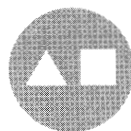


ANTONIO DIEZ MEDIAVILLA



TRAS LA HUELLA DE AZORIN  
EL TEATRO  
ESPAÑOL  
EN EL  
ULTIMO TERCIO  
DEL SIGLO XIX.



**CAM**

Caja de Ahorro  
del Mediterráneo

---

## ÍNDICE

I.- A modo de introducción .....	6
II.- Algunas consideraciones sobre la labor de <i>Azorín</i> como crítico de la literatura dramática .....	11
III.- El teatro español durante el último tercio del siglo XIX .....	43
IV.- Echegaray y el teatro realista .....	91
V.- Los grandes narradores y el teatro .....	121
VI.- Los llamados autores menores .....	163
VII.- Bibliografía .....	191





## A modo de introducción.

**E**s posiblemente el teatro del último tercio del siglo XIX el segmento de la historia de nuestro teatro que ha sido juzgado con más dureza por la crítica del XX. Las acusaciones y condenas apenas dan cabida de respeto o dignidad a algunos intentos aislados valorados con menos rigor, que, a la postre, no serían otra cosa que la excepción a una regla general cuya discusión no parecía posible. De entre las acusaciones más repetidas aquella que hace referencia a un retoricismo hueco, a su carencia de realismo parecía, además de la más firme, la más alejada de un principio básico cuya presencia machacona y constante hacía difícil su refutación: La interdependencia de los fenómenos sociales y artísticos demanda sistemáticamente formas de expresión paralelas o equivalentes cuando se producen en un mismo ámbito de referencias históricas.

Este hecho permitiría formular un interrogante, ¿cómo explicar el desajuste "novela realista"/"teatro no-realista" o incluso anti-realista?. Al hilo de la cuestión planteada formulamos la siguiente hipótesis de trabajo: Es posible que las características específicas del género dramático exijan un planteamiento crítico específico también, sin el cual el análisis crítico resultante pueda terminar siendo si no radicalmente falseado, al menos distorsionado.

Aceptando esta premisa y partiendo de la consideración del teatro en su dimensión total: texto y gesto, literatura y espectáculo —espectáculo vivo en los últimos treinta años del siglo pasado, claro está— sería posible una consideración más fiable, es decir más auténtica, de las producciones dramáticas de aquella época.

La hipótesis planteada exigía un método de trabajo que permitiera una consideración fiable, cronológicamente próxima y suficiente desde el punto de vista teatral para el objeto del estudio que se había propuesto.

*J. Martínez Ruiz*

La sintonía de los textos azorinianos con los planteamientos que vengo exponiendo justifica que hayamos decidido "seguir la huella de Azorín" a cuya tarea como crítico conviene que le dediquemos ahora algunas palabras.

De entre las facetas con que viene configurándose la obra azoriniana no es la de crítico de la literatura la que suele señalarse como de mayor predicamento y aún dentro de este ámbito es menos conocida su vertiente de crítico de teatro. Pues bien, desde 1893 hasta 1901, en que publica *Diario de un enfermo*, escribe hasta un total de trece obras, de mayor o menor extensión, pero todas de carácter crítico y algunas, *La crítica literaria en España* y *La evolución de la crítica* (1899), tienen como objeto el análisis de la propia crítica literaria. Como crítico fue saludado por "*Clarín*" en la primera referencia pública del asturiano al joven y desconocido Martínez Ruiz y como crítico fue conocido durante estos años en los ambientes literarios y periodísticos. Aunque su irrupción en el campo de la narrativa, *La voluntad* 1902, *Antonio Azorín* 1903 y *Las confesiones de un pequeño filósofo* 1904, se produce con gran fuerza, es sobradamente conocido que siguió ejerciendo profesionalmente como articulista crítico en la prensa nacional durante toda su vida. Fruto de esa actividad constante son la mayor parte de los textos publicados por Azorín a lo largo del XX y de manera muy especial después de 1940.

Por lo que se refiere a la crítica teatral hay que señalar que ya en sus primeros artículos de *El Mercantil Valenciano* aparecen las críticas de los estrenos que se producían en Valencia; que en 1893 publica un texto de gran empeño, *Moratin*, sobre el teatro del mismo autor; que en todos los libros posteriores, hasta 1901, encontramos artículos dedicados a los autores, las obras y los críticos de teatro de mayor significación en el momento; que intenta reforzar el panorama teatral traduciendo a Maeterlinck, (*La intrusa*, 1896); y que publica en 1901 su primera obra teatral, *La fuerza del amor*.

Nos encontramos ante una actividad que ocupa toda la trayectoria biográfica y bibliográfica —llegará incluso a escribir teatro— de Azorín. Pero si importante es esta actividad atendiendo a una dimensión cuantitativa, no lo es menos desde una perspectiva cualitativa. El modelo crítico utilizado por Azorín, llamado por él mismo *crítica militante*, supone un modo de interpretación de la obra literaria que, si por una parte puede parecer superficial o impresionista, es por otra el producto crítico inmediato que la obra produce en quien la enjuicia desde un sistema de ordenadas de sincronía concordante con el momento de aparición de la obra que se critica. Esta adecuación sincrónica con el teatro del último tercio del XIX, y es el sentido que tiene seguir la huella de Azorín rastreando sus opiniones críticas sobre los autores del momento, permite una aproximación fiable, próxima y suficiente tal y como demandaba el método propuesto.

Pero aún hay otro dato relacionado con nuestro guía que necesariamente debe ser considerado y es el hecho de que Azorín se aproxima a la literatura dramática desde una perspectiva que resulta tan infrecuente como necesaria: el teatro considerado en su integridad, no sólo en su dimensión textual, sino en el enmarañado mundo de su virtualidad escénica: empresarios, locales, escenarios,

*medios técnicos, actores, modos actorales, la lengua en el escenario, iluminación, crítica, espectadores, dimensión social del teatro... son elementos con los que resulta frecuente toparse en los textos críticos azorinianos.*

*Superada la dificultad derivada del método crítico de Azorín, el análisis de sus opiniones nos ha permitido no sólo esbozar una panorámica diferente del teatro que analizamos, sino también abordar desde criterios novedosos el proceso de transformación de la convención teatral del realismo hasta lo que ha venido llamándose "teatro naturalista" que implica una nueva convención: la convención naturalista.*

*Es precisamente el análisis de la convención teatral lo que nos ha permitido, por una parte, entender el teatro que nos ocupa atendiendo a las circunstancias en que se desenvuelve el hecho teatral como totalidad y, por otra, responder a la cuestión que se planteaba en la hipótesis inicial del trabajo.*

*Entendiendo la convención teatral como el sistema semiológico que sincrónicamente le corresponde, hemos trazado una panorámica del teatro estrenado en España a lo largo del último tercio del siglo pasado: Desde Echegaray a Benavente, pasando por la aportación de los narradores al campo de la escena, por lo que se ha llamado "teatro social", con autores como Gaspar y Dicenta, y por lo que se conoce como "drama rural".*

*La constatación de que el proceso de incorporación de rasgos "realistas" se produce en el teatro a lo largo de todo el XIX pone de manifiesto que el realismo como expresión literaria de una estética vinculada al triunfo social de la burguesía se produce, no sólo en la narrativa y en el teatro, sino que es en el escenario donde aparecen, ya en los albores del siglo, los primeros intentos de incorporación de "lo real" al espectáculo. Si el asentamiento definitivo de la burguesía como clase dominante explica el triunfo de la narrativa realista, no es menos cierto que, del mismo modo, patrocina el triunfo de un teatro cuyos planteamientos ideológicos responden precisamente a los intereses de ese grupo social. Ese teatro cuya formulación más explícita corresponde en España al de los años posteriores al 68 –el de Echegaray y el de sus seguidores primero, el de la última década después–, ese teatro debe ser llamado también "realista".*

*Las imputaciones de antirrealismo o pseudorealismo responden a un modelo semiológico diferente: el que corresponde a la convención naturalista, es decir, a nuestra propia convención. Porque debe tenerse en cuenta que hasta el XX, es decir hasta el teatro de Benavente, el escenario –y todo cuanto en él se movía y lo que sobre él ocurría– figuraba, simulaba o representaba; después, y sólo después, el escenario es, no representa, es, y los personajes se ven y se comportan como individuos, no como dramatis personae. El largo y lento proceso de transformación de la convención suponía eliminar aquellos elementos –el coturno y la máscara o su equivalente posterior, el verso, por ejemplo– que marcaban un distanciamiento entre el actor y el personaje y que transformaban necesariamente la vida real en material dramático. El actor y el personaje se convertían sobre el escena-*

rio en un ser teatral con todo lo que ello significa; incorporar al escenario "la vida real" requería necesariamente su transformación en un modo dramático real pero traducido según el código semiológico del teatro, es decir, normalizado por la convención.

Atendiendo a los planteamientos expuestos, se ha organizado el volumen en cinco capítulos. El primero pretende ofrecer una visión de la labor de Azorín como crítico de la literatura en general y como crítico de teatro en particular, actividad en la que se fundamenta nuestro análisis del teatro estrenado en España durante los últimos treinta años del pasado siglo. Se plantea en el segundo capítulo una visión global de la evolución del teatro español durante el último tercio del XIX. La consideración del texto dramático desde una perspectiva concordante con la convención que configuraba el espectáculo teatral en su conjunto, permite una formulación crítica que, además de hacer coincidir el teatro con el resto de las producciones literarias del momento, plantea la posibilidad de abordar el análisis de los autores dramáticos y de sus obras con criterios tan novedosos como atractivos, tanto por su interpretación literaria, como por la implicación que pudieron tener en el ámbito del desarrollo de unas formas sociales y culturales específicas.

En los capítulos siguientes se ofrece una aproximación valorativa de algunos de los autores más representativos de la época: Echegaray, al que se dedica el capítulo tercero; los grandes narradores que escribieron para el teatro: Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Alarcón, Pereda, cuyo análisis ocupa el capítulo siguiente; en el quinto, los llamados, un tanto injustamente, "autores menores" que suelen aparecer bajo epígrafes tan imprecisos como generalizadores: Gaspar o Dicenta, como representantes del "teatro social" y Felíu y Codina, Guimerá o Vicente Medina, del "drama rural".

El capítulo de bibliografía, organizada en tres apartados: textos coetáneos, textos de Azorín, textos contemporáneos, se refiere fundamentalmente a aquellos textos que se encuentran en la biblioteca particular de Azorín, es decir, aquellos textos manejados o citados por el crítico. El apartado de "contemporáneos" recoge las obras que nos han servido como elemento de contraste para argumentar o contrapesar las opiniones críticas de nuestro autor. No pretendemos, pues, ofrecer una visión exhaustiva sino voluntariamente limitada a aquellos textos que han sido utilizados a lo largo de la exposición.

No sería razonable concluir estas palabras iniciales sin formular un homenaje de reconocimiento y gratitud a quienes han dirigido y apoyado el proceso de investigación cuyo resultado hace posible esta publicación. En primer lugar a la memoria, imborrable, del Profesor Baquero Gayanes, bajo cuyo ponderado criterio tomó cuerpo el proyecto general y con el que trabajé hasta su fallecimiento. Al Profesor Díez de Revenga, que accedió a dirigir el trabajo tras la muerte de D. Mariano. Finalmente al Profesor D. Mariano de Paco que me ofreció desde el primer momento su inestimable ayuda y que, además, avaló con su nombre la presentación y defensa de la Tesis ante la Universidad de Murcia.

Alicante, Diciembre, 1990.