento, pueden competir con el nuestro; pregunten ustedes por ahí fuera, y los que entienden de estas cosas les dirán: ¡Oh! El teatro español de Lope y Calderón, de Tirso y de Rojas, de Alarcón y Moreto... ¡cosa buena! (...) Un teatro no se conserva haciendo ediciones pobres de sus obras, con prólogos de Cañete y de D. Aureliano. Un teatro, por mucho que valga, se apolilla si no se le saca al aire. *La vida es sueño, El* alcalde de *Zalamea, La verdad sospechosa, El rico hombre* de *Alcalá, La prudencia en* la *mujer,* etc., etc, son seres vivos, inmortales, ya lo sé; pero si los tenéis metidos entre papeles, palidecen, se les entorpecen las coyunturas, allí apretadas y encogidas; sacadlos al teatro, como Dios manda, dejad los estirarse, bracear, andar y vociferar... y ya veréis cómo esos gigantes vuelven a ser lo mismo que fueron... y serán siempre que se les exponga al aire libremente. Representar bien, lo que se llama bien, nuestro gran teatro, es empresa superior a los elementos de nuestra escena actual... Tampoco lo ignoro. Con unos cómicos que piensan que la característica del arte romántico arqueológico es la percalina encarnada en sus relaciones con el canto llano, no se puede ir a ninguna parte; concedido. Pero, señores, algo sería empezar. Empezar a sembrar lo que pudiera llegar a ser crítica ilustrada de veras, público inteligente y entusiástico, Gobierno protector en serio del arte seriamente nacional, y actores que supieran la suficiente anatomía para poder encontrarse la mano derecha en caso de necesidad.» (*Nueva campaña,* pp. 263- 264)

Se debía producir una regeneración de la literatura dramática, que sirviera de base para un repertorio mejor y esto suponía salvar la tradición áurea. En un «palique» de 1885 (*La Ilustración Ibérica,* 31-XII) proponía para sacar de su decadencia al teatro español dos caminos: que se representaran comedias del teatro clásico español, pero bien, ya la vez el mejor teatro moderno español para encauzar el gusto del público. Esta creencia permanecerá en él hasta el final de su vida. Todavía en 1899 dirá: «El teatro nacional antiguo ha de ser para nosotros como el fuego de

las Vestales, una llama que jamás se extinga» («Mi propósito (Conclusión)», *Faro Moderno,* 1-III-1899). Todo cuanto se hiciera en esta dirección era bueno, incluida la intervención del estado como sostuvo en los años ochenta dentro de la polémica sobre el teatro nacional español con su doble vertiente de mantenimiento de la tradición áurea y del teatro Español como sede de funciones que sirvieran de referencia:

> «Hace falta un verdadero teatro español: da vergüenza que no le haya, teniendo como tenemos una gloriosa escena que conservar; y como las comedias no se conservan en salazón, sino representándolas, de aquí la necesidad absoluta de meter mano en eso quien mande.» («palique», *La Ilustración Ibérica,* 31-X-1885)

Una discusión aún mayor suscitaba el teatro *de costumbres contemporáneas,* al que otorgaba un alcance educador importante y cuyo análisis debe ser gradual. Su preferencia por Moratín es todo un síntoma. Como Galdós, vela en él un dramaturgo ejemplar en el análisis de las costumbres. En 1879 ya hablaba de Moratín como referente -más arriba me he referido a su impronta en sus escritos teatrales juveniles- y todavía en un «Palique» de *Madrid cómico (26-V-1900) insistía: «...leed las comedias clásicas* de don Leandro. Estas siempre *nuevas,* como todo lo que queda». Hasta en la misma *La Regenta* se ha señalado la sombra de Moratín en el fundamental tema del matrimonio de conveniencia: cuando se plantea la posibilidad de matrimonio con Quintanar se menciona a Moratín (Corona, 1984). No es difícil, además, enlazar la idea de *moralidad* clariniana con la moralidad civil subyacente ya en el teatro moratiniano; el referente común es la Ilustración y la creencia en la capacidad educadora del teatro.

Encontraba *Clarín* una línea de continuidad a lo moratiniano en Bretón de los Herreros y por ello no tendrá empacho en sostener que le podía disputar la primacía en la literatura dramática del siglo XIX a Tamayo, autor del drama más perfecto -*Un drama nuevo-,* pero sin una capacidad en el análisis profundo de las costumbres, aunque Tamayo tendía a la enseñanza moral; mientras se conformaba -*dirá-* con discutir pequeñas moralidades, no erraba, pero cuando intentaba remontarse flaqueaba (en «Tamayo», *Solos). Con Ayala le sucedía algo parecido, según analizó en «Consuelo* (Ayala)» (en *Solos):* esta comedia le pareció una joya -el moralismo idealizador del último *Clarín* acaso

no está lejos del de esta comedia- pero en el resto de su teatro vela hondas carencias de pensamiento, uno de los lastres mayores del teatro español de entonces, que *Clarín* creyó se salvaba con el *drama de tesis* o con el acercamiento a la novela, mejor dotada para el análisis de los conflictos del día, salvando las limitaciones del primer teatro de tesis de Echegaray, a quien no obstante -y esto hay que recordarlo- ligaba *Clarín* al teatro *de costumbres contemporáneas,* si bien en el polémico ambiente posrevolucionario («El libre examen y nuestra literatura presente», en *Solos).*

Acaso el aspecto más decisivo al que se refirió fue la posible convergencia entre la novela y el drama, uno de los «géneros intermedios» en los que *Clarín* barruntaba se iba a producir «la gramática de lo porvenir» («Tentativas dramáticas I (Valera)», en *Solos).* En «Del teatro», uno de sus ensayos doctrinales escénicos fundamentales, abogó por el *teatro de costumbres contemporáneas* relacionándolo con la novela como venían haciendo los naturalistas franceses y porque se había producido un desplazamiento en los gustos literarios:

> "¡Yo opino, con los más, que es la novela género más propio que el teatro de la sociedad presente; pero no creo que estas formas distintas del arte han de ser sucesivas, sino que pueden y deben coexistir, aunque unas u otras predominen, según los tiempos. Hoy el predominio es, sin duda, de la novela; pero no por eso se anuncie como necesaria la ruina del teatro, ni se diga que por estrecho, insuficiente para la misión actual del arte, y convencional y limitado, debe morir; pudiendo, como puede mejorarse, ensanchar sus moldes, aspirar a una nueva vida, en restauración provechosa para él y para los progresos del espíritu colectivo".
>
> «¿Cuál será el camino de esta regeneración? En lo que dejo dicho me parece que está señalado. ¿Prefiere hoy el gusto general de la novela? ¿Satisface ésta mejor las necesidades estéticas del público? Pues siga sus huellas el drama, y, en lo que su índole consienta, acérquese a ella, tome de ella cuanto pueda llevarse a las tablas, y sea lo que el público busca, y encuentra en la novela moderna y en el teatro no.
>
> ¿Es esencial en el drama mantenerse a la inmensa distancia que hoy está de la novela? Muchos piensan que sí, sobre todo en España, donde el teatro ha sido siempre, en tiempos de gloria y de envilecimiento, puramente idealista y de formas convencionales, artificiosas por extremo, ajenas a la realidad de la vida ya las leyes de su morfología, si vale la palabra.» *(Solos,* p. 53)

Clarín se declara defensor de la tradición áurea «palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes» (Calderón, Lope, Tirso, Alarcón, Rojas y Moreto), pero piensa que los nuevos tiempos reclaman, además, otras cosas. Y Francia ofrece un posible modelo con las discusiones de los naturalistas obre el teatro y en particular las ideas de Zola, que *Clarín* resume, sobre todo sus ensayos «El naturalismo en el teatro» -en 1879 ya se hace eco en «palique», *La Unión* (7-X-1879)-, y «Nuestros actores dramáticos» donde Zola juzgó las insuficiencias de ciertos dramaturgos franceses: Augier, Sardou, Dumas. Similares razonamientos hallamos en *Clarín*: en «Cosas del teatro» *(La Correspondencia de España,* 18-X y 1-XI-1891) sostiene que ni Dumas, ni Augier ni Sardou «representan en la forma teatral lo que debe ser actualmente aspiración de una reforma, de un progreso.»

Puesto que la época era «de examen, de observación y de experimentación» de la vida social entera, la literatura no podía sustraerse a este reto y, de hecho, en la novela apreciaba un desarrollo en esa dirección. En consecuencia:

> *«Si* la novela ya *sigue* este camino, el drama estaría en el terreno que hoy le corresponde, siguiéndole también, mediante los procedimientos adecuados al asunto y *sin* desconocer la manera peculiar de aplicación que en el teatro necesitaría.» («Del teatro», *Solos,* p. 58)

El ensayo de *Clarín* sintetiza -como digo- las ideas expuestas por Zola sobre los dramaturgos realistas franceses y sus insuficiencias o su exigencia de que el teatro volviera a ocuparse de la vida concreta. El nuevo drama debía

> «Ante todo, abandonar ese ideal de la acción pulida, sustantiva, correcta, sabiamente distribuida, aislada del mundo de la realidad, separada de todo el resto de las acciones humanas por la barrera artificial de las tablas. La acción dramática no debe ser más que fragmento de la vida toda, tal como es, con relaciones de antecedentes, de consiguientes, de coordinación y subordinación con todo lo no representado, de lo que depende necesariamente, *sin* que el autor deba esforzarse en ocultar esta dependencia. El interés y la unidad de la acción no deben estar en la abstracción ingeniosa del poeta que supone, contra la realidad, acontecimientos casuales que por *sí* solos representan un mundo aparte, suficiente

> para retratar en miniatura todo un orden de la *vida;* el interés del drama debe estar en el fondo del ser dramático, por un lado, y por otro, en el resultado de sus relaciones con la realidad en que se mueve, relaciones necesarias en todo caso, vulgar o extraordinario; la unidad del drama debe, ante todo, fundarse en la unidad de la acción total de la *vida,* en el determinismo lógico de la convivencia social; esta unidad puede estar suficientemente representada, haciendo que lo esencial de los seres dramáticos tenga espacio y tiempo para expresarse; pero *sin* violentar el curso de los sucesos, *sin* fabricar eventualidades simbólicas y, sobre todo, *sin* cortar la *vida* para cerrar el cuadro de la acción en fijos limites» («Del teatro», *solos,* pp. 60-61)

Las reglas del drama tradicionales pasaban así a segundo plano -o mejor, eran reexaminadas-, fijando más su atención en la complejidad de los caracteres condicionados por el medio ambiente, evitando las abstracciones y consiguiendo de este modo representar la complejidad de la vida actual con unos personajes concretos y dotados de un lenguaje ajeno también a las grandes abstracciones, aspecto que *Clarín* anuncia desarrollará en otro ensayo. constituyó un aspecto fundamental de su reflexión sobre el naturalismo con referentes como *La Desheredada* de Galdós o criticando en comedias su uso descabellado, por falso, del lenguaje popular, por ejemplo, en *Soledad,* de Blasco (en *Solos).* Cuando se publicó *La Desheredada se explayó sobre estas cuestiones en dos artículos de Los Lunes de El Imparcial* (9-V y 24-X-1881), después recogidos en *La literatura en* 1881. Destacaba ahí las muchas técnicas naturalistas que Galdós había utilizado en esta novela: la sencillez de la acción, haciendo protagonista de esta a las clases bajas, su estado moral tal como es:

> «Es la primera vez que un novelista de los buenos habla de ese Madrid pobre, hambriento y humillado, que por una parte toca en la barbarie y en todas sus aberraciones y por otra en la decadencia pestilencial de los pueblos viejos, cansados, de refinada cultura.» *(Cit.* en Sotelo ed., 1991, p. 89)

El arte del diálogo alcanzaba para *Clarín* elevadísimas cotas en esta novela o el procedimiento de « sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto a la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se

fuera haciendo dentro del cerebro de éste» (id., p. 90). Lograba así «restituir el arte a la realidad»:

> «Si en toda clase de escritos la falta de naturalidad y sencillez es deplorable, como en ningún otro género lo es en la novela. Pero en ésta, además se exige que cada personaje emplee el estilo y lenguaje propios de su estado y carácter, regla a que muy pocas veces han atendido nuestros modernos novelistas. Galdós es maestro en este difícil arte de hacer hablar a cada cual como debe; pero en *La Desheredada* ha llevado su habilidad tan lejos, que casi puede decirse que es éste el principal mérito de la obra.» (id., p. 93)

La Desheredada era una novela menos perfecta en su composición que otras de don Benito pero

> «(...) si se prefiere recordar que en el mundo, del choque y enlace de los sucesos, de las pasiones y de cuanto influyen la vida no nacen dramas bien compuestos, ni novelas acabadas y cerradas sobre *sí* mismas, como dice el *Boletín Oficial, tratando de heredades; si se quiere comprender que la verdad de la narración exige no poner puertas al campo, ni desfigurar la trama de la vida con* engañosas combinaciones de sucesos simétricos, de felices casualidades, entonces se admira en *La Desheredada* la perfecta composición que da a cada suceso sus antecedentes y consecuencias naturales, pasando allí todo como en el mundo pícaro, donde se supone que todo aquello acontece.» (id., p. 95)

En esta dirección quería *Clarín* que caminara el drama siguiendo los pasos de la novela. Tres años después volvía a la carga con el ensayo «El teatro y la novela» *(La Ilustración Ibérica,* 19 y 26-IV-1884), reiterando la necesidad de la simbiosis entre novela y drama, que no acababa de producirse en España:

> «En España ostensiblemente no se ha emprendido nada que anuncie este prurito. Pero yo sé, y lo saben muchos, que Galdós verá con gran placer sus creaciones dramáticas y cómicas expresadas en forma representable.» *(Mezclilla,* p. 289)

E insistió en los años siguientes siempre tomando a Galdós como referente (Rubio Jiménez, 1982, pp. 75 y ss). Su fe (relativa) en un primer momento en los intentos de Zola luego se

amplían a otros con el correr de los años ya sus correcciones: su contraste entre «Ibsen y Daudet» (en *Ensayos y revistas)* puede servir de ejemplo.

Pero el añorado mesías del teatro naturalista no apareció en su momento y la década se fue pasando y con ella las discusiones sobre el naturalismo teatral, de modo que cuando al fin Galdós se acercó a la *novela dramática* con total decisión -*Realidad* (1889)- ya los aires eran otros y lo psico1ógico jugaba un mayor papel que antaño como señaló *Clarín* al reseñarla, destacando que era un drama no representable porque «es una novela que *pasa* en el alma de dos o tres personajes, casi en la región completamente ultrasensible del álgebra moral, es decir, en la sicología ética, en los espacios donde, para los distraídos y los poco aprensivos, no hay más que fórmulas sutiles fabricadas con jirones de niebla o de humo» (cit. Sotelo ed., 1991, p. 186). A *Clarín* le producía cierta perplejidad:

> «Todo está bien, menos que Galdós haya escogido precisamente para una novela de poca psicología en 10 principal, la forma dramática aunque no sea teatral.» (Id. , p. 190)

> «Lo más interesante, lo principal, lo más hondo de *Realidad,* está en los soliloquios, en lo que *se* dicen a sí mismos, a veces sin querer decírselo los principales personajes.» (Id., p. 201)

> «La psicología en el drama, o en cuanto afecta a sus formas, tiene que ser sumaria, sintética (en el sentido poco exacto, pero corriente, que se da a lo sintético), y solo algunas veces el genio de un Shakespeare logra mostrar detrás del velo transparente de todo un rasgo dramático, toda una perspectiva psicológica, la historia de un alma. Es vulgar ya esto: para el teatro, y aun para el drama en general, no sirve el análisis, el estudio detenido, con su serie de *petits faits* que nos dan la vida de un espíritu humano. Cuando el teatro, el moderno principalmente, aspira a entrar en estos dominios de la novela, ante todo suele salir mal librado, y en lo que acierta, acierta mediante no muy legítimos expedientes, como *verbi gratia,* los monólogos excesivos, las escenas casi *iguales* repetidas, las trasmutaciones violentas, el tiempo atropellado, etc. etc," (Id., p. 201)

> «Ahora bien: va contra el drama y *contra el fondo* artístico que con él se expresa, el arrebatarnos la ilusión de realidad mediante el absurdo *plástico* de presentarnos el anver-

> so y el reverso de la realidad en un solo plano: el de la *escena.* El drama nace justamente de necesitar el espíritu comunicar con sus semejantes mediante el cuerpo, mediante la palabra, y en esta siempre es cosa distinta el alma que la expresa y guarda otras, y el verbo comunicado.» (Id., p. 202)

Como se ve, las dudas y reticencias de *Clarín* eran muchas y justo con esta novela dio el paso hacia los escenarios Galdós estrenando *Realidad* en 1892. *Clarín* no se alboroza cuando se produce el añorado estreno, sino que juzga con rigor y le exige más: que no sea novelista en el escenario, que continúe aguzando lo dramático («El teatro... de lejos. Las tentativas de Pérez Galdós», *Los Lunes de El Imparcial,* 20-III-1893 y en *Palique)* Es asunto que ha sorprendido y hay que analizar despacio.

Clarín continuaba sosteniendo la necesidad de una renovación teatral. En esa dirección consideraba que habían caminado Galdós o Echegaray, este con *El hijo de don Juan,* que había contribuido menos para el cambio que la obra de don Benito; aun Galdós se ha equivocado «al medir el tiempo del teatro» («Revista literaria», en *Palique);* Clarín se sitúa tratando de equilibrar la herencia del naturalismo y las nuevas tendencias psico1ógicas, aplicadas al teatro:

> «El teatro moderno aspira a una transformación; mejor que negar la posibilidad de un teatro rejuvenecido, conforme con las tendencias actuales del gusto y del arte, mejor que condenar esta literatura a una inferioridad metafísica, irredimible, es estudiar los legítimos medios de darle nueva vida, de llevar a ella nuevos recursos que sin falsear la naturaleza, le den aptitud para satisfacer las modernas aspiraciones de la vida estética. La naturalidad, la verdad mejor copiada, la imitación más fiel del mundo, pregonan unos, y no sin razón; pero también puede ser un elemento que dé vigor e interés nuevo a las tablas, al mismo tiempo que contribuye a esa verdad que se les pide, la mayor intensidad psicológica en los personajes escénicos, la profundidad ética, el estudio más detenido y exacto de los caracteres.» (id., p. 81)

No son equiparables Galdós y Echegaray más que para el propio *Clarín* por su debilidad personal (y política) por don José a quien presenta estudiando a Ibsen. Pero a *Clarín* no se le pasaba por la cabeza que Echegaray por ello pudiera ser llamado *naturalista;* lo habla advertido comentando *Tormento (El Día* 6-VII- 1884) de Galdós:

> «El señor Echegaray no sólo no es naturalista, sino que nunca ha querido serlo ni lo será. Será siempre un gran romántico, un idealista que aplaudiremos todos, a pesar de sus incorrecciones, porque en él hay un poco de eso que ahora los gacetilleros reparten entre la turba multa: un poco de genio.» (Cit., Sotelo ed., 1991, p. 125)

Y en este sentido valoraba su intento se ponerse al día, pero nada más. Tampoco Sellés o Cano le parecían *naturalistas*. Las vacilaciones acerca de las posibilidades reales de modernizar el teatro con su acercamiento a la novela surgían una y otra vez. En «Revista literaria» (2-IV-1892) se refiere a que

> «El teatro moderno aspira a una transformación; mejor que negar la posibilidad de un teatro rejuvenecido, conforme a las tendencias actuales del gusto y del arte, mejor que condenar esta literatura a una inferioridad metafísica, irredimible, es estudiar los legítimos medios de darle una nueva vida, de llevar a ella nuevos recursos que, sin falsear su naturaleza le den aptitud para satisfacer las modernas aspiraciones de la vida estética. La naturalidad, la verdad mejor copiada, la imitación más fiel del mundo, pregonan unos, no sin razón; pero también puede ser elemento que dé vigor e interés nuevo a las tablas, al mismo tiempo que contribuye a esa verdad que se pide, la mayor intensidad psicológica en los personajes escénicos, la profundidad ética, el estudio más detenido y exacto de los caracteres.» *(Palique,* p. 81)

Pero el 8 de marzo de 1893 en «El teatro... de lejos» constataba la lucha que habían sostenido los novelistas naturalistas franceses en el cambio del teatro, pero que ahora se retraían del debate *(Palique,* pp. 126-127). En España, casi sólo Pérez Galdós mantenía su batalla, pero según Alas hasta ese momento habla escrito para el teatro «novelas convertidas en materia de teatro», pero él le pedía ya dramas «sin nada de novelas» *(Palique,* p. 129).

No acabó *Clarín* de estar convencido de las propuestas galdosianas. Pedía en todo caso tolerancia y buena disposición para con quienes intentaban ensanchar los *moldes teatrales:*

> «Cabe *drama,* sin duda alguna, sin condiciones teatrales. Para este drama, serán mucho más amplios los cánones relativos a la *perspectiva* artística. pero aún en el teatro se puede ensanchar no poco lo presente, y, sin tocar a las condiciones

> ineludibles que trae consigo la representación escénica, se puede hacer que ésta sea de muy diferente modo a como ha venido siendo.» («Palique», La *Ilustración Ibérica,* 29-VII-1893)

Al escribir sobre *El Abuelo,* en 1897, vuelve sobre el asunto:

> «¿Ha hecho bien o mal D. Benito en escoger la forma intermedia que ha escogido para su *Abuelo?* Lo que yo creo es que el género, como tal, no tiene defensa; puede pasar, como excepción, cuando ésta resulta feliz, como, en parte, en el caso presente. A mi ver esa forma no es mitad novelesca y mitad dramática; es puramente dramática; pero de manera que hace irrepresentable la obra, tal como es. *El Abuelo* podrá hacerse representable, pero no lo es ahora; y no por dificultades análogas a las que puede ofrecer La *Celestina, sino* porque el autor ha llevado a las acotaciones, al elemento que no se representa, una porción de cosas importantes relativas al carácter, antecedentes y vicisitudes de los personajes, que tendrían que *ir* al diálogo si *El Abuelo* fuera a la escena.» (Palique», *Heraldo de Madrid,* 26-28-XII-1897; en Sotelo, 1991, p. 275)

Se cansaba *Clarín* de la forma *mezclada* y concluyó por eso su «Revista literaria: *El Abuelo*, de *Los Lunes de El Imparcial* (14-111-1898) en estos términos:

> «Deseo que en vez de otra obra *mezclada,* Galdós nos regale, en breve, una novela magistral, completamente novela, y un drama que no sea un libro de cuatrocientas páginas, *sino* bueno para el teatro.»

Las esperanzas de antaño en los *géneros intermedios* parecían haber tocado fondo. Atisbaba otras posibilidades y sobre todo sus reflexiones en torno al drama le habían llevado a ver las dificultades para que adoptara ciertos aspectos técnicos de la novela naturalista como el monólogo interior. Las prácticas escénicas imponían dificultades no siempre fáciles de salvar.

LOS CÓMICOS

Como buen aficionado al teatro que era, Alas sostenía que «las obras del teatro, son para vistas en el teatro, sin que esto obste para que se añada la lectura, si se tiene que juzgar con todo

detenimiento» *(palique,* p. 141). Era una forma de reservar el juicio último de calidad artística a la literatura dramática, pero sin olvidar que su destino eran los escenarios donde empresarios y cómicos jugaban un papel decisivo, pero no hasta el punto de reconocerles la misma importancia que a los autores. El prejuicio de *Clarín* ha sido frecuente entre los autores.

Para sostener esta posición alegaba que el actor *representa* y no *crea,* lo cual plantea no pocos interrogantes, empezando por el problema del alcance de la noción de representación, que puede conducir a un debate tautológico: el actor representa una representación puesto que el escritor a su vez imita/representa la realidad... ¿Por qué otorgar una superioridad al literato? ¿Por qué otorgar en un caso el valor de creación y no en el otro?

Resulta poco convincente la argumentación esgrimida por *Clarín* para justificar esta supuesta superioridad. En su artículo sobre «María Guerrero» *(Los Apuntes,* 26-VII-1894) ofrece una visión muy limitada del actor cuando comienza insistiendo en el supuesto carácter *femenino* del actor, asociado a pasividad, que *representa y no crea.* Resulta machista en sus consideraciones, identificando el poder creador con lo masculino y lo femenino con la capacidad para reproducir, representar; pues llega a decir:

> «Cuando así se invierten los papeles de poeta y actor pasa algo análogo a lo que se expresa al decir que en una familia... la mujer se pone los pantalones...
>
> En cambio, cuando el actor comprende el cambio propio de su oficio, dulcemente, por amor al arte, la supremacía, la iniciativa se las cede al poeta: harto le queda a él qué hacer, que admirar, comprender, sentir para poder asimilar, expresar, interpretar, transparentar: el poeta es la luz, el actor el fanal que la deja pasar abrillantándola.
>
> Cuando el cómico es hembra, que no reniega de su sexo, todo va como una seda: miel sobre hojuelas. El arte de la escena es femenino. Por eso, desde la época en que a la mujer se la permitió ya subir a las tablas, ha habido tantas actrices célebres, casi más que actores; mientras en la poesía, en la música, en la pintura, en la escultura las artistas eminentes son excepciones rarísimas.» (art. 1)

¿Tiene esto que ver con el *manly realism* que últimamente viene sosteniendo cierta crítica con relación a aquel periodo? ¿De dónde vienen estas ideas? Responder estas preguntas necesitaría de un trabajo minucioso de seguimiento de sus comentarios sobre los cómicos. Andan bastante desperdigadas las ideas

de *Clarín* sobre el trabajo de los actores. En el artículo citado sobre «María Guerrero» *(Los Apuntes,* 26-VII-1894) expone un programa de cómo debiera formarse y huir de los males del estrellato en la línea que hablaba Zola contra los actores endiosados. Da la impresión, con todo, de que *Clarín* estaba amarrado por su afición romántica y su veneración por los grandes actores de la generación anterior, que atemperan su reflexión sobre una posible adecuación de la poética naturalista al trabajo de actor.

Y hay una piedra de toque fundamental también en este aspecto: la herencia Moratín reivindicada por activa y por pasiva, también referida a aspectos relacionados con la declamación: elogiará a Vico porque representa a Moratín. Aunque esto como mucho supone hablar de *naturalidad* más que de *naturalismo (Nueva campaña)*.

Una cosa eran las ideas abstractas sobre la declamación y otra la constatación de lo que había. Aunque abogara por una declamación *natural* o *naturalista,* el carácter vicario otorgado a la declamación limitaba las posibilidades de ésta. El actor debía lograr la *transparencia* requerida por el drama que representaba, amoldándose a la poética en que éste ha sido concebido. De aquí el valor de síntoma del repertorio sostenido por una determinada compañía.

En los dramas que comenta en *Solos* incluye opiniones sobre los actores; Vico en *La opinión pública,* de Cano; Parreño en *El frontero* de *Baeza,* Retes y Echevarria, etc. El género dramático de las piezas determina el trabajo del actor. Es la línea de reflexión que parece mantuvo en esa década. Pero fue un aspecto que no pudo desarrollar demasiado por su alejamiento de la Corte; disfruta de buenos actores cuando acude a ella o después en Oviedo cuando cuenten con el teatro Campoamor; acaso sea esto lo que le lleva sistematizar un poco más sus ideas al respecto a comienzos de los años noventa en torno a María Guerrero. Pero es evidente que el alejamiento de la Corte mermaba su evolución al respecto. En *Sermón perdido* (1885) lamentará que el teatro madrileño es visto desde la distancia de la provincia lo que no obsta para que haga criticas a los actores endiosados y la falta dramaturgos naturalistas. O en 1886, publica *Un viaje a Madrid (primer folleto literario)*. Su parte séptima da cuenta de su desencanto por la decadencia del teatro, su diagnóstico y la responsabilidad de cada sector.

En *Plique* a comienzos de 1892 notó ciertos «esfuerzos de novedad, o mejor, de renovación» (p. 77), pero no en los cómi-

cos; pero después comentando la *Mariana* -que había visto en Oviedo- destaca la armonía del conjunto de la compañía de Wenceslao Bueno *(Palique,* p.140); comenta que en otro tiempo Echegaray hacia «Vicos y Calvos» ahora «Marías Guerreros» (p. 142), pero el molde es aún viejo en *Mariana* con lo que no se avanzaba lo suficiente hacia una posible declamación naturalista. Como otros, cifraba sus esperanzas de una renovación de la declamación española en esta actriz. El comentario de lo sucedido con *Teresa* muestra hasta qué punto se cumplieron sus expectativas respecto a esta actriz y dónde residieron los fallos, aunque antes se han de hacer algunas observaciones sobre otros límites con el que pugnaban los dramaturgos y cómicos: los gustos del público.

EL PÚBLICO

Juzgaba *Clarín* más fácil valorar el público teatral que el lector de novelas o de poesía, dado el carácter social del espectáculo teatral y sus reacciones en grupo:

> «El público del teatro es el más fácil de estudiar, el que más se parece a la colectividad política; y por eso en el hábil dramaturgo que quiere, ante todo, agradar a los espectadores, hay algo del político experto en países democráticos; cierta ductilidad, cierta tolerancia con el convencionalismo, una especie de ánimo constante de transigir con las preocupaciones generales, y hasta casi casi con la falsedad.» («Revista literaria», *Palique,* p. 76)

Aunque después relativiza un poco estas afirmaciones al evocar a los grandes autores -que cohíben en cierto modo al público por su peso literario- Alas ofreció sobre todo apreciaciones de las reacciones del público partiendo de su observación de los comportamientos en el teatro; y ahí lo que veía era que el mal gusto del público favorecía las malas piezas. Una de las misiones de los críticos era orientarlo y, educarlo. Cuando se estrenó *Realidad,* de Galdós, ante las reticencias mostradas por determinados sectores público, escribió:

> «No cabe duda que mientras el público *grande,* la masa, no varíe, no mejore como espectador, los *moldes* rotos serán para él otros tantos quebraderos de cabeza, y los reformistas pueden resignarse a no gustar a los señores. Pero justa-

> mente es la crítica la que debe ayudar a quitarle al público su falsa idea y sus pretensiones de soberanía estética, enseñándole que debe saber más, atender más, sentir más, penetrar más, pues es evidente que, en muchas situaciones teatrales en que el vulgo se aburre, no falta quien ve primores y goza, y medita y aprende.» («Palique», *La Ilustración Ibérica,* 29- VII-1893)

Clarín se resistía a considerar el público como un todo homogéneo, lo mismo que no concedía el mismo valor a los distintos géneros o a los diferentes cómicos. Por este camino llegó de manera natural al *teatro* de *ensayo:* diferenciar públicos suponía diferenciar repertorios; y se fue abriendo paso la idea de educar a un público minoritario, que después y proyectaría sobre sectores más amplios el buen gusto.

La distinción en *Clarín* es bastante temprana. Se encuentra ya en «El teatro y la novela», incluido en *Mezclilla, donde distinguía entre un público aficionado* y otro que solo buscaba la diversión y la espectacularidad; la espectacularidad, sin embargo, se olvidaba pronto mientras que la literatura dramática consistente perduraba. El público *aficionado* era capaz de andar entre libros y de apreciarla. Abogaba ahí *Clarín* porque se buscara un cierto equilibrio entre el espectáculo y el arte. En los años noventa continuó reflexionando sobre estos asuntos siendo uno de los impulsores no sólo de la nueva literatura dramática, sino también de fórmulas de producción teatral que no estuvieran atentas sólo a los resultados económicos. De aquí que fuera uno de los primeros defensores del *teatro libre* de Antoine y del repertorio que iba proponiendo: Ibsen, Hauptmann, Sudermann... Los consideraba solidariamente (véase, *La Publicidad,* 24-III-1895).

Un repaso de lo sucedido con el drama *Teresa,* muestra a la perfección lo difícil que resultaba hacer que convergieran los intereses de los distintos sectores del teatro -autor, cómicos, público, crítica- que estaban sometidos a un proceso de cambio en el que los desajustes saltaban ~ la vista. Alas vivió unos meses de intensa pasión teatral, que acabaría en una decepción, pero su seguimiento da cuenta de por donde caminaban sus ideales renovadores en distintos aspectos.

EL FALLIDO ESTRENO DE *TERESA*

Leonardo Romero Tobar (1975) reconstruyó con minucia el proceso de escritura, puesta en escena y recepción crítica de *Teresa.* Sintetizó los trabajos críticos realizados al respecto hasta entonces -Clavería (1950), Guastavino (1971), Martínez Cachero (1969; añádase, 1978)- y poco más se ha podido añadir después, salvo detalles sobre su relación con María Guerrero-Menéndez Onrubia (1987), Ezama (s. a.)-, la contextualización del dramita clariniano -Sánchez (1974), Rubio Jiménez (1972)- o la proyección de *Teresa* en los intentos renovadores posteriores de teatro de ensayo: su puesta en escena por el Teatro de Arte (Rubio Jiménez, 1993).

La escritura y estreno de *Teresa* tiene mucho que ver con la esperanzada vuelta de *Clarín* a interesarse por el teatro en los años noventa y en particular con su relación con María Guerrero, en quien acabó viendo la gran esperanza renovadora del teatro como otros dramaturgos. Es llamativo que María Guerrero concitara a su alrededor tanta atención en sus primeros años de actriz: Echegaray se había rendido completamente y escribía piezas a su medida (Menéndez Onrubia, 1987); Pérez Galdós y Ángel Guimera -le escribe su *Maria Rosa*- se sumaron (Menéndez Onrubia, 1984); y, además, *Clarln* o Yxart, quien resalta el carácter «natural» de su declamación frente al predominio de la declamación «romántica» de años anteriores («María Guerrero», *La vanguardia,* 7-VII-1891).

El acercamiento de *Clarín* a la actriz fue paulatino y pasó de dedicarle tres «paliques» donde le aconsejaba que reflexionara sobre sus defectos para ir corrigiéndolos, que huyera de la mala influencia de los malos actores y dramaturgos *(Madrid cómico,* 8, 15, 22-XI-1890), a su trato directo con ella a raíz de la estancia de la compañía de Emilio Mario en Oviedo entre el 3 de mayo y el 14 de junio de 1894 en Oviedo con su repertorio de Calderón, Tirso, Moratín, Rivas, Hartzenbusch, Feliu y Codina o Galdós.

Fue entonces cuando concibió la idea de *Teresa* con Mariquita como protagonista según recuerda una carta a Adolfo Posada del 22 de julio, que revela que fue ella misma y Galdós quienes le animaron a ponerse manos a la obra (Ezama, S. a., p. 264). *Clarín* acometió el reto con pasión, Como lo demuestran varios documentos: no puede contenerse ya pesar de que es su «secreto» se lo comunica a Adolfo Posada:

> «Aunque me he prometido a *mí mismo* no *decir* a *nadie* nada... se me figura que sería traición ocultarle a usted *«mi*

> secreto». Pero absolutamente para usted solo. Cuando estuvieron aquí Galdós y María Guerrero, ambos me metieron en la cabeza que *hiciese* yo algo para el teatro. Al despedirme de María Guerrero, casi se lo ofrecí... supo Echegaray el caso, y desde Marín me *escribió* con fecha 6 una carta, ¡qué carta!, entusiasmado con la *idea,* jurándome no dejarme en paz hasta que escriba algo, prometiéndome hacerse hasta «crítico» para defenderme...» *(Cit.* en Martínez Cachero, 1969, p. 244; incluye más datos y otras cartas)

Escribió entonces el artículo «Maria Guerrero» en *Los Apuntes* (26-VII-1894), que además de suponer un elogio desmedido de la actriz, concluye Con una proposición llamativa:

> «Tal como es, entre las actrices españolas es la que escogería para interpretar un papel, que yo crease, de mujer joven, alentada por una pasión fuerte o una *idealidad* dulce y noble.»

Este tono de halago y ¡hasta de sumisión se mantiene en la primera de las cartas -8 de octubre de 1894- Con que el escritor se dirige a la actriz temeroso de que su obra no le guste:

> «Yo estoy seguro de que Vd. ha de estudiar su papel con cariño. Yo he soñado pensando en Vd. Veremos *si* Vd. encuentra su cara, su voz... Pero basta de fábula de la Lechera. Si el cántaro no se rompe, hay tiempo para todo. Lo que les suplico a Vd. y a D. José que no me tengan con la *impaciencia* de ignorar su *opinión* más tiempo del indispensable.»

La Guerrero aceptó finalmente el drama, que se estrenó el 20 de marzo de 1895 en el teatro Español con el rotundo fracaso conocido del que *Clarín* culpó en primer lugar a la actriz, que no había dado de si misma lo que él esperaba:

> «A Vd. la encontré casi todo el tiempo no sé cómo decirlo; así... algo distraída; muy atareada con sus muchas cosas. Vi claramente que, o por lo que oía alrededor a la *gente* menuda del vil *oficio* de autor ya otros también menudos, o por lo que fuera, Vd. ya no veía en *Teresa* lo que había visto cuanto tan entusiasmada me escribía. Es más, noté que alrededor nuestro *chocaban mis* maneras en el ensayo... (...) Estoy desorientado ya respecto de lo que es Vd. en el fondo. Como yo me había figurado era una cosa demasiado grande para ser verdad (...) La que hizo la escena de *Teresa* con

> Fernando como una tarde que la vimos Echegaray y yo juntos, casi solos (...) *bien* podía o *debía ser* como yo me la figuro. Pero la que una mañana me *dijo: Adiós, don Leopoldo,* de cierta manera, *bien puede tener misterios dentro, de que yo no sé una palabra. ¿Vd. creía en el fracaso y se arrojó a él de cabeza? Aquella mañana se me figuró eso.» (Cit.* Guastavino, 1971, pp. 176-178)

Tiene interés examinar el asunto un poco más. Una serie de cartas de Alas a Maria Guerrero -publicadas por Guastavino (1971)-, contienen numerosas indicaciones sobre cómo quería que se pusiera en escena la pieza para conseguir la densidad del *medio* en que transcurre la acción:

> «Lleva muchísimas acotaciones, o como se llamen, quiero decir que como la acción he procurado que fuera en efecto *acción,* yo voy indicando lo que *he visto* que hacen los personajes, no solo lo que dicen. Esto hay que tenerlo muy en cuenta.» (8-X-1894)

> «En cuanto a los pormenores de escenario creo que Vds. se fijarán en todo lo que va indicado en la obra, y ciertos detalles de indumentaria y de ajuar yo los explicaría y algunos hasta podrían *ir* de aquí.» (28-X-1894)

> «¿Y respecto a decoración y chismes de escena? Dígame Vd. lo que piensa hacer en este punto. Me preocupa la *división* indispensable de escenario; por más que he pensado no he visto modo de obviar esta dificultad. ¿Tendrá el escenario del *nuevo* Español condiciones para que ni la *izquierda, ni* sobre todo la *derecha* del espectador queden ahogadas, insuficientes para que tenga efecto plástico la acción? Respecto de los accesorios locales del *principio* mucho cuidado; nada más que lo que de fijo no quede ridículo. Los trajes de Vds. y de los mineros necesitan instrucciones, pero hay tiempo para ésto.» (30-X11- 1894)

> «El pañuelo no como algunas aldeanas de aquí atado arriba, sino debajo del cuello y caído hacia atrás, para traer la herrada, para *mesarse* los cabellos, y para poder atar la venda a la frente, al final. Aquí, en la aldea, andan así muchas. Yo le voy a mandar a Vd. fotografías del natural: la *mina* de mi *cuento,* la Teresa (Rosa) de mi cuento, otras aldeanas, mujeres de mineros, varios mineros. y después Vd. hace las variaciones que quiera, sin huir mucho del natural, y conservando lo pobre, lo *escurrido* de las faldas, y la cabe-

za libre» (18-1-1895)

Clarín quería lograr una «verdad local» que no se confundiera con un pintoresquismo fácil, con el «color local». E igualmente estaba muy preocupado con el trabajo de los actores. Apenas un ejemplo:

> «Vigile Vd. bien, por Dios, en los ensayos las escenas de *mímica* y sobre todo la de *los tres* cuando el cuchillo, el golpe casi involuntario con la lámpara, el grito de Vd. y lo que dice Fernando, y *cómo* Roque crea que fue Vd... y cómo este va *cayendo* en el colapso hasta dar en tierra. Cuando, después, la acción vuelve a encalmarse la cosa toma nuevo aspecto, algo peligroso al principio para el *efecto,* pero no hay más remedio que abordarlo (lo pide la *enjundia* de la obra) *sin suprimir ideas;* y Vd. con su gran talento, y *sintiendo* sabrá evitar el escollo de parecer que Teresa *predica* entonces, dando interés *personal* de *sentimiento* a lo que dice. Las *sentencias* se las inspira su dolor, clarividente, no son de *sabia,* las dice casi sin saber que las dice, acongojada, con voz de lágrimas. Esa clase de *sabiduría sentimental bien* la puede tener una mujer *buena, cristiana que padece y aguanta.» (12-II-1895)*

Clarín estaba pensando en una verdadera función de teatro de *ensayo.* Hasta se permitió en una de sus cartas sugerirle a la Guerrero que podía formar función con *El Café* de Moratín, siempre Moratín:

> *«Si* fuera otra la compañía (de notabilidad toda) y otro el público, más *literario, El Café* de Moratín muy oportuno, algunos días por lo menos (suponiendo que la mía dure algo); pero no hay que pensar en ello, creo, por mil razones.» (26-XI-1894)

Tanto esfuerzo fue vano y la obra fracasó y aún así no dejó en las semanas siguientes de hacerle participe Alas a la Guerrero de varios proyectos teatrales que nunca cuajaron: *Clara Fe, Esperaindeo, Julieta* y *La miillonaria... Arreglos* de Shakespeare, Racine, Schiller, *Los Cenci,* de Shelley... La pasión de *Clarín* dramaturgo se había reavivado y se resistía a desvanecerse como prueban, además, cartas a Luis Paris (Clavería, 1950) O a Pérez Galdós (ed. cit., pp. 276 y 277). *Clarín* había seguido con temor los ensayos porque quería que se hiciera «con exactitud matemática tal como yo lo digo en los paréntesis indicado-

res. *Sin quitar nada.»* (carta a Galdós, ed. cit., p. 273). Ahora sospechaba que no habían servido de nada sus desvelos porque no se habían seguido sus pautas.

En la reacción de *Clarín* pronto afloraron otras explicaciones al fracaso: sus enemigos se habían vengado, sacando a relucir «despechados» el rencor que guardaban contra él y que además habrían aprovechado su contenido social -en el que la sociedad española estaba muy sensibilizada en aquellas fechas (Rubio Jiménez, 1982)- para mostrar su desagrado; pero lo cierto es que la numerosa critica muestra, por si no lo fuera suficiente su lectura, que decepcionó el dramita de *Clarín,* apto para un teatro *de ensayo,* pero no para una función a beneficio de la primera actriz en el teatro madrileño dei mayor empaque social y acompañando a *La niña boba.* El fracaso fue tan claro que no hubo lugar más que para una segunda función. Hay que recordar, sin embargo, que *Teresa* fue ofrecida después en Barcelona -junio de 1895-, Oviedo -abril de 1896-, Bilbao -junio de 1896- con mejor resultado.

No es posible aquí ofrecer ni una muestra mínima de las numerosas críticas publicadas sobre el drama -véanse Martínez Cachero, 1969, 1978; Romero Tobar, 1975; Rubio Jiménez, 1982-, pero basten al menos algunas consideraciones sobre el sentido y alcance de la propuesta clariniana más allá de partidismo y de las muchas limitaciones dramáticas de *Teresa.* Era ante todo una propuesta de teatro de ensayo sobre una *cuestión palpitante* en aquel momento en la sociedad española y en el propio teatro donde empezaban a estrenarse los primeros *dramas sociales* formando una serie singular dentro de otra más amplia, la de los *dramas de ideas.* Y era, además, una propuesta elaborada desde la peculiar posición moral de *Clarín* que por aquellas fechas venía defendiendo una personal *moralidad* aplicada a la creación artística que expuso quizás mejor que en ninguna otra parte en el « prólogo» de *Cuentos morales* (1896), pero que venía teniendo gran importancia para él desde comienzos de los años noventa (Lissorgues, 1983).

Las acusaciones de que se trataba de una obra «socialista» no son muy distintas a las proferidas desde cierta prensa conservadora sobre *La loca de la casa* o *La de San Quintín,* de Galdós, sobre *Juan José,* de Dicenta, y perfectamente explicables atendiendo al contexto mencionado (Rubio Jiménez, 1982). *Teresa* es un *cuento moral* escénico, pero de alcance mucho más limitado de lo que cabria pensar que connotaba en aquellos años el término «socialista».

Teresa era una parábola ideada para trasladar a los espectadores una reflexión sobre la *cuestión social,* pero desligada de la grandilocuencia de los melodramas y explorando más la vía de las emociones, encarnadas sobre todo en Teresa, la sensible protagonista que Alas concibió pensando en Maria Guerrero, la joven actriz que había defendido hacia unos meses como la actriz que él «escogería para interpretar un papel, que yo crease, de mujer joven, alentada por una pasión fuerte o una idealidad dulce y noble.» Más aún, en algún otro momento de ese ensayo se había referido a que «El poeta suele mostrar a menudo, en lo mejor particularmente, géneros de belleza moral que al público ha de revelarse no sólo en los conceptos, juicios y actos del personaje, sino en la transparencia psíquica del gesto, de la voz, y aun de la figura. En este punto, copia tal para el arte, la Guerrero está dotada de facultades que hemos visto en pocas actrices.» (Cit., Ezama, p. 273)

La decepción de *Clarín* se produjo por ello no sólo por la reacción del público y la crítica -en parte previsible- sino porque había abrigado la esperanza de que la Guerrero sabría representar «la transparencia psíquica» de que creía haber investido a su personaje, viviendo en una situación de cristiana resignación su matrimonio con el brutal minero Roque. y no solo Teresa, delicada flor destinada a marchitarse en una chabola, sino el propio Roque, ejemplar nada ajeno a los ofrecidos por las novelas naturalistas cuando trataban de dar una imagen de la degradación humana a que conducía a la explotación capitalista de los obreros. Resuena en él todavía como un eco la descripción de la vida de los mineros en *La Regenta.* Y desde luego, transido de emotivismo se halla el retrato del intelectual Fernando que contempla casi extasiado el *vía crucis de Teresa. Un personaje con ribetes autobiográficos como revela la carta de Clarín* a su amigo Adolfo Posada, ya citada, que contiene pasajes referidos a la escritura del drama:

> «Proyectos... yo tenía docenas... pero el mismo día 6 había escogido aquí el «escenario» de una cosa nueva que se me había «aparecido» en Oviedo tres días antes. Escribí dos escenas... y llegó la carta de Echegaray. Venía yo leyéndola por la carretera de Veriña conmovido... levanto la cabeza y me da las buenas tardes la persona -a quien yo no había visto hacía años- que me había servido de idea inicial para la protagonista de mi «proyecto». Resultado de todo esto, de la salud aldeana que aquí tengo, fue... que después de veinte años de no haber escrito «escenas», en doce días justos... ter-

> miné en absoluto, definitivamente, para poder representarla hoy mismo, *mi* Teresa, «ensayo dramático, en un acto y en prosa.» (Cit. Martínez Cachero, 1969, p. 245)

No es difícil trasponer la situación descrita en la carta al drama, cuya escena primera ofrece ya cómo contempla el intelectual Fernando la desdichada situación de Teresa, antaño criada suya y ahora desposada con Roque.

Teresa es una serie de «escenas» pensadas para trazar sobre un fondo de miseria los retratos de unos seres: bestializado por la explotación (Roque), doliente y abnegada (Teresa), melancólico y con mala conciencia (Fernando); la idea de escena se explica desde la tradición naturalista, que simplifica la trama y hace del decorado un entorno que arropa la presentación de las impresiones de los personajes y el carácter de «ensayo» con que la subtituló debe entenderse en el mismo sentido. *Clarín* escribió en *Teresa* en este aspecto impresiones de su *veraneo* en Guimarán, traspuso a través de sus personajes confidencias y reflexiones que suscitaba en él la *cuestión social*. Del mismo modo que lo hacia en sus cuentos, pero ahora con destino a un escenario sin medir la falta de idoneidad de éste para tal propósito.

Una pretensión tal -representar la cuestión social atendiendo más a aspectos emotivos que puramente reivindicativos- requería para su comprensión adecuada más una *función de arte* que una de *beneficio* con el teatro lleno de abonados burgueses prestos a molestarse con cualquier alusión a la *cuestión social,* encajaba mejor en un pequeño teatro *artístico* que el pretencioso teatro Español, atestado de «despechados» poco dispuestos a escuchar sutilezas emotivas y mucho menos a seguir con atención su proceso de somatización en el rostro y en los gestos de los actores, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y Perrín.

Más de un critico se refirió, de hecho, a que fue casi imposible escuchar la pieza; Norberto González Aurioles en *El Correo* (21-III) se quejó de que «por los rumores y protestas de los descontentos, (no permitió) que llegara a los oídos del público, con la claridad necesaria para entenderlo, el lenguaje de los actores.» (cit., Martínez Cachero, 1969, p. 253)

Clarín no daba fácilmente el brazo a torcer y respondió a los críticos que le censuraban con «La crítica de teatros» *(Los Lunes de El Imparcial,* 1-IV-1895!), pero la batalla estaba perdida y Alas volvió a su soledad provinciana, rumiando nuevas piezas y

otras reflexiones renovadoras, pero definitivamente desligado del mundo práctico de los teatros. Muy a pesar suyo, los tiempos estaban cambiando tanto que llegaba el momento de ir haciendo balance de lo aportado por su generación a una posible renovación del teatro español; lo fue la reformulación de las ideas del naturalismo aplicadas a la escena, el drama de tesis impulsado por los dramaturgos nórdicos.

Los jóvenes *modernistas,* que tantos recelos suscitaban en *Clarín,* se estaban atreviendo a plantear cuestiones de más alcance para una renovación en profundidad del arte escénico: su acercamiento a la profunda renovación literaria que suponía el simbolismo literario y la creación de un sistema de producción teatral alternativo al de los teatros comerciales, los teatros artísticos con sus distintas etiquetas de teatros de arte, de *ensayo, íntimos,* etc.

Clarín que -como se ha visto- estaba bien informado del acontecer teatral europeo, todavía tuvo cintura crítica suficiente para participar con sus opiniones en los intentos de implantación de los primeros de estos teatros, que no en vano tomaban como referencia el *Teatro Libre* parisiense, creado por André Antoine, para aclimatar en el teatro las ideas de Zola y otros naturalistas, pero abiertos también a otras propuestas. En la conocida encuesta que *El Imparcial* promovió en 1896 -Rubio Jiménez, 1982, pp. 102- 108- sobre el asunto, la opinión de *Clarín* es de las más atractivas, continuando una línea de reflexión que había mantenido desde comienzos de los años noventa, abriéndose a la posibilidad de una diferenciación de públicos y por ende de teatros en textos como «palique» *(La Ilustración Ibérica,* 15-VII-1893), ya citado. En su respuesta a la encuesta se explayó sobre estos asuntos:

> "El teatro libre que yo defiendo no va por el camino de la *reforma moral,* no se trata de romper moldes éticos, de buenas costumbres. El arte verdadero para decir toda la verdad que le hace falta, no necesita salir de las leyes de la decencia. Se trata de un teatro que hoy es de ensayo y que aspira a ser mañana público, para todos; y por consiguiente, no ha de ser menos moral y compatible con las leyes que sirvan de garantía al pudor, que el teatro más digno de la luz meridiana de las lámparas eléctricas. Se llama libre... por estarlo de preocupaciones estéticas; se llama de ensayo porque procura cultivar en paz y sin luchas con las impurezas de la realidad, las reformas racionales, las tentativas de cambio indicadas por el progreso de la vida moderna y se puede

> llamar de invitación refiriéndose a un aspecto formal externo que, sin embargo, importa mucho para su principal carácter. Es de invitación porque no es público, porque, aun suponiendo que las *incidencias* de *la contribución* necesaria para su vida económica vayan a dar al bolsillo del espectador, esto será siempre mediante rodeos y ficciones de que resulte que el que presencia una de estas representaciones nunca deja de ser un invitado; no es el público que trata al poeta y al actor con el imperio de un señor despótico" *(El Imparcial,* 6-VII-1896)

De haber seguido viviendo en Madrid es bien probable que *Clarín* se hubiera embarcado en la puesta en marcha de alguna aventura de teatro *de ensayo.* Desde Oviedo veía las cosas con cierto escepticismo que se percibe en el «Palique» *(Madrid Cómico,* 23-XII-1899) que dedicó al Teatro Artístico promovido por Benavente y Valle-Inclán. Les aconsejaba que sobre todo evitaran «las tonterías trascendentales», acaso previniéndoles contra ciertos aspectos del *modernismo* que rechazaba. Y, no obstante, iba a ser uno de estos *teatro de ensayo,* el Teatro de Arte (1908-1911), el único que años después recuperara *Teresa* para una de sus minoritarias funciones (Rubio Jiménez, 1993). Quedaba así certificado, aunque fuera a un nivel minoritario que el ejemplo de *Clarín* en pro de la renovación teatral española no había caído en el vacío sino que se valoraba por quienes seguían manteniendo una enconada lucha contra las rutinarias prácticas teatrales comerciales y las aborregadas actitudes de los públicos.

Todavía en 1899, al iniciar su colaboración en *Faro Moderno* (15-I1 y 1-III) con dos artículos doctrinales sobre lo que esperaba hacer en su sección de crítica teatral, manifestaba su espíritu abierto a lo nuevo y su atención a las propuestas estéticas que se fueran haciendo; prometía dar cuenta de los estrenos importantes o si no pudiera verlos, de sus textos aunque sin olvidarse nunca «de lo que va de lo vivo a lo pintado»; del teatro extranjero prometía ocuparse de los textos nuevos tan pronto como pudiera, aunque prevenido «contra los excesos del snobismo modernista» Sostenía la necesidad de unos criterios amplios:

> «En el teatro hay que procurar que no muera nada de lo que haya nacido *viable.* Debemos aspirar a que nuestra escena, como la de otros países, resucite siempre que pueda, y del mejor modo que pueda, la tragedia griega; que nos haga conocer los teatros *arqueológicos* de Francia, Italia, Inglaterra y Alemania; y hasta con el teatro de Oriente hay que atreverse, cuando para ello se cuente con elementos,

> difíciles de reunir sin duda. El teatro nacional antiguo ha de ser para nosotros como el fuego de las Vestales, una llama que jamás se extinga. Del teatro de nuestro siglo, en lo que tiene digno de conservarse, nos estaremos acordando a cada instante, representando a Moratín, Bretón, Zorrilla, García Gutiérrez, Ayala, Tamayo, etc. etc., siempre que se pueda.
>
> Y cumpliendo este deber sagrado, ya sin remordimientos, se puede abrir de par en par las puertas a todo lo nuevo, nacional o extranjero, digno de ser conocido y saboreado. Atrás los necios solamente.»

Todavía el 29-1-1900 pronunció una conferencia sobre *L'Aiglon,* de Rostand, en el servicio de Extensión Universitaria, un buen ejemplo de su atención a la literatura dramática nueva.

Lamentablemente *Faro Moderno* desapareció pronto, y lo que es peor todavía, Alas murió apenas unos meses después con lo que se apagaba uno de los faros críticos españoles fundamentales en la orientación de los gustos teatrales españoles, firme hasta el final en que:

> «El teatro será siempre por mí estudiado, ante todo, *por él* mismo y en *él* mismo. Pero después examinaré su trascendencia a la moral, a la política ya otras esferas; así como estudiaré lo que esas otras esferas influyen en los cambios del teatro. » *(Faro Moderno,* l-III-1899)

Era lo que había hecho durante veinticinco años en periódicos, folletos y libros, contribuyendo a una renovación del teatro español ya la limpieza de vicios inveterados. *Clarín* fue así uno de los grandes críticos teatrales del siglo XIX español; protagonizó la ruptura con ciertas inercias y esto es muy digno de tenerse en cuenta, aunque también tuvo limitaciones como fue su sostenido empeño en reivindicar el teatro de Echegaray, lo que entraba en clara colisión con su propio programa reformista; un programa de renovación que se fue aprestando con el tiempo. En lo que se refiere a la literatura dramática, primero defendió -además de las grandes tradiciones teatrales- el naturalismo y su posible adecuación al teatro, luego el drama de ideas y aun otras tentativas que daban lugar a piezas de lo que llamó *géneros intermedios;* de otra parte, criticó el sistema de producción teatral ocupado únicamente en la espectacularidad y con el tiempo se sumó a las propuestas alternativas de los *teatros de ensayo.* Las vacilaciones de *Clarín* nacían a la postre de la profunda revisión del concepto de teatro que se estaba viviendo en aquellos decenios.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS TEATRALES DE *CLARÍN*

Alas, Leopoldo, *Teresa. Avecilla. EI hombre de los estrenos,* Madrid, Castalia, 1975. Introducción biográfica y edición crítica de Leonardo Romero Tobar.

Alas Ureña, Leopoldo, *Tres en una. Pieza en un acto* (1867), Oviedo, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 2001. Presentación de Jean-François Botrel. Transcripción y notas preliminares de Ana Cristina Tolivar Alas.

TEXTOS CRÍTICOS DE *CLARÍN*

Solos de Clarín [1881], Madrid, Alianza, 1971.

La literatura en 1881 [1882], Madrid, A. de Carlos Hierro, 1882.

Sermón perdido (Crítica y sátira) [1885], Madrid, Fernando Fe, 1885.

Folletos literarios [1886-1891], Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 2000. Introducción de Santos Sanz Villanueva.

Nueva campaña (1885-1886) [1887], Barcelona, Lumen, 1989. Prólogo de Antonio Vilanova.

Mezclilla [1889], Barcelona, Lumen, 1987. Prólogo de Antonio Vilanova.

Ensayos y *revistas* [1892], Barcelona, Lumen,1991. Prólogo de Antonio Vilanova.

Palique [1894], Barcelona, Labor, 1973. Edición de José María Martínez Cachero.

Siglo pasado [1901], Madrid, Antonio López, 1901.

Sergio Beser (ed.) *Leopoldo Alas. Teoría* y *crítica de la novela española,* Barcelona, Laia, 1972.

Jean François Botrel, *Preludios de Clarín,* Oviedo, IDEA, 1972.

Antonio Ramos Gascón (ed.), *Obra olvidada,* Madrid, Júcar, 1973.

Yvan Lissorgues, *Clarín político, I* y *II,* Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

Adolfo Sotelo (ed. e introducción), Leopoldo Alas "Clarín", *Galdós novelista,* Barcelona, PPU, 1991.

OTROS ARTÍCULOS DE INTERÉS

-«Palique», *La Unión,* 7-X-1879.

-«Palique», *La Ilustración Ibérica,* 31-X-1885.

-«Palique», *La Ilustración Ibérica,* 31-XII-1885.

-«Cosas del teatro», *La correspondencia de España,* 18-X y 1-XI-1891.

-«Ibsen y Echegaray», *La Correspondencia de España,* 27-IV-1892.

-«Palique», *La Ilustración Ibérica,* 15-VII-1893.
-«María Guerrero», *Los Apuntes,* 26-VII-1894.
-«Revista Literaria. La crítica de teatros», *El Imparcial,* 1-IV-1895.
-«Palique», *La Ilustración Ibérica,* 5-I-1895. *Publicidad,* 14-I-1895.
-«Polémica literaria. Una carta de Clarín», *El Heraldo de Madrid,* 10-IV-1895.
-«Palique. Correspondencia particular», *Madrid Cómico,* 13-IV-1895.
-«Clarín en el Heraldo», *El Heraldo de Madrid,* 19-IV-1895.
-«Revista mínima», *La Publicidad,* 24-IV-1895.
-«El teatro en barbecho», *La Ilustración Española* y *Americana,* 22-IX-1896.
-«Palique», *Madrid cómico,* 23-XII-1899.
-«Mi propósito», *Faro Moderno,* 15-11-1899.
-«Mi propósito (Conclusión)», *Faro Moderno,* 1-111-1899.
-«Palique», *Madrid cómico,* 26-V-1900.

ESTUDIOS

Bensoussan, Albert, *José Yxart: 1852-1895. Théatre* et *critique à Barcelone,* Université de Lille III, 1982, 2 vols.
Beser, Sergio, «Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart, *Archivum,* X, 1960, pp. 385-397.
Beser, Sergio, *Leopoldo Alas, crítico literario,* Madrid, Gredos, 1968.
Clavería, Carlos, «Una nueva carta de *Clarín* sobre *Teresa*», *Hispanic Review,* XVIII, 1950, pp. 163-168.
Clavería, Carlos, «La *Teresa* de *Clarín*», *Ínsula,* 76, 1952, pp. 1 y 4.
Corona Marzol, Gonzalo, «El capítulo quinto de *La Regenta* y *El sí de las niñas*», *Revista de Investigación* (Colegio Universitario de Soria), VIII.1, 1984, pp. 7-23.
Ezama Gil, Ángeles, «Un artículo olvidado de *Clarín* sobre María Guerrero», BIEA, separata, pp. 263-274.
Guastavino, Guillermo, «Algo más sobre Clarín y *Teresa», Bulletin Hispanique,* LXXIII, 1971, pp.133-159.
Lissorgues, Yvan, *La pensée phi¡osophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín),* 1875-1901, Paris, Editions du CNRS,1983.
Martínez Cachero, José María, «Noticia del estreno de *Teresa* ("ensayo dramático en un acto y en prosa, original de don Leopoldo Alas", 1895) y de algunas críticas periodísticas», *Archivum,* 19, 1969, pp. 243-273.
Martínez Cachero, José María, «Noticia de más críticas periodísticas sobre el estreno de *Teresa* («ensayo dramático en un acto y en prosa, original de D. Leopoldo Alas, 1895»), BIEA, 95, 1978, pp. 459-481.
Martínez Cachero, José María, *Las palabras y los días de Leopoldo Alas,* Oviedo, IDEA, 1984.
Menéndez Onrubia, Carmen, *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de*

Mendoza, Madrid, CSIC, 1984.
Menéndez Onrubia, Carmen y Ávila Arellano, Julián, *El neorromanticismo español. Epistolario de José Echegaray y María Guerrero,* Madrid, CSIC, 1987.
Ortega, Soledad (ed.), Cartas a *Galdós,* Madrid, Taurus, 1964.
Richmond, Carolyn, «La ópera como enlace entre dos obras de *Clarín*: *Amor è furbo* y *Su único hijo», Ínsula,* 377, abril 1978, p. 3.
Richmond, Carolyn, «*Clarín* y el teatro: El cuento de un crítico», *Los Cuadernos del Norte,* 7, mayo-junio 1981, pp. 56-67.
Richmond, Carolyn, «*Clarín* y el teatro: El cuento de un crítico *(La Ronca)*», en Leopoldo Alas "Clarín", *Vario... y varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos,* Madrid, Orígenes, 1990, pp. 97-122.
Rubio Jiménez, Jesús, *Ideología y* teatro *en España:* 1890-1900, Zaragoza, Departamento de Literatura Española-Libros Pórtico, 1982.
Rubio Jiménez, Jesús, *El* teatro *poético en España. Del modernismo a las vanguardias,* Universidad de Murcia, 1993.
Rubio Jiménez, Jesús (ed.), *La renovación teatral española de* 1900: *manifiestos y* otros *ensayos,* Madrid, ADE, 1998.
Sánchez, Roberto G., *«Clarín* y el romanticismo teatral: examen de una afición», *Hispanic Review,* 31, 1963, 216-228.
Sánchez, Roberto G., «The presence of the theater and "*The Consciousness of Theater* in Clarín´s *La Regenta», Hispanic Review,* XXXVII,1969, pp. 491-409.
Sánchez, Roberto G., *El teatro en la novela. Galdós y Clarín, Madrid, Ínsula, 1974.*
Sotelo, Adolfo, «Leopoldo Alas y la crítica de teatros (Dos artículos desconocidos en *El Faro moderno,* 1899»), *Segismundo,* 43- 44, 1986, pp. 223-256.
Tolivar Alas, Ana Cristina, «El joven Leopoldo Alas traduce a Racine. Aspectos trágicos en *La Regenta»,* en *Actas* de *simposio Internacional «Clarín* y *La Regenta en* su *tiempo»,* Oviedo, 1984, pp. 1099-1124.