

**LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX A TRAVÉS DE LOS DISCURSOS CRÍTICOS
DOMINANTES DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**

José Luis Canet
Universitat de València

RESUMEN: Este artículo estudia las prácticas escénicas en la segunda mitad del siglo XIX a través del análisis del discurso dominante usado por los miembros de la Real Academia Española y de otras instituciones, en sus discursos de entrada, así como en aquellos escritos por los académicos en las Juntas Públicas.

PALABRAS CLAVE: Teatro del siglo XIX - discursos académicos - Real Academia Española

ABSTRACT: This article studies theatre practices during the second half of the nineteenth century through the analysis of the dominant discourse used by members of Real Academia Española and of other institutions, in their entrance speeches as well as in speeches written by honourable members of Juntas Públicas.

KEY WORDS: Nineteenth-century theatre, academic speeches, Real Academia Española

José Yxart, al plantearse el estudio sobre el arte escénico en España durante el siglo XIX, indicaba muy acertadamente que ello comportaría un sinnúmero de cuestiones:

Se trataría de averiguar á que llaman los españoles bello, plausible, aceptable, sobre la escena. Cómo entienden esa belleza, que no es exclusivamente literaria, como la novela ó la poesía, ni exclusivamente plástica como la estatua ó el cuadro. Qué formas le encantan en escena. Qué pasiones les conmueven; á cuáles llaman dramáticas [...] Qué argumentos cree interesantes [...] Qué atención concede al lenguaje escrito, al estilo, á la forma; qué le arrebatara, qué le hace saltar del asiento y protestar. A qué llama *historia* en las tablas, á qué *chiste*, a qué, sentimiento [...]. Para esta investigación, basta examinar las obras más aplaudidas, el estado de la escenografía entre nosotros, todo el espectáculo construido sobre las tablas. Basta ver cuáles son los medios que comúnmente usan los autores, actores, auxiliares, para agradar al público, y qué efectos logran. Qué criterio adoptan, qué recursos prefieren, cuales sean sus argumentos, su forma predilecta. Dónde caen, tropiezan, luchan ó vencen por fin, los que se adelantan á su público, ensayando efectos nuevos, y dónde estriba el éxito de los que le adulan continuamente. En este flujo y reflujo continuo de las modas artísticas en el teatro, en

esta lucha eterna de arrancarlo hoy á las convenciones de ayer, y mañana á las de hoy, qué es lo que permanece, lo que persiste como si fuera propio y exclusivo del temperamento de toda la nación, influyendo en la educación y la cultura de autores y cómicos principalmente.¹

Yxart, tan alabado por Clarín como maestro entre los críticos dramáticos,² insiste, ante todo, en la relación entre público/autor/actor, dejando un poco de lado el discurso dominante, ejercido sobre todo por los académicos de la Real Academia Española y otras instituciones, si bien citará alguno de ellos esporádicamente a lo largo de sus textos; tampoco dará una primacía a los demás discursos críticos dominantes en esta declaración de intenciones, como lo fueron los referidos a la práctica docente de la literatura española y a la propia crítica teatral ejercida en los periódicos, si bien alguna que otra vez se ve necesitado de recurrir a ellos para explicar algunos procesos y casos concretos.

Hemos denominado en nuestro título «discurso crítico dominante»³ a aquéllos realizados para el ingreso en la Real Academia Española o los redactados por ilustres miembros en las Juntas Públicas, porque ese era el parecer que tenían los propios miembros de esta Institución desde su fundación, pues una de las funciones que se les encomendaba en los Estatutos fundacionales decía así: «Se encargará la Academia de examinar algunas obras de prosa y verso, para proponer, en el juicio que haga de ellas, las reglas que parezcan más seguras para el buen gusto, así en el pensar como en el escribir». Punto de vista en el que insiste D. Leopoldo Augusto de Cueto al comentar que entre las funciones de la Academia está la de: «contribuir, con su alta autoridad crítica, á acrisolar el gusto literario, á contener sus extravíos, y á fomentar el cultivo de las letras amenas, que tanto realzan y civilizan à las naciones».⁴ Otro punto de los Estatutos ordenaba celebrar los aniversarios de la Academia, indicando la conveniencia de conmemorar algún varón insigne, ya borrado de la lista de los vivos.⁵ Función que podríamos adscribir a la crítica literaria o teatral, como podremos comprobar a lo largo de esta exposición, al verse obligados a analizar la obra completa, en el caso que nos ocupa, de los insignes comediógrafos recién fallecidos.

Si analizamos, además, los miembros que conforman la Real Academia Española en esta segunda mitad de siglo, encontramos a los más ilustres representantes de la política española: jefes de gobierno, ministros, diputados, presidentes de las Cortes, y finalmente literatos consagrados, perteneciendo en su gran mayoría al partido conservador y muy pocos al liberal. Como diría Álvaro Alcalá-Galiano al comentar la elocuencia en las Cortes Españolas de principio del XX, comparándola con la del XIX: «las letras habían también contraído nupcias con la política en hombres como el propio Martínez de la Rosa, como el Duque de Rivas, como Ayala, como Echegaray, incluyendo también a Castelar y a Cánovas, cultivadores de la historia y de la literatura. En aquellos tiempos aun tenía la tribuna del Ateneo igual prestigio que la del Congreso y al propio tiempo nuestros políticos cortejaban a las musas tanto como al sufragio de sus electores».⁶

Estando así las cosas, podemos inmediatamente suponer que la Academia actuó como freno, al decir de la mayoría de los críticos teatrales, para la renovación de las prácticas escénicas en España, premiando y/o recomendando modelos y tendencias pertenecientes a un pasado, que para ellos

1. YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, pp. 10-11.

2. Vid. (1960): *Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart*, en *Archivum*, x, pp. 385-397, así como las innumerables citas a dicho crítico en multitud de artículos periodísticos.

3. Vid. Villegas, Juan (1997): *Para un modelo de Historia del teatro*, Irvine, Gestos, pp. 59-63.

4. (1868): 'Sentido moral del teatro'. Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 6.

5. (1876): *Discurso del señor Don Antonio Arnao, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1876*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, p. 6.

6. ALCALÁ-GALIANO, Álvaro (1928): *Entre dos mundos. Seguido de un ensayo sobre la decadencia de Europa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 86-87.

era mejor que la realidad presente, con la que nadie estaba de acuerdo o en consonancia. Bajo este aspecto, la institución de la Academia fue blanco de la crítica por innumerables periódicos y críticos teatrales, comentando su conservadurismo, por un lado, y su incapacidad de dar acceso a los miembros que no fueran de cariz conservador y tradicionalista, por otro. Los propios miembros son conscientes de esta situación, si bien no comparten esta visión externa, como dirá el Marqués de Valmar en la recepción de don José Zorrilla:

¡Cuántas veces la prensa ha censurado á la Academia Española por no haber llamado a su seno al eximio poeta, que ha hecho resonar tan alto su nombre en todas las regiones del mundo donde se habla la lengua de Cervantes! [...] Los que suponían que este ilustre Cuerpo, por apocadas miras doctrinales, desdeñaba a los innovadores literarios y se asustaba de los poetas románticos, audaces perturbadores del gusto consagrado por los preceptistas de la antigua escuela, ignoran la verdad de los hechos [...] Este Zorrilla, que se suponía excluido y olvidado, porque en los albores de su vida poética no respetaba más reglas que su inspiración, ni conocía más númen que el vuelo instintivo de las ilusiones y de los sentimientos populares, era ya llamado á la Academia, há treinta y seis años, en el apogeo de su gloria.⁷

Si bien el Marqués de Valmar defiende la entrada de José Zorrilla, éste está ya al final de su vida, en una época en que la Academia defiende los posicionamientos románticos como un mal menor frente al realismo. Pero él es plenamente consciente de que la crítica generalizada sobre la Academia se resume en «un asilo de rancias ideas y de estrechas y despóticas leyes, que comprimen y aherrojan, por decirlo así, el corazón y el estro» (p. 32).

La misma reflexión realizará el ultraconservador católico don Alejandro Pidal y Mon cuando se concedió el premio Manuel Espinosa y Cortina a la mejor obra nacional representada en los teatros españoles, decantándose el jurado de académicos por la *Mariana* de Echegaray, sirviéndole dicho premio de argumento contra aquellos que pensaban que la institución estaba anclada en el pasado, pues se daba a una obra de gran éxito en España y con una estética cercana al realismo:

En resumen, *Mariana* es una producción acabada del teatro contemporáneo, y la Academia ha demostrado una vez más que no está invenciblemente aferrada á los cánones de la antigua doctrina cuando se trata de premiar intentos que han logrado el aplauso, de realizar la belleza poniendo en escena los elementos que da forzosamente de sí la indisciplina social de una civilización trabajada por neurosis pasionales y ausencia á veces de todo freno religioso.⁸

Queda claro, que para un Alejandro Pidal eran mejores los dramasseudorománticos yseudorealistas de Echegaray (si bien piensa que su autor se inscribe en un cierto realismo, que no acaba de agradarle, aunque llega a vislumbrar una cierta moralidad en este drama *Mariana*) que las nuevas propuestas procedentes de Europa: el teatro realista y naturalista, el cual, como indicaba José Yxart:

Los moralistas lo han solido ver en donde quiera que el autor se propasaba á ofender el decoro ó á exhibir el mal con desnudez ingrata... La voz (naturalismo) resultó sinónima de ‘sensual’, ‘corruptor’, y tratándose de dramas franceses, valía tanto como decir que ‘eran descocados,

7. Contestación del Excmo. Sr. D. Marqués de Valmar (1885), en *Discurso poético leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Sr. D. José Zorrilla, en su recepción pública el día 31 de Mayo de 1885, y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Valmar*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, pp. 28-29.

8. (1893): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la Junta pública que celebró la Real Academia Española el día 3 de Mayo de 1893 para adjudicar el premio de Manuel Espinosa y Cortina al drama titulado ‘Mariana’, original del Excmo. Sr. D. José Echegaray*, Madrid, Imprenta Hijos J. A. García, pp. 19-20.

licenciosos, reñidos con nuestras costumbres'. Con esta confusión entre el fondo moral y la filiación artística, han pasado por naturalistas las obras ultrarománticas de Echegaray, y los mismos melodramas de Cano.⁹

Pero pasemos a analizar dichos discursos, así como de otros tratados y críticas sobre el teatro salidas de la sociedad dominante de su época. Para ellos proponemos hacer un breve análisis de las vicisitudes políticas de la España decimonónica.

Contexto: la crisis social y teatral

Si hacemos un brevísimo repaso a los grandes acontecimientos históricos en esta segunda mitad de siglo, España atraviesa una convulsión política y de ideas, con innumerables cambios en la estructura del poder legislativo y con un malestar creciente de un pueblo sometido, que desea hacer oír su voz. Corresponde al triunfo final de la burguesía en detrimento de la aristocracia rural, y a la organización de los trabajadores en sindicatos y partidos políticos (UGT y PSOE en 1888) al fin del siglo. Estos cambios en la estructura política y social no ocurren tan pacíficamente como podríamos suponer. Durante este período tienen lugar diferentes disoluciones de las Cortes, la toma del poder por gobiernos más o menos dictatoriales y conservadores (O' Donnell, Narváez, González Bravo), y algún que otro bienio liberal (Bravo Murillo, La Gloriosa y la destitución de Isabel II), la proclamación de la I República y finalmente la Restauración con la llegada de Alfonso XII, la Regencia de María Cristina y el trasvase de poderes entre conservadores y liberales. Todo ello salpicado con la guerra contra Marruecos, la tercera guerra carlista, el desastre del 98 y la pérdida de las colonias.

Todo ello se verá reflejado y magnificado en los *Discursos de los académicos*, dando una visión de completa crisis, que abarcará por supuesto al teatro. Todo son quejas sobre el presente y pasado social y político, en contra de los innumerables cambios y desastres sociales que han arrastrado consigo al teatro, volviendo a la vieja frase de que «cualquier tiempo pasado fue mejor», refiriéndose al siglo XVII.

El inicio del deterioro empezó con los reinados de Carlos II y Felipe V, en donde la literatura castellana, según el parecer de Leopoldo Augusto de Cueto, había caído en lo más profundo. Sólo se hacían en las letras frases exuberantes, metáforas oscuras gongorinas, o por el contrario los escritores populistas habían caído en el conceptismo, en los retruécanos en los equívocos, dejando todos de lado el pensamiento, el asunto y la frase bien hecha. Posteriormente, con la llegada de la casa de Borbón, se implantó una literatura extranjera, artificial para el gusto español, pero merecen disculpa porque:

El arte se hallaba envilecido, y merecen disculpa, si no aplauso, los críticos de la *escuela doctrinal*, que intentaron con sus dogmas preceptivos dar guía al ingenio descaminado, y poner coto á aquel raudal de viles conceptos y de insípidos desvaríos [...] al menos preparaba el camino para que algún día los Meléndez, los Moratines, los Jovellanos y los Quintanas, aclimatada ya en España la disciplina doctrinal francesa, escribiesen con espontaneidad y con gloria.¹⁰

Después de este primer renacimiento de las artes escénicas, que abarca a todo el Romanticismo y llega hasta la comedia de costumbres de mitad de siglo, se produce una nueva crisis. Esta nueva decadencia proviene de la pérdida de los grandes valores tradicionales:

9. YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, pp. 90-91.

10. (1868): '*Sentido moral del teatro*'. *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 7.

...la vieja Europa, cansada de la sobriedad del tasajo [...] hondamente dividida en sus creencias, debilitada su fe, [...] ávida de goces materiales, rinde culto al oro, á la gula y á la pereza; quiere vivir mucho y bien en pocos días; no escrupuliza los medios con tal de conseguirlo, y, como cuerpo caduco, necesita de estímulos extraordinarios para animar sus ateridos nervios y desatar el hielo de su sangre [...] es lo que ha producido el *bajo imperio del teatro*...¹¹

Para Leopoldo Augusto de Cueto, las principales causas de esta decadencia social son debidas al *escepticismo*, al *racionalismo* y a la *indiferencia*. Para D. Mariano Catalina serían las *antítesis sociales*, potenciadas por la prensa periódica, las que vaticinan una crisis universal:

... la prensa periódica, elemento poderosísimo para ilustrar al pueblo, ha querido, con laudable propósito seguramente, enseñarle más y con mayor urgencia de lo que fuera razonable, contribuyendo así a propagar, en este fecundísimo siglo, la más bárbara de las ignorancias, que es la de saber, no poco, sino mal.¹²

Aparece claramente expuesta en esta afirmación el poder de los *media*, en este caso de la prensa (que también se utilizará para el teatro en la defensa de su censura previa), los cuales imbuyen a la gente demasiadas ideas tendenciosas y materialistas, que el pueblo indocto es incapaz de asimilar correctamente, las cuales han producido el enfrentamiento social. A fines de siglo, Alejandro Pidal y Mon, ve la sociedad como:

...una jaula de fieras sin más razón que el instinto, sin más ideal que el goce físico de la sensación agradable, y sin más ley que la fuerza, extremados hasta lo infinito por todos los adelantos de una cultura material... que jamás podrá hacer de la humanidad una familia fundida sobre el amor, de la sociedad una república organizada por la justicia, y del hombre un sér en que las concupiscencias de la bestia aparezcan sojuzgadas por los dictados de la razón.¹³

Para los católicos conservadores, la causa principal de este estado de decrepitud social y artística es debida a la pérdida de la moral y de la religión, lo que conlleva la falta de ilusión y de los sentimientos elevados:

La ira y la soberbia, la envidia y el odio, el egoísmo y la codicia, el materialismo y la sensualidad, degradan, envilecen el espíritu, y el espíritu así degradado no se produce en lenguaje poético ni sabe entonar cantos armoniosos ni sublimes... Los apetitos brutales, las pasiones desordenadas, ¿cómo han de producir, si ni aun la conciben, especie alguna de belleza ni armonía?¹⁴

Lo que no acaba de gustar a estos reverendos académicos son las bases filosóficas e ideológicas que se impregnan en la sociedad, una época considerada *analítica*, que rinde tributo al *positivismo* y que desdeña lo *ilusorio*, con lo que todo el arte ha caído en manos de la *industria*, o lo que es lo mismo, del libre mercado, del dinero, del placer, del materialismo en definitiva:

11. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 21.

12. (1881): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 10.

13. (1899): *Discurso en elogio del Ilmo. Sr. D. Manuel Tamayo y Baus, Secretario de la Real Academia Española, leído en la Junta pública celebrada el día 12 de marzo de 1899, para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon, académico de número*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, p. 41.

14. Contestación de D. Antonio María Segovia a D. Antonio Arnao (1873), en *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao, el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado, pp. 73-74.

... el teatro (y sea dicho con perdón de los economistas que profesan en absoluto la teoría del libre cambio) no puede regirse por las leyes comunes á la industria; no puede regirse porque el teatro es más artístico que industrial, y desde el momento en que la industria prepondera sobre el arte, se convierte aquel en agiotista; el ágio lleva consigo el exagerado encomio de la cosa cambiada; el encomio exagerado produce el desencanto en el público, y el desencanto de éste, su ausencia del mercado. Esta es la verdad. Que se den al público obras de arte, interpretadas artísticamente; haya originalidad y verosimilitud en el pensamiento de las comedias; ingenio en su estructura; conjunto, exactitud histórica y vida en su representación, y el público, sin el forzado estímulo de pomposos anuncios, sin la intemperancia de esas sociedades de seguros mútuos de aplausos, de seguros de elogios mútuos, asistirá espontáneamente á nuestros coliseos.¹⁵

En una época de sanguinarios fanatismos, sangre y fuego, la sociedad influye en el arte, y en esa sociedad caduca sólo existen *bufonadas histriónicas*, única salida a la falta de imaginación, a la falta de tenacidad, perseverancia y virtudes cívicas de sus gobernantes.¹⁶ [Es la época de 1875] Para una época trágica hay que volver al drama y a la tragedia, que pueden pintar vivamente las pasiones de los hombres y corregirlas. Otra de las posibilidades es la planteada por don Aureliano Fernández-Guerra, colocando como modelo a D. Mariano Catalina, quien luchó contra la corriente del *mal gusto*, que es lo que deberían hacer la mayoría de los autores dramáticos, sin dejarse aconsejar o buscar únicamente el aplauso popular:

Cuando más se recreaba el estragado paladar de la multitud con los asquerosos manjares que donde quiera le ofrecía el género bufo, Catalina protestó en la escena contra tamaña degradación, arrojándose á luchar con la corriente del mal gusto. Ejemplo hermoso de valor y de conciencia artística [...] y aquellos mismos que entonces parecían fascinados por las repugnantes caricaturas de *La Gran duquesa*, se sintieron como vencido ante los puros y delicados amores del gran cantor de la *Jerusalén Libertada*. Ni fue menos gloriosa victoria la que obtuvo con *Luchas de Amor*.¹⁷

Así pues, para la mayoría de los académicos, el teatro español se halla enfermo, para algunos muy enfermo, caduco, y sin vías de regeneración, a no ser volviendo a imponer la censura y nuevas leyes que lo reglamenten;¹⁸ para otros, puede y debe producirse una regeneración mediante nueva sangre, nuevos autores, nuevas leyes que lo apoyen, con nuevas ideas. etc., pero sobre todo hay que volver de nuevo a agradar al público dándole un espectáculo de calidad, que es en definitiva el objetivo final del teatro:

Pero si, en vez de ver cumplida esta racional exigencia, observa que el escritor *mancha la tabla aprisa*, y al lado de un actor que le entusiasma encuentra a otro que le desespera; si continuamente se ofende su vista y su ilustración con anacronismos que podrían perdonarse en los tiempos de Lope de Rueda, resultando de aquí una representación desigual, anómala y

15. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 27.

16. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, pp. 6-7.

17. Contestación del Excmo. Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1881), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 66.

18. Esta sería la opinión de Tomás Rodríguez Rubí, quien propone que sea la Real Academia Española, quien redacte dicha ley sobre los espectáculos escénicos, por encontrarse allí el cuerpo literario más autorizado para tratar específicamente de sus propios problemas. (1860), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 27.

desmayada, no debe sorprender á nadie que deje solo al *extraordinariamente aplaudido* escrito y al cómico *eminente*, y que vaya á favorecer otros espectáculos que, si bien no ofrecen á su entendimiento el nutritivo pasto del arte, en cambio son para él más divertidos, porque también son menos pretenciosos.¹⁹

Las causas que han contribuido a la decadencia del teatro, según Rodríguez Rubí, unas son fortuitas e inevitables, y otras son espontáneas e intencionales. Las fortuitas procederían de las convulsiones sociales, pues únicamente a la «sombra de la paz es como se desarrollan y prosperan las letras y bellas artes». En cuanto a las causas espontáneas e intencionales, éstas son debidas al poco apoyo estatal al teatro, una insuficiente legislación, pudiéndose agrupar en los Reales Decretos de 1849, modificado posteriormente en 1852, y a la ley de 1856, que ni tan siquiera llegó a salir de su estado de proyecto.²⁰ Se insiste en la bondad de estos Reales Decretos, pero «si después no ha producido los frutos que prometía, no ha sido por culpa de él [Conde de San Luis], sino por causas que, las unas no son de este lugar, y las otras, ni de este ni de ninguno».²¹ Las causas que no quiere decir el comediógrafo Rodríguez Rubí, posiblemente sean las de su polémica y ataque al Teatro Nacional y a Ventura de la Vega, como su Comisario Regio, desde la revista *La Ortiga*, de la cual fue fundador. Como reconoce W. F. Smith, el propio Rubí contribuyó más que ninguna otra persona al fracaso del Teatro Español y al fiasco resultante de todo el programa [...] prácticamente sabotó todos los esfuerzos de Ventura de la Vega durante el breve período en que este fue director.²²

Y no son los menos que reclaman que se proteste firmemente desde la Real Academia contra aquella literatura que ataca los principios fundamentales del estado: el materialismo y el cinismo, olvidando los principios religiosos y morales tradicionales. Este sería el parecer de D. Leopoldo Augusto de Cueto, quien pide a la

alta competencia crítica de este Cuerpo esclarecido protestar contra todo aquello que en las letras es esencialmente malo ante Dios y ante la razón, y evidentemente pernicioso á las costumbres. Mengua fuera callar al ver crecer sin límite el torrente de los escándalos de la literatura dramática. Es materia en que no podemos equivocarnos. Ciertas verdades morales tienen el privilegio de vivir grabadas en el corazón de los hombres, y de ser tan infalibles como las verdades matemáticas. El asunto es, además, de transcendencia capital, así para las letras como para la sociedad misma. La pureza y la elevación moral no son sólo un deber; son para la especie humana la única gloria y la única ventura.²³

Con este somero repaso de algunos de los discursos de los académicos, parecería que estamos realmente ante una perfecta crisis social, que ha arrastrado consigo al las artes, y entre ellas al teatro, no vislumbrándose prácticamente ninguna salida posible a su estado de postración, a no ser la imposición de una censura previa y el apoyo decidido del Estado en la creación de un verdadero

19. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 27.

20. El Real Decreto de agosto de 1847 y de febrero de 1849, se ordena la creación de «Un Teatro Español» en la capital de la monarquía; se crean arbitrios para financiarlo; se regulariza y se mejora la condición de los actores; se clasifican los teatros del reino; se pone freno al abuso de abrirlos sin la garantía suficiente; se destina a los teatros al desempeño de géneros dramáticos especiales; se establecen premios al estímulo de los autores; y finalmente se pone fin al abuso de la contratación de los poetas por las empresas, fijando un tanto por ciento de la recaudación como remuneración de sus obras.

21. (1868): '*Sentido moral del teatro*'. *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 26.

22. Vid. SMITH, W. F. (1948): «Rodríguez Rubí and the Dramatic Reforms of 1849», en *Hispanic Review*, 16, pp. 311-320, sobre todo la p. 315, y GIES, David Thatcher (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. de Juan Manuel Seco, Cambridge, Cambridge University Press, p. 254.

23. (1868): '*Sentido moral del teatro*'. *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 49.

Teatro Nacional, al estilo de la *Comédie Française*. Es la vuelta hacia un teatro verdaderamente español, que mire más hacia los clásicos, y sobre todo la recuperación de la tragedia y del drama (para ello nada mejor que las obras de Shakespeare, de Lope y Calderón).

En el último tercio del siglo, algunos de los académicos piensa que frente al realismo no se puede luchar desde posiciones combatientes, es decir haciendo un mal teatro doctrinal. Este sería el parecer de don Francisco de Paula Canalejas:

Los que no quisieron seguir por esas vías [realismo], emularon con fervor las predicaciones del púlpito, convirtiendo el drama en una larga homilía, creyendo que la bondad y pureza de la doctrina, en caracteres piadosos y resignados, encubriría la falta de inspiración poética. Pero el arte dramático no es didáctico sino de una manera indirecta. Las lecciones no las da el poeta, la recibe el espectador de propia conciencia, excitada y movida por la inspiración del artista.²⁴

Así pues, sigue vigente la vieja idea de Jovellanos, que no sólo hizo una nueva reglamentación sobre los espectáculos teatrales, sino que instauró los certámenes poéticos y teatrales para fomentar el cultivo del idioma y regenerar la literatura. Esta sería la opinión de Don Antonio Ferrer del Río, si bien reconoce que estos certámenes muchas veces no premian a las mejores obras, y de ahí su desprestigio. Ese sería el caso de D. Manuel José Quintana, que presentó un *Ensayo didáctico sobre las Reglas del drama* y su *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano* y que no fueron premiados.²⁵

¿Pero a qué crisis teatral se refieren estos ilustres miembros de número de la Real Academia Española? Si hacemos un breve repaso a la producción teatral de la segunda mitad del XIX, podríamos inferir que nunca en la historia de las prácticas escénicas en España se ha escrito ni se ha representado tanto. Véase, por ejemplo, el reciente *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, publicado por la Fundación Juan March en 1986, o el *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, realizado por Tomás Rodríguez Sánchez en 1994, para hacerse una pequeña idea de la cantidad de autores y obras que superan con creces las de otros siglos. En cuanto a edificios, se crean numerosísimos teatros en toda España a partir sobre todo del *Real decreto orgánico de los teatros del Reino*, promulgado el 30 de agosto de 1847, uno de cuyos principios fue: «sacar los espectáculos teatrales de la postración en que por desgracia se hallan, regularizando convenientemente los del reino, y creando en Madrid un Teatro Español».²⁶ No sólo había demasiados teatros, sino que además cada teatro ofrecía demasiados tipos de entretenimientos. Por ejemplo, en 1870, a pesar del caos que reinaba en el panorama político, los teatros españoles parecían gozar de muy buena salud. Según decía *El entreacto* el 4 de marzo de 1871,

¡hay en España 335 teatros con 169.376 localidades, donde se celebran por término medio de cada año 8.000 funciones dramáticas, 1.000 de ópera y 3.000 de zarzuela. Quince de estos teatros estaban en Barcelona; en Madrid había once (aunque Madrid tenía un total de localidades mayor que Barcelona); Cádiz y Zaragoza tenían cuatro; las Islas Baleares, Córdoba, Sevilla y Valladolid tenían tres; dos teatros tenían Alicante, La Coruña, Granada, Lérida,

24. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 40.

25. (1866): «Noticias de dos certámenes literarios de la Real Academia Española». *Discurso escrito por su individuo de número Don Antonio Ferrer del Río y leído en la Junta Pública de 30 de setiembre*, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 11-15.

26. GIES, David Thatcher (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. de Juan Manuel Seco, Cambridge, Cambridge University Press, p. 248.

Málaga, Salamanca y Valencia... Existían unas 45 sociedades dramáticas que promocionaban el teatro en las capitales de provincia...²⁷ (p. 407).

Aparte de la cantidad de ediciones de las obras teatrales que se imprimen en diferentes colecciones: la *Galería Dramática de Manuel Delgado* (tenía en 1846 más de 180 títulos publicados), la *Biblioteca Dramática* (Casa Editorial de Medina, Madrid), la *Galería del Museo Literario*, la *Colección de obras dramáticas y líricas* y la *Biblioteca Lírico-Dramática*, distribuyéndose estas obras por ochenta y tres ciudades y pueblos de todo el país.

Así pues, lo que se intuye en este Real Decreto es que había que regularizar el teatro, en mayúsculas, el teatro del Arte, como lo denominaban las capas cultas de la sociedad, no las diferentes representaciones, que no alcanzaban para ellos el rango de Literatura. Por tanto, quedaban fuera de sus planteamientos los miles y miles de traducciones y arreglos del *vaudeville* francés, todo el teatro breve, incluidas comedias y sainetes en uno o dos actos, los bufos, los bailes y variedades teatrales, la ópera, la zarzuela, algunas representaciones acrobáticas-circenses, las pantomimas, y finalmente las sombras chinas y algunos espectáculos eróticos procedentes de Francia, sobre todo el *can-can*, etc. Por ello se insiste siempre en un verdadero teatro nacional español, como se había promulgado en el *Reglamento del Teatro Español* (Madrid, Imprenta Nacional, 1849), y que se irá repitiendo hasta fines de siglo. Estamos en la clásica dicotomía con la que hemos iniciado esta exposición: «prácticas teatrales dominantes frente a las marginales o subordinadas». Y todos los críticos y académicos resaltan la tremenda paradoja de que el teatro genuinamente español está en franca decadencia, pues el público le ha vuelto la espalda, frente al teatro breve, los bufos, la sátira, el disparate, y otras prácticas escénicas que se han adaptado a los nuevos tiempos y tienen sus salas llenas a rebosar, caso de los café-teatros, del *teatro por horas*, y algunos teatros especializados en el género lírico, etc.

Así pues, durante todo el siglo XIX se repiten y se retoman incansablemente las mismas lamentaciones sobre el estado de postración del teatro español, insistiendo en los mismos aspectos en los que había incidido Larra en sus *Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español* (1832), y que se repetirán hasta finales del siglo, con Clarín,²⁸ Manuel de la Revilla,²⁹ etc. Las causas siempre serán las mismas: el público no existe y hay que crearle y educarle; los cómicos no saben declamar y son malos en su gran mayoría; no existen escuelas de declamación, o si las hay son un anexo de los Conservatorios; los costes y cargas de las representaciones teatrales, que inciden en los bajos sueldos de los actores y la falta de decorados y vestuario; la necesidad del apoyo estatal, la reglamentación definitiva del teatro y la creación de un verdadero Teatro Nacional, donde se apoye decididamente a los autores españoles frente a la competencia de obras extranjeras.

Quizá sea este último aspecto el que más adeptos tuvo durante todo el siglo XIX, la intervención del Estado para la subvención de un verdadero Teatro Español, o a fines de Siglo de un Teatro Nacional, con el apoyo claro del Gobierno, subvencionándolo y protegiéndolo de el libre mercado

27. Vid GIES, David Thatcher (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. de Juan Manuel Seco, Cambridge, Cambridge University Press, p 407. Véase también para los teatros, DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso y Francisco de Paula LASSO DE LA VEGA, (1924): *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, y para ver que se representaba en cada uno de los teatros madrileños a MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1949): *José Echegaray (el madrileño tres veces famoso), Su vida, su obra, su ambiente*, Madrid, Imprenta Sáez, 3ª ed, pp. 190-192.

28. Dice Leopoldo Alas en un artículo publicado en *La Ilustración Ibérica* en octubre de 1885, afirma: «Para encauzar el gusto del público (que indudablemente se ha salido de madre), no hay remedio humano, ya lo sé; pero por lo menos se puede procurar que no se pervierta más» (p. 245). Acepta una público minoritario y otro mayoritario. Ante el público mayoritario tiene una actitud claramente pedagógica: ha de ser guiado y educado, función que corresponde a la crítica. BÉSER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, pp. 245-46.

29. Manuel de la Revilla marca la transición hacia un tipo de crítica más moderna y con decidido deseo de contribuir a mejorar el gusto del público, para que aproveche mejor las obras, según expuso en su discurso, pronunciado en el Ateneo, sobre *Principios a que debe obedecer la crítica literaria*. Vid. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, payor, p. 91.

instaurado en la gestión de los teatros nacionales. Podemos encontrar desde folletos escritos por algunos autores y críticos literarios particulares, hasta voces del propio Gobierno. Es sintomático que cuando Rodríguez Rubí ingresa en la Academia y plantea en su discurso propuestas para sacar al teatro de su postración expone prácticamente lo mismo que el folleto de Manuel Alaminos Sánchez e Hipólito Sánchez de la plaza, *El Teatro Español bajo su verdadero punto de vista. Folleto escrito exponiendo su situación actual, abusos en la literatura dramática, deseos de corregirlos*, Madrid, Imprenta de D. Francisco del Castillo, 1860, y que citaremos abreviadamente:

Regeneración del teatro:

a). «Empezando por el destierro de aquellos abusos» (se refiere a las obras malas). «Entre estos engendros figuran desgraciadamente en primera línea, las extranjeras».

b). ¿Por qué hay tantas obras extranjeras en nuestras salas? «Según la tarifa que rige, el pago de derechos en las obras dramáticas, una, original, devenga el 20% de la entrada total, incluso el abono, las tres primeras noches de su representación, y el 10% de las restantes, siendo en tres o más actos: un arreglo (traducción) el 10% las tres primeras noches, y el 5% las restantes, en igual número de actos: proporcionalmente son los derechos en dos ó en un acto; y de aquí el cálculo denigrante de las empresas al preferir una traducción, por detestable que sea, á un original, que como hijo de nuestra nación debían guardársele las consideraciones sociales a que es acreedor el génio de nuestra patria, no al mercader de talento» (p. 21).

c). «Pero como el *positivismo* es el espíritu dominante del siglo, de aquí el que no se procure hacer del teatro la cátedra donde aprenda la sociedad a moralizarse, sino la *Bolsa* donde fraudulentamente se juega con los intereses de un público» (p. 21).

d). «Dos comedias estrenadas hace poco con el título de *Dos mirlos blancos*, la primera, y *Entre amigos* (de Bretón), la segunda, han dado a conocer: primero, el abuso de las traducciones; segundo, el mérito del original cuando dimana del primero de nuestros poetas clásicos, del eminente conocedor de nuestro idioma; tercero, la ingratitud de un público arrastrado en la corriente de aquel pernicioso abuso, que al traductor de la primera premió con ficticios aplausos, y al autor de la segunda rechazó con severa injusticia» (p. 22).

e). Propone que tanto las obras originales como las traducidas devenguen los mismos derechos, y que se le dé a los traductores el 5% del 20%, y el otro 15% a establecimientos de beneficencia (p. 24).

f). Proponen «que los génios que han brillado, se reúnan, proyecten un reglamento de verdadera reforma, que sea aprobado por el Gobierno». «Queremos que un comité respetable, cuyo Presidente sea de la Academia de Lenguas, tenga la facultad de aprobar ó reprobar con su censura las obras dramáticas. Queremos la supresión del censor, cuyas facultades pueden delegarse en el comité en cuestión» (p. 25).

g). «Queremos un nuevo reglamento de teatros en el que se consigne si se cree conveniente los derechos que han de devengar las traducciones en la proporción de nuestro ejemplo...» (p. 26).

Idea que volverá a reproducirse a fines de siglo con Palmerín de Oliva (el autor y crítico Luís Ruiz Contreras) y el amigo Félix (1891): *Dramaturgia Castellana. Estudio sintético acerca del Teatro Nacional*, Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, quien insiste en gran parte de su libro en:

Algunos años han transcurrido desde que un caballero, á quien ayudaban más rectas intenciones que positivos recursos, instituyó el *Teatro Español* que, con sus numerosos defectos, con su pobreza y su estrechez ha contribuido á desacreditar, más que á enaltecerla,

una idea palpitante, que debía ser al fin formulada con la creación de un verdadero *Teatro Nacional* (p. 133).

Nuestros vecinos, además de la *Comédie*, tiene otro teatro dedicado á la música nacional... En el proyecto presentado hace años al Ayuntamiento, donde duerme con cuentas atrasadas y expedientes más ó menos escabrosos, el sueño de los *injustos*, que por ningún concepto aletargarle debiera: no se olvidan estos cuidados ni los que al decoro de los autores y al estudio de los cómicos afectan, destinándose cantidades no pequeñas á la orquesta encargada de dar á conocer en los entreactos *piezas españolas* cuyos autores cobrarían larga y puntualmente sus derechos; á sueldos y jubilaciones de cómicos, á premios para los poetas y músicos, que por sufragio público serían calificados, y al sostenimiento de un cuerpo de baile clásico español... (p. 150).

Sólo conozco una voz crítica discordante frente a la creación de un Teatro Español y/o Nacional, negándose a que el teatro reciba subvenciones. Me refiero al crítico, autor teatral y socialista Antonio Sánchez Pérez [que no he visto citado en ninguno texto crítico actual], en su artículo *Sueños*,³⁰ donde ataca muy duramente la propuesta de Luis Ruiz Contreras y muy acertadamente plantea que:

Tenemos ya enseñanza oficial, muy mala, por supuesto; ciencia oficial, peor todavía; religión oficial, de la que no quiero decir nada; industria oficial, que es la peor de todas las industrias; de modo que si ahora se pretende también un arte oficial, adiós arte, y adiós teatro [...] Obra realizada por el Estado, es, necesariamente y fatalmente, muy mala y muy cara; no sirve para nada y cuesta un dineral; y el *Teatro* no habría de ser ciertamente una excepción a esta regla [...] (p. 24).

El *Teatro oficial* lleva anexas, indispensablemente anexas, la intervención del Gobierno en la organización del mismo, la previa censura, el veto... (p. 27).

Un teatro protegido, subvencionado, con privilegios y todos los demás requilorios, es, hablando en plata, el teatro oficial; el teatro donde el Gobierno pueda prohibir la representación de *Thermidor*,³¹ el teatro en que hoy habrá que representar dramas conservadores y mañana sainetes fusionistas, y esotro día comedias democráticas. No, eso no es el arte, eso no ha sido nunca el arte (pp. 27-28).

El *Teatro Nacional* está ya formado, no hay necesidad de formarlo. ¿Quién lo constituye? Pues no hay que decirlo: los autores españoles y los cómicos españoles. ¿Qué hay? Que el público acude con preferencia a ver piecicillas sin importancia y no á escuchar obras en tres actos, ¿qué hemos de hacerle? Eso consistirá en que aquel espectáculo es más barato, y sobre ser más barato les divierte más; pero tengan ustedes por seguro que cuando en un teatro principal se representa algo de primer orden, allí acudirá el público muchas noches seguidas... (p. 28).

Pero vayamos por pasos y analicemos cada uno de los aspectos que aparecen en el interior de los discursos, referidos a las prácticas escénicas desde los diferentes aspectos con que se planteaban analizar el hecho teatral los grandes críticos del XIX: los autores, los actores, la crítica y el público,³² añadiendo otros aspectos referidos a la enseñanza literaria, preceptivas y poéticas, y sobre todo con el gran debate sobre el sentido y finalidad del espectáculo escénico.

30. SÁNCHEZ PÉREZ, Antonio (1895): *Actualidades de antaño*, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, tomo CXXXVII, Madrid, Imprenta Hijos de J. A. García, pp. 21-29.

31. Se refiere a la prohibición en Francia de dicha obra teatral de Victorien Sardou, lo que provocó un debate en la Cámara, y fue finalmente prohibida, esta vez, bajo la presión de la izquierda republicana en 1891. Vid. (1992): *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, París, Armand Colin, pp. 701-702.

32. Este sería el parecer de Leopoldo Alas «Clarín», en *La Publicidad* el 24 de mayo de 1895. Vid. BÉSER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, p. 241.

Objetivo y/o finalidad del Teatro

Una de las disputas existentes en esta época, aparte de la función moral, que analizaremos después, es la de si el teatro es una *escuela de costumbres* o si solamente es un *reflejo o retrato* de aquéllas.³³ Estaríamos ante posiciones divergentes sobre las diferentes teorías que se entrecruzan en la escena española: la tradicionalista, que sólo ve el teatro en su función moral y didáctica mediante personajes y espacios simbólicos, y la realista, que quiere presentar al drama escénico como un retrato de la vida y de la sociedad. El concepto de realidad que tiene Tamayo y Ayala no abarcan todavía la visión social más amplia que desarrollarían los novelistas y dramaturgos del último tercio de siglo. Es una realidad puramente artística, basada en las propuestas de Schiller, una realidad estética en la que el arte daba forma a los pensamientos y a las acciones de cada personaje:

Pero entiéndase bien que al hablar de realidad considero comprendidos juntamente en ella la materia y el espíritu, lo visible y lo invisible... Y no se olvide... tampoco que el mundo y la esfera de la dramática son cosas del todo diferentes...³⁴

Para Tomás Rodríguez Rubí, el teatro es, a la vez, *escuela de costumbres* cuando dogmatiza, y *reflejo* de éstas cuando retrata, siendo las grandes obras teatrales en toda la historia una suma de ambas, puesto que:

ni hay obra de autor (que merezca y lleve con honra este nombre) que no tenga por objeto alguna *enseñanza útil* [...] resulta que el teatro, bien entendido, es, y forzosamente debe serlo, *escuela*, por las lecciones que se dan en él, y *reflejo de costumbres*, por el retrato que de ellas hace; ó, lo que es igual, un maravilloso compuesto de verdad y ficción, de luz y sombra, de idealismo y realismo...³⁵

Llegando a pensar que la obra dramática será de gran utilidad en un futuro para analizar las épocas pasadas, ya que son un fiel reflejo de la sociedad que las creó:

...á ellos [textos dramáticos] será preciso que acudan los eruditos del siglo XXI, cuando deseen conocer y avalorar la manera de sentir en nuestros días: nuestra conciencia, cuando hacemos uso de la historia: nuestra cultura, nuestro lenguaje, ora escogido, ora apasionado, ora vulgar, y hasta los grados de la moral pública en la severidad ó benevolencia con que se censuren, toleren ó disculpen los vicios, las deformidades y la corrupción de la sociedad en que vivimos. Ante estos monumentos se detendrán, como hoy nos detenemos y descubrimos en presencia

33. Bajo estos planteamientos son los diferentes discursos de Tamayo y Baus y López de Ayala. En el discurso de Tamayo, *La verdad dramática*, dirá: «La gran poética es la del corazón; las criaturas facticias han de ser formadas á semejanza de las vivientes... vale más la naturaleza que las figuras que aspiran á ser puro espíritu, puro heroísmo, pura bondad; éstas no son ni espirituales, ni heroicas, ni buenas; sorprenden acaso; no convencen nunca» [...] Para Tamayo no es el teatro copia de lo real, sino invención de lo verosímil; se debe llevar a las tablas lo natural, no lo raro; caracteres, no caricaturas; hombres apasionados, nunca monstruosos. Tamayo quiso pintar «el retrato moar| del hombre» ya que «ni todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro». Acepta, por fin, sin vacilar, la prosa, hoy su forma más propia, por holgada, por más rápida, por adecuada á situaciones, actos y medios...

En el discurso de Ayala podemos leer: «Al poeta dramático es forzoso confundirse con la muchedumbre: sus pasiones, sus creencias, *sus costumbres*, sus aspiraciones y afectos unísonos, son las fuentes genuinas de la inspiración dramática: si estas no existen, carece el poeta de elementos para su obra. Sólo describiendo con verdad las costumbres de su país adquirirá influencia para corregirlas; sólo sintiendo con vehemencia sus afectos, alcanzará prestigio para purificarlos».

34. TAMAYO Y BAUS (1947): «Discurso leído ante la Real Academia Española, 1858», en *Obras completas de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, Ediciones Fax, p. 1136.

35. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 14-15).

de los que se levantaron en los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, desde las *Églogas* de Juan de la Encina hasta el *Delincuente honrado* de Jovellanos...³⁶

Algunos se basarán en este aspecto para denunciar la *novísima escuela* de los realistas, al denunciarles que los personajes allí retratados son falsos:

Los personajes de la comedia nueva, y que al parecer retratan las aristocracias sociales, expresan una indiferencia tan glacial respecto á la vida, un desprecio tan profundo a sus deberes y sus derechos, una insensibilidad irónica con relación á las pasiones, y una frialdad por lo que toca a las virtudes, que asemeja el cuadro á un lánguido conjunto de tardos y torpes apopléticos [...] en tanto que se afanan por fingir actitudes académicas ó encontrar frases agudas [...] esa laxitud vital y moral retrata sólo al autor ó a los autores; no es así el hombre de este siglo, siempre dispuesto á dar hacienda y vida por sus creencias ó por sus opiniones. Ese teatro es falso.³⁷

Estamos en pleno auge de la denominada comedia de costumbres que varió hacia la alta comedia. Es el triunfo definitivo de la burguesía y la vuelta al teatro de los valores de ésta. Si las obras románticas y los dramas históricos ponían en tela de juicio la escena política de su tiempo, la alta comedia va a presentar un paradigma de virtud a base de desenmascarar el vicio, la codicia, la ambición, la infidelidad a un nivel personal. Ahora se le pide al público que asista al espectáculo de su propia vida, representada en el escenario, y que contemple las acciones y reacciones de unos personajes que son el espejo de sus intereses más inmediatos. El espacio se traslada desde las mansiones ruinosas, los cementerios, las grutas y las cárceles del romanticismo a los confortables salones y despachos que reflejan los valores y actitudes de la naciente burguesía. Es una vuelta a los principios moratinianos. Moratín buscó asentar la *comedia* como género más dotado para dar cuenta de las costumbres contemporáneas, como lo ha referido perfectamente Juan Carlos Rodríguez:

La transformación revolucionaria de Moratín fue «la transformación del teatro en *sala de estar* (Moratín dice a veces ‘sala de paso’, pero da lo mismo), la conversión de la escena en ‘representación’ de lo privado. Así empiezan en efecto todas y cada una de sus obras».

Lo decisivo es esto: la familia convertida en teatro; el teatro, pues, convertido en familia... y así hasta el infinito.³⁸

Pero el teatro cuando retrata la realidad no debe quedarse en simples detalles banales. El poeta debe retratar la verdad y realidad de la naturaleza del alma, no

las escenas gastronómicas de *Le Duc Job*, ó las cuentas menudas o bancarias de *Problema del dinero*, que han hecho creer á muchos que la reproducción fotográfica de las trivialidades vulgarísimas de la vida, ó los efectos de perspectivas pictóricas o fisiológicas que recrean á los

36. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 12.

37. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 41-42.

38. RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1991): *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro. Con la edición facsímil de la ‘Vida de Guillermo Shakespeare’ y la traducción de ‘Hamlet’ de Leandro Fdez. de Moratín*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, pp. 19 y 21.

niños ó solazan á espectadores adolescentes ó seniles, privados de la idealidad de la juventud ó de la majestad de la ancianidad, bastan para un espectáculo escénico.³⁹

Para Don Francisco de Paula Canalejas, el arte escénico es «la representación de la vida real o posible para el hombre en la existencia terrena», y «las pasiones humanas constituyen la materia de las más nobles y difíciles formas de la poesía escénica; sirven de tema y asunto al drama y á la tragedia. Las flaquezas y debilidades, las preocupaciones y extravíos del sentido común ó del sentimiento, que al contacto del órden social producen situaciones y caracteres cómicos, no extrañan la profunda y severa enseñanza que se desprende, como fruta madura y sazónada, de una composición dramática...»⁴⁰

Sin embargo, a fines del siglo XIX se vuelve a replantear qué debe pintar el teatro, aceptando desde el inicio que el arte escénico es una viva representación de actos humanos, pero ¿cuáles deben ser los actos humanos descritos? Son una mayoría los que se quejan que:

...no basta ya pintar en el poema dramático vicios y defectos sociales de una época determinada, y censurarlos y corregirlos por medio de acción sencilla y verdadera; no basta presentar grandes pasiones y tremendas luchas del corazón humano, ni siquiera hechos heroicos y sublimes de los personajes que ilustran la historia: no, este era círculo estrecho y mezquino para las aspiraciones docentes de nuestro siglo. Preciso ha sido ensancharlo, y llevar al teatro problemas sociales no resueltos en muchos volúmenes por filósofos y legisladores, fenómenos psicológicos que constituyen verdaderas excepciones en la naturaleza humana, y extravíos morales que preocupan la inteligencia y afligen el espíritu. Las más repugnantes enfermedades y los más abominables misterios del alma, se sacan hoy á la escena; y ¿quién sabe si, andando el tiempo, se explicarán también en ella los de la naturaleza física, y podremos aprender en el teatro matemáticas y medicina, y astronomía y ciencia prehistórica, y hasta economía política [...] Se equivocan sin duda los que sostienen que todo puede exponerse y explicarse en la escena.⁴¹

Para D. Antonio Ferrer del Río, lo esencial del teatro es «unir la utilidad al deleite, de recomendar la virtud y de condenar el error y el vicio», y piensa que jamás se ha dado en la historia teatral un época mejor que la del siglo XIX, pues aventaja a todos los demás «en la moralidad y en la aspiración al bien y a la justicia».⁴² Defiende las teorías de Madame Stael, Alfieri y de Nasarre, para que el teatro sea un modelo de enseñanza, donde los hombres aprendan «a ser libres, fuertes, generosos, exaltados por la verdadera virtud, impacientes de toda violencia, amantes de su patria, verdaderos conocedores de sus derechos propios, y vehementes, rectos, magnánimos en todas sus pasiones» (p. 38).

Pero no todos son de la misma opinión. Los más intransigentes conservadores piensan que el teatro ya no pinta los vicios y virtudes, pues el teatro moderno se ha convertido en sátira de las personas reales, olvidando la defensa del valor y la honra:

Precisamente, *Vida por honra* intituló nuestro inolvidable Hartzenbuch su drama bellísimo en que pintó el desastroso fin del Conde de Villamediana. Por el contrario, menguados y perdidos ya el propio valer y la estimación de la honra, entronizada la bárbara ceguedad y

39. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 42.

40. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 7.

41. (1881): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 11.

42. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*. Contestación de D. Antonio Ferrer del Río, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 37.

tiranía furiosa de los que nada ni en nada creen, y se desatinan por no dejar que los demás crean, la caricatura y la sátira modernas, hechas pasatiempo y moneda corriente, desautorizan y envilecen a los grandes, y ni levantan ni sosiegan a los pequeños [...] Ahora se hundan y pisotean en el cieno y se arrastran por el lodo personas y no vicios.⁴³

La mayoría sigue, pues, fiel al planteamiento humanístico de la finalidad moral del teatro. El propio D. Pedro Antonio de Alarcón en su discurso de ingreso a la Academia hace una disertación sobre la finalidad moralizadora del teatro, después de indicar en su introducción su intención moralizadora que se puede descubrir en todas sus obras. Se une la moral con la belleza, y solo lo bello y lo estético puede ser arte. Sin embargo, el arte escénico actual ha ido degradándose paulatinamente a lo largo del siglo XIX:

En el siglo presente, la literatura francesa ha ido descendiendo, y haciendo descender las letras latinas, desde el romanticismo objetivo, que predicó lo *inmoral*, *creyéndolo moral*, hasta el género bufo, que enseña lo *inmoral*, *á sabiendas de que lo es*.⁴⁴

Una gran parte de la responsabilidad de esta inmoralidad la tienen no sólo el público, sino los escritores, que quieren enriquecerse gracias al aplauso y escriben para el gusto corrompido del público en una clara intención de hacerse ricos, como ocurre en Francia. Dirá D. Cándido Nocedal, arremetiendo contra estos autores teatrales de la corriente realista:

¿Sois artistas, ó jornaleros? ¿Sois poetas, ó mercaderes? Si quereis entrar en el gremio de los comerciantes, no hableis, por Dios, no hableis de vuestra *mision* ni de vuestro *sacerdocio*. Hablad de vuestra industria, hablad del mostrador, matriculaos en el tribunal del comercio; pero no os llameis poetas ni artistas.⁴⁵

Para poder lograr tan altos fines el teatro, los autores dramáticos deben revestirse de una cierta *autoridad pública* a fin de instruir a sus conciudadanos, persuadiéndoles de que la «nación les confía tácitamente el cargo de censores de la multitud ignorante» (p. 38). La propuesta para solucionar la crisis teatral es la intervención del Gobierno de la nación, con el fin de restaurar los principios que deben regir el Teatro Nacional, y «se le privilegie y subvencione, aunque las reglas de la Economía política se infrinjan todas» (p. 39). Queda pues claro, que para D. Antonio Ferrer, hay que continuar con un cierto control por parte del Estado de los espectáculos teatrales, y para ello nada mejor que utilizar la frase de Jovellanos cuando planteó la Reforma del teatro:

Crear que los pueblos pueden ser felices sin diversiones es un absurdo. Creer que las necesitan y negárselas, es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa. Darles diversiones y prescindir de la influencia que puedan tener en sus ideas y costumbres sería una indolencia harto más absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsecuencia.⁴⁶

Estamos ante el mismo debate que enfrentó en Francia a D'Alembert contra Rousseau, sobre la conveniencia o no de un teatro en la ciudad de Ginebra. Para Rousseau (*Lettre sur les spectacles*) el

43. Contestación del Excmo. Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1881), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 75.

44. (1877): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Sáiz, p. 40.

45. Respuesta de D. Cándido Nocedal (1877), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Sáiz, p. 53, p. 56.

46. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Contestación de D. Antonio Ferrer del Río, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 39.

teatro es una escuela de perversas ideas y de insanas pasiones, retomando un poco la vieja diatriba de Platón y posteriormente de los Santos Padres en contra de la relajación moral de las representaciones, siendo partidarios de su supresión.

Esta situación moralizadora fue analizada por diferentes críticos, y así nos dirá Yxart:

La moralidad de las obras fué durante aquella época una verdadera obsesión de críticos y espectadores. Del modo que á Tamayo y Ayala, preocupó á Equilaz ‘que trajo también su catecismo dramático y aspiró a la ejemplaridad práctica’ á Larra (hijo), á Pérez Escrich, á todos, metidos á predicadores y empeñados en que resultara del drama un apotegma, ó una lección para uso de incautos ó picaros. Particularmente en las épocas de reacción moderada, y en los días que precedieron á la revolución, restablecida la censura de teatros, fueron pesando más las exigencias de los censores. Conocido es, y alguna vez citado, el caso ocurrido con una de las primeras obras de Gaspar, *Las Circunstancias* (1867) en que el censor cuidó escrupulosamente de que se pusiera á cubierto el honor de una seducida obligando al amante á que le diese en las mismas tablas palabras de matrimonio, aunque no era este el nudo de la trama ni mucho menos. Pareció que toda aquella sociedad advenediza y prosaica, mercantil y financiera, ponía especial empeño en mostrarse en público más remirada y pudibunda que la aristocracia á quien sucedía, y que cierta clase media de viejo cuño, más solidamente educada, precisamente más moral, y que por tanto consideraba de mejor gusto no escandalizarse á gritos ni por nimiedades.⁴⁷

Uno de los primeros intentos de volver a la función moralizadora del teatro se la debemos a Adelardo López de Ayala, quien en el prólogo a su primera obra, *Un hombre de Estado* (1851), establece sus principios morales y estéticos: «He procurado en este ensayo y *procuraré en cuanto salga de mi pluma*, desarrollar un pensamiento moral, *profundo y consolador*». Tamayo, que se educó en la tradición del romanticismo cristiano, el de Schlegel, encabeza uno de sus primeros dramas con análogo pensamiento: «En el estado en que la sociedad se encuentra, es preciso llamarla al camino de su regeneración, despertando el germen de los sentimientos generosos;... luchar con el egoísmo... excitar la compasión...» Tamayo empieza imitando a Schiller, el santo patrón de esos artistas-pensadores. Ayala se declara discípulo de Calderón.⁴⁸

Todos aceptan que el teatro es un medio importantísimo de propagación de ideas y de crear sentimientos. Y queda claro que para gran parte de los académicos (moderados y conservadores) el teatro estaba tomando el mismo cariz que la novela, de la que se discutió varias veces en la Academia, mostrando la influencia perniciosa de las tendencias de la época:

El teatro, como la novela, como la prensa, como todos los medios de propagar ideas y de mover los ánimos de una manera pública y general, es el árbol del mal y del bien, segun el sentido moral que en sí lleva; y de aquí nace la grave responsabilidad que pesa en esta parte sobre los escritores laxos ó indiferentes, y sobre la administracion misma, que, temerosa de poner estorbo en lo más mínimo á legítimas libertades, peca, por lo comun, en toda Europa, de sobrado tolerante en lo que toca al sentido moral del teatro.⁴⁹

Todos, pues, tienen claro la influencia del teatro en la sociedad, y sino ahí están los ejemplos de la historia, declarados continuamente por los teóricos del romanticismo alemán y francés. Alejandro

47. YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, pp. 51-52.

48. YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, p. 40.

49. (1868): ‘*Sentido moral del teatro*’. *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 45-46.

Pidal y Mon se basa en los textos teóricos de Madame Stael para afirmar que el «espectáculo escénico influye en el espíritu de la nación casi tanto como un suceso real», retomando así los planteamientos de Aristóteles que le daba al teatro la transcendencia y eficacia del ejemplo:

Pues bien; á la hora presente, ¿cuáles son los ejemplos que enseña y que propone á la imitación de la humanidad el arte dramático en todas partes? Desde la escandalosa *feerie*, muestrario y bazar de torpes desnudeces, hasta la encanallada pieza bufa en que se tuesta á fuego lento el pudor, y desde el melodrama inmoral y patibulario hasta el drama realista y brutal, no cabe hallar, recorriendo toda la escala de las representaciones teatrales, nada ó casi nada que no tenga por exclusivo objeto rebajar el espíritu envileciéndole en vez de ‘elevar el alma ennobleciéndola’, como proponía por fin del arte dramático Madame Stael. [...] El verdadero arte dramático español, ya lo sabéis, agoniza de inanición y de anemia. El público busca en los *teatros por horas* el chiste vulgar y la risa gorda que produce la caricatura. Las compañías de actores emigran buscando pan al otro hemisferio, y algunos autores [...] entierran sus talentos.⁵⁰

Bajo este aspecto se vuelve a insistir en el tópico horaciano del *prodesse et delectare*. Ahora bien, si el teatro enseña, debe hacerlo de una manera diferente al pedagogo, al filósofo, al profesor, mediante *formas animadas e insinuantes*, que hagan perceptible el ejemplo a todas las clases sociales, a todos los entendimientos de que se compone el auditorio. Tampoco el teatro puede imponer a nadie esta enseñanza, debe dejar a la conciencia de cada cual su propio proceso de asimilación y sacar consecuentemente el fruto que le parezca más provechoso. En relación al teatro como *reflejo* de la sociedad, ello es debido a que es la propia sociedad la que se impone al espectáculo escénico, y cuando la corrupción impera en ella:

¿Qué ha de hacer el teatro, al desempeñar su papel de *retratista*, si no usar de los colores que la sociedad misma le sirve en la paleta? Dibujará monstruos, presentará la deformidad de los originales que ha copiado, y contribuirá, no tan directamente como otros elementos corruptores, a la propagación de la pestilencia.⁵¹

Dicha función moral llegará hasta finales de siglo, con los dramas de tesis y los inicios del teatro realista y naturalista. En el prólogo de Sellés a *Las Vengadoras* (1884), censurada y revisada y estrenada en 1892, expone su punto de vista moral, dentro de la escuela realista: «El arte realista es tan moralizador como el idealista. Uno enseña lo que debe hacerse; otro, lo que debe evitarse». Dicha postura retoma los viejos planteamientos de la educación cristiana y humanística, que empieza en las primeras enseñanzas de la Universidad de París en el siglo XII y XIII, y que se repetirá sucesivamente hasta el Concilio de Trento:

Para poder comprender perfectamente al hombre culto medieval y la inclusión de cierto erotismo en la enseñanza escolar hay que tener en cuenta uno de los principios básicos de la filosofía cristiana, basada en el voluntarismo agustiniano, en donde la voluntad es la que dota al ser humano de su libertad, o libre albedrío, como queramos llamarlo, el cual hace al hombre responsable de sus actos ante el juicio final. De ahí, que fuera usual el aprendizaje del bien y del mal, para que el hombre sepa elegir y escoja entre las diferentes opciones que

50. (1893): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la Junta pública que celebró la Real Academia Española el día 3 de Mayo de 1893 para adjudicar el premio de Manuel espinosa y Cortina al drama titulado ‘Mariana’, original del Excmo. Sr. D. José Echegaray*, Madrid, Imprenta Hijos J. A. García, p. 29.

51. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 19.

se le presentan ante la vida. Bajo este punto de vista, que fue fundamental en muchas de las escuelas obispaes y cardenalicias, quisiera leeros este párrafo de Andrés el Capellán, con la que inicia su libro tercero, el *De reprobatione amoris*:

En lisant ce petit ouvrage, ne cherche donc point à mener la vie des amants, mais fort de tes connaissances en amour, instruit dans la manière de séduire les femmes, tu pourras t'abstenir de cet art de la séduction pour obtenir la récompense éternelle et mériter d'être honoré par Dieu des plus grand présents. Car celui à qui on a donné la possibilité de pécher et qui n'en use point plaît davantage à Dieu que celui auquel on en l'a pas accordée.⁵²

Así pues, Sellés nos enseña en su obra lo que debe evitarse, dentro de estos principios voluntaristas cristianos. Pero como en épocas anteriores son muchos los detractores de este modelo de enseñanza moral, utilizando para ello las viejas frases puritanas impuestas desde el Concilio de Trento, y asimiladas también por la religiosidad burguesa protestante:

Es que la exhibición del vicio, alarma y perturba y se rasgan los velos del pudor social, sacando al exterior las llagas secretas —¡No! —contesta Sellés— el desabrigo y el oreo son los procedimientos de la higiene moderna. Así se robustece la moral pública. Exponer el vicio desnudo y desgreado, sin aliños ni pinturas, sin atenuación ni glorificaciones, es, sin duda, obra meritoria. Sacarlo así, a lo alto de la escena, es sacarlo á lo alto del patíbulo. Entonces no se le presenta, se le delata; no se le encumbra, se le ajusticia [...] En una palabra, el estudio de una sociedad de mujercitas ahítas y sin alma, pero cubiertas de seda, no sólo no es inmoral, sino que resulta moralísimo como un sermón...⁵³

Aunque encontremos estas defensas morales en los autores realistas, en algunos dramas de tesis, e incluso en muchas de las traducciones francesas del melodrama, la realidad fue que todo esta corriente fue muy mal aceptada por cierta crítica anclada en el pasado, y por una gran mayoría de los académicos. Así pues, la salvación del teatro español es volver al drama y tragedias creadas por Lope de Vega, Calderón,⁵⁴ Vélez de Guevara, Rojas, Moreto, en donde las pasiones clásicas: el amor, la ambición, los celos, inútilmente lucharán contra el honor, entendido este como la identidad moral del catolicismo.⁵⁵ Esta misma posición defiende don Mariano Catalina, en el discurso *Calderón como moralista*, pues nuestro dramaturgo sabe tratar como nadie el tema del amor, ya que sus galanes son «perfectos caballeros, dispuestos a morir por su dama», no tolerando infidelidades, y al que no es así lo castiga. A la mujer la trata por igual, es la heroína cristiana, apasionada y fuerte en su honor y honra. A la mujer casada infiel le impone el más terrible castigo. También supo exponer sus teorías filosóficas sobre el dolor, la fortuna, el tiempo, la paz, el perdón. la brevedad de la vida, la religión católica, la monarquía, etc. Trató como nadie las virtudes y los vicios, dándole un decoro y timidez a la exposición de los vicios que no tiene parangón con el teatro actual. Dirá el académico:

Aun admitiendo en hipótesis que existen tipo y hechos como los que hoy vemos en el teatro, ¿debe el arte darles cabida? ¿Debe el escritor dramático allanarse á propagar el vicio por medio del escándalo? El vicio, en lo que tiene de deforme, descomunal y antihumano, y revestido

52. Vid. CANET, José Luis, «Ars amandi y Reprobatio amoris: tres fórmulas del amor medieval», artículo en prensa.

53. YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, p. 156.

54. Esta es la propuesta del discurso de don Mariano Catalina: «Calderón moralista», y defendido también en la contestación del Excmo. Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1881), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, quien además plantea que debería hacerse este diccionario moral de los Lope, Alarcón, Tirso, Rojas, Moreto: «para común enseñanza y deleite, auxilio y utilidad de los amantes del verdadero saber», p. 79-80.

55. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 21.

con todos los accidentes y pormenores más repugnantes, no es arte, ni verdad, ni realidad, ni realismo: es sencillamente degradación, barbarie.⁵⁶

Esta postura moralizadora del teatro no desaparecerá hasta bien entrado el siglo XX, siendo sus grandes defensores D. Marcelino Menéndez y Pelayo y Alejandro Pidal y Mon, este último llegando a posturas de un nacional-catolicismo muy similar a las propuestas fascistas que imperarán en la España de la dictadura franquista. Por ejemplo, en la contestación al discurso realizado por Leopoldo Cano en su ingreso a la Academia, en donde su función sería la de alabarle por sus méritos, un impulso irrefrenable le lleva a atacarle en sus principios morales:

El ansia noble del poeta [...] le lleva, en el ardor de la pelea contra toda tiranía brutal, á pedir en su elocuente discurso la licencia del teatro obsceno, torpe, escandaloso, bestial, en que se asesina el alma y el cuerpo de la sociedad con la apoteosis del vicio, prostituyendo á la mujer y corrompiendo á la juventud; y, una vez lanzado al combate, el Sr. cano llega á más (muy enfadado se lo digo), llega en su valiente discurso [...] hasta proclamar la inmoralidad esencial de las artes y la belleza del arcángel caído, ministro sobrehumano del mal y pariente próximo del Arte...⁵⁷

llegando finalmente a realizar un larguísimo sermón desde el asiento de la Academia convertido en púlpito:

...el teatro, ya lo sabéis, no es sólo espejo, sino que también es escuela de costumbres, y si, en vez de la poesía que eleva, se escribe sólo la prosa que rebaja, y en vez de remontarse al ideal se desciende al realismo más asqueroso, el teatro español, en vez de ser elemento de regeneración para la patria, será otro elemento de barbarie más que conspire con *la escuela sin Dios*, con el *sindicato forzoso*, con la *logia* y el *alcohol*, á la postración y al envilecimiento de esta España, que mereció ser llamada en el siglo de oro de su historia, por su elevación y grandeza, con el nombre, sobre todo nombre, de *Pueblo de Dios* (p. 42).

Ante el materialismo grosero, que no admite más aspiraciones que los instintos sensuales de la bestia, el espiritualismo plega sus alas y sucumbe... dejad, dejad que el anticlericalismo proclamado contra la milicia sacerdotal de la caridad suceda el no menos proclamado antimilitarismo contra el sacerdocio... y veréis, veréis realizado todo el programa antisocial: España, Europa, el mundo entero, como un erial donde salta y paca entre ruinas una manada de fieras, pastoreadas por el cayado de acero de un tirano, sin otra finalidad que mantenerlas en cuatro pies (pp. 44-45).

Preceptivas y poéticas

Nos referiremos en este apartado específicamente a las teorías dramáticas relacionadas con la comedia, tragedia y drama, únicos géneros aceptados como verdadero teatro, o el teatro del Arte; a los demás pasaremos brevemente revista al final de este apartado. En esta segunda mitad de siglo, todavía perduran en la escena española defensores del neoclasicismo, como hemos indicado *supra*, por lo que sigue completamente viva la disputa entre aquellos seguidores de las preceptivas dramáticas francesas y los que defienden las españolas procedentes del Romanticismo. Don Manuel

56. (1881): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 32.

57. Contestación de Alejandro Pidal y Mon (1910), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Cano y Masas, el día 19 de junio de 1910*, Madrid, talleres del depósito de la Guerra, p. 32.

Cañete es un claro defensor de la ruptura de las tres unidades, haciéndose eco para ello de las palabras de Juan Eugenio Hartzenbuch:

Uno de vosotros, gloria de la escena patria y gran honrador y depurador de las bellezas dramáticas del siglo XVII, ha dicho que la cuestión de formas ya está decidida; que las del antiguo drama español fueron las que las circunstancias de la época permitían, y que con esa forma se han escrito excelentes obras. En efecto, ocioso y más que ocioso o ridículo, fuera ya detenerse á combatir el error de los que hará cosa de un siglo calificaban de *bárbara* nuestra escena porque no se ajustaba á la mezquina poética de las *tres unidades*, código supremo del arte para los 'críticos galicistas' de entonces, y aún para varios muy notables de nuestros días. Al ver el entusiasmo, arrojo y singular destreza con que en 1828 rompió lanzas en defensa del teatro español nuestro docto amigo y compañero el Sr. Durán [se refiere al *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, 1828], haciendo ver que no hay un medio exclusivo para lograr el fin general de conmover el corazón humano.⁵⁸

Aunque algunos siguen pensando que ciertos continuadores del lenguaje escénico de Moratín son verdaderos modelos teatrales, caso de Ventura de la Vega con su *El hombre de mundo*. Se acepta a Moratín como modelo de reacción pseudo-clásica y como reacción legítima contra el *bastardo género de Comella*, según el decir de Patricio de la Escosura,⁵⁹ que tiranizaba el gusto y las escuelas en los primeros años del siglo XIX.⁶⁰ Este académico es consciente de que en el primer tercio del siglo el teatro estaba en una gran crisis, a excepción de unos pocos autores y obras: Huerta y su *Raquel*, Moratín hijo, y un poco de Gorostiza, hasta que llegó Bretón de los Herreros, que dio nuevo brío a las tablas. Moratín era, pues, el modelo en que estudiaron los grandes autores nacidos a principios de siglo, y al que siguen Felipe Pardo, Ventura de la Vega, hasta Tamayo y Ayala, etc.

Sin embargo, serán los más quienes estén frente a los clasicistas franceses, el sistema de enseñanza de principio de siglo, y por tanto de la defensa de ciertos modelos románticos. Comenta Leopoldo Augusto de Cueto en su *Discurso necrológico en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas*:

¡Poder terrible de las *Poéticas* arbitrarias en las épocas de decadencia! ¡Cuánto embarazan y apocan al ingenio las doctrinas estrechas, contrarias á las verdaderas leyes estéticas! Saavedra, en el seminario de Nobles, había estudiado los preceptistas extranjeros. Ni siquiera había leído á Luzán, que con su gran instinto crítico no menospreciaba las antiguas letras españolas. Encerrado en el carril estrecho que le hizo entrar su maestro, el excelente D. Demetrio Ortiz, no habría llevado acaso su talento poético más allá del límite donde rayan *La Florinda* y sus obras dramáticas *Arias Gonzalo* y *Tanto vales cuanto tienes*. Su ingenio era de naturaleza un tanto indisciplinada y aventurera, y se ahogaba comprimido entre los preceptos de Blair, de

58. (1862): *Discurso acerca del Drama religioso español antes y después de Lope de Vega: escrito por Don Manuel Cañete, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública celebrada por dicha corporación el día 28 de setiembre de 1862*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 28.

59. (1870): *Discurso del Excmo. Sr. D. Patricio de la Escosura, Individuo de número de la Academia Española, leído ante esta corporación en la Sesión pública inaugural de 1870*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivandeneira, p. 32.

60. La producción de este autor catalán fue impresionante, unas doscientas piezas entre comedias, dramas, zarzuelas, óperas, tragedias, sainetes, tonadillas, melodramas, etc. Véase DI PINTO, Mario (1988): «En defensa de Comella», en *Insula*, 504, pp. 16-17; y del mismo autor (1988): «Moratín vs Comella. Historia de una controversia», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, pp. 141-166; EBERSOLE, Alba V. (1985): *La obra de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*, Valencia, Chapell-Hill; HUERTO VIÑAS, Fernando (1991): «El comediógrafo mal-tratado: Luciano Comella y la Ilustración», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, pp. 183-189.

Le Batteux, de Marmontel y de Sabatier, lumbreras críticas de aquel tiempo. Rotas las cadenas de escuela, tendió sin embarazo las alas de su fantasía, siguió libre y gozoso los impulsos nativos, y no se malograron las grandes dotes... de su entendimiento. [...] Sin el *Moro expósito*, los *romances históricos*, las *Leyendas*, *Don Álvaro*, *El desengaño en un sueño*, *Solaces de un prisionero*, joyas literarias, labradas todas con la fuerza del nuevo espíritu que había bebido en los sanos consejos y en los libros de Mr. Frére, ¿Qué habría sido del Duque de Rivas en el glorioso campo de las letras?⁶¹

Algo similar defenderá el Marqués de Valmar, quien culpabiliza a la Academia Española y Francesa de fines del XVIII y principios del XIX, por seguir demasiado estrechamente los preceptistas franceses, impidiendo así la vena creadora de los poetas, de ahí la necesaria reacción romántica:

La poética de Boileau, escrita con seductora gracia y elegancia, era cual sirena engañosa que con dulce canto atrae para adormecer y matar. Fué como el alcorán de la medianía. Ante aquellos preceptos convencionales, no era lo más importante *crear*; lo esencial era *obedecer*.⁶²

Y lo mismo dirá Antonio María Fabié en su discurso de ingreso a la Academia *Estudio de las obras de Rodríguez Rubí*, en donde ataca duramente la tradición neoclásica francesa, olvidándose por ello de toda nuestra tradición, y siguiendo al pie de la letra las preceptivas francesas:

Desde el principio del siglo anterior obedeció nuestra literatura al influjo de la francesa y todos los poetas castellanos que forman el ciclo romántico moderno, fueron admiradores y se estimaron discípulos de Víctor Hugo y de Alejandro Dumas (quizá sólo Espronceda debió su inspiración a Byron), como sus predecesores los fueron de Molière y de Racine, tomando más que por código, por evangelio de sus creencias literarias, la *Epístola á los Pisones* interpretada por Boileau.⁶³

Señala que el movimiento romántico fue una reacción producida en Alemania contra la preponderancia del gusto francés, iniciada por Lessing y reanudada por Herder, llegando a teorizarlo Schlegel, predecesor de la estética de Hegel. El verdadero arte teatral no empezará a ver la luz hasta que el teatro español no se independiza de la tradición francesa, al volver a retomar el espíritu del teatro nacional con obras admirables como el *Don Álvaro* y *El trovador*, gracias sobre todo a los nuevos estudios críticos sobre el teatro y a raíz de las clases de Alberto Lista. Dirá Antonio María Fabié:

...el insigne Lista, á pesar de su dogmatismo clásico, fué quizá el primero que [...] sintió y dió á conocer las bellezas de nuestro teatro, en las lecciones que profesó en el Ateneo de esta Corte [...] y en varios periódicos, donde publicó numerosos artículos, coleccionados luego con el título de *Ensayos literarios y críticos*.⁶⁴

Y que dio la posibilidad del Renacimiento literario, naciendo un teatro que agradaba mucho más al público español, cansado de las tragedias clásicas, frías imitaciones de las francesas, aunque rompieran estas obras con los preceptos clásicos y fueran incluso monstruosas y ridículas. De ahí

61. (1866): *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, director de la Real Academia Española, leído en la Junta Pública celebrada para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, Académico de número*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, pp. 41-42.

62. Contestación del Marqués de Valmar (1885): en *Discurso poético leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Sr. D. José Zorrilla, en su recepción pública el día 31 de Mayo de 1885, y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Valmar*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 32.

63. (1891): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio María Fabié, el día 24 de Mayo de 1891*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, p. 11.

64. (1891): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio María Fabié, el día 24 de Mayo de 1891*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, p. 13.

que el público prefiriera las obras que continuaban la tradición genuinamente española, aunque no fuera del agrado de la élite cultural, es decir con el sainete y otros géneros menores, que nunca llegaron a desaparecer de la escena española. Queda claro que los autores románticos tenían una buena aceptación, que llegará hasta Echegaray y algunos escritores de fin de siglo.

Si bien se podrá ver en algunos románticos europeos como productor de desvaríos y de violencias reaccionarias, desde un planteamiento moral, como hemos analizado anteriormente. Autores como Byron, Shelley, Leopardi y Lucrecio, están en completo desacuerdo con la sociedad en que viven. Dirá Leopoldo Augusto de Cueto:

Shelley no encuentra á Dios en el universo, porque no lo encuentra en su corazon; Byron odia y escarnece á su patria, porque en la regularidad admirable de aquella sociedad ordenada no caben los ímpetus de su índole indisciplinada é imperiosa; Leopardi, el poeta de la desesperacion y la muerte... (p. 29-30).

Le ventaja de los románticos españoles es la vuelta hacia sus clásicos, fuente de su inspiración. El Duque de Rivas leía continuamente a Calderón y los autores del Siglo de Oro, hasta le parecían bellos los gongoristas, de ahí que haya superado a sus modelos franceses, que adoró en ciertos momentos, como Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Mérimée y Alfred de Vigny, incluyendo en sus dramas el espíritu colectivo del pueblo español, de su historia y de su moralidad, según, claro está Leopoldo Augusto de Cueto.

Para estos académicos, la mayoría de ellos del partido conservador o como mucho del moderado, los dramas de Dumas, Hugo, etc., son escabrosos por mostrar la más cruda realidad, mediante adulterios, madres enamoradas de sus hijas, prostitutas, etc. Lo que ellos denominaban «estado de anarquía dogmática y de trastorno moral de la sociedad». Aunque reconocen los más moderados que los dramas de Víctor Hugo y de Dumas pueden llegar a ser brillantes y conmovedores, o incluso muy ingeniosos o artificiales, como los de Scribe. Ahora bien, el teatro de las décadas de los sesenta y setenta es «un teatro desatentado y cínico», debido a una sociedad «incierto y vacilante en todo, cansada de todo». ⁶⁵ Los académicos defensores a ultranza del fin moral del teatro, tampoco estarán de acuerdo con muchos de los dramas románticos españoles, caso por ejemplo del rechazo de don Cándido Nocedal a la representación anual del *D. Juan Tenorio*, a no ser que se le cambie el fin y sea duramente castigado al final de la obra, dando así una clara intencionalidad moralizadora. ⁶⁶

Tampoco son aceptados los autores trágicos del XVIII francés, caso de Voltaire, al que se le concede un talento dramático incontestable, sobre todo en lo referente a la pintura de las pasiones, pero sus tragedias están inspiradas por una mente incrédula, que aspira

á antes que á producir nobles ó tiernas emociones, á ejercer accion política en la opinion. Los principios conservadores del órden social, la religion revelada, el sacerdocio, los patriarcas, los profetas, las Sagradas Escrituras, todo lo que constituye los principios históricos y los prestigios de la fe está escarnecido ó solapadamente atacado con tan mal intencionadas como transparentes alusiones. ⁶⁷

Para una gran mayoría, el teatro contemporáneo ha entrado en la vorágine del género bufo, de la sátira, de la caricatura, perdiendo su finalidad de mostrar grandes pasiones, o de corrector de vicios

65. (1868): '*Sentido moral del teatro*'. Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 11.

66. (1877): Respuesta de D. Cándido Nocedal en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central à cargo de Víctor Sáiz, p. 61.

67. (1868): '*Sentido moral del teatro*'. Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, pp. 37-38.

y ensalzador de virtudes. El propio José Zorrilla, primeramente vituperado por la Academia en la primera mitad de siglo, hace una descripción de la situación actual (en 1885) de lo que ocurre en escena:

Sí, ridiculizar todo lo bello,
de todos los respetos hacer befa
y caricaturarlo todo, haciendo
oposición á todo por sistema,
es traer al lodazal el blanco armiño,
es á quien nacen alas tirar piedras;
nada, en fin, respetar y osar á todo
no es progreso social, es desvergüenza.⁶⁸

Zorrilla, pues, a la vuelta de su estancia prolongada en América, no se ve con fuerza de renovar el espíritu dramático, porque ya no tiene ambición de poder ni de influencia, ni piensa que podrá revivir su gloria pasada:

Pero aunque viva siglos, ya mi gloria
no podrás revivir, ¡noble Academia!,
ni el cielo del arte hacer de nuevo
brillar la luz de mi apagada estrella. (p. 19)

Las grandes corrientes literarias, caso del Romanticismo, tan denostado por algunos académicos moralistas, es ahora aceptada como un mal menor frente al realismo. Este sería el caso del Marqués de Valmar cuando defiende a José Zorrilla porque éste dramaturgo es «idealista, y respira mal en una atmósfera *positivista*, donde son muy contados los que no prefieren el hecho á la idea y el interés á la ilusión». ⁶⁹ Se acepta que las obras realistas están bien estructuradas, el lenguaje brillante y animado, las peripecias ingeniosas y adecuadas. Lo único que le falta a dicho teatro es la pintura de «nobles caracteres» y la expresión de «grandes sentimientos». Los escritores realistas son:

Escritores dramáticos que, con reproducir con pobre y aparente fidelidad una parte, por lo comun la menos bella, de ls costumbres de vuestro tiempo, juzgais haber llegado á la cumbre del arte, os engañais deplorablemente. Vuestras obras, hijas del prosaico sistema que hoy se llama *realismo*, son el arte puro y verdadero lo que la fotografía á la pintura. Os basta la imágen muerta de las cosas: lo puro y lo elevado no os conmueve: por eso escogeis mal: por eso la sociedad, que pensais retratar, y que calumniais á menudo, mira vuestras obras con insustancial pasatiempo.⁷⁰

Para los académicos, la poesía dramática contemporánea se «afana lamentablemente por buscar, como nudo y esencia del pensamiento de la fábula, sentimientos falsos, móviles vergonzosos, pasiones monstruosas, que, en realidad, no son pasiones verdaderas, sino sofismas morales de una sociedad gastada y corrompida». ⁷¹ Autores como Emile Augier, Scribe, Dumas, Hugo, aún se pueden

68. (1885): *Discurso poético leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Sr. D. José Zorrilla, en su recepción pública el día 31 de Mayo de 1885, y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Valmar*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 18.

69. Contestación del Excmo. Sr. D. Marqués de Valmar (1885): en *Discurso poético leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Sr. D. José Zorrilla, en su recepción pública el día 31 de Mayo de 1885, y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Valmar*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 64.

70. (1868): '*Sentido moral del teatro*'. *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 12.

71. (1868): '*Sentido moral del teatro*'. *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 39.

aceptar, puesto que tenían un instinto especial para el enredo dramático, y si bien presentan en sus obras personajes dramáticos de condición social más que dudosa y en pugna abierta con la sociedad, sin embargo les dotan de nobles afectos, o los hacen mártires de sus extravíos, haciéndoles así acreedores de la simpatía hacia sus dolencias morales. Pero en el *realismo*, el teatro se ha empobrecido, pues colocan en escena tipos degenerados. Uno de dichos modelos es la *Dame aux Camelias* o la *Traviata*, donde se glorifica la prostitución, pues se pone en escena a una mujer pervertida que vive en una mansión esplendorosa, es amada con amor profundo, y trata de igual a igual a los padres de su amante, degradando así la dignidad paternal. Y para hacer que sea aceptada por la gente, se le hace padecer una dolencia física, con lo que hacer verosímiles sus tormentos morales.⁷² El realismo, pues, se ha hecho cómplice de los vicios mundanos, ha envilecido las letras y le ha quitado su dimensión moral, convirtiéndose así en un instrumento de corrupción y barbarie. Así nos describe esta evolución hacia el realismo don Francisco de Paula Canalejas:

...luégo fué ineficaz la comedia de Scribe para la emocion dramática; y obedeciendo á esta ley, la comedia tendió al drama [...] pero atemorizados aún por lo que se escribía y se decía del romanticismo y de la exaltacion del teatro antiguo, buscaron los autores en las corrupciones y enfermedades del siglo asunto y materia, transportando a escena todas las tesis sociales y legislativas que preocuparon á los moralistas, á los gobernantes y á los congresos... Entónces *L'Honneur et l'argent* y *La Bourse*, de Ponsard; *Le Testament de Girodet*, de Bellot, y *L'Oncle million*, de un lado, expresando las codicias de las generaciones contemporáneas; *La Dame aux Camelies*, *Les filles de Marbre*, *Les Lionnes pauvres*, *Dalila* y el *Demi-monde*, pintando encubiertas ó declaradas corrupciones; *Les Efrontés* y *Les Fils de Giboyer*, retratando indignidades políticas; *Nos intimes* ó la *Loi du coeur*, diciendo el trsitísimo espectáculo de los afectos sociales; y por último, los problemas jurídicos del *Padre pródigo* ó del *Hijo natural*, del hijo de Alejandro Dumas; tesis que se repetían con vária fortuna en Italia, imitando los empeños de Augier, Sardou y Dumas hijo...⁷³

Para atacar las propuestas realistas se vuelve de nuevo a los teóricos y dramaturgos alemanes del Romanticismo: Lessing, Schlegel, así como sus teorías sobre la tragedia griega, comparando el teatro que pinta la realidad similar al teatro de Eurípides, que retrataba a los hombres como eran, frente a Sófocles que los describía como él pensaba que debieran ser. Y así como la tragedia de Eurípides ha sucumbido frente a la de Sófocles, así desaparecerá el realismo, puesto que es la degeneración del arte.

Estas ideas sobre los preceptistas románticos siempre subyacerán en cualquier análisis teórico sobre el teatro durante la segunda mitad del XIX.⁷⁴ En muchas de las Historias literarias publicadas por estos tiempos existe la misma reflexión sobre el arte dramático. El propio Coll y Vehí, autor de una de las historias literarias más leídas en su tiempo, plantea el teatro de la misma manera, citando a Schlegel: «El objeto del drama es el hombre, es decir, la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones, de sus virtudes y vicios» o «El drama es el cuadro de la vida embellecido; la elección de los momentos más penetrantes y decisivos del destino de la humanidad».⁷⁵ Incluso propone la

72. (1868): 'Sentido moral del teatro'. Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, pp. 43-44.

73. (1875): Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 39-40.

74. Existe una falta de originalidad en las poéticas españolas a partir de la de Luzán, distinguiendo como géneros dramáticos la *comedia* y la *tragedia*, esta última junto con el *drama*, consideradas los géneros nobles por excelencia, marginando de estas preceptivas todo el teatro breve, el drama lírico o la ópera y la zarzuela. Vid. ROMERO TOBAR, Leonardo (1974): *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, Universidad Complutense.

75. COLL y VEHÍ, *Elementos de Literatura* (1856), citado por ALAMINOS SÁNCHEZ, Manuel e Hipólito, SÁNCHEZ DE LA PLAZA (1860): *El Teatro Español bajo su verdadero punto de vista. Folleto escrito exponiendo su situación actual, abusos en la literatura dramática, deseos de corregirlos*, Madrid, Imprenta de D. Francisco del Castillo, p. 18,

misma influencia en la sociedad que lo hacían Schiller, Schlegel y Madame Stael. Las ideas del teatro de Schiller: «El teatro... es una escuela de sabiduría práctica; un guía en el camino de la vida civil... y contribuye á formar el espíritu nacional» y la de Amadame Stael: «El objeto del teatro es conmover el alma, ennobleciéndola», calarán en el espíritu de la crítica teatral de prácticamente todo el siglo XIX, promoviendo, además, la creación de los teatros nacionales, así como el control del teatro mediante la censura. Este espíritu llegará casi hasta fines de siglo, incluso entre los escritores realistas y naturalistas.

Los modelos alternativos que se proponen es la vuelta a los clásicos. Hay una revalorización continua de Shakespeare⁷⁶ como modelo para retratar pasiones humanas, en donde la tragedia plantea siempre un fin moral claramente expuesto, no como Byron, que pone en escena *criminales sublimes*, personajes perversos con un barniz de falsa grandeza. También se ensalza el teatro calderoniano, los dramas denominados de honor (*El Alcalde de Zalamea, A secreto agravio, secreta venganza*).

A partir de los estudios sobre Calderón de los alemanes Schlegel, Schack, Goethe, y de los españoles Durán, Hartzenbusch y Patricio de la Escosura, se le ve como un gran poeta lírico, como un gran dramaturgo pintor de las pasiones españolas, como espejo de usos y costumbres de los antepasados, pero sobre todo como filósofo, teólogo y poeta católico. Además, Calderón en sus autos sacramentales es un maestro en el símbolo y la alegoría, dando pie a imitaciones modernas, caso del teatro de Byron, Goethe, Musset, Hugo, Lamartine, Mikiewitz, Soumet, etc.⁷⁷ La diferencia entre el símbolo calderoniano y el de los poetas modernos, es que el símbolo utilizado por Calderón era la palabra y voz de un pueblo, en los modernos el símbolo fantástico y sobrenatural se emplea reflexivamente. Es en estos momentos cuando empieza la crítica contra Moratín, quien atacó duramente a Calderón de la Barca, así como los clasicistas afrancesados, quienes atacaban continuamente el culteranismo y gongorismo de algunas de sus obras.

Así pues la salvación del teatro español es volver al drama y tragedias creadas por Lope de Vega, Calderón,⁷⁸ Vélez de Guevara, Rojas, Moreto, en donde las pasiones clásicas: el amor, la ambición, los celos, inútilmente lucharán contra el honor, entendido este como la identidad moral del catolicismo.⁷⁹ La crítica realista frente al teatro de los clásicos, señalándolo como teatro falso porque el hombre allí descrito no es real, se contestará continuamente que el «arte no es un mero reflejo de la realidad. Es la expresión de lo que existe en flor y en embrión, como real ó como posible en la naturaleza humana. No expresa sólo el acto, sino la potencia...» (p. 21), volviendo a posiciones de la enseñanza aristotélica-tomista.

Al mismo tiempo que se encarnizaba la lucha entre las diferentes escuelas: neoclasicismo, romanticismo, realismo y naturalismo, la vuelta a los clásicos, otra disputa llenaba las páginas de los periódicos y de la Academia: el arte incluye en sí una finalidad, o se acepta el arte por el arte. Durante este periodo hay una aceptación bastante generalizada de la defensa del Arte por el Arte, para aquellos que aceptan las teorías hegelianas, sobre todo los que han leído detenidamente su *Curso de Estética*, viéndose reflejada continuamente en las críticas literarias.

76. (1875): Gran parte del *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, se basa en esta defensa del autor inglés, a quien se le pone como el gran modelo creador del drama moderno, a quien deberían imitar los escritores de su tiempo, enfrentado claro está al realismo.

77. (1871): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1871*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, pp. 8-9 y 49.

78. Esta es la propuesta del discurso de don Mariano Catalina: «Calderón moralista», y defendido también en la contestación del Excmo. Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1881): en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, quien además plantea que debería hacerse este diccionario moral de los Lope, Alarcón, Tirso, Rojas, Moreto: «para común enseñanza y deleite, auxilio y utilidad de los amantes del verdadero saber», p. 79-80.

79. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 21.

Pero esta opinión no será aceptada por la mayoría de académicos conservadores o moderados. Quien más ataca la idea del arte por el arte es el escritor católico Pedro Antonio de Alarcón, para quien el Arte es sinónimo de belleza, entendida ésta como Bien o Moralidad. Su punto de vista es esclarecedor de la disputa estética en el último tercio del siglo XIX:

... es tal la fiebre de las pasiones y tan horrible la consiguiente perturbacion de las ideas, que ya corre válida por el mundo, en son de axioma estético y principio didáctico, la peregrina especie, nacida de la delirante Alemania, adulterada por el materialismo frances y acogida con fruicion por el insepulto paganismo italiano, de que el *Arte*, incluyendo en esta denominacion las Bellas Letras, es independiente de la *Moral*; de que, proscrito el *Bien* de los dominios de Apolo, la *Belleza* debe servir de único término ideal ó exclusivo objeto de atribucion á los poetas y a los artistas, y de que *Bien* y *Belleza* son, por lo tanto, conceptos separables [...] ¡Es decir; que, segun los flamantes críticos, cabe que el espíritu humano le parezca bello lo ocioso, bello lo nulo, bello lo indiferente, y hasta bello lo malo, lo injusto, lo inicuo, lo aborrecible.⁸⁰

Pero sobre todo, el rechazo a la teoría del Arte por el Arte por parte de los católicos intransigentes es debida a que dicha teoría está relacionada con otras mucho más peligrosas, que socavan y destruyen los cimientos de la sociedad que ellos defienden:

Comenzóse por pedir una Moral independiente de la Religion; pidióse luégo una Ciencia independiente de la Moral; en voz baja empieza ya á exigirse que independiente de la Moral sea tambien el Derecho, y á grito herido reclaman los *internacionalistas*, dejándose de contemplaciones y yendo derechos al bulto, que se declaren asimismo independientes de la Moral las tres entidades sociales: el Estado, la Familia, el Individuo. ¡Es decir, señores, que los ateos, pasando del humanismo sin Dios al humanismo sin alma, y del humanismo sin alma al *bestialismo* (última palabra de los materialistas), reniegan ya juntamente del Dios del cielo, de los Reyes de la tierra, de la autoridad histórica, de todo vínculo social, de la sociedad misma, de la propiedad, de la casa, de la esposa, de los hijos, hasta de sí propios [...] la anarquia universal, el amor libre y la irresponsabilidad de las acciones humanas!⁸¹

El ataque al Arte por el Arte es retomado por D. Cándido Nocedal, igualándolo al realismo, puesto que sólo defienden la forma por la forma misma, como único fin de las letras, obviando para ello la moral.⁸² Dirá: «Ahora bien, el arte por el arte, no es sino el *realismo*, como ahora se dice; el cual, definido por sus apologistas, consiste ‘en que los hombres, desprendidos del mundo sobrenatural y viviendo en el mundo real, quieren contemplar, no ideas ni símbolos, sino personas y cosas’». ⁸³ Es decir, obras para los ojos, para los sentidos groseros y deleznales, no para el alma. Y aquí es donde se entra en el efecto pernicioso del realismo y de la teoría del arte por el arte, el sensualismo que es la base de la sociedad moderna:

...el daño consiste en que el realismo en las artes y el materialismo en la ciencia, son el sensualismo en la sociedad; y las sociedades que caen en el sensualismo están a la puerta de la barbarie, y á disposicion del primer conquistador que se digne castigarlas. Un pueblo que pase treinta ó cuarenta años danzando el *can-can*, no solamente en sus bailes de gente

80. (1877): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central à cargo de Víctor Sáiz, p. 11.

81. (1877): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central à cargo de Víctor Sáiz, pp. 40-41.

82. Este sería el planteamiento de la crítica de Leopoldo Alas, en su ataque a Balart en 1890. Vid. BÉSER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, p. 48.

83. Respuesta de D. Cándido Nocedal (1877), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central à cargo de Víctor Sáiz, p. 53.

perdida, sino en sus dramas, en sus novelas, en sus canciones, en sus cuadros, y hasta en sus edificios, y creyéndose civilizados se entregan en pasear por el mundo su literatura realista, materialista y sensualista, no hay duda, caerá vencido y humillado ante el primer enemigo que con cualquier pretexto le invada.⁸⁴

Como podemos comprobar, se reutilizan los viejísimos planteamientos de los tridentinos, quienes atribuían la causa de la decadencia del Imperio Romano a su desbordante sensualismo y pérdida de las costumbres morales. Para los más moderados, que aceptan algunas de las teorías románticas alemanas, caso de Antonio María Fabié,⁸⁵ no todo es admisible en el arte, llegando a tachar a aquellos que únicamente defienden la forma, como *parnasianos* y *decadentes*.⁸⁶

Otros géneros dramáticos

Prácticamente no existen otros géneros dramáticos positivos para esta clase dirigente cultural. Si se cita el género chico en cualquiera de sus formas («humorada», «juguete», «juguete cómico», «sainete», «los bufos», etc.) es siempre con un carácter despreciativo, que sólo busca el aplauso del público y que es mostrador del mal gusto, entendiendo por mal gusto siempre lo inmoral, la sátira en definitiva en todas sus dimensiones.

Tampoco merece demasiada atención la zarzuela, a no ser en cierta defensa del drama lírico (ópera). La ópera, o drama lírico diferente de la zarzuela, es un género joven que se implanta con gran aceptación, si bien se reconoce que no hay autores españoles que dominen su composición. Se considera la ópera como «una producción dramática en que la poesía y la música se prestan recíproco auxilio».⁸⁷ Pero es superior al drama porque a la vez que pinta las pasiones, incluye la música, que deleita al oído, y a la vista por la magnificencia de las decoraciones, danzas y bailes de todo género. Sin embargo, dicho género es desdeñado por la mayoría de los escritores españoles, con lo que nuestro país se ha quedado atrás en relación a Italia, Francia y Alemania.

El libreto de una ópera es muy diferente a la escritura de una obra teatral. Y la propuesta de Don Antonio Arnao es que los autores españoles aprendan música, y que sigan una serie de condiciones que debe tener el drama musical:

- a) el asunto destinado a recibir los hechizos de la música no deben pertenecer a lo que novísimamente se llama *realista* en artes y literatura... no puede aspirar a desarrollar ideas metafísicas, sino afectos sensibles; [...] todo lo que es sutileza, discreto y análisis está excluido de sus dominios... La idealidad es el espíritu que le vivifica (p. 14).
- b) La naturaleza de su acción sea dramática en su parte fundamental. La risa sentaría mal en los labios de personajes como Otelo, Edgardo y Raul. El alma, pues, de tal clase de acción serán pasiones y sentimientos que puedan inspirar al compositor las frases arrebatadas, los gritos de dolor, los impetuosos arranques á cuya expresion no llega el alcance de la palabra (p. 15).
- c) caracteres variados... que den ocasion a contrastes armoniosos y armónicos; á cuadros trazados con vigoroso claro-oscuro. Esto se obtiene con espontánea facilidad cuando se

84. Respuesta de D. Cándido Nocedal (1877), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central à cargo de Víctor Saiz, p. 54.

85. Por ejemplo, es el autor de una *Exposición y comentario de la lógica* y de un *Examen crítico del materialismo moderno*, donde refuta las teorías positivistas reinantes, decantándose a favor de un cierto idealismo.

86. (1891): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio María Fabié, el día 24 de Mayo de 1891*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, p. 20.

87. (1873): *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao, el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado, p. 11.

dibujan fisonomías tan distintas como las de Zerlina y Doña Ana, D. Octavio y Leporello, D. Juan y el Comendador (p. 16).

Se defiende el castellano como lengua musical, además la zarzuela ha acostumbrado al público al canto, pero sobre todo a oír cantar en castellano, lo que es la mejor base para acostumbrar al pueblo al drama lírico en lengua autóctona. Y aunque la zarzuela sea despreciada por muchos autores dramáticos, hay muchas de ellas comparables en sus versos a los mejores dramas, y otras muchas que la música ha hecho bueno el verso. Aparte que existe una larguísima tradición española de piezas teatrales musicales, desde loas, follas, cantatas, tonadillas, zarzuelas, operetas, con autores tan importantes como Juan del Encina, Lope, calderón, Moreto, Cañizares, y buena prueba de ello es el catálogo realizado por Francisco Asenjo Barbieri, el que quizá tenga una colección más importante de estas obras.

Sin embargo, no hay una verdadera preceptiva destinada a su composición, o simplemente a la realización de obras teatrales para ser cantadas. Tampoco existe en nuestro país una tradición prosódica, como la francesa, por ejemplo, con el libro de Castil-Blaze, *L'art des vers lyriques*. Pero también se acepta que falta la creación de una verdadera música nacional.

Si bien la ópera tiene un inmenso suceso en toda España,⁸⁸ también se le verá como un género importado, y como tal aniquilador del verdadero teatro nacional. Luis Ruiz Contreras, gran defensor del Teatro Nacional, al igual que Larra, ve en la ópera al enemigo más cruel e insaciable que «valiéndose de sensuales pasiones y fáciles goces», llegó a herir a la comedia española.⁸⁹ Otros muchos se quejan de los privilegios de la ópera (con dos Teatros en Madrid, el Teatro Real y el Coliseo), potenciada por el gobierno y las clases privilegiadas. En fin, todas las prácticas escénicas diferentes de la comedia y del drama, son vistas como competidores del verdadero teatro español, arrebatadores de su público, que ve en estos espectáculos nuevas formas de diversión, dejando de lado a los autores dramáticos españoles, exceptuando unos pocos: Echegaray, Cano, Dicenta, y pocos autores más en esta segunda mitad de siglo.

La puesta en escena: el autor, el público o espectador, el actor, el teatro y escenario.

Existe una visión contradictoria muchas veces en la exposición que se nos da del hecho teatral en estos discursos de la clase cultural dominante, pues la mayoría de ellos analizan únicamente los autores y/o el hecho teatral a través del contenido de los textos, aunque algunas veces aflora, entre los miembros académicos procedentes de la profesión, una visión más en consonancia con las prácticas escénicas, analizando el teatro desde su representación o puesta en escena. Así nos dirá, por ejemplo Tomás Rodríguez Rubí, al analizar el por qué el teatro ejerce funciones de enseñanza y de atracción mayores que cualquier otra fórmula literaria:

88. Dice Josep Lluís Sirera, referido a Valencia: «La popularització de l'òpera com a l'espectacle preferit per amplis sectors de les capes dominants de la societat valenciana és un fenomen que té les seues arrels al segle XVIII. Al XIX es manifesta en la pressió exercida sobre els empresaris, fins el punt que quan el Principal obre les seues portes, aquests ja saben de bestreta que han de comptar amb una companyia estable d'òpera. Actuen aquestes en funcions aïllades tot al llarg de la temporada, especialment als mesos d'abril i maig, quan es fan molt nombroses. Les companyies i cantants en gira, tanmateix, preferien actuar en pocs dies, tot concentrant les seues representacions», (1986): *El teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*, Valencia, IVEI, p. 83.

89. PALMERÍN DE OLIVA (Luis Ruiz Contreras) y EL AMIGO FÉLIX (1891): *Dramaturgia Castellana. Estudio sintético acerca del Teatro Nacional*, Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, p. 87.

La no interrumpida magnética corriente que existe entre la escena y el espectador, nacida de la comunidad de intereses que en la última se ventilan, atrae, conmueve y enseña al auditorio, sin que éste lo advierta, sin que lo pueda evitar, sin abrumar su entendimiento...⁹⁰

Es una visión muy parecida a la que nos da la crítica más actual sobre el hecho teatral, pues se habla de la indivisible relación escena-espectador para que se construya un espectáculo teatral.⁹¹ Y también podemos encontrar reflexiones sociológicas sobre el escritor, el público, actores y obras de beneficencia:

He dicho que en el orden económico revela también el teatro la extensión de su importancia, y, en efecto, es portentosa la suma de capitales que en el transcurso de los siglos ha puesto el teatro en movimiento. [...] Ella ha subvenido, aunque no siempre con igual esplendor, a las necesidades del escritor y a las de su intérprete en la escena [...] ha dado abrigo a las bellas artes, que tan notablemente contribuyen al ornato y atractivo del coliseo: ha mantenido las artes liberales y pequeñas industrias que viven a su sombra, y finalmente, ella, para exaltación de la fe y caridad españolas, ha consagrado su porción más crecida y saneada a nuestros asilos benéficos, a las casas de corrección y al fomento de las misiones...⁹²

Esta idea del teatro como representación, en donde intervienen distintos factores extraños al propio texto dramático, la expone don Alejandro Pidal y Mon para conceder el premio teatral Manuel Espinosa y Cortina. Dicho premio fue instituido por los Marqueses de Cortina a la muerte de su hijo, quien deseaba ser un autor teatral. El académico habla de las dificultades de juzgar siempre, pero mucho más en las obras teatrales, que se juzgan leyéndolas y no en su representación, que puede agradar a un público o no:

...un problema suscitado ya entre los críticos, y que por estrecha manera se relaciona con el asunto que tratamos: el problema de si la obra dramática debe ó no debe representarse, ó si, por lo contrario también, debe ó no debe imprimirse, con lo que, como claramente se ve, quedaría resuelto si debe juzgarse de los merecimientos de una obra por la representación ó por la lectura.⁹³

indica que hay un grupo de autores dramáticos que son partidarios de su no representación, porque de la lectura se juzga mejor sus merecimientos y deficiencias, y porque no dependen de un juicio de valor de un público inculto, del aplauso del vulgo, además, y cosa muy importante, porque el autor no tiene en mente un público determinado a la hora de escribir su obra (público potencial), con lo que siempre será más independiente y sólo será juzgado por el valor intrínseco estético de su obra, y no por una representación donde puede fallar la puesta en escena por una mala actuación, o una mala dirección. Sin embargo, Alejandro Pidal tiene muy claro que el teatro es actuación:

Los dramas son acciones representadas, que se escriben para ser declamadas en la escena. A este fin concurren todas sus condiciones, desde las tres unidades consabidas, hasta su plan,

90. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 13.

91. *Idem*, pp. 13-14.

92. (1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, p. 13-14.

93. (1893): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la Junta pública que celebró la Real Academia Española el día 3 de Mayo de 1893 para adjudicar el premio de Manuel Espinosa y Cortina al drama titulado 'Mariana', original del Excmo. Sr. D. José Echegaray*, Madrid, Imprenta Hijos J. A. García, p. 12.

su extensión, cierta parte de su verosimilitud, y hasta su elocución dialogada; y el escritor dramático que escribiera sólo para el lector, renunciando al espectador, habría equivocado de todo punto el camino, prefiriendo el drama á la novela. [...] El drama es su representación actuada, valiéndose para ello de otra acción simulada, que la representa fielmente, dándole realidad en la escena. Por eso, el arte dramático en absoluto no comprende sólo el arte de la composición, sino el arte de la declamación igualmente. Uno y otro son como el alma y cuerpo del arte de representar como reales las acciones posibles. [...] Síguese de aquí de una manera evidente, que el autor dramático debe escribir para el público, y sólo indirectamente para el lector.⁹⁴

Estamos, pues, ante uno de las primeras reflexiones teóricas sobre el arte escénico, y que culminarán en el principio de siglo, dando prioridad absoluta a la representación, olvidándose en gran parte del texto. Bajo este aspecto, Pidal y Mon es consciente que tampoco se puede dar la primacía absoluta a la representación, «porque unos malos actores pueden hacer fracasar una obra, que es buena» (pp. 14-15). Y pone claros ejemplos de representaciones en la segunda mitad de siglo en París y Madrid de obras de Shakespeare que fueron silbadas, y que posteriormente fueron aplaudidas. Pero si una obra, caso de la *Mariana* de Echegaray, que ganó el premio Manuel Espinosa y Cortina de teatro, ha tenido éxito del público,⁹⁵ ha sido porque:

colocada en las tablas y representada por especiales actores arrebató á determinado público, todo es mérito del autor, que tuvo en cuenta los actores, el público y el teatro, al escribir la comedia.⁹⁶

El público

El público teatral es uno de los elementos que más reflexión ha producido en el estudio de la decadencia del teatro. Y bajo este aspecto podemos encontrar frases injuriosas contra éste desde las diferentes posturas ideológicas de la crítica teatral y de los académicos. Es un pez que se muerde la cola. Por un lado se insiste que muchos autores escriben obras infames únicamente por agradar al espectador, y por otra que «la culpa de la decadencia de nuestro teatro nacional, está de parte de los que con sus disparatados *sainetones* han estragado el gusto literario de sus siempre indulgentes espectadores».⁹⁷ Así pues, será normal encontrarnos con posturas contradictorias, incluso con grandes críticos literarios, caso de Clarín, quien algunas veces tiene una opinión negativa, como por ejemplo en el artículo publicado en *La Ilustración Ibérica* en octubre de 1885, donde afirma: «Para encauzar el gusto del público (que indudablemente se ha salido de madre), no hay remedio humano, ya lo sé; pero por lo menos se puede procurar que no se pervierta más».

Por tanto, se podrá achacar al público la crisis del teatro, sobre todo de la tragedia y del drama, como dirá Antonio de Paula Canalejas: «no son sólo los poetas los culpables; que responsabilidad le cabe al público, colaborador asíduo, inteligente y responsable en las creaciones dramáticas, según habia advertido, con frase ligera pero profundo sentido, el gran Lope de Vega en su *Arte nuevo de*

94. (1893): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la Junta pública que celebró la Real Academia Española el día 3 de Mayo de 1893 para adjudicar el premio de Manuel Espinosa y Cortina al drama titulado 'Mariana', original del Excmo. Sr. D. José Echegaray*, Madrid, Imprenta Hijos J. A. García, pp. 13-14.

95. El propio Clarín alaba la decisión de la Academia de conceder este premio literario porque «si el fallo que pronuncia concuerda con el del público, debe mirarlo como buen agüero y no como ocasión de disgusto», *Paliqne*, p. 94, cita extraída de Sergio BÉSER (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, p. 244.

96. (1893): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la Junta pública que celebró la Real Academia Española el día 3 de Mayo de 1893 para adjudicar el premio de Manuel Espinosa y Cortina al drama titulado 'Mariana', original del Excmo. Sr. D. José Echegaray*, Madrid, Imprenta Hijos J. A. García, pp. 22-23.

97. ALAMINOS SÁNCHEZ, Manuel e Hipólito SÁNCHEZ DE LA PLAZA (1860): *El Teatro Español bajo su verdadero punto de vista. Folleto escrito exponiendo su situación actual, abusos en la literatura dramática, deseos de corregirlos*, Madrid, Imprenta de D. Francisco del Castillo, p. 17.

hacer comedias».⁹⁸ Al público actual no le gusta la tragedia clásica, ni tampoco la remozada por Racine, Voltaire, Legouvé ó Alfieri, llegando a acuñarse la frase de «que no es la tragedia de estos tiempos». Los espectadores han cambiado de gusto y prefieren otros espectáculos:

Sí, no son ni la santa aspiración á lo perfecto, ni el temor, hijo del respeto que inspira la belleza dramática, lo que aleja á la muchedumbre de nuestros teatros; sí, por el contrario, cede a un *sensualismo* refinado, oyendo repeticiones sempiternas de óperas que encantaron mil veces a nuestros padres; sí, más grosera, busca distracción y solaz en esos *mimos* novísimos; ó sí, temerosa y amedrentada por las dificultades y peligros de la vida, huye... y prefiere, encubriendo su condición de hombre y ser racional, embriagarse vergonzosamente con mascaradas histriónicas.⁹⁹

Cuando el pueblo renazca moralmente y religiosamente, renacerá de nuevo el espíritu teatral. Se vuelve pues a las viejas críticas larrianas de que el público no existe, hay que hacerle.¹⁰⁰ Hay que tener en cuenta que la noción de *pueblo* que manejan estos ilustres académicos, es una visión claramente despreciativa, sobre todo cuando se confunde dicha idea, como lo había hecho Jovellanos, con la clase más baja trabajadora. D. Alejandro Pidal y Mon ve al espectador bajo un prisma idealista, al definirlo como un: «Gigante de mil ojos y de una sola cabeza que asiste con el interés de un niño y la intuición de una mujer y el sentido moral de un hombre a las fugaces ficciones de la representación y á las aparentes lecciones de la fábula, como si asistiera en cuerpo y alma á las severas enseñanzas de la realidad y á las positivas realidades de la historia».¹⁰¹ D. Aureliano Fernández-Guerra mantiene una idea sublimadora del pueblo mítico español, unido éste por la Cruz, por sus valores arraigados: honor y valor, la hidalguía, generosidad, etc., aunque:

No dejaré de reconocer que entonces y ahora y siempre, sin género de duda, el hombre en particular y algunas clases sociales, eran, son y seguirán siendo el mismo y las mismas: conjunto miserable de enconadas pasiones, de soberbia, codicia, envidia, ambición y vileza. Pero el pueblo, la nación española, merced al culto sincero y ferviente del honor y el decoro, no fué una nación de facinerosos y desalmados.¹⁰²

El espectador, para algunos académicos no puede dar con su asistencia valor a las obras teatrales, ni puede configurar la estética mediante su aplauso, puesto que el arte entonces se transformaría en *Moda*, y el ingenio de los poetas se mediría por circunstancias externas a las estéticas:

Con lo que, suprimidas las Academias, y en virtud de un plebiscito de *sentidos estéticos*, serían laureados en justicia los Churriguerras, Comellas y Rengifos.¹⁰³

Otras veces se da la responsabilidad del fracaso de un género teatral al público, sobre todo a la clase acomodada en donde no existe una verdadera afición al teatro ni al drama lírico, los géneros más costosos, y que por dicha razón no se desarrolla en España:

98. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 42.

99. (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875*, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia, p. 46.

100. (1832): *Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español*, citado por YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, p. 19.

101. (1893): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la Junta pública que celebró la Real Academia Española el día 3 de Mayo de 1893 para adjudicar el premio de Manuel espínosa y Cortina al drama titulado 'Mariana', original del Excmo. Sr. D. José Echegaray*, Madrid, Imprenta Hijos J. A. García, p. 27.

102. Contestación del Excmo. Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1881), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 74.

103. (1877): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central à cargo de Víctor Sáiz, p. 18.

...váyase una noche al teatro de la Opera, y observe con cuidado, y dígame despues si no es cierto que gran parte de los espectadores (no quiero hablar de las espectadoras) asisten, unos vueltos enteramente de espaldas, otros a medio volver, otros conversando con las personas que tienen cerca, otros flechando el catalejo arriba, abajo, á la derecha y á la izquierda, á todas partes, en fin, menos al escenario. Pues de la otra parte de la concurrencia no comprendida en mi observacion, todavia tendríamos que descartar, si de aficion á la musica puramente se tratara, los que solo se interesan en la brillantez del espectáculo, en lo vistoso de las decoraciones y los trajes, en el número, agrupacion y evoluciones de las comparsas, y cuando más por la belleza ó buen parecer y demas cualidades físicas de los ejecutantes. Público que va con tales disposiciones á la ópera, que no se interesa lo más mínimo por el argumento del drama á que asiste, ni le entiende, que no comprende los versos en que se canta, ni la lengua en que están escritos, ni tal vez los escucha, ¿cómo ha de tomar á pechos la creación de la ópera española?¹⁰⁴

Se está haciendo continuamente una comparación del público teatral con el de otros espectáculos, caso de los toros, a donde la gente tiene verdadera afición y donde nadie los ve girados de espaldas. Y el público teatral, según el parecer de todos ha dado la espalda a la comedia española, al teatro en verso.¹⁰⁵

Muy pocas veces se verá al espectador como un público adulto, que no tiene necesidad de tutelajes ni de paternalismos. Gran parte de la crítica teatral pensaba en la necesidad de informar y educar al público, si exceptuamos a unos pocos autores y críticos. Antonio Sánchez Pérez es quizá el más original a la hora de pensar en crear una afición teatral en el público popular. En su artículo *Por donde viene la vida*, defiende la creación del *teatro por horas*, tan denostados por todos los discursos dominantes e incluso por un gran número de periódicos que inició una cruzada contra «esos espectáculos por horas que, según entonces se decía, habían venido á dar muerte á la dramática española...», pero dichos teatros han sido beneficiosos porque:

no quitan público á los otros; lo que hacen es atraer al espectáculo y aficionar á esa diversión culta y moralizadora á muchos que antes ni pensaban en ella, ni podían conocerla. Esos teatros, los teatrillos de funciones por horas, los teatruchos de á cinco céntimos, como los llaman desdeñosamente los mismos que nombraban *periódicos callejeros* á los que se vendían por las calles, esos son los que han generalizado y difundido la afición al teatro, ellos son los que han arrancado parroquianos á la taberna...¹⁰⁶

Muchos de los discursos críticos dominantes ven al público según las teorías alemanas románticas o hegelianas. Para unos, seguidores de Schiller, el teatro es capaz de modificar la opinión pública; esta es la idea que subyace con la creación de la Junta de Censura; para otros, hegelianos, existe un público determinado del teatro para el cual se debe componer. Este sería el caso de Clarín, Yxart, pero también de Benavente, sobre todo en su artículo *El teatro del pueblo*.¹⁰⁷

Podemos acabar con este apartado con una reflexión de Juan María Díez Taboada:

104. Contestación de D. Antonio María Segovia a D. Antonio Arnao (1873), en *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao, el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado, pp. 62-63.

105. Fernández de Córdoba, en sus *Memorias íntimas*, corrobora la poca asistencia al teatro de verso, por los mismos años de que habla Figaro. Romea dice que, al empezar su carrera, «bastaba que se anunciase una *comedia* para que el teatro estuviese desierto». Vid. YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia* (1894-1896), 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, p. 29.

106. SÁNCHEZ PÉREZ, Antonio (1895): *Actualidades de antaño*, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, tomo CXXXVII, Madrid, Imprenta Hijos de J. A. García, p. 65.

107. Publicado en BENAVENTE, Jacinto (1909): *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fé, pp. 5-19.

Acaba el siglo para el teatro como comenzó, con acusaciones y lamentaciones de decadencia, y aun con el miedo a su desaparición como género, por el cambio de óptica del público espectador, que se va convirtiendo cada vez más en vulgo y luego en masa y que amará cada vez más lo que en el teatro hay de espectáculo sobre lo que hay de literatura. Disminuye con ello la importancia del autor, y crece la del actor y aun la del director de escena y el empresario, y al mismo tiempo se acentúa la rebelión contra el espectáculo teatral de sus hermanos menores, el teatro por horas, la linterna mágica y las sombras chinescas, antecedentes éstos del cinematógrafo, e igualmente de los espectáculos escénicos frívolos, como son las piezas bufas, los bailes y las variedades.¹⁰⁸

Actores

Por supuesto, se cita continuamente que el éxito de una representación puede ser debida a un actor o actriz, que ha calado en el público y que éste aprovecha sus fragmentos de sus mejores éxitos y que repite en cualquier momento de otras representaciones. Dice al respecto Don Antonio María Segovia:

Otro tanto ha sucedido en el teatro cada vez que el actor Salas repetía un precioso trozo, un *vito* (canción andaluza), debido al difunto Gaztambide; trozo musical, en mi sentir, de carácter verdaderamente español, y con infelice letra [...] Esto se ha aplaudido siempre con furia en el teatro, gracias al actor y compositor principalmente.¹⁰⁹

Pero se insiste mucho más en los fracasos, que normalmente se achacan a una mala interpretación. Sin embargo, son muy pocos los académicos que se refieran a ellos, ni a su mala situación, ni a su formación deficiente, etc. En el único discurso donde se plantea una verdadera reflexión, incluyendo su formación es el de Francisco Asenjo Barbieri, el día de su ingreso en la Academia:

Todos hemos conocido y admirado al cómico más notable de los últimos tiempos, al insigne Julián Romea, quien a sus buenas dotes naturales reunía una instrucción literaria, muy superior á la que suele alcanzar la mayoría de su profesión. Así ascendió a la categoría de profesor de la clase de declamación del Conservatorio de Madrid, para cuya enseñanza publicó en el año 1858 una obra especial, entre cuyos preceptos hay uno que dice: «Conocer y hablar correcta y limpiamente su idioma es la primera obligación del actor»; y todos los demás preceptos que daba venían a compendiarse en que el primer libro del cómico es la *naturaleza*, y en que todas las reglas del arte pueden formularse con esta sola palabra: *la verdad*.

A estas teorías no había nada que oponer viendo cómo representaba Romea; pero ya fuese porque su voz no era muy robusta ni de timbre muy sonoro, ó por otras causas que no es ahora pertinente investigar, es lo cierto que donde más brillaba era en el drama y en la comedia, haciendo gala de una sencilla y poética naturalidad que encantaba al auditorio.

Sus discípulos é imitadores, que, por lo general, y salvo rara excepción, no poseían las cualidades del maestro, tomaron tan al pie de la letra lo de la *verdad* y *naturalidad*, que concluyeron por despojar á la declamación dramática de la esencia poética y convencional en

108. (1997), en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, dirección Víctor García de la Concha, Coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, p. 109.

109, Contestación de D. Antonio María Segovia a D. Antonio Arnao (1873), en *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao, el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado, pp. 60-61.

que se funda, y por rebajar la entonación musical de nuestra lengua hasta el grado más ínfimo de la conversación familiar.

Desde el año 1865 en que Vega escribía estas cartas modelos de verdad y de elegancia, ¡véase lo que ha ganado el arte de la declamación escénica con las lecciones y el ejemplo de Julián Romea, y véase particularmente lo que ha perdido la legítima eufonía de la lengua castellana, con las huecas y estridentes declamaciones de los unos y las incoloras y vulgares recitaciones de los otros! Ahora sí que voy temiendo que, á este paso, no solamente puede llegar á desaparecer la forma poética, sino hasta la buena forma prosáica; y digo esto de la forma poética, porque los cómicos son los que más contribuyen á que desaparezca, cuando hacen gala de ocultar el ritmo y la consonancia de los versos, cortándolos á la manera de la prosa, lo cual contribuye á que nuestras mejores comedias del teatro antiguo que están llenas de lirismo, y algunas modernas que se hallan en igual caso, sean hoy poco aceptas al público.

Para atajar en lo posible estos males, creo que sería muy conveniente establecer muchas cátedras de lectura en alta voz, ó reformar las escuelas de primera enseñanza, donde hoy se aprende á deletrear, pero no á leer según requieren la perfecta ortología y la prosodia de nuestra lengua...¹¹⁰

Autores

El autor, dentro del planteamiento moral del teatro que hemos visto, tiene una altísima función social, puesto que serán los responsables de instruir a sus conciudadanos.¹¹¹ Este sería el planteamiento de uno de los más furibundos censores que tuvo el teatro español, D. Cándido Nocedal.¹¹² De ahí que no haya ningún reparo de criticar continuamente a los autores realistas, naturalistas, de dramas de tesis, etc., y que no volveré a repetir aquí.

Muy pocas veces se habla de autores concretos a no ser para realizar una crítica laudatoria de los propios académicos, que bien ingresan en la Academia, bien fallecen y se les dedica una sesión panegírica. En dichos casos, siempre se loan las virtudes y se realzan los méritos, haciendo una exposición de los valores y éxitos de sus obras. Pondré unos cuantos ejemplos:

De Mariano Catalina, don Aureliano Fernández-Guerra, señala como sus principales obras: *No hay buen fin por mal camino*, de la que indica que «mas aunque sólo hubiese escrito el drama lleno de interés y sana filosofía moral que intitula *No hay buen fin por mal camino*, aplaudidísimo en todas sus representaciones, merecería Catalina figurar entre los mejores dramáticos de nuestros días».¹¹³ Otras de sus obras alabadas son: *Jerusalén Libertada* y *Luchas de Amor*. Sobre Hartzzenbusch se ensalza su *Vida por honra*, como modelo de drama heroico y en defensa de la honra.

El Marqués de Valmar hace una visión panorámica del D. Juan, desde el *Don Juan Tenorio* de Fray Gabriel Téllez (Tirso), pasando por *El infamador* de D. Juan de la Cueva, *Dineros son calidad* de Lope,

110. (1892): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri, el día 13 de marzo de 1892*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, pp. 24-26.

111. Los naturalistas, también dan gran responsabilidad al autor teatral, siguiendo en ello el artículo *Le naturalisme au théâtre* de Zola, donde indicaba que: «Il ne faut point oublier la merveilleuse puissance du théâtre, son effet immédiat sur les spectateurs. Il n'existe pas de meilleur instrument de propagande», de donde se infería la posibilidad de agitar, mover y conmover al público, educarlo de una forma inmediata.

112. Respuesta de D. Cándido Nocedal (1877), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón, el 25 de febrero de 1877*, Madrid, Imprenta Central á cargo de Víctor Sáiz, p. 53, p. 56.

113. Contestación del Excmo. Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1881), en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina, el día 20 de febrero de 1881*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, p. 67.

La fianza satisfecha de Lope y *El esclavo del demonio* del doctor Mira de Amescua, así como la historia del *Convidado de piedra* en Italia y Francia. Defiende la obra de Zorrilla, porque

ha empleado un elemento de interés escénico que con razón está de moda en la literatura moderna, porque es fuente de embeleso y de emoción moral. Es lo que suele llamarse la *redención por el amor*, esto es, la purificación y la elevación del alma por medio de algún afecto noble y poderoso. Zorrilla lleva hábilmente á su obra este móvil dramático, que tanto aparta á su *Don Juan del Burlador* de Tirso.¹¹⁴

D. Antonio María Fabié hace un discurso sobre la producción teatral de Rubí, a quien le muestra como uno de los primeros renovadores de la escuela romántica, al incorporar el espíritu nacional en la nueva tendencia dramática, si bien reconoce que Rubí siguió al inicio de su carrera a Bretón de los Herreros, adentrándose sobre todo en la *comedia burguesa*. Posteriormente, para hacer frente a Scribe, se dedicó más que nada a la *comedia de costumbres cortesanas y políticas*, pero nunca ha querido seguir la nueva corriente francesa, la de los *dramas de tesis*, como se conocen por la crítica francesa a las obras de Dumas hijo.

D. Alejandro Pidal y Mon realizó el discurso en elogio de Manuel Tamayo y Baus, ensalzándolo porque en sus obras no existen *problemas* ó *tesis* por resolver, ó *dudas* en forma de argumento. Para Tamayo todo estaba resuelto en sus principios de católico y español, en el criterio de la verdad, virtud y justicia: «Son morales sus dramas, no sólo con la moralidad del discurso, sino con la moralidad de la acción, y, sobre todo, del efecto que deja en el que asiste al teatro».¹¹⁵ Para Alejandro Pidal, la mejor obra de Tamayo y Baus es *La locura de amor*, porque presenta personajes comparables con los mejores shakesperianos, caso de doña Juana. Coincide con García Blanco y con Cotarelo que su tragedia *Virginia* es la mejor de todas las tragedias del teatro español. Y finalmente, que *Los lances de amor*, como teatro de tesis, es comparable a las mejores de Dumas.

Sin embargo, si se trata de autores extranjeros, éstos son los responsables de todos los males que achacan a nuestro teatro nacional. Como hemos visto a lo largo de esta exposición, serán los autores franceses el blanco general de la crítica, sobre todo los autores vodevilesco, y finalmente una de las bestias negras será Dumas (hijo), acusado de pervertidor de las costumbres y de positivista, materialista, etc., como hemos ido viendo a lo largo de esta exposición.

Teatros y escenarios

Prácticamente no se habla de los espacios físicos de la representación en los discursos de los académicos aquí analizados, a no ser al referirse al famoso Teatro Español, en la reforma del Conde de San Luis, y algunas veces se cita de pasada la pobreza en vestuarios. Lo único que se insiste es en la necesidad de subvencionar, por parte del Gobierno, el teatro, sobre todo desde el punto de vista de abaratar los arriendos.

Sin embargo, la preocupación por el espacio físico de la representación será algo cotidiano en la mayoría de los críticos teatrales, pidiendo reformular los teatros, darles más y mejor seguridad y comodidad, el alumbrado a gas y eléctrico, las novedades provenientes de Francia en cuanto a la

114. Contestación del Excmo. Sr. D. Marqués de Valmar (1885), en *Discurso poético leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Sr. D. José Zorrilla, en su recepción pública el día 31 de Mayo de 1885, y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Valmar*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello

115. (1899): *Discurso en elogio del Ilmo. Sr. D. Manuel Tamayo y Baus, Secretario de la Real Academia Española, leído en la Junta pública celebrada el día 12 de marzo de 1899, para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon, académico de número*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, p. 13.

tramoya, etc. Parece ser que los académicos únicamente asistían a los teatros de la ópera madrileños, o a los dos grandes teatros de El Español, la Comedia y poco más.

Una excelente reflexión sobre el hecho teatral conformado por autor-actor-espacio escénico-público, nos la da a inicios del siglo XX Jacinto Benavente:

El criterio de la gente de teatro (empresarios, actores, autores, taquilleros, revendedores y encargado del puesto de agua) suele afirmar que el público *toma* muy bien lo que por experiencia se sabe que ha *tomado* otras veces. De ahí esas rachas de obras del mismo corte, que tanto regocijo suelen producir en su lectura y hasta dos ó tres docenas de veces en su representación... Dice la Empresa: estas obras gustan siempre. Dice el actor: en este acto hay una situación como aquella en que me aplaudieron tantas veces. Y los autores juegan á la repetida hasta que un público malhumorado quiebra el juego y llega la temporada de las vacas flacas, con la desorientación de autores, empresarios y revendedores. Se murmura del público; al público no le gusta nada; el público no sabe lo que quiere. Se refunfuña de la crítica: la crítica se ensaña; la crítica ahuyenta al público. Empresas y actores y público murmuran, por su parte, de los autores: no hay autores; los viejos están agotados; los jóvenes no traen nada...

Es la obra dramática teatral, antes que obra de arte y obra literaria, relacionada con el público, espectáculo; negocio industrial, relacionado con los empresarios teatrales. Es natural que á satisfacer esas dos exigencias atiendan los autores; para ello basta con atender á la satisfacción del público. Busca éste en el teatro, como espectáculo, el mayor recreo con la menor molestia posible, y si en lo material los teatros no ofrecen todas las comodidades que basten á compensarle la falta o la escasez de goces espirituales, ya es la primera desventaja para el autor tener que luchar con el asiento incómodo, la corriente de aire ó la pesada atmósfera.

La vida social moderna es incompatible con los espectáculos diarios de larga duración; las personas más desocupadas, las que viven sólo para la diversión y la fiesta, tienen muchas diversiones á que atender para dedicar todo el tiempo á una sola. No digamos de las clases trabajadoras; por desgracia ó por suerte «cuestión es esta de alta filosofía», no son ya tantos los hidalgos ociosos de la corte que pudieran asistir cada tarde á los corrales, como en el siglo XVII, á pasarse media vida muy deleitados con las tres jornadas de una comedia, salteadas y amenizadas con interminable serie de loas, pasos, romances, jácaras, entremeses y danzas...

.... el teatro grande, y este es otro de sus inconvenientes, es demasiado caro: ya hemos dicho que en España el dinero es siempre reaccionario, y será inútil empeño el de democratizar el teatro mientras no se democratice su precio. El teatro no puede ser verdaderamente espectáculo popular sino por la baratura, y sólo cuando el teatro cuente con las clases populares como público podrá ser de influencia social y educadora; hoy, dadas sus condiciones de vida, no puede ser otra cosa que un espectáculo para las clases acomodadas...¹¹⁶

Resumiendo con todo lo expuesto hasta ahora podemos entresacar una serie de principios que rigen los «discursos dominantes culturales» de esta segunda mitad del siglo XIX:

a). La mayoría de los académicos pertenecen a la esfera política. Aquellos que hablan del teatro, son en su inmensa mayoría del partido conservador o moderado, llegando alguno de ellos a tener posiciones católico-ultraconservadoras.

116. BENAVENTE, Jacinto (1909): *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fé, pp. 6-19.

b). Siempre actúan a remolque de la sociedad civil. En plena época romántica, se defienden los presupuestos neoclásicos. En plena época de la comedia de costumbres y de la alta comedia, se defienden las evoluciones específicamente españolas de un cierto romanticismo edulcorado y asimilado a la tradición clásica. En pleno fervor realista y de los dramas y melodramas de tesis, se defiende la comedia costumbrista y la visión artística del arte según su finalidad moral.

c). Se desprecia desde siempre a los autores que buscan el aplauso popular, bien sea en la asentada tradición española del sainete y del entremés, bien del género lírico, caso de la zarzuela. Todo el *género chico* es despreciable, en él todo son bufonadas para arrancar la risa fácil, sátiras personales que no dejan ningún títere con cabeza. Pero sobre todo se ataca duramente a los espectáculos eróticos que empezaban a escenificarse en los pequeños teatros, cafés teatro y teatros por horas.

d). Se muestra un cierto rechazo frente a todo aquello que proceda de más allá de nuestras fronteras. Se insistirá continuamente que la decadencia del teatro español es debido ante todo al neoclasicismo francés, que aniquiló la tradición teatral español, y posteriormente a los románticos (Hugo, Dumas padre), para finalmente ensañarse con los autores franceses de la segunda mitad de siglo (sobre todo con Dumas hijo, Sardou, Augier, Zola, etc.)

e). La vuelta hacia los clásicos españoles, centrándose sobre todo con los considerados más moralistas: Calderón, Mira de Amézcuca, y algunas veces al gran Lope.

f). El pesimismo ante otra época dorada del teatro español. La idea siempre implícita de la decadencia a causa de los autores y del público, pero sobre todo por esa nueva sociedad materialista, positivista, sensualista, que en definitiva ha matado el idealismo consustancial a la representación escénica.

No nos queda más que insistir para terminar, que la ideología dominante o de las *élites culturales* es completamente burguesa, asentada en los principios de la Restauración, si bien quedan muchos que añoran viejos tiempos dictatoriales, dentro de su concepción del mundo cristiana militante, pesimista, que sólo ven ante sus ojos un mundo que se derrumba, y ello cada vez que las masas no circulan por el carril por ellos delineado.

Bibliografía

LISTADO DE DISCURSOS TEATRALES (1850-1900):

Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Manuel Tamayo y Baus, el día 12 de junio de 1859, Madrid,

(1860): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí, el día 17 de junio de 1860*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni.

(1862): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del señor Don Antonio García Gutiérrez, el día 11 de Mayo de 1862*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

(1862): *Discurso acerca del Drama religioso español antes y después de Lope de Vega: escrito por Don Manuel Cañete, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública celebrada por dicha corporación el día 28 de setiembre de 1862*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello.

(1863): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don Luis González Brabo, el día 1 de Marzo de 1863*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

(1866): *'Noticias de dos certámenes literarios de la Real Academia Española'. Discurso escrito por su individuo de número Don Antonio Ferrer del Río y leído en la Junta Pública de 30 de setiembre*, Madrid, Imprenta Nacional.

(1866): *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, director de la Real Academia Española, leído en la Junta Pública celebrada para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, Académico de número*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

- (1868): *'Sentido moral del teatro'*. Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1870): *Discurso del Excmo. Sr. D. Patricio de la Escosura*, Individuo de número de la Academia Española, leído ante esta corporación en la Sesión pública inaugural de 1870, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1870): *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Adelardo López de Ayala*, el día 30 de marzo de 1870, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1871): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas*, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1871, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1873): *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao*, el día 30 de marzo de 1873, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado.
- (1875): *Discurso del señor Don Francisco de Paula Canalejas*, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1875, Madrid, Imprenta de Aribau y Cia.
- (1876): *Discurso del señor Don Antonio Arnao*, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1876, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello.
- (1877): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Señor D. Pedro Antonio de Alarcón*, el 25 de febrero de 1877, Madrid, Imprenta Central à cargo de Víctor Sáiz.
- (1881): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Mariano Catalina*, el día 20 de febrero de 1881, Madrid, Imprenta de Manuel Tello.
- (1885): *Discurso poético leído ante la Real Academia Española por el Excmo. Sr. D. José Zorrilla*, en su recepción pública el día 31 de Mayo de 1885, y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Valmar, Madrid, Imprenta de Manuel Tello.
- (1891): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio María Fabié*, el día 24 de Mayo de 1891, Madrid, Tipografía de los Huérfanos.
- (1892): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri*, el día 13 de marzo de 1892, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal.
- (1893): *Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon en la Junta pública que celebró la Real Academia Española el día 3 de Mayo de 1893 para adjudicar el premio de Manuel espinosa y Cortina al drama titulado 'Mariana'*, original del Excmo. Sr. D. José Echegaray, Madrid, Imprenta Hijos J. A. García.
- (1899): *Discurso en elogio del Ilmo. Sr. D. Manuel Tamayo y Baus*, Secretario de la Real Academia Española, leído en la Junta pública celebrada el día 12 de marzo de 1899, para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Alejandro Pidal y Mon, académico de número, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

OTROS DISCURSOS Y TEXTOS DE LA ÉPOCA:

- ALAMINOS SÁNCHEZ, Manuel e Hipólito SÁNCHEZ DE LA PLAZA (1860): *El Teatro Español bajo su verdadero punto de vista. Folleto escrito exponiendo su situación actual, abusos en la literatura dramática, deseos de corregirlos*, Madrid, Imprenta de D. Francisco del Castillo.
- ALCALÁ-GALIANO, Álvaro (1928): *Entre dos mundos. Seguido de un ensayo sobre la decadencia de Europa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BENAVENTE, Jacinto (1909): *El teatro del pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso y Francisco de Paula LASSO DE LA VEGA (1924): *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón.

- Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública del señor D. Miguel Echegaray y contestación de D. Emilio Cotarelo, celebrada el 28 de mayo de 1916*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Cano y Masas, el día 19 de junio de 1910*, Madrid, talleres del depósito de la Guerra, 1910.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1949): *José Echegaray (el madrileño tres veces famoso), Su vida, su obra, su ambiente*, Madrid, Imprenta Sáez, 3ª ed.
- Memorias de la Real Academia Española*, Tomo VIII, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1902.
- PALMERÍN DE OLIVA y EL AMIGO FÉLIX (1891): *Dramaturgia Castellana. Estudio sintético acerca del Teatro Nacional*, Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Antonio (1895): *Actualidades de antaño*, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, tomo CXXXVII, Madrid, Imprenta Hijos de J. A. García.
- SCHAK, Adolfo Federico, conde de (1885): *Historia de la literatura y el arte dramático en España*, Madrid, M. tello.
- YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia (1894-1896)*, 2 vols., ed. facsímil, Barcelona, Altafulla.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BÉSER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BLASCO, Javier; CALDERA, Ermanno; ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y Ricardo de la FUENTE, (eds.) (1992): *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Júcar.
- CARO BAROJA, Julio (1974): *Teatro popular y de magia*, Madrid, revista de Occidente.
- Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979): *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad.
- DI PINTO, Mario (1988): «En defensa de Comella», en *Insula*, 504, pp. 16-17.
- DÍEZ BORQUE, José Mª (ed.) (1988): *Historia del teatro en España*, vol. II, Madrid, Taurus.
- ESPÍN TEMPLADO, Mª del Pilar (1995): *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2 vols.
- (1987): «El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español», *Epos*, pp. 97-122.
- ESQUER TORRES, Ramón (1962): «Tamayo y Baus y la Real Academia Española», *BRAE*, 42, pp. 299-336.
- FERNÁNDEZ-FLOREZ, Isidoro, *Tamayo, estudio biográfico*, Madrid, La España Moderna, S.A.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Aureliano, *Hartzenbusch, estudio biográfico y crítico*, Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, S.A.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1967): «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX», *Segismundo*, 3, pp. 191-199.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962): *Teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.
- GIES, David Thatcher (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. de Juan Manuel Seco, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOENAGA, Ángel y, Juan P. MAGUNA (1971): *Teatro español del siglo XIX*, Nueva York-Madrid, Las Américas.
- GÓMEZ REA, Javier, «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)», *Cuadernos Bibliográficos*, 31, 1978, pp. 65-140.
- Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I) (II)*, dirección Víctor García de la Concha, Coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo (1993): *El teatro de los bufos madrileños*, Madrid, Ayuntamiento.
- HUERTO VIÑAS, Fernando (1991): «El comediógrafo mal-tratado: Luciano Comella y la Ilustración», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, pp. 183-189.
- MARQUÉS DE MOLINS, *Bretón de los Herreros. Estudio biográfico*, Madrid, La España Moderna, S.A.

- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1949): *José Echegaray (el madrileño tres veces famoso), Su vida, su obra, su ambiente*, Madrid, Imprenta Sáez, 3ª ed.
- MAS I VIVES, Joan (1997): «Sobre el teatro català del segle XIX», en SANSANO, Biel (ed.), *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle teatral*, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 93-108.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Martínez de la Rosa. Estudio Biográfico*, Madrid, La España Moderna, S.A.
- OCTAVIO PICÓN, J., *Ayala. Estudio Biográfico*, Madrid, La España Moderna, S.A.
- OLIVA, César (1978): *Antecedentes históricos del esperpento*, Murcia, Universidad.
- PENAS VALERA, Ermitas (1992): *'Macías' y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y la novela*, Santiago de Compostela, Universidad.
- POYÁN DÍAZ, Daniel (1957): *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1991): *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro. Con la edición facsímil de la 'Vida de Guillermo Shakespeare' y la traducción de 'Hamlet' de Leandro Fdez. de Moratín*, Granada, Caja de Ahorros de Granada.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994): *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1972): «Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX», *Segismundo*, 15-16, pp. 235-279.
- (1975): «Textos inéditos de escritores españoles del XIX relacionados con la censura gubernativa», *Cuadernos bibliográficos*, 32, pp. 89-108.
- (1974): *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, Universidad Complutense.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982): «Colaboraciones de Benavente en la prensa madrileña: 1890-1900», *Cuadernos Bibliográficos* 44, pp. 135-152.
- (1984): «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 39-40, pp. 235-279.
- (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor.
- (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Libros Pórtico.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1983): *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 5ª ed.
- SIRERA, Josep Lluís (1986): *El teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*, Valencia, IVEI.
- SIMÓN PALMER, Carmen (1974): «Construcción y apertura de los teatros madrileños en el siglo XIX», *Segismundo*, 19-20, pp. 85-137.
- SMITH, W. F. (1948): «Rodríguez Rubí and the Dramatic Reforms of 1849», *Hispanic Review*, 16, pp. 311-320.
- TAMAYO Y BAUS (1947): *Obras completas de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, Ediciones Fax.
- Théâtre en France (Le)*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, París, Armand Colin, 1992.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1956): *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer.
- VAREY, John E. (1996): *Fuentes para la historia del teatro en España VIII: Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Londres y Madrid, Tamesis.