



ABRIR CAPÍTULO IV NOVELA Y NARRATIVA ...

CAPÍTULO V

EL TEATRO Y LA MÚSICA

EL TEATRO HISTÓRICO

I urge the readers of the following pages to allow for ambiguities, even inconsistencies and contradictions. The fabric of nineteenth-century drama is tightly woven from many threads and color into various patterns and textures, but there are tears in the fabric and loose ends not yet accounted for. Perhaps future scholars will weave those loose ends into a fabric of their own.

(Gies, 1994: 4)

En este capítulo, nuestro propósito es trazar una composición de lugar del teatro histórico medievalista y su significación en el campo literario y estético. Debido a la complejidad de la escena decimonónica, nos gustaría hacer nuestra como punto de partida la sabia postura demostrada por Gies al comienzo de su magnífico estudio sobre la escena en el siglo pasado: pretendemos establecer una panorámica lo suficientemente lúcida como para que nos permita avanzar un paso más en el conocimiento del significado del Medievo en el mundo de la segunda mitad de siglo, situándonos ante el drama ayudados por la crítica de la prensa, pero, reconociendo la riqueza del espectáculo teatral (cuya efímera naturaleza visual y auditiva nos impide un conocimiento completo de su concreción en el pasado), sabemos que sólo podemos trazar señales en el camino, que muchos cabos se nos pueden quedar sueltos. No nos detendremos entonces en cada una de las obras que tratan los siglos medios porque nos parece una tarea inútil y poco provechosa, ya que en muchas de ellas las pautas se repiten hasta el cansancio y nada nuevo aportan: como Gies, pensamos que un estudio

detallado de cada drama sería aburrido y no llevaría a ninguna parte¹⁰⁹². Además, para un interesante análisis del teatro medievalista en diversas obras remitimos a la elaborada tesis de Cabrales Arteaga (1984) sobre el drama histórico entre 1875 y 1936, dirigida por Francisco López Estrada.

Nosotros hemos enfocado este tema principalmente desde el punto de vista de la recepción, pues, partiendo de la importancia que supo otorgar al público la teoría que lleva este nombre, creemos que resultará de gran validez el hecho de reflejar y analizar las opiniones sobre un fenómeno artístico y no sólo literario como es el teatro, donde la interpretación visual del momento generalmente puede concebirse mejor a través de las reseñas que leyendo el mismo texto¹⁰⁹³, de modo que, sin buscar un argumento inclusivo de todos los dramas, indagaremos a través de la prensa ilustrada sobre la recepción de los dramas históricos tanto dentro como fuera del movimiento realista del momento. Además, hemos completado este trabajo con una lectura analítica de una serie de textos que van a mostrar la influencia del Realismo en el teatro medievalista, en paralelo con lo que sucede en las artes plásticas y en los restantes géneros literarios.

Pero antes de abordar este asunto, es necesario entender qué tipo de obras estamos estudiando.

CARACTERÍSTICAS GENERALES. COMPARACIONES CON OTROS GÉNEROS

Vamos a estudiar aquí la escenografía, la temática, el uso ideológico, los aspectos formales y el lenguaje del drama histórico, para establecer entonces una relación entre este género, que tiene mucho de híbrido, y la novela, la poesía o la pintura.

La temática de este teatro histórico se centraba principalmente en la Edad Media, aunque también interesasen episodios como el de los comuneros o personajes como Felipe II. A diferencia de lo que sucedía en Inglaterra, el medievalismo se volcó en las tablas en la misma proporción que en la prosa de ficción y en la poesía¹⁰⁹⁴. El

¹⁰⁹² «This book is not inclusive, that is, it is not a compendium of full analysis of every play, major or minor from the spanish repertory. Such a task would be impossible and foolhardy and doomed to boring failure. Instead, I have tried to capture the ebb and flow of theatrical activity focusing on those playwrights remembered today (canonized in schoolroom classes) and those who exercised impact on the direction and development of the theatre. This book, directly and indirectly, is about canon century» (Gies, 1994: 4).

¹⁰⁹³ En la historia escrita del teatro histórico se echa en falta un estudio más funcional de los aspectos formales, así como la evolución estética del tema. Cabrales Arteaga, por ejemplo, el resumen de cuya elaborada tesis se puede leer en la edición de la Fundación Juan March de 1986, se centra sobre todo en el carácter temático del asunto.

¹⁰⁹⁴ Alice Chandler comenta en su monografía que el medievalismo literario en las islas «made itself felt in all genres: poetry, fiction, and, to a lesser extent, drama» (1971: 18). En España, por el contrario, tuvo una importancia en las tablas a veces superior a la de los otros géneros. No nos debe extrañar esta resurrección de mitos nacionales en el teatro, con un claro modelo francés. El protagonista de una novela de Flaubert, Pécuchet, se encontrará con un teatro histórico que «avala deux Pharamond, trois Clovis,

argumento, estimulado por el éxito de autores como Hugo y Sue, solía consistir en un melodrama lleno de maniqueísmo, muy emocional y con un final impactante, y en una serie de *clichés* recursivos en los que siempre había un amor o un honor en juego. Gran parte del éxito de este género se debía a la brillantez de actores como Vico y los hermanos Calvo (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 62) —durante la Restauración había actores fijos en los principales teatros: el Español, la Comedia, el Princesa y el Lara—.

El teatro histórico no sólo estaba bastante mal documentado, según podemos concluir por los episodios que se relatan en nuestras reseñas y leyendo determinadas obras, sino que su puesta en escena denotaba cierta pobreza en su concepción, a pesar del avance que en la escenografía se produce en la segunda mitad del XIX, cuando ésta se independiza de los moldes italianos y franceses y empieza a apoyarse en una pintura de corte realista que realizaban artistas especializados, quienes intentan reproducir fielmente las acotaciones del autor (Cabralas Arteaga, 1984: 33)¹⁰⁹⁵. A este desarrollo no sólo habían contribuido el nuevo movimiento y el talento de los pintores escenógrafos, sino también los adelantos de la luz y de la mecánica. «Los progresos de la escenografía, y la mayor ilustración de los espectadores hacían indispensable que la obra dramática se presentara con un lujo y propiedad que antes no se exigía a las empresas» (*ibidem*: 34). Pese a ello, en 1888, Carlos Díaz Valero lamenta la falta de propiedad de los dramas históricos, que no saben reproducir la vestimenta de la época: «Yo he visto un Pelayo de imitación, con botinas de charol y medias de color café; a doña Isabel la Católica entrar en Granada con sobrefalda y miriñaque; a Felipe II con levita, sombrero de copa y el bastón de un alcalde de barrio, y a D. Pedro el Cruel con el sable de un sargento de infantería»¹⁰⁹⁶. Este problema se debía a que en España se carecía de obras de indumentaria, de anales de teatro antiguo o de historias del traje en la antigüedad, como la publicada por el alemán Federico Hottenroth. Así, Díaz Valero nos cuenta que el actor Donato Jiménez tuvo que pagar una gran suma para representar con perfección el personaje de *La Muerte en los labios* de Echegaray, un tipo de desembolso que la mayoría de los artistas españoles no se podían permitir.

Que la puesta en escena preocupaba lo demuestran los textos de dos críticos de entonces: Valera y Clarín, quienes, desde una crítica *realista*, reclaman una adecuada representación de la realidad.

Así, resaltaré Valera este aspecto en su artículo “Teatro libre” (1911b: 301-336), una carta que dirige al director de *Los Lunes de El Imparcial* en respuesta a la petición que éste le dirige para que opine sobre si conviene que exista un teatro libre e

quatre Charlemagne, plusieurs Phillippe-Auguste, une foule de Jeanne d'Arc, et bien de marquises de Pompadour, et de conspirations de Cellamare» (Flaubert, 1964b: 43).

¹⁰⁹⁵ El investigador se apoya en el estudio de J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, 1923.

independiente. Según Valera, en España el teatro tiene toda la libertad e independencia que necesita, y no comprende ni pide más, pero comenta el mal estado del vestuario. «En la indumentaria convendría tener el mayor esmero. No sólo en los trajes, las armas, el peinado y demás adornos de las personas, sino también los edificios y los muebles habrían de ajustarse siempre con la posible exactitud a la época y al país en que se desenvolviese la acción dramática. Únicamente podrían quedar exceptuados de esta regla algunos dramas antiguos en que hay algo de fantástico y de ideal en el lugar y en el tiempo. Pase v. gr., que en *El desdén con el desdén* no salgan los actores vestidos con trajes de la Edad Media, de cuando había soberanos independientes en Provenza y en Cataluña, sino que salgan vestidos anacrónicamente con trajes del siglo XVI o del siglo XVII» (*ibidem*: 332-333).

Clarín (1971: 165) también hace referencia a la pobreza de los decorados cuando comenta *El frontero de Baeza* de Retes y Echevarría, donde encontramos «al foro dos cafeteras como dos castillos o dos castillos como dos cafeteras». Rondando esas «cafeteras o torres» aparecen don Diego y Rojas, «el cual Rojas es tañedor de guzla; una guzla muy bonita, que el señor Zamora debió de haber comprado en las ferias en calidad de guitarrillo». La topificación del decorado es también objeto de burla: «Ea, ya estamos en la habitación de la doncella en cabellos (...); cierto es que en el camarín de la dama entran dos hombres, uno por un balcón y otro por una puerta excusada y practicable, que hay siempre en los castillos de los teatros para tales ocasiones y para tales poetas, que sin puertas excusadas y practicables no aciertan a dar paso» (*ibidem*: 166).

Por las mismas razones, el drama *Theudis* denota en su opinión una absoluta falta de propiedad histórica (*ibidem*: 163):

Se me olvidaba decir que el drama es histórico, lo cual se conoce en que los actores andan vestidos como Dios les da a entender. Theudis luce un vistoso traje de balcón de aldea en un día de procesión. El cual, Theudis, lo mismo podía ser Theudis que Theudíselo, o Turismundo, o el rey que rabió. En cuanto al color de la época, por lo visto era el marrón, a juzgar por las percalinas de los personajes. El autor ni dice ni dónde sucede todo aquello (y lo hace bien, porque no lo sabe, y nunca se debe mentir), ni qué clase de costumbres existían entre aquellos señores visigodos, ni cosa alguna que se pueda parecer a lo que la crítica tiene derecho a exigir de un drama histórico.

Sin duda, gran parte de esta *defectuosa* decoración se salvaba por el buen hacer de los actores protagonistas. Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987: 62) señalan cómo un testigo de entonces declaraba que, aunque el teatro no poseía refinamientos suntuarios y escenográficos, los actores tenían al público electrizado pendiente de sus gestos y actitudes, haciéndoles olvidar la pobreza local del decorado y el ambiente inhóspito.

¹⁰⁹⁶ Carlos Díaz Valero, "Perfección escénica", *La Ilustración de España*, 23 (15 de junio de 1888), pág. 184.

A raíz de estos textos, pensamos que, avanzada la segunda mitad de siglo, el escenario no poseyó tan escrupuloso cuidado en los detalles y en la representación de una grandeza que cautivara al espectador como cree Cabrales Arteaga (1984), aunque sin duda hubiera más riqueza escenográfica. Que a este aspecto no se prestaba atención lo demuestra el que, como el mismo investigador reconoce, continuaran abundando los anacronismos del teatro de ambientación medieval, representado principalmente en el Teatro Español, donde podemos encontramos un salón del tiempo del Cid, una inverosímil banda de arcabuceros o un rey godo a la usanza del siglo XIV (*ibidem*: 35). De todo esto se deduce que en las tablas no se buscaba entonces el acercamiento realista que descubrimos en la pintura en su reproducción minuciosa de objetos y vestidos: Bernardo del Carpio vestía lo mismo en escena que Pedro el Cruel, o don Juan Tenorio que Lanuza (*ibidem*: 34). En el teatro no se da, pues, esa búsqueda de exactitud propia de la novela histórica, sino que habría más bien que situarlo en un nivel de representación “arqueológica” similar al de novela de folletín. Desde este punto de vista, podemos concebir el anacronismo como un rasgo intrínseco de este género decimonónico, elemento que no nos extraña rechace una crítica realista que busca una representación objetiva de la realidad. En definitiva, si todos estos dramas y comedias disponen de un decorado *falso*, habrá que esperar la llegada del teatro modernista para que se produzca una notable *mejora*¹⁰⁹⁷.

En general, la escenografía medievalista era austera (ahí está, por ejemplo, el pobre decorado que utiliza *En el seno de la muerte*), en correspondencia con el aspecto de los castillos castellanos, y contiene efectivamente una serie de elementos que comparten los grabados y pinturas de nuestras revistas. Así, el interior del salón o de la cámara de un castillo señorial, donde se encuentran armas, escudos, una mesa de roble y un amplio ventanal (según nos lo describe Cabrales Arteaga [1984]) es también escenario de muchas de las imágenes que aparecen en la prensa ilustrada. De vez en cuando se desliza en estos dramas algún suntuoso dormitorio morisco, con ventana con celosía y cortinaje, como el del acto primero de *Los amantes de Teruel* (Hartzenbusch, 1883: 2). No obstante, en los interiores predominaba mayoritariamente el arco gótico o ese balcón con arco de medio punto que podemos ver en *La peste de Otranto* (Echegaray, 1884: 7), tópicos que un Modernismo marienista no dejará de aprovechar, presentando amplios ventanales góticos que dan al mar en el teatro (Villaespesa, 1930: 5) o sirven de marco de escenas amorosas en poesía (Reina, 1928: 23) o a mujeres que hilan bajo arcos apuntados, en relatos y novelas (Litvak [1980] estudia este rasgo en

¹⁰⁹⁷ Sin duda, hablar en términos de *mejora* del escenario, como hace Cabrales Arteaga, puede suponer compartir el mismo criterio realista: valorar la reproducción fiel de la realidad a la que se alude. Reconocemos lo ambivalente de este tipo de juicios, es más, en algunos casos esta *falsedad* no era un error o un defecto: el anacronismo del escenario romántico y *postromántico* puede responder a objetivos concretos, como una reflexión simbólica o un recurso formal.

Valle Inclán). Se trata de la transformación que realiza el simbolismo del arco medieval, para resaltar los valores de la quietud estética, del estatismo.

A medida que avanza el siglo, los llamamientos a una mayor propiedad en el vestuario se harán más numerosos. Así, uno de los aspectos que más se pueden alabar de un drama francés es que el director de *Amhra* presente la época de galos contra romanos con propiedad arqueológica en trajes, armas y decoraciones en el teatro Odeón de París. «No hay duda que el aparato escénico cuando llega a esta altura es un potente medio de enseñanza histórica, pues el carácter de una época se comprende mucho mejor viéndola reproducida, que por medio de descripciones»¹⁰⁹⁸. Es ésta en el fondo una concepción heredada del Romanticismo: se intenta que, al igual que un monumento arquitectónico, la reproducción escenográfica muestre el espíritu de una época. Pero en España, como hemos visto, la recreación en las tablas nunca llegará al nivel arqueológico que se daba en los teatros de Francia o Inglaterra; en este último país, ya desde 1830, los escenógrafos eran ayudados por anticuarios, arquitectos y *scholars* para conseguir la deseada autenticidad en la representación del mundo medieval. La preocupación por la adecuación de los trajes al momento histórico hace que las obras shakesperianas a mediados de siglo se representen con gran propiedad histórica y que el público espere una *razonable* recreación del pasado en este tipo de obras.

En cuanto al contenido temático, las implicaciones ideológicas y el uso político del Medioevo no faltarán en el drama histórico. Este fenómeno ya lo encontrábamos en la escena de la primera mitad de siglo, por ejemplo en *El Astrólogo de Valladolid* de 1839 de García de Villalta, que consigue enlazar de una manera partidista (mediante profecías) los destinos de Isabel I con los de Isabel II (Peers, 1973, II: 211). O, yéndonos más hacia atrás, en *La sombra de Pelayo*, de Zavala, que, como es usual en los tiempos políticamente difíciles (se estrena en 1808), se escribe para recordar la dualidad entre moros infieles y cristianos. Pelayo se aparece en sueños a España para que se rebele contra sus opresores y así el mito de la Cruzada se evoca en la Guerra de la Independencia, que se presenta como otra guerra santa contra el Islam (Gies, 1994: 44-45). También la obra de Rodríguez Rubí, *Isabel la Católica*, de 1850, estrenada en el Palacio Real, satisfizo las necesidades de un público deseoso de escuchar la confirmación de la gloria de España y la estabilidad de la monarquía: era fácil proyectar en la representación que hacía Matilde Díaz de Isabel I las aspiraciones de una nación conducida ahora por una segunda Isabel¹⁰⁹⁹ (*ibidem*: 183). Por otra parte, algunas de las obras históricas de Gil y Zárate fueron prohibidas por la censura, debido a su carga de contenido crítico.

¹⁰⁹⁸ P. G., "París artístico y literario", *La Ilustración Artística*, 56 (22 de enero de 1883), pág. 27.

¹⁰⁹⁹ Esta obra, representada por primera vez en el Teatro Español el 24 de enero de 1850, se repuso casi medio siglo después, el 21 de octubre de 1892, en el mismo lugar (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 105).

La misma creación del Teatro Español en 1847 a partir del Teatro del Príncipe, cuya odisea nos cuenta Gies en su monografía, es una muestra de cómo el gobierno quiso controlar este tipo de representación artística: el Teatro Español iba a servir en principio como modelo de gusto para el resto de los teatros del país: el propósito era convertirlo en el primer teatro de la “jerarquía” teatral. Sobre él comentará Valera (1961: 963) que su público de los viernes «es el más culto, inteligente y escogido que en Madrid hay». El poema de Hartzenbusch (1887: 321-329), cuando se crea este teatro, confirma el deseo de unir el pasado al presente a través de estas tablas.

En nuestra segunda mitad, los problemas políticos vigentes condicionan el tema medievalista elegido. Así, las luchas de los Trastámara se evocan a raíz de las guerras civiles; incluso algún drama carlista utiliza la figura del Príncipe de Viana para situarla en paralelo con la de Don Carlos. Las obras que, según Cabrales Arteaga (1984), defienden el carlismo, muestran una mirada llena de simpatía hacia el líder medieval de carisma popular y carácter religioso que quiere derrocar al monarca vigente, tales *Bermudo* o *Hermenegildo*. Pero son más frecuentes los dramas que apoyan la monarquía establecida, con críticas indirectas a los clérigos que se meten en conspiraciones políticas (Cabrales Arteaga, 1985: 312). Las acusaciones contra el carlismo se realizan entonces a través de la aparición de figuras de eclesiásticos que llevan el mando de partidas de facciosos.

Esta polarización ideológica es reflejo de esa escisión mental entre intelectuales liberales y tradicionalistas que se da en el XIX, en opinión del investigador mencionado, aunque abundan más las obras conservadoras, pues el teatro histórico de la segunda mitad no fue un medio propicio para la defensa de ideales progresistas (el público del Español era más bien de clase alta). Por otro lado, los dramas sobre Pedro el Cruel, muy abundantes a partir de 1874, pintan su reinado en positivo: en la reivindicación de la Monarquía que supone la Restauración no podía quedar un rey con tacha.

Que el público o la crítica interpretaban este teatro en clave política nos lo demuestra el caso de la recepción de *Theudis*, cuyo autor, el tradicionalista Sánchez de Castro, tuvo que aclarar tras el estreno que no se trataba de un drama absolutista o antimonárquico, debido a que el «sentido filosófico» del drama (se intentaba plantear la lucha entre la Providencia divina y la libertad humana) no se había entendido bien. Efectivamente, algún periódico de la época lo tachó de carlista (Cabrales Arteaga, 1984: 516).

Por otro lado, el uso político del drama medievalista no fue una práctica única en nuestro país: lo encontramos también en Francia, por ejemplo. *Amhra*, tragedia representada en el Odeón en 1883 a la que hemos aludido anteriormente, es considerada como un «grito de guerra celta» compuesto por Grangeneuve, que intentaba «un trabajo patriótico militar, hecho profeso para levantar el espíritu bélico del pueblo

francés», por lo que se ambienta en la época en que los galos estaban en lucha con los romanos¹¹⁰⁰.

La mayor parte de nuestros dramas históricos se situaban en Castilla, en un espacio temporal que abarcaba desde la época de la monarquía visigoda hasta el siglo XV, aunque será el XIV la centuria más socorrida. Cabrales Arteaga (1984: 725) achaca esta preferencia al papel preponderante que jugó este reino entre los medievales de la Península, pero sin duda hubo otras razones de más peso ideológico, como la concepción centralizadora de la Corona. Sin embargo todavía no encontramos, según este investigador, esa «machacona» exaltación castellanista que se da en las obras del Modernismo, de acuerdo con el espíritu heredado del 98 (Cabrales Arteaga, 1985: 298).

Además de poetizadas, como vimos, muy teatralizables van a resultar las leyendas de monarcas como Pedro I el Cruel; Pedro IV el Ceremonioso y Pedro I el Justiciero de Portugal, mientras apenas se aprovechará el reinado de los Reyes Católicos, verdadero filón para el Modernismo (*ibidem*: 305). También se ambientarán algunas obras en el reino de Aragón y en Cataluña, aunque en general no encontramos grandes reivindicaciones catalanistas, tal vez por el tipo de público que asistía a estas representaciones. El reino astur-leonés tampoco deja de aparecer en las tablas, ni el tema de Bernardo del Carpio, contraleyenda que es réplica a la epopeya francesa. En todo esto, había mucho de nacionalismo beligerante, pero los autores no necesitaban haber leído a Menéndez Pelayo, como parecen suponer algunos críticos, para conocer el romancero de Rodrigo y Bernardo del Carpio.

Una muestra, por otro lado, de la ideología predominante en estos dramas es que en el grupo que estudia Cabrales Arteaga (1984: 757) sólo encuentra dos piezas, y además modernistas, que se ubiquen en uno de los múltiples reinos de la España musulmana. Quizás la necesidad de que el público se identificara con los protagonistas —no tan apremiante en la novela, en la poesía o en la pintura— hacía que se excluyeran los reinos de Andalucía de las tablas españolas. Cuando los moros aparecen, suelen ser estereotípicos traidores si la acción sucede en territorio cristiano (o sea, casi siempre); habrá que esperar a los modernistas para que resulten más idealizados.

Una diferencia con los otros géneros artísticos es «la ausencia de personajes históricos o legendarios que sirvieron de tema a literatos de otras épocas: la personalidad de Fernán González y la leyenda del azor y del caballo; Guzmán el Bueno; doña María de Molina; la figura del rey Fernando III, prestigiado tanto por su actividad militar y política, como por su santidad: Alfonso X el Sabio, en el marco del Toledo tricultural; o bien ese rico caudal de leyendas, entre las que destacan el ‘emplazamiento’ de Fernando IV, los siete infantes de Salas, la muerte del ‘infant García’, y otras» (*ibidem*: 740). Si atendemos el estudio de Cabrales Arteaga, tendremos que reconocer

¹¹⁰⁰ P. G., “París artístico y literario”, *La Ilustración Artística*, 56 (22 de enero de 1883), pág. 27. En este

que este teatro era muy distinto al de la primera mitad de siglo, cuando estos temas y personajes son bastante recurrentes.

En paralelo con la prosa de ficción, sin embargo, una serie de conocidos escritores de la literatura castellana salen a escena en estas obras o merecen repetidos comentarios de otros personajes. En las tablas aparecen escritores nobles como López de Ayala en *María de Padilla*, el Marqués de Santillana en *María la Brava* o Rodrigo de Cota en *La Beltraneja*; este recurso ya había sido utilizado en la primera mitad de la centuria, por ejemplo en las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Estadísticamente, los personajes medievales a los que más se recurre resultan ser Juan de Mena y el Marqués de Santillana (*ibidem*: 738). Cabrales Arteaga (*ibidem*: 426) comenta la representación del galán renacentista diestro en las armas y en las letras o del ideal humano de la Baja Edad Media del noble experto en armas y en el laúd, capaz de componer versos, pero lo cierto es que no necesitaban los dramaturgos acudir a un modelo tan lejano: en realidad se trataba de la consabida figura del noble trovador que tanto había explotado el primer romanticismo.

Por otro lado, podríamos establecer una nueva comparación entre el drama histórico y el resto de los otros géneros a través de un mismo anacrónico concepto de España, con un reino hispano visigodo presentado como estado español moderno, centralista y unificado (*ibidem*: 716).

En la preceptiva teatral del momento se insiste en la moralidad, y por ello seguramente el principal tema dramático sea el del honor. La alabanza del castellano es continua a través de los valores que se le achacan: la justicia, la generosidad, el espíritu altivo e independiente, la nobleza, la honra y el valor. Deducimos que nos encontramos ante un arte *docente*, que presenta un ideal de comportamiento, del que como veremos se va a alejar Echegaray. El amor mezclado con el honor sigue las pautas del teatro del Siglo de Oro y del romántico, e igualmente el tratamiento de la religión: no se da en ningún momento, en el recuento que realiza Cabrales Arteaga, un acercamiento a las creencias musulmanas —a diferencia de la novela—, aunque en ciertas obras sobre don Pedro de Castilla o en contra del carlismo, como ya hemos visto, sí encontraremos críticas a la Iglesia católica.

Por tanto, en la reconstrucción del tono de vida medieval, la dependencia literaria es más que evidente. Los dramaturgos crean ambiente de época mediante la inclusión de tópicos del espíritu del Medioevo que ya estaban presentes en el Siglo de Oro, como la dicotomía armas/letras, corte/aldea, las diferencias sociales que crean conflictos amorosos de difícil solución, el honor, los celos y la venganza, el orden y la estamentalización social, la estereotipada visión de las otras castas peninsulares, los consejos de gobierno con una paternal visión de la autoridad monárquica, guardiana del

sentido, se critica su recargamiento de lirismos inútiles, pues nada aportan al propósito de la obra.

orden, etc. El pasado medieval se utiliza principalmente para ubicar estos conflictos dramáticos e incidir en determinados aspectos del contexto histórico contemporáneo, a través de un paralelismo establecido (la clásica concepción de la historia como *magistra vitae*). El barniz de época se hace repetido y accesorio, pero esta presentación teatral no nos debe extrañar: el drama áureo fue revalorizado en el Romanticismo y dejó toda una herencia en el XIX —lo que pone en cuestión la afirmación de Peers (1973, II: 202) de que el teatro de Siglo de Oro pierde relevancia a partir de 1837—.

Cabrales Arteaga echa de menos el planteamiento de los temas político-sociales que tuvieron una importancia notable en la Edad Media española, como las órdenes militares, las Cortes y los Municipios, los “malos usos” catalanes, la Mesta castellana, la Escuela de Traductores de Toledo, la repoblación, etc.

En efecto, desde un punto de vista histórico se llevan a escena acontecimientos y figuras una y otra vez tratados con anterioridad, como el rey don Pedro, los Reyes Católicos, la conquista de Granada, el Cid, la pérdida de España... interpretados según el esquema tradicional; sin embargo, no se profundiza en otros igualmente decisivos en la fértil historia peninsular: la separación de Portugal y Castilla, la repoblación, los orígenes del condado castellano y la leyenda de Fernán González. (Cabrales Arteaga, 1984: 819).

No obstante, exceptuando el aspecto de los Municipios o el de algunas leyendas castellanas, esto no nos extraña, dado lo poco propicio de los asuntos señalados (sobre todo la instituciones) para el tratamiento dramático, y, además, en cuanto a los primeros, podían tener una trascendencia peligrosa por su pensamiento social: recordemos la utilización de este símbolo por los anarquistas. Lo que quizá sí llama la atención es la escasa relevancia que se concede a la Reconquista, mencionada sólo en dieciséis de las cuarenta y ocho obras que estudia el investigador.

En cuanto al lenguaje, lo cierto es que no hay reproducción fiel del habla medieval; pese a los avances en el conocimiento de ésta y la labor de familiarización que, como vimos en el capítulo primero, realizaban las revistas ilustradas, los autores preferirán conformarse con la misma dependencia literaria de los dramas románticos e, indirectamente, de los áureos, que hemos observado en otros campos, aunque, a diferencia de éstos, no hablarán la fabla sólo los cristianos o grupos sociales más “puros” e incontaminados de cada obra, frente al resto de los personajes que usan el español del Siglo de Oro¹¹⁰¹, sino que suso se extenderá a todos los personajes. Por otro

¹¹⁰¹ Sobre la fabla en el teatro áureo puede verse Plans (1992). Allí nos informa de cómo Menéndez Pelayo opinaba que las comedias en fabla eran un absurdo y Menéndez Pidal rechazaba el empleo de la *fabla* porque jamás fue hablada en los romances viejos (*ibidem*: 14-15). Plans sostiene que no llevan razón estas críticas pues en el teatro áureo no se pretende la correspondencia con el habla medieval, aunque demuestra que este habla está más cerca de la Edad Media de lo que pensamos. El hecho es que lo único que se quiere crear con la fabla, según Plans, es «un clima de lejanía histórica hacia un determinado período medieval» (*ibidem*: 15). En este sentido, si tenemos en cuenta la tesis de Plans de que los dramaturgos estaban mejor informados de lo que pensábamos y que su uso del arcaísmo léxico y del

lado, la herencia de Zorrilla fue alargada. Los numerosos juramentos que aparecían en sus dramas se repiten ahora en profusión, como vemos en *Rienzi*; en este sentido, Echegaray es excepción, porque procura evitarlos. El teatro histórico solía estar escrito en verso, por lo que el *¡Voto va!, Voto a Cristo*, etc., se acomodaba bien a la cadencia del octosílabo¹¹⁰².

A veces, como en la novela, se optaba por combinar el habla antigua con la moderna, para señalar un cambio de registro, pero a Clarín (1971: 167), comentando *El frontero de Baeza*, le “sorprende” esa falta de verosimilitud: «Lo que a mí me choca más en ese *instrumento* es la *fabla*; ¿por qué el rey usa el castellano antiguo y los demás el castellano moderno?». Se burla entonces de la aparición en escena de un documento oficial escrito en fabla antigua y en verso por don Enrique el Doliente, «de quien no conocía yo decretos rimados» (*ibidem*: 166), que parece de oficina de Estado.

También en fabla antigua escribe Eguílaz *Las querellas del rey sabio*, en esa jerga que es «a modish imitation of medieval language championed by Durán» (Gies, 1994: 273). Yxart (1894, I: 55) atribuye a Eguílaz la introducción de la *antigua fabla* en el teatro a través de esta obra, creando así un género, una «especie de curso de literatura» en las tablas para propagar la memoria de dramaturgos del Siglo de Oro. De forma negativa o positiva, esta obra será muy comentada, pues su lenguaje llamó la atención, ya que no se había llegado antes a semejante nivel de experimentación. Aún en 1865 Galdós reprochaba a Eguílaz la lengua medievalizante de su drama *Las querellas del rey sabio* (Romero Tobar, 1994: 170).

Martín Fernández (1978 y 1981) estudia la fabla en Echegaray y en sus *seguidores* L. Cano, E. Sellés y J. Dicenta (la cursiva es mía, ya que me resulta cuestionable considerarlos como discípulos). En todos ellos, comenta los arcaísmos lingüísticos, incluso en Dicenta, pese a que no aborde su producción histórica (hubiera sido interesante que estudiara el drama *Honra y vida* de Dicenta, de 1891, que muestra una leyenda tradicional de la época de don Pedro).

Según esta autora, el uso del arcaísmo es el rasgo lingüístico más importante, y entre ellos distingue: los léxicos, los sintácticos y los librescos. No vamos a repetir aquí el trabajo de la autora, pero sí queremos resaltar que de este estudio se colige que muchos de estos recursos se producían tanto por imperativo de la rima como para crear

semántico demuestra un conocimiento profundo de las fuentes, tendríamos que decir que igualmente la fabla del teatro histórico decimonónico, que está basado en éste, se encuentra cercana a la lengua medieval. Sin embargo, creemos que la *imitación* de la comedia áurea era bastante superficial en el aspecto lingüístico.

¹¹⁰² Yxart (1894, I: 30-34) hace una burla de esa manera de componer rápida e irreflexiva de Zorrilla, que producía piezas de 4 o 5 actos por doquier. Para el catalán, su éxito se basó en la interpretación de los actores y en los efectos plásticos, pero como todos los autores en su madurez, luego escribió más despacio.

ambientación histórica¹¹⁰³. Es decir, el empleo del verso tuvo un influjo sobre la lengua empleada, aunque el principal objeto del arcaísmo era crear una sensación de lejanía (Martín Fernández, 1978: 110). Al mismo tiempo, llama la atención que combinen esta fabla con términos modernos, lo que demuestra la poca seriedad del propósito mimético de la lengua medieval; así, nos encontramos con palabras como *tirria* o *posma*. Pero también podremos atribuir el uso de estos vocablos al mismo tipo de ironía que movía a Valera en sus relatos históricos a combinar el habla antigua con lo más vulgar de la coetánea.

Por otro lado, hay que decir que este lenguaje se construía fundamentalmente a base de hipérbolos (en el plano religioso y en el de las reacciones físicas) y antítesis (para la contraposición de sentimientos y expresar la maniquea dicotomía entre el bien y el mal). En conjunto se busca un vocabulario efectista, a conseguir el cual ayuda la adjetivación abundante¹¹⁰⁴. Como es natural, Martín Fernández (1978: 110-112) llega a la conclusión de que hay más arcaísmos en la primera época de Echegaray que en Dicenta, Cano o Sellés, al comparar los dramas de época del primero con los dramas sociales de los segundos; ahora bien, cuando se trata del teatro histórico en todos ellos, Echegaray será el que más emplee este recurso. También es predecible que el arcaísmo en Dicenta, bastante escaso, se dé sólo en los personajes proletarios: con el Naturalismo en escena, estos rasgos lingüísticos irán desapareciendo.

En su estudio del lenguaje, Cabrales Arteaga (1984) se basa en el libro de Martín Fernández, y entre sus características, resalta la teatralidad, que era favorecida por el empleo del verso (con el terceto encadenado, la silva, el romance heroico, la octava real [*ibidem*: 404], y el menos solemne octasílabo). Pero, aunque el predominio de dramas versificados era absoluto en el teatro neorromántico, la variedad métrica resultaba mínima (Cabrales Arteaga, 1985: 295). Este estudioso observa agudamente que ningún rasgo lingüístico separa a obras enmarcadas en momentos históricos diferentes como el

¹¹⁰³ Entre los ejemplos de arcaísmo léxico señala como los más comunes: *guisa*, *noramala*, *norabuena*, *prez*, *prieta*, *tristura*, *so*, *aqueste*, *doquiera*, *cual*, etc. (Martín Fernández, 1978: 95-103). Será corriente la utilización de la forma *aqueste*, y la conservación de la *f*-, que da lugar a expresiones arcaizantes: *desfacer*, *ferido*, etc. Menos frecuentes son: *do*, *doquier/a*, etc. El adverbio *preste* y la forma verbal *aprestarse* (que se empleaban en la primera mitad del siglo XVII) se encuentran regularmente en Echegaray. Otras características son el empleo de *cual* en vez de *como*, *cuan*; los adjetivos sin apocopar: *grande*, *tercero*; las formas verbales apocopadas, como *diz*, o la expresión *veinte años ha*; el uso de *si* por *aunque*; o del relativo como interrogativo, por ejemplo *cúyas*. En cuanto a los arcaísmos sintácticos (*ibidem*: 103-106), el imperfecto de subjuntivo en *-ra* se usa mucho, pero también encontramos el pronombre átono enclítico, la enclisis de dos pronombres, el pronombre antepuesto a las formas no personales del verbo (muchas veces por rima); el futuro de subjuntivo, etc. Los arcaísmos sintácticos son, pues, menos variados pero más constantes. Entre los arcaísmos librescos (*ibidem*: 106-110), destaca el uso del voseo y el tuteo al modo medieval; el *vos* para forma respetuosa; el uso de *en pos de*; y el de *en hora* con el adjetivo *menguado*. También se emplean las expresiones arcaizantes *haber menester*, *a fe*, *por merced*, *hacer merced*, o los vocablos *aveve*, *infelice*, *pavura*, *artera*, etc. Por último, abundan las imprecaciones del tipo *por Cristo*, *vive Dios*, *maldición*, *traidor*, etc.

¹¹⁰⁴ Para un estudio completo de las figuras morfológicas, sintácticas, semánticas y lógicas véase Martín Fernández (1981).

siglo XI, el XII o el XVI, lo que hace constatar una escasa familiaridad con el lenguaje medieval y un desinterés hacia la recreación realista de la época. «La coexistencia de arcaísmos y anacronismos lingüísticos en las mismas obras es una prueba más de que ninguno de los dramaturgos que en esta época cultivan el teatro histórico —al igual que sus inmediatos predecesores Zorrilla, García Gutiérrez, Rivas y demás románticos— se habían preocupado de reflexionar seriamente sobre la forma más conveniente de adaptar los tiempos pretéritos a la escena» (Cabrales Arteaga, 1984: 410). Tampoco, por supuesto, denota este teatro ningún tipo de conocimiento de la escena medieval; a diferencia de lo que sucede con la poesía, no encontramos ensayos de imitación del mismo.

ECHEGARAY EN ESCENA

Cabrales Arteaga (1984: 17) habla de un resurgimiento del drama histórico (decadente, según el estudioso, desde 1845) en los primeros años setenta, debido a la aparición de nuevos cultivadores del género, de modo que a partir de 1875 éste adquiere un auge inesperado. Así, tras el intermedio republicano, la Restauración va a “restaurar”, además del Monarca, una serie de hábitos, modas, costumbres e ideas de índole conservadora o reaccionaria. El iniciador de esta “resurrección” fue el multitudinario éxito que obtienen algunas obras de Echegaray ambientadas en tiempos pretéritos, en especial *En el puño de la espada*, que, según Cabrales Arteaga, promueve la definitiva actualización de este tipo de teatro, denominado por él “neorromántico”, el cual cuenta con una serie de rasgos específicos que lo diferencian de la dramaturgia del movimiento anterior. Aunque coincidimos con Cabrales Arteaga en la renovación que promueve Echegaray del género, creemos que éste nunca llegó a *decaer* en el sentido al que se refiere el estudioso; al contrario, durante los años sesenta se estrenan obras como *Venganza catalana* que demuestran todavía la plena vigencia que para el público tenían estas obras.

Cabrales Arteaga reconoce también que, pese a los aires nuevos que trajo Echegaray, continúa sin haber un serio intento de profundización en el pasado y la dependencia de la tradición literaria es manifiesta. Además, aun cuando Echegaray consiguió la complacencia del público, la crítica estaba dividida, con reservas hacia lo insólito de las situaciones y la grandilocuencia de ciertos personajes, así como hacia una moralidad de la fatalidad que no acababa de entusiasmar a los sectores más conservadores¹¹⁰⁵; de hecho, aunque sólo fuese por el comportamiento desmedido de los

¹¹⁰⁵ Nulema, por ejemplo (en un artículo en el que narra el éxito de *El gran galeoto* y su origen en el verso de Dante), critica a Echegaray por defender este tipo de moral, negativa en su opinión, pues exime a los criminales de sus actos, ya que se ven arrastrados sin culpa por la fatalidad. V. P. Nulema, “Revista”, *La Ilustración Católica*, 36 (28 de marzo de 1881), pág. 281.

protagonistas o la opinión política de su autor, contó con importantes simpatías liberales.

Echegaray nació en 1833 y estudió en la Escuela de Ingenieros de Caminos; fue un hombre polifacético: matemático, hacendista, ingeniero y dramaturgo, que escribió no sólo obras literarias sino también científicas. En 1896 será elegido académico, después de haber disfrutado durante varios años las mieles del éxito: *En el puño de la espada* de 1875 y *En el seno de la muerte* de 1879 fueron dos de sus mayores éxitos, junto con *O locura o santidad* y *El gran galeoto*, consideradas unánimemente entonces las mejores obras. También fueron bastante aplaudidas *La muerte en los labios* de 1880 y *Haroldo el Normando* de 1881 (Luis Alfonso, 1884: 541-542).

Echegaray era un hombre de ideas liberales, que en 1880 firmó con Galdós, Salmerón y otros el manifiesto del Partido Republicano Progresista; como tantos escritores del XIX, ejerce la política: se encarga de la cartera de Hacienda tras el Desastre del 98. Seoane (1977: 325) nos da una muestra del progresismo del dramaturgo.

El polifacético Echegaray destacó en las Cortes del 69 por su oratoria, cuyas características no participan de la fría y estricta lógica de los números que manejaba como ingeniero de caminos, financiero y economista, sino del dramatismo efectista y truculento del teatro que cultivará con extraordinario éxito a partir de 1874. Su más famoso discurso, con el que ganó un prestigio al que debió la cartera de Fomento, fue el que pronunció en las Constituyentes a favor de la libertad religiosa, conocido como el *de la trenza*. En el derribo de una casa próxima al antiguo edificio de la Inquisición había aparecido una trenza de mujer. Sobre ella monta Echegaray la tragedia de una mujer joven, hermosa, apasionada y valiente, atrocemente torturada hasta la muerte por el sangriento tribunal.

Este imaginativo discurso y el ataque a la Inquisición le proporcionarán un gran éxito, anticipador del que lograrían varias de sus obras de teatro, de las cuales algunas se centrarán en los siglos medios.

Muy revelador de su teoría estética será el discurso de recepción que leyó Echegaray en la RAE en 1894, donde demuestra un claro rechazo hacia el arte docente, y propone un juego con los personajes, una experimentación de carácter externo, formal, frente al carácter social que marcaba al del Naturalismo. Lázaro Ros, en el prólogo a sus obras completas, la denomina *estética dinámica* y la resume así lúcidamente (Echegaray, 1957: 38):

La obra teatral debe despertar emoción estética. Sirviéndose de un vocablo muy propio de un científico, Echegaray habla de *energía estética*. Y, expresándose en términos que parecen propios de un filósofo pragmatista, afirma que la crítica de una obra debe hacerse partiendo de teorías estéticas comprobadas experimentalmente. Pero estamos en mantillas en esa materia. Para llegar a establecer experimentalmente las leyes estéticas en sus reacciones con los individuos serán necesarios larguísimos estudios. Puede haber belleza en lo que inspira horror y despeluzno; *puede haberla también en lo falso, porque también éste puede producir la emoción, la energía estética*. Éstas no son

privativas de una escuela y de un género teatrales; puede haberlas en todos los géneros y en todas las escuelas. Encarándose con los que profetizaban la desaparición de la forma poética, la defiende fervorosamente, con argumentos de científico: la forma poética no hace sino imitar a la Naturaleza, en la que imperan la onda y el período, y a ellas están adaptados nuestros sentidos. Y traza el esquema del rayo de luz, serie inmensa de 'renglones rotos' (vibraciones) que marcan períodos y nos producen la impresión viva de la línea recta. Todo lo que es capaz de despertar emoción estética, energía estética, es arte, pertenezca a la escuela o al género que quiera. *Y el arte debe practicarse por el arte*. Toda obra artística enseña algo, propóngaselo o no el autor; pero el simple propósito de hacer una obra de arte para dar una determinada lección es prostituir el arte. El afán didáctico pervierte al arte. [El subrayado en nuestro].

Efectivamente, en la escena primera de *El gran galeoto*, el autor realiza un retrato de su forma de trabajar, diferente del que imaginan sus críticos, quienes lo presentan calculando y proyectando como un ingeniero la armazón de la obra y los efectos. En esta profesión de fe estética, Echegaray-Ernesto busca representar en su drama "la totalidad de las gentes" a través de unos cuantos tipos o personajes simbólicos; quiere poner en cada uno de ellos lo que está disperso en muchos, pero entonces resulta falseado el pensamiento: son tipos repulsivos y malvados, inverosímiles, porque su maldad no tiene objeto, y se da el peligro de sólo poder pintar una sociedad infame, corrompida y cruel. A estos argumentos, Julián le replica aconsejándole una intriga interesante y bien desarrollada con alguna situación de efecto, pero Ernesto prefiere el drama sencillo y casi vulgar y que la catástrofe y la explosión vengan al caer el telón, en vez de al comienzo. Como vemos, Echegaray es perfectamente consciente de que sus personajes parecen falsos, el mayor defecto que le achacarán todos sus críticos, y expresa su voluntario deseo de apoteosis final.

Ya anteriormente, en la conferencia "Consideraciones sobre la metafísica de la belleza", que lee en la Institución Libre de Enseñanza el 8 de abril de 1877, Echegaray defendía la teoría del arte por el arte. El dramaturgo afirma entonces que no es estéril la actividad artística aunque no sea docente: recordemos que algunos críticos y poetas realistas (como Campoamor) buscaban moralidad y enseñanza en sus escritos. Los argumentos que usa para demostrar sus teorías son científicos, aunque no cree en una ciencia de la estética porque el gusto varía. La *belleza* para él es independiente del *bien* y de la *verdad*¹¹⁰⁶.

Si es cierto que Echegaray usa la Edad Media como telón de fondo y no se interesa por su realidad concreta ni se informa sobre la época, es porque no es un historiador-poeta: lo único que le interesa es la teatralidad de las situaciones llevadas al límite. Así, el final de *En el seno de la muerte* (que se sitúa en tiempos de Pedro III de Aragón), ese encierro último de los tres personajes, es un ejemplo de ese paroxismo llevado a sus últimas consecuencias; como Blasco Ibáñez en sus cuentos medievales, el

¹¹⁰⁶ "Conferencias", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 4 (27 de mayo de 1877), págs. 14-16: 14. La conferencia continúa siendo extractada en el siguiente número.

dramaturgo se deleita en cierta exhibición de momentos terribles, en un alarde de fuerza dramática¹¹⁰⁷. *En el puño de la espada* muestra el mismo tipo de inverosimilitud que la anterior obra: también hay agonizantes que escriben u ocultan secretos sobre el honor con su sangre, y la pobreza escénica es la misma, pero los personajes son movilizados con mayor acierto aún, en sus entradas y salidas, más flexibles, aunque la maestría es mayor en *El gran galeoto*.

Los dramas de Echegaray no son amplios cuadros de vida y sus conflictos acaban siempre en catástrofe. A diferencia de los dramas áureos y de ciertos románticos, no tienen un criado gracioso, no hay concesión a la comedia. Según comenta su prologuista, Lázaro Ros, los hugólatras ortodoxos habrían proscrito airadamente a Echegaray, pues sus personajes no hacen historia, ni poesía difusa, ni despistan el interés del espectador con ingeniosidades o escarceos más o menos filosóficos. Para el dramaturgo, no importa la falsedad o la improbabilidad si se mete al espectador en la escena; en su afán de acción y conflicto llega hasta la exuberancia barroca. «¿Qué hay de inactual de Echegaray? Los partidarios del realismo y de un romanticismo nuevo, en los tres primeros decenios del siglo XX, hablan de ‘figurones, oratoria, escenografía barata’; de ‘gesto excesivo’, ‘petulancia espectacular’, ‘mar retórica’», exclama Ros (Echegaray, 1957: 43). Pero Echegaray tuvo una descendencia en el teatro modernista del siglo XX —que hereda el criticado manierismo de sus epígonos—: lo que sucede es que se ha atendido más a su deuda romántica que a su apunte de futuro; y a este dramaturgo habría que resituarlo, aunque no gustara a la sensibilidad noventaiochista, y lo rechazase un estilista Valle-Inclán; algo de esperpéntico podríamos encontrar incluso en los personajes echegarayanos. Echegaray persigue el sublime horror trágico, como dice en la dedicatoria de *En el seno de la muerte* que dirige a Rafael Calvo, «el actor ideal para los dramas románticos por su vigor para conseguir la emoción del público» (Simón Palmer, 1990: 26). En donde nada aporta Echegaray y se muestra más poco original es en el terreno del lenguaje: como la generación romántica anterior, adopta la fabla medieval que se usaba en las comedias del Siglo de Oro¹¹⁰⁸.

Por supuesto que los elementos románticos se convocan por doquier en la obra de este dramaturgo, pero el autor es consciente de ello; en el acto primero de *La peste de Otranto* (Echegaray, 1884), también ambientada en la Edad Media, los tópicos abundan: el joven de origen desconocido, Roberto, deja a su amada Irene para ser cruzado, pues cuando la madre de ésta, la condesa, le desprecia, decide *hacerse hombre*, intuyendo que es de origen noble (en un pergamino que tiene Guillermo, el ayo de Roberto, está escrito de quién es hijo). Es el repetido tema del hombre que se va y promete volver, del que

¹¹⁰⁷ Para un análisis en profundidad de *En el seno de la muerte*, véase Cabrales Arteaga (1989: 85-93).

¹¹⁰⁸ Luis Alfonso, “Nuestros grabados./ José Echegaray”, *La Ilustración Artística*, 156 (22 de diciembre de 1884), págs. 410-411. «Razón tenía el insigne inventor de las *Doloras* [Campoamor], razón ha tenido

también, no olvidemos, beberán simbolistas y modernistas. El decorado se hace *cliché*: comienza la obra con un salón de estilo románico en un castillo feudal, donde un gran balcón con arco de medio punto domina el patio del castillo, la villa, el puerto y el mar (*ibidem*: 7). Pero las escenas siguientes introducen otros elementos: pasados algunos años en Jerusalén, Roberto vuelve en el acto segundo, tras haber estado nada menos que con *Godofredo de Bouillon*. El cura Martín habla tranquilo de cómo mueren los egipcios, mahometanos y judíos por una peste que existe en el golfo de Otranto. La villa es entonces un montón de muerte y Unfredo quiere que no se deje pasar al cruzado y al peregrino Guillermo para evitar el contagio; sí; en cambio, al mercader, pues es a quien más deben (*ibidem*: 43-44). Adriano es el representante de este gremio de comerciantes, elemento social que se nos presenta de manera negativa, en un materialismo egoísta. Se imponen entonces duras medidas para evitar la peste, y la condesa ordena que quien ayude al *infestado* Guillermo también sea quemado. Roberto tiene miedo de ser el hermano de su amada, pues la condesa, la madre de ésta, sospecha de una infidelidad de su marido, y sin embargo sólo Guillermo sabe la verdad, por lo que, aunque traiga la peste, quiere Roberto encontrarle: él es el único que acude en su busca, mientras los demás le rechazan cuando desembarca. Guillermo huye con la peste y Roberto le persigue: son momentos de gran tensión, pues el pueblo quiere asesinar al primero.

Echegaray denuncia esta superstición de las masas; se conjura a la peste que se dice proviene de Satanás y no se muestra ni la más remota compasión con los cuerpos afectados, enviados a la hoguera por mandato de un eclesiástico, Martín, pintado con tintes negativos. Éste pronuncia que la peste es la amargura, el dolor, la podredumbre del infierno, el abismo en que durante siglos se amontonan los crímenes de pueblos y de razas, sin reposo, «¡montón de ruinas, lágrimas y sangre,/ sumidero de hiel, gota por gota!» (*ibidem*: 77). La escena de la persecución al anciano acosado se nos narra desde lejos, pero mantiene su impacto porque sabemos cuál será el final terrible. Una acotación de la escena X nos da una idea del horror que pretende transmitir Echegaray: «Las turbas con hachones y armas. Guillermo viene por la calleja de la derecha huyendo y poseído de un gran espanto: pálido, desmelenado, manchado de sangre, los vestidos desgarrados. Se le debe ver venir desde lejos, si es posible: detrás las turbas con teas y armas, gritándole y acosándole: cuídese de dar vida y movimiento a esta escena» (*ibidem*: 86). Como vemos, el autor apura hasta el fondo el lado dramático del asunto: Guillermo pide socorro y piedad, cae al suelo y le rodean y le acosan los hombres de la condesa, y cuando le pinchan con picas, lanzas y espadas, pide asilo en el templo. Entonces el pueblo quiere quemar el templo con el cuerpo dentro y los caballeros ya no hacen caso de la condesa, que intenta ahora salvarle. Martín, el cura que fomentó el odio y el miedo hacia la peste aprovechándose de la credulidad del pueblo, se opone al

siempre; cuantos dramas 'de época' ha producido Echegaray, guardan en su estilo y lenguaje el sabor

incendio del templo. Roberto denuncia que no son cristianos los que van a la caza de un anciano desvalido, pero todos cooperan a la misma porque el pregón leído les ha metido ya el miedo en el cuerpo. Al final, Roberto entra en la iglesia en llamas, descubre en el manuscrito que no es Irene su hermana, y muere abrazado a ella cuando ésta se lanza al fuego. En cierto modo, el patetismo de la descripción y la denuncia a la intolerancia nos recuerdan el discurso de la trenza. Si nos hemos detenido en este drama es porque es uno de los menos conocidos de entre los que se ambientan en la Edad Media, pero revela más que otros el temperamento del autor: la combinación de manierismo estético y preocupación social.

Además, su descripción descarnada de los efectos de la peste nos recuerda a la que realiza de la lepra Pardo Bazán en su *San Francisco* —del que ya hemos hablado—, utilizando todos los recursos del lenguaje naturalista. Pero la originalidad y el pensamiento liberal de Echegaray se muestran también a la hora de concebir el personaje femenino: así, la enérgica condesa de *La peste de Otranto* demuestra poco aprecio por su marido infiel. Si bien, sin duda, el personaje más “revolucionario” será la protagonista de *En el seno de la muerte*, muy alejada de la pasividad del personaje femenino romántico. Beatriz es infiel a su marido y no parece arrepentirse de ello; sin embargo, no se la condena, ni se se la presenta como la mujer malvada de los folletines. En Echegaray el amor es una fuerza que rompe las convenciones.

Las opiniones de los intelectuales de entonces sobre el teatro de Echegaray son bastante oscilantes. En general, sus dramas se entendieron como una *resurrección* de un movimiento muerto, el Romanticismo, pero esto no nos debe cegar a la hora de descubrir sus valores nuevos, pues también a los poetas modernistas se les consideró en un primer momento como nuevos románticos. Por otro lado, si lo *realista* y más acorde con los tiempos vigentes era la exactitud histórica y la moderación en las pasiones (como vamos a ir viendo), obras como las de Echegaray no podían situarse en un canon preferente, al igual que pasaba con las novelas de folletín. De todos modos, a lo largo del tiempo y en diferentes críticos, la consideración de Echegaray variará de manera llamativa. Así, por ejemplo, aunque Clarín critica los excesos del dramaturgo (en muertes, parlamentos, etc.), admira en muchos momentos el teatro de Echegaray (lo cual se ha querido entender como una consecuencia de la afinidad ideológica que hubo entre ambos escritores); Revilla se muestra ambiguo con respecto a él (todos deben admirarle y ninguno imitarle); Cañete, desde criterios estéticos realistas, critica la incongruencias de Echegaray; Fermín Herrán alaba las tempestades de su alma; Menéndez Pelayo lo califica de librepensador y el P. Blanco García lo ve como un mal menor (Cabrales Arteaga, 1984: 13-16).

Nosotros hemos querido también recoger algunas opiniones sobre el dramaturgo que nos puedan ayudar a un acercamiento más lúcido hacia su teatro, hoy por hoy tan poco valorado. A diferencia de lo que sucedió entre los miembros de la Generación del 98, muchos de sus contemporáneos no lograron situar a Echegaray en ningún movimiento concreto (cosa que la crítica actual hace demasiado rápidamente), y, si lo hicieron, la etiqueta de *romántico* les impidió descubrir todo lo que de nuevo pudo aportar a la escena. Pero no cabe duda de que fue un personaje que sorprendió, llamó la atención, rompió esquemas. En ocasiones, constataremos que su teatro fue puesto en oposición al de Tamayo y Ayala, por ejemplo por Palacio Valdés, Revilla o Yxart, y que se consideró por ello una vuelta atrás, pues sus *exageraciones* rompieron la moderación de la exaltación romántica lograda a través de dramaturgos como García Gutiérrez. No obstante, también hay críticos como Clarín que sitúan la producción del dramaturgo dentro de las más modernas tendencias del pensamiento. Por otro lado, el amaneramiento del autor, más cercano al Modernismo, era natural que no acabase de entusiasmar a todos los partidarios del Realismo.

Si Cabrales Arteaga ve el drama de nuestro autor como un resultado de la Restauración, opinión distinta muestra Luis Alfonso (1884: 535), quien señala que, más que fruto de ésta, lo es de la Revolución, que dejó todo agitado; para él Echegaray en el teatro es «la revolución hecha hombre. La revolución de Setiembre lo arrojó a la vida pública primero y a la vida literaria después, y con los combustibles que de la revolución trajera abrasó en llamas la escena española». Según Luis Alfonso, Echegaray no puede ser naturalista porque no es pesimista ni materialista (*ibidem*: 547), pero sí resulta en cambio *fatalista*. En puntos de honor le considera severo, ve por ejemplo demasiada crueldad en el castigo a Beatriz de *En el seno de la muerte* (*ibidem*: 549). Como tantos otros críticos, piensa que lo malo o lo peor de Echegaray es la escuela que deja (*ibidem*: 552): los discípulos toman del modelo lo saliente y asequible, que es aquí lo extravagante e hiperbólico (*ibidem*: 552), aunque Luis Alfonso sabe ver más allá de esto. Por ejemplo, se muestra muy acertado cuando dice que el dramaturgo cuida de la idea moral embellecida por la forma; descubre así el aspecto que más ayuda a destacar la obra de nuestro autor: la consideración formal del drama.

Por el traje de los personajes distingue Luis Alfonso los dramas de Echegaray en dos especies: los de «época» y los de «costumbres», si bien de los primeros ha escrito más

y es ello tanto menos sorprendente, cuanto que el lirismo y el romanticismo que le acompañan donde quiera —como guardianes fieles y valerosos o como diablos tentadores, según a ustedes plazca,— mejor se avienen con la ropilla y los gregüescos que con la levita y los pantalones. Y así como ninguna de sus tragedias de capa y espada pudiera encajar en el marco de la vestimenta y costumbres de hoy, porque son, cual procede, propias de su esencia, tanto como por sus accidentes, de otros tiempos, así muchos dramas suyos a la moderna pudieran fácilmente trocar de atavío, y conservando

su acción, su desarrollo y hasta su lenguaje, retroceder de este siglo al XVI o al XV. (*Ibidem*: 546).

Echegaray para Luis Alfonso crea una dramática amasada con el romanticismo del Duque de Rivas y de Dumas (padre) y el lirismo de Lope, Calderón y Rojas, y salta a escena en un momento en que las corrientes eran poco caudalosas (*ibidem*: 552). Además, destaca la moralidad implacable del dramaturgo pues «según determina la moral de sus obras, es el cirujano que saja, disecciona o cura, no el labrador que siembra, cultiva y cosecha» (*ibidem*: 553).

Revilla (1883: 117-127), que fue «en sus tiempos árbitro y dictador de la crítica, verdadero amo del cotarro literario y terror de los escritores», en palabras de Pitollet (1957a: 86, n. 5), en una de las semblanzas de sus *Bocetos literarios*, describe al dramaturgo como un matemático que en lugar de ser frío es en exceso fantástico, y al que le falta experiencia del mundo, por lo que las mujeres que crea carecen casi siempre de verdad (*ibidem*: 120). En todo momento, hay que advertir que en su crítica parte Revilla de presupuestos realistas, de modo que para él esta mezcla de matemático y poeta posee un exceso de efectismo y falsedad. Como Hugo, tiene la candidez de un niño, por eso sus personajes sólo viven en su poderosa inteligencia (*ibidem*: 120-121), pero no son figuras de carne y hueso, arrancadas a la realidad viviente, «sino personificaciones abstractas de una fuerza determinada que juega como factor en el problema y se mueve constantemente en una dirección única, con arreglo a las leyes de una mecánica inflexible», (*ibidem*: 123). Esa abstracción idealista procede de su conciencia de matemático (*ibidem*: 121), y así algunos le acusan de tener un talento calculador y un entendimiento que de manera geométrica y sin genio construye fríamente sus obras, resolviendo ecuaciones y lanzando teoremas. Sin duda, a crear esta imagen contribuyó Echegaray con su teoría estética, pero Revilla no está de acuerdo con esta concepción del dramaturgo, a quien reconoce la calidad de genio (*ibidem*: 119), o más bien de *monstruo*. Es nada menos que un problema psicológico (*ibidem*: 127), pues no es el romántico de largas melenas que esperaríamos encontrar, como él lo mismo reconoce (*ibidem*: 126-127).

Lo que más subleva a Revilla es que Echegaray elige «el más realista de los géneros poéticos, el que requiere mayor sentimiento y más profundo conocimiento de la vida» (*ibidem*: 122), y entonces no acierta a reproducir en la escena la verdad ni la pasión. Acostumbrado a la abstracción, será profundamente idealista, «porque para él la realidad, con su vida inagotable, sus delicados matices y su variedad infinita, se identificará con la abstracción rígida, estéril, fríamente lógica, que constituyó la ocupación constante de su vida». Si con la fantasía intuye el sentimiento, le falta todavía sentirlo y de ahí provienen sus errores y grandezas. Pinta la sociedad como debe ser, no como es, y aunque sus dramas deslumbran a la imaginación y excitan los nervios, dejan

el corazón frío (*ibidem*: 124). Su idealismo y fatalismo viene explicado en estos términos: es idealista «porque la verdad será para él la verdad lógica y formal de la abstracción, y no la verdad palpitante, viva, mudable y caprichosa de la realidad viviente», y su fatalismo se debe a una lógica implacable del cálculo matemático donde no cabe la libertad (*ibidem*: 122). Para Revilla, Echegaray es regeneración y ruina de la escena, hay una grandeza que es inevitable reconocer: en él todo es extremado, lo sublime y absurdo, lo monstruoso y lo bello (*ibidem*: 126). El talento que le falta a Echegaray es, según Revilla, el de la experiencia, el que «obliga al poeta a mantenerse dentro de lo verosímil y lo razonable; el que impele a buscar sus personajes en los modelos vivos y no en una fantasía extraviada por la abstracción» (*ibidem*: 125). En resumen: «El Sr. Echegaray es un genio de naturaleza excepcional a quien sobran dos cosas: fuerza fantasía, y faltan otras dos: verdadero sentimiento y conocimiento claro de la realidad» (*ibidem*: 119).

Qué duda cabe de que en las opiniones que vierte se deja llevar Revilla por sus prejuicios estéticos, que buscaban un reflejo experimental de la realidad circundante — algo que se ha extendido a la crítica historicista que, como veremos, no juzga a este autor desde unos parámetros formalistas, sino siempre desde los mismos argumentos de falta de adecuación a la realidad—. Para comprender los juicios de Revilla, hemos de entender su concepción de la crítica y del arte, que debe basarse para él en la experiencia, como demuestra en su discurso pronunciado en el Ateneo: “Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y el desarrollo del arte” (Revilla, 1883: 535-565). El criterio del crítico se apoya en el conocimiento de la naturaleza y de la vida humana que se representa en el teatro. «¿Cómo voy a juzgar yo una cosa que no conozco? De nada me servirían todas las críticas y las retóricas si no tengo amor a lo bello; si no tengo conocimiento de lo bello, el sentimiento de la belleza y el amor al arte, sin lo cual no hay crítica posible» (*ibidem*: 548).

Lo que nos hace pensar en general la crítica de Revilla a Echegaray es que aquél no acabó de comprender las teorías que expone el dramaturgo en su introducción a *El gran galeoto*, además de que no vivió para escuchar su discurso en la RAE, donde vimos que el dramaturgo no sólo era muy consciente de esa falsedad que Revilla ve como defecto, sino que hacía una defensa de ella. Pero sea como sea, el hecho de que, pese a ser tan contrario a su idealismo, Revilla apreciara a Echegaray, es significativo y nos puede hacer replantear nuestra lectura del mismo. Ya muerto el crítico, González Serrano (1883: 11) se referirá en 1881 a «los juicios contradictorios que ha formulado acerca del teatro de nuestro grande dramaturgo el Sr. Echegaray», debidas a la espontaneidad tardía de su sentimiento.

En su semblanza de Adelardo López de Ayala, sin embargo, se refiere Revilla (1883: 25-26) de nuevo al dramaturgo en términos más negativos, pues en su opinión

éste desvía la senda iniciada por Ayala, quien al trazar el modelo del moderno drama de costumbres creó una escuela con discípulos que aplicaron sus procedimientos al género histórico y a los dramas de carácter trágico, rematando así la empresa de dar forma aceptable al drama romántico, que logró García Gutiérrez en su segunda época (este es el tipo de teatro histórico que prefiere Revilla) o Tamayo. «El movimiento neo-romántico y pseudo-realista, iniciado a deshora por la escuela del señor Echegaray, ha sido obstáculo no pequeño para que nuestra literatura dramática siga por estos bien encaminados senderos, y ha traído hondas perturbaciones a la española escena». No obstante, piensa que al cabo triunfarán los buenos principios y sanas tradiciones de Ayala en el drama de costumbres, y Tamayo, García Gutiérrez y Hartzenbusch en el histórico y en la tragedia, «porque en el arte, como en la política, si pudieron triunfar por un momento, jamás causaron estado las demagogias» (*ibidem*: 29). Revilla preferirá, pues, un teatro romántico *moderado* y en este sentido defenderá las obras románticas que lleven esta línea, como veremos en otro apartado.

Menos receptiva se mostró Pardo Bazán hacia la obra de este dramaturgo, pues en *La cuestión palpitante* comenta que en lugar de ser subversivo y demoledor como alguna crítica de su tiempo discutió, su verdadero «rostro literario» es el del «reaccionario que retrocede, no sólo al romanticismo, sino al teatro antiguo de Calderón y Lope» (Pardo Bazán, 1970: 30).

Por su parte, Valera supo valorar a Echegaray, aunque no fuera su vertiente histórica la preferida. Comentando la obra *La duda*, de 1898, de corte ibseniano y de un simbolismo que despierta su interés, afirma que está fuera de toda discusión el «prodigioso y fecundo ingenio de Echegaray» (Valera, 1961: 963). En su «Homenaje a Echegaray» (Valera, 1912b: 319-328), muestra, no obstante, cierta reserva hacia la significación del dramaturgo, tal vez porque fue escrito en un año tan tardío como 1905, cuando ya había sido públicamente rechazado por los escritores del 98. Si por un lado exclama: «¿Qué autores han conmovido y apasionado más a los espectadores? ¿Quién ha sido más frenéticamente aplaudido y vitoreado?» (*ibidem*: 324), por otro, se atiene a las ideas algo *peregrinas* del P. F. Blanco García, que según él defiende una postura intermedia entre la admiración y la crítica (en realidad se inclina más por esta última). «No he de hacer yo el análisis de los dramas de Echegaray. Quiero aceptar cuanto dice de ellos el más juicioso, en mi sentir, entre todos los críticos de la literatura española contemporánea, el que no calla si no manifiesta y censura los defectos todos del poeta, el que nadie podrá recusar por partidario suyo, por libre pensador, por modernista, por prendado de nuevas y atrevidas ideas de revolución y de progreso» (*ibidem*: 325). Como vemos, Echegaray era todavía puesto entonces en el bando de los librepensadores y, algo nuevo, que puede tener todo el sentido del mundo, era tildado de modernista.

En cuanto a Blanco García, la opinión del cual dice seguir Valera, desprecia, como tantos críticos formados en el Realismo, las pasiones *innaturales* del autor. Pero

para entender su rechazo del teatro de nuestro vate hay que hacer notar que el agustino, por ejemplo, califica el asesinato por equivocación de Magdalena en *Cómo empieza y cómo acaba* de «inverosímil, antiestético y profundamente inmoral» (Blanco García, 1891, II: 399), es decir, en su juicio existen, además de prejuicios realistas, unos parámetros éticos o religiosos. Así, aunque a este historiador le parece injusto que digan de sus personajes que son abstracciones sin vida engendradas por el cerebro de un matemático, considera que Echegaray evoca los fantasmas del Romanticismo.

En sus textos críticos sobre el dramaturgo, Clarín parece considerar a Echegaray de los suyos, y esto es importante tenerlo en cuenta; no olvidemos que su teatro recibió todas las calificaciones posibles, desde romántico a realista, modernista o naturalista. En “El libre examen y nuestra literatura presente” (Clarín, 1971: 65-78), el novelista realiza unas interesantes observaciones sobre el dramaturgo, en las que parece reconocer su modernidad. Así, comenta que Pérez Galdós «con Echegaray, en el drama, es la representación más legítima y digna de nuestra revolución literaria» (*ibidem*: 72). Muy lúcidamente, Clarín ya no habla de una vuelta al Romanticismo, se da cuenta de que estamos ante algo nuevo y de que Echegaray se acomoda a su tiempo, tanto formal como ideológicamente:

El teatro y la lírica son por completo del libre examen, a pesar de que no sean francamente revolucionarios en la apariencia todos sus representantes. Echegaray, decíamos arriba, es con Galdós encarnación de nuestra literatura libre; es cierto, su influencia en el teatro español es la más poderosa que se ha notado desde los tiempos en que García Gutiérrez hizo volver al antiguo cauce la corriente impetuosa y pura de nuestro drama romántico. Echegaray, en parte, es continuador de aquella escuela, *pero tal como lo exigen las circunstancias del tiempo; los atrevimientos* que primero se intentaron en los medios artísticos hoy es preciso intentarlos en el fondo, en el pensamiento, *en el propósito formal*.

Como el teatro es la manifestación artística que más interesa al público español; como el teatro es lo más nacional de nuestra literatura, en este terreno es donde la reacción quiso defenderse más, y con armas no siempre lícitas destruir al adversario. Echegaray personificaba el libre vuelo de la fantasía y el libre examen en escena, y aunque jamás osó atacar de frente en las tablas lo que las costumbres hicieron respetar siempre en ellas, no le libró esta prudencia de la ira de los intolerantes y reaccionarios, y no sólo se discutió la moralidad de sus dramas y la belleza de sus procedimientos artísticos, sino lo que era indiscutible, sus facultades de poeta dramático. (*Ibidem*: 75; el subrayado es nuestro).

Ciertamente, *La Ilustración Católica* hostigó a Echegaray por estas *inmoralidades* una y otra vez, pues el fatalismo del autor estaba en contra de una moral católica ortodoxa, como hemos visto, y sus personajes no actúan siempre según los cánones sociales. Un entusiasta Clarín nos comenta que pocas veces hubo oposición más fría, ruda y encarnizada que la que se mantuvo contra Echegaray, ni teatro más grande y completo que el suyo (*ibidem*: 76). Pero al final, los enemigos se acabaron callando y el pueblo le coronó, aclamó y declaró su poeta predilecto. «La victoria no es sólo de Echegaray, es la victoria del espíritu libre de trabas, dogmas y preocupaciones

que se enseñorea de la escena, donde vegetaban los enclenques vástagos de una dramática híbrida, sin objeto, sin causa racional, y abrumada de cortapisas, de recetas, de preocupaciones y, lo que es peor de todo, anémica» (*ibidem*). Clarín defiende sin embargo que el drama de Echegaray es sólo un paso: en el teatro la revolución tiene que ir más adelante, y deben ayudar a Echegaray otros artistas. Muerto el autor de *Consuelo*, Ayala, que llevaba por buen camino la comedia nueva, queda Sellés, que debería aprovechar sus facultades para, sin renegar de la tradición y de lo bello, «seguir el rumbo que al arte señala el movimiento general presente de la ciencia y de la literatura» (*ibidem*). Clarín, pues, nada menos que en 1881 (cuando se edita este *Palique*), considera al dramaturgo como un abanderado del librepensamiento —aunque, considerado el caso de Acuña, Echegaray estaba lejos de ser un inconformista—. Qué duda cabe de que obras como *El gran galeoto*, que planteaba una denuncia a la murmuración sobre la vida de otros, tenían una cierta vigencia social y un progresismo que podía molestar a ciertas capas sociales, por ejemplo, la eclesiástica.

Clarín denuncia también el vaivén de la crítica en su consideración del teatro de Echegaray: si primero, tras *La esposa del vengador* y *En el puño de la espada*, le saludó como a un genio o un restaurador del teatro, esa misma crítica se cansó luego de sus dramas y en elementos que provocaban anteriormente alabanzas vio ahora culteranismo, amaneramiento, efectismo, falsedad e inverosimilitud (*ibidem*: 122). El asturiano reconoce, comentando *Mar sin orillas*, que, aunque Echegaray es un genio del teatro, que ensancha con su fuerza sus límites, es al tiempo imperfecto, desigual y precipitado en la concepción de su forma dramática (*ibidem*: 123). Para Clarín, en su credo estético naturalista, lo que importa en un drama es el carácter, el ser humano individual en la sociedad, «la resultante de las propiedades humanas, como fuerza, en la connivencia social, influidas por el medio en que obran, y a la vez influyentes» (*ibidem*: 134); tal vez por esto le gusta Echegaray, que en una obra como *El gran galeoto* muestra toda la fuerza nociva de la masa humana. Ahora bien, en *Mar sin orillas* (obra que trata el tema de la honra una vez más: la mujer de Leonardo, acusada sin ser culpable de deshonorada, se suicida por él), alaba Clarín que no haya dicción con ampulosos adornos de tropos, antítesis o conceptos, es decir, rechaza el lenguaje más retórico de los dramas históricos de Echegaray. Esta obra es del gusto del asturiano por el carácter de Leonor, que es completo y es esencia del drama. En ella vemos una vez más a la protagonista activa de la obra de Echegaray, mujer que toma sus decisiones y no espera a que actúen por ella, como el prototipo romántico: como eco de una Eloísa moderna, Leonor asegura que amaría a Leonardo aunque fuese como su manceba, pero eso es lo que va a hacer sospechar a su amado (*ibidem*: 128), pues su encuentro con ella se produce nada menos que cuando Leonor huye de una mancebía. El único defecto que encuentra Clarín en el drama es que peca Echegaray de falta de habilidad para copiar la naturaleza humana sin

forzar los resortes (*ibidem*: 136), pero, a pesar de ello, le atrae el movimiento de caracteres que determina la acción humana en la producción del dramaturgo.

Menos agudo se muestra Palacio Valdés en su consideración del drama de Echegaray, al que califica de descendiente directo del romántico, con esa miopía que en ocasiones muestra para todo lo que no sea realismo; así, en 1875, en un artículo que no se recoge en sus *Obras completas*, comenta: «el romanticismo del año 36 ha logrado una gloriosa interpretación en el último drama del Sr. Echegaray (D. José) titulado *En el seno de la muerte* (...). El Sr. Echegaray (...) ha sido el único que, perdiendo el miedo a la retórica putrefacta de los últimos tiempos, cortó algunas de sus ligaduras al teatro; pero el Sr. Echegaray, sobre ir demasiado lejos en su empeño de resucitar el viejo romanticismo, ha pagado tributo con más fervor que nadie al tema predilecto del teatro». Y acto seguido critica los adulterios *en tres actos*; si Palacio Valdés no acaba de aceptar a Echegaray, es porque resulta «insensato el oponerse a la tendencia realista que hoy manifiesta toda la literatura» (cit. en Dendle, 1998: 262-264). En 1884, una vez más, expresa su rechazo hacia esta dramaturgia: según Palacio Valdés, al contrario que la novela romántica, el teatro histórico ha conseguido triunfar porque el público español en las tablas ha querido siempre «frases pomposas, rasgos inauditos y puñaladas. (...) Así se explica que Echegaray se hubiera apoderado como señor absoluto del teatro en la última década, arrastrando al público por donde bien se le antojaba y haciendo olvidar casi por completo los primores de Ventura de la Vega, Tamayo y Ayala» (cit. en Dendle, 1998: 270-271). Por otro lado, en *Nuevo viaje al Parnaso*, realiza una dura e irónica semblanza de Echegaray. «Palacio encuentra falso el teatro de Echegaray, carente de equilibrio, escrito con precipitación» (Alborg, 1999: 415).

Blanco Asenjo, en su prólogo al libro de Pi y Arsuaga, se suma a las posturas ambiguas; de todos modos, no hemos de olvidar que escribe ya en la década de los 80, cuando el teatro de Echegaray se comienza a cuestionar con más intensidad. Considera este historiador que la crítica a la obra del dramaturgo es importante porque el teatro sufre una evolución a través de él: sin embargo, la influencia de Echegaray es más revolucionaria que artística, es decir, destruye, renueva, agita, pero no funda o crea escuela (a diferencia de tantos críticos, no reconoce, pues, una escuela suya); lo que más resalta este crítico de nuestro autor (hacia el que no se define) es su fuerza, y así le denomina «el Marat de nuestro teatro» (Pi y Arsuaga, 1884: x).

Los prejuicios realistas asentados en comentarios de críticos como Pi y Arsuaga, nos muestran que el mismo tipo de reseña que se hacía en la prensa se extiende incluso a las monografías, elaboradas desde una mayor reflexión. Por ejemplo, *En el puño de la espada*, que habían elogiado Balart o Revilla debido a que, según Pi y Arsuaga (1884: 17), se pudieron dejar arrastrar por los efectos, no le gusta a éste porque no es verosímil como debe ser el drama. No sabe entonces cómo la han aplaudido cuando está tan llena de defectos. La escena de Violante de rodillas ante el violador no le resulta moral ni

normal, sino deshonrosa de por sí (*ibidem*: 12). En cuanto a *En el seno de la muerte*, reconoce que contiene bellezas y defectos, así como esmero en la forma (*ibidem*: 37), pero no le agrada la moral de los personajes: Jaime se porta mal al preferir antes a Beatriz que a Aragón, y además no es patriota, pues mata a Berenguer, que concebía un plan contra los franceses, por salvar a Beatriz. En opinión del autor, ésta es la adúltera típica de los dramas de Echegaray, «dulce y repugnante» (*ibidem*: 47). Aunque le cueste vivir su pecado, ella será capaz de desafiar el orden establecido, y demuestra no tener moral ni honor, pues antepone su amor a todo, lo cual al escritor le parece criticable. Éste, en general, prefiere en Echegaray los caracteres de segundo o tercer orden a los protagonistas (*ibidem*: 70).

En cambio, sí es de su agrado *O locura y santidad*, pues esta obra no muestra «Nada de aquel descabellado argumento, nada de aquellos exagerados y enfáticos caracteres que, a fuerza de romantizarlos, hacía descender al naturalismo más grosero» (*ibidem*: 20); por el contrario, aunque haya también faltas, la moral es *bellísima*. En *La muerte en los labios* (ambientada en el XVI) ve una fusión entre realismo e idealismo, como en *El gran galeoto*. Considera que la escuela naturalista, que estuvo en boga hace muchos años, es ahora resucitada por Echegaray (*ibidem*: 90) —al que considera sin embargo romántico en la obra *En el seno de la muerte* (*ibidem*: 202)—. Se trata del naturalismo que ya se daba en *El Quijote* o *La Celestina*, pues en este sentido Zola no fue innovador (*ibidem*: 169). En fin, da la impresión de que, además de juzgar el teatro desde unos parámetros estéticos realistas y desde una postura moral, el crítico muestra una cierta confusión de términos a la hora de referirse a los diversos movimientos estéticos decimonónicos: en definitiva, no tiene las cosas demasiado claras, o bien las fronteras pueden ser más difusas de lo que pensamos.

Señala, por último, Pi y Arsuaga una crítica de Blanco Asenjo de 1879, publicada en *El Liceo*, donde el autor alaba la concepción épico-lírica del tercer acto de *En el seno de la muerte*, pero lamenta que los personajes sean como marionetas (*ibidem*: 61). Sin saberlo, Blanco Asenjo estaba “dando en el clavo”: Echegaray trata conscientemente a sus caracteres de esta forma y ahí radica su originalidad, en esa voluntad antirrealista. Pi y Arsuaga también está de acuerdo con la reseña del crítico en que esa última escena del drama está inspirada en la novena serie de *La Légende des Siècles* de Hugo.

A mediados de los 80, cuando se hace evidente la decadencia física de Vico y el deterioro del edificio del Español, cunden los ataques a este tipo de teatro. Prima entonces el desinterés cada vez más generalizado del público hacia los comportamientos extremados (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 64-65). A finales de esta década, el teatro histórico entra definitivamente en crisis y entre los círculos intelectuales se impone el drama realista (al que también se acoplará el dramaturgo): las principales voces contrarias ya no provienen del ala conservadora, sino de los

defensores del Realismo. En 1888, Picón comenta que existe un cierto cansancio hacia las acciones y rasgos vigorosos de Echegaray¹¹⁰⁹.

En los 90, Yxart, uno de los críticos que más reparos pusieron al teatro histórico y romántico, paradójicamente muestra comprender mejor que otros el drama de Echegaray, aunque lo considere de manera negativa. Así, demuestra gran agudeza cuando afirma que con el dramaturgo resurge en las tablas «un romanticismo melodramático, teatral adrede, más exaltado todavía que el del primer tercio de siglo» (Yxart, 1894, I: 66); hecho que considera el más significativo de los últimos tiempos. Este *teatral adrede* es el manierismo que hemos querido resaltar anteriormente, es la modernidad de Echegaray. Sin embargo, para el catalán, los intentos de Enrique Gaspar y de Tamayo de renovar el teatro rompiendo con las convenciones, usando la prosa hablada, ahondando en los recursos de la época, etc., se frustran cuando este neorromanticismo, como lo llama Yxart, viene *de golpe* y suspende el movimiento de avance. Es decir, es un salto hacia atrás: la reaparición del drama romántico que, ya que no estaba muerto, era persistente, vuelve a adquirir todos los caracteres de antaño y nadie se sustrae a la fascinación que causa. Como vemos, Yxart no se desembaraza de la común consideración del teatro de Echegaray como una vuelta al Romanticismo, pero descubre la conciencia estética del dramaturgo.

Tal vez el problema de Yxart es considerar a Echegaray parte del teatro histórico que nace tras la Revolución, que él describe como desprovisto de intuición poética de lo pasado, limitado a ser pretexto para «declamaciones lírico-patrióticas», inspirado en el teatro antiguo como el de Calderón (*ibidem*: 67-68). «Si algo hubiese que notar en algunos ejemplares de aquellos días (*La Capilla de Lanuza, El Castillo de Simancas* de Marcos Zapata, el *Hermenegildo*, o el *Theudis* de Sánchez de Castro, y otros y otros análogos) sería cierta virilidad en el estilo, una forma más vibrante y osada, común a toda la literatura de la revolución, la mediana inclusive, como nacida en época de exaltación y lucha. Pero aun así, apenas hallaríamos en todo aquel catálogo alguna que otra obra, que, como *El Haz de leña* de Núñez de Arce, sea realmente de maestro». A Yxart le asombra el renacimiento romántico que se produjo en las tablas, en contraste con el resto de la literatura (*ibidem*: 68), y mete dentro del mismo saco tanto a Echegaray como a los nombres mencionados, cuando, por ejemplo, hay una gran distancia entre la obra de Sánchez de Castro y la de nuestro dramaturgo, pues éste no plantea el tema patriótico, ni ningún suceso de la historia de España. De todos modos, Yxart habla del éxito de Echegaray como algo pasado, como un recuerdo. El artista pintaba una fatalidad ceñuda y cruel y sus estrenos causaban polvareda y clamoreo de polémicas. El público le aplaudía pero le criticaban los críticos anticuados y modernos; unos con la eterna teoría de la verdad artística, otros, los menos aún, oponiéndole las

¹¹⁰⁹ Jacinto Octavio Picón, "Revista de teatros", *Revista de España*, CXIX (enero y febrero de 1888),

primeras objeciones del naturalismo en el teatro (*ibidem*: 69). Los primeros en nombre de la moral, y los segundos, más o menos influidos por la política.

Ya en el siglo XX, y tras el varapalo que sufre la producción dramática de Echegaray por parte del 98, la crítica historicista bastante unánimemente demuestra gran incompreensión hacia la obra de este autor. Si de la representación de la realidad depende la calidad de una obra, está claro que la de Echegaray había de resultar mal parada: muchos investigadores se sitúan desde un prejuicio estético realista. En general, no se intenta un análisis formal de la propuesta del dramaturgo, sino que se le juzga desde planteamientos sociológicos, prejuicios realistas o motivaciones ideológicas.

Cejador y Frauca (1918, IX: 11-12), por ejemplo, habla del *ultrarromanticismo* de Echegaray. Dice que nace a raíz de la Revolución, pero no encajaba en la sociedad más que a medias, por las turbaciones revolucionarias y por lo melodramático, por lo que luego se convirtió al teatro naturalista y de ideas, que era la evolución natural del pueblo español (contra la que al principio se opuso), la de ir hacia el regionalismo. Cejador y Frauca considera, pues, una vez más, el drama de Echegaray como una vuelta atrás, y señala al dramaturgo como ejemplo de *erudito* que no sigue la marcha normal del arte. Así, el teatro de Echegaray y sus discípulos «hoy se nos antoja como algo de extemporáneo y extravagante, como un peñasco que se lanza aislado en medio de la corriente evolutiva del teatro español» (*ibidem*: 12).

Para Valbuena Prat (1960: 260-261), el teatro de Echegaray se debe únicamente a la sacudida de nervios que necesitaba el público tras «las restricciones pacatas del final de Isabel II, y de las conmociones del período que va desde la revolución que derroca el trono, al establecimiento de Alfonso XII». Su neorromanticismo no tiene entonces sentido porque ya pasó el momento del romanticismo; no ve, pues, nada nuevo o valioso en lo que él llama *engendro del fin de siglo*. Echegaray, para el crítico, aplica lo más externo de lo que era el fantasma del teatro romántico a un calderonismo externo también. Además, sus alegatos contra la tiranía de la época de Felipe II hacen el efecto de discursos de diputados progresistas en el Congreso (pero lo mismo podríamos decir de Castelar sin denigrarle). Como todos los críticos, Valbuena Prat prefiere su etapa *realista*.

Del Río (1963: 170) también aplica unos criterios realistas para juzgar el teatro de Echegaray, a quien considera le falta base psicológica y análisis del carácter. En ningún momento se alude a las propuestas formales del autor.

Por su parte, Menéndez Onrubia se sitúa desde un punto de vista sociológico y desde premisas realistas en su consideración de la producción dramática de nuestro autor. «No cabe duda de que el primer período de la Restauración decimonónica (1874-1890), duró demasiado con toda su secuela de mediocridad y neorrománticas

distorsiones de la realidad que expandió en el arte y en la cultura y que se concentraron en los dramas de Echegaray» (Menéndez Onrubia, 1984: 301). La investigadora, sin embargo, estudia el Echegaray más tardío, el que se unió a María Guerrero y apuesta por un tradicionalismo aristocrático¹¹¹⁰.

Para Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987), hay en el teatro de Echegaray una fusión del pragmatismo científico del ingeniero de caminos (artesano de dramas con fórmulas de laboratorio) y del idealismo regeneracionista krausista, tradicionalista converso después del fracaso del Sexenio Liberal. Estos investigadores justifican su buena crítica en el 68 porque cundía más un criterio ideológico que estético, y no dudan en comparar la dramaturgia de Galdós con la de Echegaray, pues ambos comienzan con obras históricas y, en la década siguiente, los dos escritores confeccionan dramas realistas. «*Quien mal hace, bien no espere* (Galdós, 1862¹¹¹¹) y *Para tal culpa tal pena* (nuevo título del primitivo *Una mentira piadosa*, Echegaray [1867]), tienen semejanzas muy notables. La violencia de los padres los ciega y son motivo de la muerte de los hijos. Galdós lo sitúa en tiempos de Alfonso XI y Echegaray en los de Felipe II» (*ibidem*: 29)¹¹¹². Al tiempo, consideran que el temperamento científico e idealista de Echegaray y las especiales circunstancias en que comienza a estrenar su obra dramática le llevan a conectar con el tradicionalismo ambiental y los gustos idealistas y espectaculares de la burguesía de la Restauración.

Con gran acierto, estos investigadores advierten que es necesario evitar los prejuicios que se mantienen sobre Echegaray desde la Generación del 98, que lo rechazó en su momento, como hizo con otras muestras de la burguesía decimonónica que no han pasado con marca tan negativa a la historia. No obstante, a pesar de advertir esto, consideran el teatro de Echegaray un mero artefacto romántico. Intentan entonces desarrollar un marco histórico-literario para encontrar la motivación real sociopolítica e ideológica de la reproducción del Romanticismo en un momento en que Europa entraba en el Naturalismo¹¹¹³. Según estos autores, la síntesis entre conservadores y liberales resulta en un número mayor de conservadores con una ideología más liberal. Echegaray es una muestra de esta síntesis pues fue ministro en los primeros meses de la Primera República, cosmopolita en sus primeros dramas compuestos en su exilio de 1873, fervoroso y escarmentado defensor del tradicionalismo, de temas y comportamientos

¹¹¹⁰ Según esta investigadora, el afán de prestigio de María Guerrero, unido al gusto aristocrático de Fernando Díaz de Mendoza, favoreció un teatro elitista contrario a los intereses democráticos, que hubieran salvado el abismo sociopolítico e ideológico que se abría entonces entre los españoles.

¹¹¹¹ Doménech señala sin embargo que el drama está fechado en 1861, como veremos.

¹¹¹² La semejanza temática de estos dos dramas a nosotros nos llama menos la atención, pues el tema de la tiranía paterna tiene una larga herencia durante el Romanticismo.

¹¹¹³ Así, hablan de que el proceso decimonónico vive cuatro movimientos: tradicionalismo autóctono fanático y liberalismo de importación exaltado, síntesis de sectores menos extremados de ambos protagonistas, arrepentimiento parcial, y retroceso hacia el tradicionalismo de los elementos fundidos (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 21).

barrocos en sus primeras tragedias (1875-1880), y siempre del honor de la hidalguía frente a los groseros materialismos crecientes de la burguesía de la Restauración.

Pero al tiempo que se refieren a este teatro como “desviación cultural neorromántica” o “fenómeno negativo en la escena”, reivindican lúcidamente el papel de este movimiento, que consideran poco estudiado.

Y habría que apuntar en el debe de la reacción idealista, esteticista o formalista del siglo actual, el haber despreciado el rico depósito artístico-cultural del Neorromanticismo, dejado en nuestra historia por José Echegaray —tan importante como desconocido también en otras facetas de su activa existencia—, con más de medio centenar de dramas, Ángel Guimerá, Eugenio Sellés —exceptuando su breve período naturalista—, Joaquín Dicenta en sus primeros dramas, Luis Calvo Revilla, etc., sin mencionar la influencia que tuvo en el resto de las creaciones literarias del momento —incluida la narrativa y el teatro de Galdós—, y en la de sus discípulos más o menos conscientes, los dramaturgos posteriores, en general, y, sobre todo, los grandes creadores del teatro poético. (*Ibidem*: 12-13).

Siguiendo a Jover Zamora, señalan que tras la Restauración se establece el período ideocrático, cuando los intelectuales se dedican a analizar y valorar el fracaso de la Revolución y a tratar de establecer el camino a seguir. Ven entonces al Neorromanticismo como una violenta expresión de la mentalidad tradicionalista ahogada económicamente y a punto de extinguirse¹¹⁴. Echegaray prolongó demasiado su presencia en la cultura de fin de siglo y con su postura idealista chocó con la vulgar *mediocridad* del público pequeño burgués que se generaliza por entonces, con el Romanticismo comprometido del 98 y con los *exquisitos* modernistas que tampoco aceptan su frondosidad verbal y castelariana (*ibidem*: 37). No obstante, si bien la explicación del mundo sociocultural de estos dos investigadores resulta bastante reveladora, podríamos achacar el surgimiento de un nuevo movimiento estético a más motivos que los sociales, justificar el teatro del dramaturgo también en otros sentidos. No podemos estar de acuerdo, además, con el paralelismo que se establece con Zorrilla, que ni siquiera fue planteado por los mismos detractores de Echegaray: aunque en

¹¹⁴ Para Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987), al no haber rebelión liberal auténtica contra el racionalismo dieciochesco, no existe un verdadero movimiento romántico. Esto provoca que el Realismo y el Naturalismo sean particulares también, pues no tienen comportamientos y motivaciones pragmáticas y positivistas o reivindicaciones personales o colectivas contra el anquilosamiento moral y social burgués que predomina en las culturas donde la mentalidad moderna burguesa se expresa con plenitud. «Lo más significativo de la Restauración, como ya indicamos, es la fuerte reacción idealista de la oligarquía aristocrática reconduciendo las actividades culturales en un sentido de selección y de élite que trató de eliminar sin conseguirlo el populismo democrático del Sexenio. El paso del tiempo, la ruina, degradación y decadencia rápida de este sector social tradicionalista, resolvió de momento —al menos en el período que tratamos—, el conflicto de la polarización exclusivista, idealismo-materialismo, a favor de éstos» (*ibidem*: 51). Otras motivaciones del Neorromanticismo son para ellos el provincialismo mental y cultural del público y de la desasistencia estatal del medio de comunicación teatral (*ibidem*: 45).

ambos desde luego haya «abusos de efectismo» y «falta de realismo»¹¹¹⁵, quizás más concientemente buscados en uno que en otro.

Cabrales Arteaga (1984: 106) atribuye a Echegaray el resurgimiento del drama histórico, que arrastraba vida latente, con esporádicos estrenos, desde el Romanticismo (algo que no podemos dejar de matizar, en vista de las reseñas que comentaremos próximamente). Este crítico rechaza con acierto la doble degradación que ven algunos historiadores de la literatura en el teatro histórico: desde el drama del Siglo de Oro al romántico y de ahí al neorromántico (*ibidem*: 111); según él, la crítica contemporánea adolece de prejuicios ante Echegaray, a quien hay que reconocer una extraordinaria capacidad «para interesar, seducir y asombrar al público que contempla sus mejores dramas» (*ibidem*: 538). Al compararlo con otros dramaturgos que cultivan esta modalidad dramática en estos años, observa que presenta rasgos menos integristas y alejados del casticismo tradicional, en especial en la concepción del mundo y en su visión del amor, el honor y la religión, lo que explicaría la adhesión de Clarín (disentimos únicamente en cuanto al honor, que para nosotros pertenece a la tradición literaria áurea). El investigador afirma que no es justo despachar a Echegaray con los dicerios al uso; incluso se podrían recuperar algunos de sus textos, rescatando lo positivo. Pero, sin duda alguna, su observación más sugerente es la propuesta de relacionar este teatro con uno antirrealista: efectivamente, a Echegaray nunca se le comprenderá si partimos sólo de las premisas del Realismo: «el siglo XIX ha sido pródigo en corrientes dramáticas superadoras del realismo: expresionismo, teatro épico, teatro del absurdo, teatro pánico, y no sería descabellado aplicar algunos de estos nuevos esquemas al montaje de cualquiera de las obras más características de Echegaray» (*ibidem*). En este sentido, tal vez sea un problema el que sólo se estudien los textos y casi no se preste atención a la interpretación o la escenografía, según el investigador, que reclama también para el teatro neorromántico su consideración como veta dramática independiente y operante en el período, y no únicamente mera vertiente de la dramaturgia de Echegaray, que es quien polariza la atención de los críticos —solamente Shaw (1986), de los manuales que consulta, da una serie de nombres de dramaturgos históricos—.

Cabrales Arteaga, por último, destaca la primera etapa de Echegaray, que es, según él, el teatro neorromántico más original y valioso (*ibidem*: 539). Especialmente de su gusto es *En el seno de los muertos*, de 1879, «obra cumbre del teatro histórico-medieval del último tercio del XIX» (*ibidem*: viii), que tiene para el investigador una clara vertiente liberalizante y progresista, y de la que valora los personajes, la

¹¹¹⁵ A mediados del siglo XIX, según estos autores, Zorrilla representa la reacción conservadora (que reivindica la patria y la religión) de la primera burguesía rentista y aristocrática que supera los traumas sociopolíticos de 1834 a 1843. Echegaray, en el último cuarto de siglo, encarna una reacción muy similar,

escenografía, los efectismos sorprendentes y el fantástico final de los tres protagonistas en la cripta. Señala la habilidad técnica con la que el autor desarrolla el argumento consiguiendo envolver al espectador en el curso de la trama y la original importancia de la luz en la escenografía, con su carácter simbólico. Por eso extraña que, al tiempo, en un determinado momento, comente que el hecho de que Echegaray, hoy relegado, sea el más original e interesante de estos autores, revela el nivel artístico en que nos movemos (Cabrales Arteaga, 1985: 313).

También Gies (1994) ofrece un punto de vista original en su crítica a la obra de Echegaray. Según este autor, las obras del dramaturgo tienen algo de pirandélico, y no fueron sólo esa exageración de la que le acusan sus detractores, o esa vuelta atrás. El de Echegaray es para Gies un Romanticismo reconfigurado. Su teatro es una mezcla del viejo Romanticismo y de la nueva moralidad de la *alta comedia* y del realismo teatral, y tiene un lugar central en el teatro de Madrid durante dos décadas. Su obra pudo crear confusión, pero el mismo dramaturgo reconocía que era difícil contentar al público en una época de transición, cuando todo anda revuelto y no se sabe adónde va. Señala además, siguiendo a Menéndez Onrubia, el complicado momento en que dos golpes militares fueron necesarios para estabilizar una situación con dos componentes fundamentales, los intereses socioeconómicos de la burguesía isabelina que protagonizó la Restauración y el prestigio ideológico tradicionalista de la oligarquía aristocrática que renace efímeramente vencedora y agresiva después de la derrota de 1868. En su momento, Echegaray fue considerado como de la nueva época, incluso se le tachó de anticatólico y se le veía progresista, ya que era defensor de los derechos de los trabajadores y de la libertad individual, y muestra una apertura hacia las nuevas corrientes (hacia Dicenta o Ibsen) cuando deja el postromanticismo por el drama social, además de ser un escritor *moderno* de libros científicos y de economía. Pero si a Gies le interesa Echegaray es más que nada porque, independientemente de si sus dramas son buenos o no, resultaron polémicos, revolucionarios, populares, importantes en fin como artefactos sociohistóricos.

Cierta incompreensión hacia el dramaturgo demuestra Díez Taboada en su más reciente reseña del teatro de la época. Para él, Echegaray no atinó con la tradición ni logró la modernidad, ni dio salida a su ansia de originalidad individual. No fue un renovador ni un innovador, sino un continuador, más o menos genial en apariencia, que supo sintetizar las principales tendencias del teatro del siglo XIX, pero en él no hay arte, tan sólo artificio (Díez Taboada, 1998: 112).

Pero será Ruiz Ramón el crítico que más visceralmente juzgue la obra del dramaturgo, cuyo drama denomina *drama-ripio* (Ruiz Ramón, 1992: 350), pues su teatro es, según él, ripio en todos sus niveles. Sus personajes son «huecos de verdad» y

pero con cuarenta años de envejecimiento económico y moral (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano,

todo lo que abunda es verborrea, por lo que le dedica frases durísimas como ésta: «Jamás ningún teatro, ni aún el peor teatro romántico o posromántico, ha alcanzado como el de Echegaray el privilegio de atentar contra el sistema nervioso del espectador» (*ibidem*: 351). Su queja se basa en que la palabra y la acción no llegan a los linderos de lo real. Ni siquiera salva sus dramas sociales, como otros historiadores: toda pasión se vacía y falsea en Echegaray. Achaca entonces el éxito de Echegaray a que la sociedad coetánea tenía falta de vocación para la verdad y la autenticidad. Desde los prejuicios realistas que denotan estas acusaciones, rechaza esa necesidad *puramente teatral* de la destrucción del héroe por la intriga, a la que falta la necesidad trascendente y universal. Para él los dramas neorrománticos de Echegaray deforman los románticos, sus melodramas sociales, la realidad social, y los de la locura, a Ibsen. La consecuencia de esto es el sacrificio de toda realidad y verdad. En ningún momento intenta acercarse este historiador a los recursos y los mecanismos formales del teatro de Echegaray, sino que lo desprecia desde la más absoluta línea noventaiochista, pero si entonces tuvo sentido el rechazo a su teatro, como reacción para evolucionar hacia otra forma de hacer literatura, hoy por hoy esta cerrazón resulta bastante incomprensible.

Ruiz Ramón tendría razón en sus críticas si Echegaray hubiese tenido el propósito de imitar la realidad, pero no se da tal *fracaso* porque el dramaturgo parte de premisas distintas, como se deduce por ejemplo del soneto que explica su método de componer los dramas. En ese poema, nos cuenta Echegaray que le interesa dar *forma* a una idea, problema, carácter y pasión. Recordemos su discurso de ingreso en la RAE, donde rechaza las obras de tesis y reconoce que su principal fin es la búsqueda de belleza estética. Echegaray sostiene que pueden encontrarse manifestaciones legítimas del arte en lo falso, y defiende así el idealismo y la no sujeción del arte a la tiranía de lo real, en clara alusión a los que censuraban sus obras por su falsedad o exageración. Para él, no es cierto que sólo haya belleza en la verdad, sino que puede haber belleza en la misma mentira material, con tal de que sea forjada por el cerebro, obedeciendo a determinadas leyes de un alto simbolismo (Cabrales Arteaga, 1989: 83)¹¹¹⁶. De hecho, en su *manifiesto* “La belleza artística”, dice Echegaray (1903: 444) que el objeto fundamental del arte es la belleza «o de otro modo, que si el artista no engendra emociones estéticas, será cuanto se quiera, santo, sabio, filósofo, sociólogo, político, filántropo, nihilista, ateo, pero no será artista, ni literato, ni poeta», y es el poder creador el que pone esos gérmenes de emoción estética. Como vemos, no habla de emoción sentimental a la manera romántica, sino que, de manera más moderna, lo que persigue es el sentimiento de lo estético. El poeta puede buscarlo tanto en la realidad más

1987: 36).

¹¹¹⁶ Cabrales Arteaga (1989: 83, n. 18) cita de José de Echegaray, *Discurso leído ante la R. A. E. con motivo de su ingreso, el día 20 de mayo de 1894*, Madrid, 1894, págs. 22-23.

tangible y tosca, como en el sueño más disparatado, «la mera imitación o el vaporoso vuelo por las regiones ideales» (*ibidem*).

Sólo un crimen puede cometer el artista, uno sólo: no producir emoción estética; pero este crimen no tiene perdón, siquiera la obra sea un dechado de sabiduría o un derroche de virtudes. (*Ibidem*: 444-445).

En nuestra opinión, sin embargo, Echegaray no se molestó en buscar temas modernos (amor, celos, honor y venganza son los móviles dramáticos principales de todo el teatro histórico, según Cabrales Arteaga [1984: 420-421]), porque lo que le interesaba no eran éstos, ni siquiera abordarlos desde unos planteamientos más actuales, sino llevar las pasiones de sus personajes hasta el barroquismo. El error, tal vez, en la lectura que se ha hecho de Echegaray reside en considerar su teatro como una vuelta al Romanticismo y no como otra cosa; y quizás fuera conveniente adoptar un punto de vista diferente. Hay, por ejemplo, un peligro en esa comparación del teatro de este dramaturgo con el de Calderón: la igualdad se rompe por los elementos nuevos que introduce el escritor decimonónico, como el suicidio frío y premeditado de Jaime en *En el seno de la muerte*; tampoco en el teatro del XVII podría darse una mujer como Beatriz. No negamos que la intensificación del melodramatismo que se produce con el Neorromanticismo pueda deberse al calor de las violentas experiencias demagógicas y socialistas del Sexenio Liberal español (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987: 36), ni que en el fatalismo de su teatro pueda haber mucho de su carácter personal. Pero además podríamos buscar unas raíces estéticas al aspecto formal de este movimiento, a ese manierismo buscado con conciencia por Echegaray, que, no sólo por razones políticas, quiso mostrar un cansancio del Romanticismo al descubierto, llevando hasta sus últimas consecuencias sus más evidentes maneras para conducir a su agotamiento. Por otro lado, también Galdós imitó el efectismo del teatro de Echegaray, a quien respetaba (Casalduero, 1974: 118): era un rasgo dramático de la época que el dramaturgo quiere conducir al extremo. No le importa entonces si fuerza las situaciones hasta hacerlas incongruentes (como la del moribundo Roger escribiendo en sangre la historia de unos amores y la leyenda de la cripta de *En el seno de la muerte*), con tal de que las emociones se disparen: se aleja más de lo que parece de las escenas representadas, y en esto se adelanta al Modernismo, en esta recreación en lo externo, en los movimientos codificados, en cierta artificialidad, en el recurso al simbolismo. Es probable que el científico Echegaray tuviera poco que ver con los románticos de la decadencia, pero también, como en ellos, su Edad Media es acartonada, casi atemporal, pura recreación formal: a Echegaray no le interesan la Reconquista, ni los valores patrióticos, ni la religión, ni la esencia de los españoles, ni Castilla. Si recurre a los siglos medios es porque es un marco que le da suficiente espacio para el dramatismo o la teatralidad *adrede*. No queremos aquí reivindicar la calidad de su escritura:

evidentemente Echegaray no será nunca un Valle-Inclán (quien aprovechó su material melodramático para llevarlo al extremo y hacer toda una crítica del mismo en el esperpento), y su propósito de emoción estética no resulta logrado, porque tanto el público como sus discípulos se quedaron con el argumento folletinesco; además, encuentra en su camino recursos demasiado fáciles, que caen a veces en la incoherencia. Pero al menos en su planteamiento literario debemos reconocer su originalidad, la novedad de esa voluntad antirrealista que le lleva a tratar a sus caracteres como marionetas o bien como *símbolos* de emociones (y esa pretensión de sublimidad es precisamente lo que le pierde a veces); y ahí es donde radica su valor.

En este sentido, aplaudimos la propuesta del investigador italiano Caldera de invitar a una relectura de Echegaray, aunque creemos que más que la orientación histórico-literaria que él sugiere (la reintegración del escritor en su época, el positivismo y Naturalismo y el enfoque en su búsqueda de la *verdad*), sería importante una revisión formal de su obra. Pero coincidimos con Caldera (1989: 85-86) en que

È infatti antistorico continuare a rileggerlo nelle formule di un inerte neoromanticismo (termine peraltro labile e approssimativo), quando, oltre tutto, le supposte affinità fra il suo teatro e quello romantico non reggono a una lettura appena men che distratta: semmai, la vicinanza è chiaramente avvertibile con quell'*alta comedia* da cui prende le mosse il teatro realista.

Se qualcosa Echegaray raccolse dal romanticismo, non fu tanto lo stimolo a una stanca ripetizione di temi e di tonalità, quanto l'eredità di una problematica che rielaborò sul registro di una sensibilità totalmente nuova.

Por ello, finalmente, podríamos incluso replantearnos para este teatro el nombre de *postromanticismo* o de *neorromanticismo*, si éste puede llegar a despistar o desviar su adecuada recepción: no debemos olvidar que nos encontramos también ante un teatro del esteticismo, de la exageración por la exageración, del arte por el arte —que defendía su adalid—, algo muy distinto del de la primera mitad. Un teatro del Manierismo. Y tal vez por una simple cuestión de denominaciones, dejando de hablar de epígonos o brotes tardíos (como tampoco lo fue Bécquer), valoraríamos más ese fenómeno único y aislado que se llamó Echegaray.

CRÍTICAS A OBRAS DE TEATRO HISTÓRICO¹¹¹⁷

Una de las funciones que Vodička señala al historiador de la literatura es la de reconstruir la norma literaria de un período literario determinado, como vimos en la introducción a este trabajo. Para ello, el investigador se debe dirigir a la actividad crítica, ya que «constituye el único residuo de la relación activa y valorativa del lector

¹¹¹⁷ Otros ejemplos de la recepción crítica de los dramas históricos entre 1871 y 1890 se pueden consultar en las reseñas teatrales de periódicos reproducidas en la tesis de Cabrales Arteaga (1984: 142-248).

con la obra» (Vodička, 1989a: 57). De hecho, la función concreta del crítico en la sociedad de los que participan de la vida literaria es manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar su concreción, es decir, *su forma vista desde la sensibilidad estética y literaria de su tiempo*, y hablar de su valor en el sistema de los valores admitidos, determinando en qué medida la obra cumple las exigencias del desarrollo literario. Aunque, como dice el estudioso polaco, hay momentos en los que la crítica constituye un freno al desarrollo en lugar de un estímulo, estudiar su actividad será siempre un punto fundamental para comprender mejor la cultura de una época determinada. Especialmente, en el terreno de la ideología, la crítica literaria puede ser sumamente reveladora: «El juicio de las obras literarias desde la perspectiva de las ideas religiosas, sociales, éticas, etc., puede ser tan fuerte en la norma literaria, que la función estética de la obra sólo se percibe vivamente cuando es apoyada por una orientación ideológica concordante» (*ibidem*: 58).

La crítica de cierta entidad se hacía en revistas especializadas de teatro, que normalmente no duraban más de un año, en publicaciones misceláneas, como la prensa ilustrada, y en libros que recogían opiniones de especialistas de prestigio. Según Gómez Rea (1974: 65-66), más de cuarenta periódicos aparecen entre 1851 y 1875 dedicados al teatro; se trata de una reveladora explosión de este tipo de publicaciones, debida quizás a la corta vida de que disfrutaron la mayoría de ellas¹¹¹⁸. En estas revistas, frente a las de la época romántica (que no pasan de ser simples carteleras comentadas con mayor o menor amplitud), las reseñas a las obras representadas comienza a ser la parte más importante y en los artículos históricos y teóricos la importancia social de las manifestaciones empieza a apuntar, aunque hay que esperar a los veinticinco años siguientes —1876-1900— para que el aspecto «teórico» salga en primer plano. Estas publicaciones, confeccionadas en talleres particulares, tenían poca difusión, como demuestra su corta vida: las dificultades económicas solían acabar con ellas en los primeros números (*ibidem*: 67-68). Nosotros no nos vamos a ocupar de estas revistas teatrales, sino, de acuerdo con la metodología expuesta en la introducción, de la prensa ilustrada, menos especializada pero más difundida.

En nuestro estudio de la crítica, hemos advertido que en las décadas que abordamos no existen tantos errores documentales sobre el drama como nos advertía Peers (1973, I: 14)¹¹¹⁹, hablando de los periódicos, en el prólogo a su estudio del

¹¹¹⁸ Para un recuento de estas revistas, véase Gómez Rea (1974: 68-140).

¹¹¹⁹ «Tampoco debe concederse demasiado crédito a las relaciones de obras dramáticas hechas a base de periódicos. Algunos diarios sólo publican de un modo esporádico noticias o críticas de representaciones escénicas, mientras otros, aunque generalmente dignos de crédito, omiten de cuando en cuando sus reseñas teatrales. A veces, una obra anunciada de antemano no se representa; otras se produce una confusión, como, por ejemplo, entre la *Lucrecia Borgia* de Hugo y la de Donizetti, o bien en los casos en que (como suele ocurrir en la época prerromántica) se alude a una obra dramática por distintos títulos; en ocasiones, una obra se atribuye equivocadamente a un autor o traductor que nada tuvo que ver con ella; en otras, si bien poco frecuentes, la referencia a una obra dramática redactada antes de su estreno aparece

movimiento romántico en España. Ciertamente, nos hemos topado con algún caso de atribución indebida de una obra, pero ha sido un hecho tan excepcional que no ha restado interés o rigor a las reseñas teatrales de estas publicaciones periódicas, que van a ir cobrando gran importancia a medida que avanza y finaliza el siglo. Como comenta Gies (1994: 292-293): «The periodical press played an ever-increasing role in informing and educating the public as theatre criticism became a minor, more respected genre».

Debido a la importancia que desde el punto de vista de la Teoría de la Recepción adquieren este tipo de textos, hemos decidido adjuntar de acuerdo con un orden cronológico las críticas a los estrenos (o reestrenos) de dramas ambientados en la Edad Media encontradas en las publicaciones consultadas, pues nos ofrecen una valiosa perspectiva de cómo se valoró el drama medievalista, de su importancia literaria o social. La mayoría de las reseñas teatrales recogidas se circunscriben a la década de los 70, y gran parte de ellas provienen de las plumas de Nombela (él mismo autor de teatro, apasionado por el género histórico) y de Peregrín García Cadena. Como veremos, hay dos tipos de críticas dependiendo de la postura estética del reseñador. Las que atacan la falta de adecuación de este género con los tiempos actuales o el exceso de melodramatismo y carencia de exactitud histórica están escritas desde unos presupuestos realistas. Por el contrario, desde una postura más conservadora y prorromántica, se defiende y se alaba de este tipo de teatro la docente exaltación de los ánimos patrióticos del espectador y la exposición de pasiones y sentimientos elevados y profundos. En general, a medida que avanza el siglo la exigencia de fidelidad histórica en las reseñas se hace mayor: si a mediados de la centuria lo que más se valora es la elevación de las pasiones de los personajes, en el último tercio se impone el respeto a la verosimilitud histórica. Solamente unos pocos artículos se dedican asépticamente a describir estas obras, la mayoría dramas, pues la vertiente cómica de sus parodias, que existía y era bastante frecuentes, no se abordaba por la llamada crítica seria¹¹²⁰. Por otro lado, a través de estos textos advertimos que en numerosas ocasiones lo que producía el triunfo de una

como si la obra se hubiera representado, aunque en realidad había sido retirada. Así, pues, si bien las listas de representaciones teatrales son útiles como exponente general de la índole de la popularidad de un determinado autor u obra, las estadísticas suelen ser exactas de un modo solamente aproximado, y no es aconsejable llevar demasiado lejos un razonamiento o argumento que las tome por base».

¹¹²⁰ Sobre estas obras parasitarias de un acto, véase Salvador Crespo Matellán (1979: 79-96) y Gies (1994: 283-290). Éste nos informa de que la explosión de estas parodias teatrales, que afectan a los dramas más famosos, se produjo a la vez que el éxito de la zarzuela. Azcona es uno de los más tempranos parodiantes: así, en 1847 transforma *Lucrecia Borgia* en *La venganza de don Alfonso*, y escribe su zarzuela *El sacristán de San Lorenzo*, basada en *Lucía de Lammermoor* de Donizetti. También García Gutiérrez tiene una parodia de su obra *El trovador* en *Los hijos del Tío Tronera*, de 1846, y hubo también unas cuantas de su *Venganza catalana*. El *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate se convierte en el *El tío Zaratán*, de 1857, y en *Guzmán el Malo*, de 1885, de Gutiérrez de Alba y Flores García, respectivamente. También de la obra de Hartzenbusch se busca el lado cómico en *Los amantes de Churiana*, de 1845, o *Los novios de Teruel* de 1867. Por otro lado, Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987: 137) señalan el estreno de *Los hugonotes* de M. Echeagaray (en 1889 en el Lara; fue repuesto al año siguiente en la Comedia), un «juguete cómico en dos actos» que debía estar basado en la ópera de Meyerbeer y que contó con un extraordinario éxito.

representación era la actuación de actores como Antonio Vico o Matilde Díez, continuamente alabados en nuestras páginas.

De todas formas, las reseñas teatrales deben recibirse con ciertas reservas, pues, según vemos por el aviso de Juan Valera a Fermín Herrán, a veces no se podía ser todo lo sincero que uno quería: «En España estamos acostumbrados a las más hiperbólicas alabanzas. Si V. las emplea, para acomodarse al uso, su crítica no será justa, y si no las emplea se hará un enemigo de cada autor. Podrá ocurrir también que usted por benevolencia, elogie algo más de lo merecido, pero, ni aun así satisfará V. la inmensa vanidad de los autores» (Herrán, 1898: xvii)¹¹²¹. Cabrales Arteaga (1984) dará una explicación distinta a los elogios de la crítica hacia este tipo de drama; según él, se justifican porque la técnica y los presupuestos ideológicos de estas obras eran conservadores, lo cual explica su éxito entre un sector del público, pero no así la aceptación de ciertos intelectuales —la novela histórica de folletín compartía estos elementos y sin embargo recibe en general una valoración negativa—.

Según Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987: 41), la crítica literaria del momento tenía una mentalidad centrada en la rentabilidad ideológica de las creaciones, y así en la prensa periódica se solían reseñar las representaciones de acuerdo con criterios de proselitismo industrial e ideológico, procurando halagar el gusto de los lectores antes que centrarse en el tratamiento objetivo de las obras y en su puesta en escena. Ciertamente, el lado sentimental o moral será el que más se resalte de las representaciones (excepcionalmente Clarín hace un análisis completo de la técnica teatral), pero también nos encontraremos con juicios negativos de obras que recibieron grandes aplausos, como las de Echegaray. Tendríamos que matizar mucho a la hora de querer optar por una definición única de la motivación de los reseñadores, no siempre condescendientes con el gusto popular. Se trata de un sistema de relaciones complejo, pues la forma de entender el ejercicio crítico de entonces era muy distinto del actual (que tiende a buscar una suerte de *asepsia*). Así, en el discurso pronunciado ante el Ateneo que citamos anteriormente, Revilla se defiende de aquellos que afirman que no hay críticos imparciales y piden al intelectual no acalorarse ni tener pasión por nada, ni siquiera ciencia propia. Revilla, por el contrario, apuesta por un modelo de crítico que muestre unos principios a los que se atenga, pero sin abandonar la pasión.

Aunque muchas de las obras ahora mencionadas no sean consideradas canónicas o se les otorgue un nulo valor literario, reconocemos su importancia si repercuten en el ambiente cultural de la época. En este sentido, coincidimos con Gies (1994: 4) en un tipo de estudio que no tome sólo en cuenta la calidad literaria de los dramas abordados, sino también su condición de *artefactos sociohistóricos* significativos en su tiempo.

¹¹²¹ Aunque Herrán recibirá un consejo de muy distinto calibre de Manuel de la Revilla: «—Herrán, tú pierdes el tiempo; ahora priva el dar palos y tú no sabes más que dar bombos'» (Herrán, 1898: viii-ix). Agradezco a Carmen Menéndez Onrubia el haberme pasado este texto.

Venganza catalana, de García Gutiérrez

Ya antes de su estreno, vemos que esta obra es muy alabada por José Selgas, quien nos informa de que se trata de la segunda edición de un drama que se le quemó accidentalmente al dramaturgo, *Roger de Flor*, cuyo asunto era «el episodio más interesante y más dramático de la memorable y heroica expedición de aragoneses y catalanes a Oriente». De esa obra compuesta bastantes años atrás, aprovechó García Gutiérrez unos seiscientos versos que vivían en su memoria desde entonces. Selgas rechaza su representación en el Teatro del Príncipe, pues al no tener un buen plantel de actores correría riesgo el éxito del drama. Espera, sin embargo, que Matilde Díez haga una buena interpretación de María¹¹²².

Un año después, y en la misma revista, nos cuenta entusiasmado Julio Nombela el triunfo del drama en cuestión, igualable al que obtuvo su autor con *El Trovador*. Con esta obra, en opinión de Nombela, ha conquistado García Gutiérrez el primer puesto en la literatura dramática contemporánea. «Un héroe como Roger de Flor, una bravura como la de los almogávares, y una traición tan vil como la de Miguel Paleólogo, necesitaban un poeta cuyo genio...». En la obra de García Gutiérrez, nos informa el comentarista, Roger es asesinado por hombres envidiosos de su bravura, lo que da lugar a una terrible pero justa venganza de los catalanes, en opinión del crítico, que se implica sentimentalmente en la obra, y nos copia los versos de una escena llena de tópicos¹¹²³.

Tanto entusiasmo causa este estreno que a raíz de él Vicente Rodríguez Varo escribe una epístola periodística dedicada a alabar toda la obra del dramaturgo con profunda y genuina emoción. En esta carta rebosante de admiración se recuerdan *El Trovador* y *El Rey Monje*, dramas de los que se copian algunos versos; encomiable es para Rodríguez Varo su manera de expresar en la obra estrenada los afectos, siempre exaltados, al igual que en el otro drama memorable suyo, *El Encubierto de Valencia*¹¹²⁴.

Vista la buena crítica con que es recibida esta obra y las alabanzas que sin excepciones encontramos tributadas al autor, desde los más diversos flancos, podemos afirmar que García Gutiérrez, a diferencia de Echegaray, despertaba más consenso aprobatorio y laudatorio, pese a que su forma de hacer teatro resultara menos innovadora. Descubrimos así que el drama romántico en la década de los 60 despierta todavía muchas pasiones entre los críticos, y, como veremos, continuará siendo admirado hasta finales de siglo, cuando Yxart reniegue definitivamente de su estética. De todos modos, la obra de García Gutiérrez, cuyas preferencias se inclinan siempre

¹¹²² José Selgas, "Dos obras célebres", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 570 (1863), pág. 375.

¹¹²³ Julio Nombela, "Revista española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 585 (1864), págs. 194-195.

¹¹²⁴ Vicente Rodríguez Varo, "El señor García Gutiérrez y su última obra", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 586 (1864), págs. 226-227.

hacia lo exótico¹¹²⁵; mostraba menos afán de restauración que la del arcaizante Hartzenbusch.

Guzmán el Bueno, de Gil y Zárate

La reposición de esta obra recibe una crítica negativa por parte de Manuel Cañete en 1870 (la obra se estrenó por primera vez en 1842). El tema era atractivo para la mentalidad romántica, desde luego: ya en 1777 nos encontramos con una obra de Nicolás Fernández de Moratín de título semejante, y Ortega y Frías (1975) escribe una novela histórica con el mismo protagonista, a quien vimos se le dedicaron también unos cuantos versos. En esta ocasión, el articulista no destaca de la obra su argumento, sino la actuación de un actor especializado en el drama histórico, Antonio Vico, protagonista también de *Los Amantes de Teruel*; Cañete señala el mérito de su interpretación escénica cuando se enfrenta con un texto que prefiere lo hinchado y declamatorio a lo realmente apasionado. El drama posee un grado tal de exagerado idealismo y sentimentalismo convencional que el actor se vio obligado a realizar grandes esfuerzos para alcanzar la sencillez y naturalidad¹¹²⁶, cualidades que en general resaltan los tratados de declamación (Rubio Jiménez, 1988).

Cuatro años después de su reestreno, sin embargo, se nos informa del éxito alcanzado por esta obra de Antonio Gil y Zárate, que resulta muy aplaudida en la Península y en los teatros de la América española¹¹²⁷. De hecho, la vemos repuesta de nuevo en el año 1889 (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 104).

El encapuchado, de Zorrilla

En su *Revista de teatros*, el mismo año, Cañete comenta esta pieza de Zorrilla, que no obtuvo el éxito que se esperaba de su estreno en el Teatro Español. El crítico está de acuerdo con el público en que la obra no tiene una gran calidad, algo reconocido ya por su propio autor cuando confesó que el tercer acto era malo, pero en el teatro Principal de Barcelona había logrado sin embargo un brillante éxito. El drama está ambientado en los principios del reinado de los Reyes Católicos, y cuenta con un desaliño deplorable en la forma, que el crítico achaca a una usual falta de buen gusto en el verso de Zorrilla¹¹²⁸. En este artículo nos encontramos por primera vez una crítica a la vigencia del género: Cañete reconoce que no considera los legendarios como los dramas más adecuados para los tiempos modernos.

¹¹²⁵ Así, muchas de sus obras suceden fuera de España, como *Venganza catalana*, o *Un duelo a muerte*, obra ambientada en la Italia de Cosme II de Médicis, representada en 1860 y escrita a imitación del poeta alemán Lessing (García Gutiérrez, 1866: 455-495).

¹¹²⁶ Manuel Cañete, "Revista de Teatros", *La Ilustración Española y Americana*, XXVII (25 de noviembre de 1870), págs. 426-427 y 430.

¹¹²⁷ "Libros españoles contemporáneos. Don Antonio Arnao", *La Ilustración Española y Americana*, XXX (15 de agosto de 1874), pág. 471.

¹¹²⁸ Manuel Cañete, "Revista de teatros", *La Ilustración Española y Americana*, XXIV (25 octubre de 1870), págs. 378-379.

La Beltraneja, de Retes y Echevarría

Este drama, que se representa en el Teatro Español en 1871, recibe una crítica negativa de E. Rodríguez Silés, especialmente desde la exigencia realista de una verdad histórica, que en el teatro se estaba lejos de reproducir. El reseñador nos cuenta la “verdadera” historia de la Beltraneja para demostrar que la narración del texto dramático difiere de lo que realmente ocurrió. Esta versión del crítico es igualmente favorable a los Reyes Católicos y difamadora de doña Juana, hija ilegítima o bastarda del rey Enrique (lo que demuestra que esta visión parcial del asunto era casi unánime, pues en la revista republicana en la que escribe, donde en numerosas ocasiones se vitupera y condena la actuación de estos monarcas, no hay tendenciosidad posible). El drama que se nos describe es un ejemplo extremo de cómo se tramaban las obras de esta época, embrollando las situaciones de una manera que las hacía bastante inverosímiles. Podemos imaginar qué uso de la historia se encuentra en una obra dramática en la que, junto con Juana la Beltraneja y los Reyes Católicos, pululan sin ton ni son, y con preocupaciones de honor semejantes a las del teatro clásico, Santillana, Cota y Villena (que hace el papel de malo, siguiendo la estela de Larra y su doncel)¹¹²⁹.

Una crítica muy distinta de esta obra es la de Julio Nombela, quien además de alabarla nos copia algunos versos, según su costumbre. «Los autores han vencido con la magia de la poesía y la belleza del sentimiento, el mayor obstáculo de su obra, hacer simpática en extremo a la desdichada hija de la reina y de Beltrán de la Cueva». En la escena, ésta aparece enamorada del duque de Molina, quien a su vez lo está de la hermana de Rodrigo Cota, siguiendo la precisa falta de correspondencia amorosa que mantiene al público en vilo. Al final, resulta que Molina y Juana son hermanos (recurso de los más manidos) y, en medio, Rodrigo Cota se une al bando de Isabel la Católica. En el artículo encontramos unas estereotipadas estrofas en las que la Beltraneja se queja de sus sufrimientos de amor. También la descripción de la hermana de Cota por parte de su enamorado el duque de Molina resulta muy convencional¹¹³⁰.

María Coronel, de Retes y Echevarría

Nombela nos cuenta en su “Revista española” el admirable éxito que ha tenido el drama de la mujer del rey don Pedro compuesta por Retes y Echevarría. «Nuestros lectores saben sin duda que esa mujer, requerida por el rey Don Pedro de Castilla, prefirió el martirio al amor del monarca», comenta el crítico dando por supuesto en el lector el conocimiento de estas leyendas medievales. En esta ocasión, el rey *cruel* no sale muy bien parado, pues los autores siguen la tradición más desfavorable a su

¹¹²⁹ E. Rodríguez Solís, “Teatros”, *La Ilustración Republicana y Federal*, 18 (15 de octubre de 1871), págs. 282-283.

¹¹³⁰ Julio Nombela, “Revista española”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 984 (1871), pág. 339.

nombre¹¹³¹. Nombela se muestra repetidamente partidario de estos dos autores, que, como vimos, fueron claramente rechazados por Clarín.

Doña Urraca de Castilla, de García Gutiérrez

Julio Nombela nos comenta una vez más otro gran estreno: el del drama «inspiradísimo» de García Gutiérrez, *Doña Urraca de Castilla*, en 1872. «Toda la obra rebosa poesía. García Gutiérrez, en el ocaso de su vida, es el mismo poeta que ha arrancado las lágrimas y aplausos a dos generaciones sucesivas con su inolvidable *Trovador*»¹¹³².

Las muestras de entusiasmo con que el público del teatro del Circo ha recibido la obra del veterano dramaturgo son constatadas en otra revista por Peregrín García Cadena. Pero, según este crítico, el drama, que nos cuenta las disensiones entre doña Urraca y su segundo marido, Alfonso el Batallador, no está encaminado a ahondar con la profunda mirada de Schiller los grandes caracteres y afectos históricos. El poeta sólo busca en la tradición un fondo sobre el que desarrollar la lucha de pasiones con la que conmover a su auditorio (es interesante el reconocimiento que hace el crítico del uso de la Edad Media como mero trasfondo). Alfonso está presentado como un asesino vulgar, un hipocondríaco sin grandeza. No obstante, el encanto del drama consiste en la maestría con que el autor sabe hacer hablar a los personajes con el lenguaje adecuado para expresar el sentimiento que los domina. Así, nos topamos a menudo con pensamientos de rasgos felices y pasionales.

¡Ojalá en la vida social de este país, tan fecunda en mezquinos intereses, en pasiones rastreras, en convulsiones sin grandeza, y en lamentables atonías, fueran más los ingenios que, como el del señor García Gutiérrez, pudieran ejercer con gloria el ministerio más noble y trascendental del arte, avivando la llama de los sentimientos morales y de las pasiones generosas!

Lo que se alaba de un drama histórico como éste es, pues, esa elevación de sentimiento y de pensamiento a la que obliga al espectador, como si, en una sociedad que vive un materialismo creciente, y habiendo sólo comenzado a degustar los frutos del Realismo, el público del siglo XIX necesitara de un idealismo que contrarreste esto. Aunque técnicamente García Cadena ve la obra imperfecta en su contextura, su valor estriba en que en ella palpita un genio dramático de primer orden.

La verdadera protagonista de esta obra es, para el crítico, Sancha, la nodriza del infante, fundamental para la situación dramática. Ella es el alma del poema, y su papel se le ha encargado a Matilde Díez. Pero el final reseñado nos muestra lo ingenuo del

¹¹³¹ Julio Nombela, "Revista española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1007 (1872), págs. 290-291. La cita es de la página 291.

¹¹³² Julio Nombela, "Revista española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1036 (1872), pág. 331.

argumento: Alfonso el Batallador abandona sus propósitos de matar al heredero de Castilla al darse cuenta de que debe dedicarse a las peleas contra los moros¹¹³³.

Nicolás Rienzi, de Rubio

En el mismo artículo en el que escribe la crítica a *María Coronel*, Nombela comenta esta obra de Carlos Rubio, que se estrena cuando el autor ya había fallecido. El crítico nos cuenta cómo nada más leerle Rubio su drama él auguró su éxito, por lo logrado de los personajes y el vigor de la versificación, donde se denota con facilidad, como en el resto de su producción dramática, sus preferencias hacia las obras de Shakespeare, Byron y Hugo.

El publicista y escritor Lisso realiza también una reseña teatral de esta obra, que triunfa en el Teatro Español. Tras relatarnos la historia de Rienzi, el crítico denuncia del drama su falta de fidelidad a la verdad, pues presenta un relato inverosímil plagado de amores románticos. La obra, de hecho, estaba basada en la novela de Sir E. Bulwer-Lytton *Rienzi o el último Tribuno*, serializada, según esta reseña, en la *Revista de Teatros* al final del año 1844. Eso sí, lo que Lisso no deja de resaltar son los levantados pensamientos y las grandes situaciones, que parece gustaban tanto a parte de la crítica y espectadores del momento¹¹³⁴.

Doña María de Molina, de Roca de Togores

En el comentario al grabado del *Juramento de D. Fernando (El Emplazado)* en las Cortes de Valladolid de Gisbert, de 1872, se nos habla de este drama, con el que, al parecer, su autor, Mariano Roca de Togores, perteneciente a la vieja generación romántica de García Gutiérrez y Gil y Zárate, obtuvo un gran éxito. «En esta obra, y de acuerdo con el carácter de la época, presentó un perfecto retrato de nuestros altivos castellanos en el procurador Alonso, en cuyos labios puso aquellos célebres y conocidos versos dirigidos a los infantes y a los nobles...». Se refiere al momento en que los villanos rechazan el Sacramento si viene de manos de los nobles, que todavía circularían por la buena memoria del auditorio, no tan olvidadizo de los éxitos románticos como se podría suponer. En el drama se nos narra el enfrentamiento de los tíos de Fernando con María de Molina (aquí en el papel de buena) para lograr el poder mientras el rey es niño¹¹³⁵. También Bretón compuso un drama sobre el hijo de María de Molina, *Fernando el Emplazado* (la mayor parte de la monarquía medieval española apareció en nuestro siglo retratada sobre las tablas).

¹¹³³ Peregrín García Cadena, "Revista general", *La Ilustración Española y Americana*, XL (24 de octubre de 1872), págs. 626-627: 627.

¹¹³⁴ Lisso, "Teatros", *La Ilustración Republicana y Federal*, 8 (4 de marzo de 1872), pág. 83.

¹¹³⁵ "Juramento de D. Fernando (El Emplazado) en las Cortes de Valladolid", *La Ilustración Republicana y Federal*, 26 (9 de agosto de 1872), pág. 341. Sobre María de Molina escribió el Marqués de Molins otra obra con el mismo título.

Don Rodrigo, de Laserna

De nuevo Julio Nombela comenta otro drama histórico, cuyo autor en este caso es un poeta joven. La obra tiene un argumento muy repetido: la historia de la pérdida de España por los godos, entregada a manos musulmanas debido al descuido del rey don Rodrigo, y es protagonizada por personajes ya muy conocidos del espectador decimonónico (al menos a través de la obra de Zorrilla sobre *La Cava*, o la de Miguel Agustín Príncipe titulada *El conde don Julián*), como Florinda, don Julián, Witiza, don Opas, etc. Según era costumbre en el tratamiento de esta tradición, la trama es burda y melodramática: en el drama se mezcla Pelayo con Florinda, Rodrigo seduce a La Cava con un bebedizo y ambos acaban como penitentes. Según Nombela, el final de la escena del acto primero, en el que la mujer aparece aletargada y tendida, y Rodrigo, lascivo y cruel, avanza sobre la infeliz, es demasiado crudo y realista, crítica ciertamente curiosa, cuando hablamos de un drama tan alejado de algún tipo de verosimilitud (hubiera sido más adecuado el adjetivo *melodramático*). En cambio, a diferencia de los críticos *realistas*, el escritor no pone en ningún momento en entredicho que el autor mezcle figuras históricas tan diversas, y, dentro de unos anacronismos repetidos hasta la saciedad en las tablas de entonces, que Pelayo se enfade con Opas por arrojar con “infame alevosía” la patria a los pies del musulmán y se hable de una nación española que no había existido por entonces¹¹³⁶. Por supuesto, en estos recursos no debemos buscar la función estética que podrán adquirir con el Modernismo: se trataba más bien de crear un resultado efectista.

Cid Rodrigo de Vivar, de M. Fernández y González

En el comentario que hace Peregrín García Cadena de la obra de Manuel Fernández y González, cuyo primer estreno se produjo en diciembre de 1858 y que el autor repone, «aleccionado por la experiencia», con el segundo acto corregido y el tercero prácticamente nuevo (Hernández-Girbal, 1931: 123 y 261), vemos una clara preferencia por el teatro histórico frente al teatro realista. Las alabanzas a la obra que prodiga este agudo crítico, quien muestra una eufórica confianza en nuestro panorama teatral, son muchas. «*Cid Rodrigo Díaz de Vivar* no es solamente el arranque de un poeta de imaginación fogosa que se entusiasma con el recuerdo de las patrias glorias; es además un poema sembrado de grandes bellezas y animado muchas veces por aquella inspiración grandiosa que ha labrado la gloria de algunos trágicos modernos». La figura del Cid, para García Cadena, es «el héroe popular, el tipo romántico del honor y de la fuerza indomable y turbulenta; el héroe meridional cantado por los poetas del Mediodía; sublime en la acción, altivo y a veces hiperbólico en la palabra, semibárbaro en el sentimiento de la independencia». El carácter del Cid sigue una línea recta, no vacila, y

¹¹³⁶ Julio Nombela, “Revista española”, *Parte Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1058 (1873), págs. 274-275.

no es *un* hombre, sino *el* hombre en quien se reúnen los sentimientos, virtudes y el espíritu de un pueblo. Es un Cid impaciente, voluntarioso, éste que representa Antonio Vico. No se trata pues de buscar una individualización de caracteres, ya que para García Cadena está bien que el Cid personifique la esencia del héroe hispánico, es decir, acepta el uso de “tipos” en el teatro histórico

Otro dramaturgo, además, hubiera buscado el interés del drama en la lucha entre el amor y el honor, nos dice el crítico, pero no así Fernández y González. Algo de esa temática estaba presente en la obra, de todos modos, según vemos por el alabado ejemplo que reproduce el reseñador (para mostrarnos que Jimena habla como los personajes de Shakespeare y Corneille). Se trata del momento en el que la dama le dice al héroe castellano que como caballero debe vengar el honor ultrajado por su padre (le anima al asesinato de su progenitor siguiendo el concepto todopoderoso del honor que guía el teatro áureo), pero, por otro lado, cuando lo haga, ella le avisa, en tono solemne y fatídico, de que ya no podrá estar con él.

García Cadena comenta que ya al cerrar el año anterior se vio que Fernández y González venía a rejuvenecer la escena española como poeta que, pese a sus defectos, posee los acentos vigorosos de Rojas y Calderón (estamos en el siglo en que se redescubre el teatro del Siglo de Oro). Junto con otros dramas como *No hay bien que por mal no venga*, *El Haz de Leña* o *Doña Urraca de Castilla*, *El Cid* tiene la rara cualidad de levantar el espíritu del espectador. Con un lenguaje muy retórico García Cadena nos dice que la obra sorprende «el sentimiento en los senos donde dormita bajo la férula de la orgullosa nación» y despierta los nobles instintos¹¹³⁷. Que este drama tuvo muy buena aceptación lo demuestra además el hecho de que en 1884 Ortega Munilla lo considerase como la mejor creación de «el Dumas español» junto con *El Cardenal Cisneros*¹¹³⁸.

En su primer estreno, años antes, esta obra había sido comentada por Alarcón (1984: 265-268) en *La Época* (el 12 de enero de 1859), crítica que el novelista insertó en la primera edición de *Cosas que fueron*, pero no en sus obras completas. Alarcón, pese a demostrar escaso conocimiento sobre la épica española (como vimos en el capítulo segundo), se entusiasma con la figura del protagonista. «¡El Cid! He aquí la primera figura del *Romancero*; he aquí el más popular de los héroes de la patria que nos vio nacer; he aquí el indomable Aquiles de la epopeya castellana. Con reconocer esto, y no perder de vista las precedentes observaciones, quedará dicho y probado que el Cid vive y palpita en la memoria, en el corazón y en la imaginación de nuestro pueblo» (*ibidem*: 266). Se refiere entonces al autor dramático como «un genio poderoso,

¹¹³⁷ Peregrín García Cadena, “Los teatros. Cid Rodrigo de Vivar. El estómago”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII (15 de octubre de 1874), págs. 595-596 y 598. Las citas están en la página 596.

¹¹³⁸ J. Ortega Munilla, “La vuelta al año./ Madrid”, *La Ilustración Artística*, 133 (14 de julio de 1884), pág. 226.

revelador, dotado de segunda vista» (*ibidem*), y celebra su triunfo en los términos más convencionales. Su Cid es el verdadero Cid porque el público lo reconoce. Elogia la idea del dramaturgo de presentarnos al Cid antes de aparecer en la Historia, cuando mozo impaciente y aburrido clama por los peligros de la guerra, sin que basten a llenar su pecho todas las dichas del amor correspondido. Un espectador implicado en el drama nos cuenta entonces el amor de Jimena y la venganza del agravio hecho al viejo Diego Laínez, seguidas de su boda con Jimena.

Pues téngase en cuenta la rigidez y severidad de aquellos caracteres; no se olvide que entre ellos había un lago de sangre, y se comprenderá que en el tercer acto de este drama, con sólo hacer verosímil dicho casamiento, se dan grandes pruebas de ingenio y de arte; se cumple un verdadero prodigio literario. Después del cuadro del duelo y de la catástrofe que lo termina, parecía imposible que aquella obra terminase con una boda, ni más ni menos que una comedia de Bretón. ¡Quién lo hubiera intentado sin naufragar cien veces? ¿Quién, no dotado de verdadero ingenio? (*Ibidem*: 267).

Relata entonces lo que decía Fernández y González al día siguiente del estreno de la obra, bastante revelador del teatro efectista que se buscaba entonces en las tablas: «—¡Qué me permitan matar a Jimena, y el tercer acto será superior a los dos primeros!» (*ibidem*: 267). Para Alarcón, esto muestra una gran conciencia de lo que el autor hubiera escrito o era capaz de hacer; muerta Jimena, el romance rayaría en tragedia, lo que entusiasma al articulista. No obstante, su casamiento con el Cid le parece también un alarde de habilidad y genio. El tono, la versificación, la frase dramática y los felicísimos pensamientos le darían para alargar su reseña, pero se contenta con transcribir la escena del desafío de Rodrigo y el conde Lozano, donde se encuentra «glosado el *Romancero* tan admirablemente que sus versos se confunden con los del autor» (*ibidem*: 268). Además del escaso olfato que revela esta apreciación (pero aquí un jovencísimo Alarcón se dejó llevar por su parcialidad, recordemos que era amigo del homenajeado), es interesante observar que no hay crítica en cuanto a la fidelidad histórica (aunque lo podamos achacar en parte a un mediano conocimiento historiográfico del autor).

El Buen Caballero, de García Gutiérrez

Nombela considera esta obra de gran calidad, como todas las que escribe el autor de *Venganza catalana*, *El tesorero del rey*, *El Trovador*, etc., aunque no es una de las que llevarían a la gloria al dramaturgo. La base de este drama es una leyenda histórica. El rey don García de Navarra, hijo de don Sancho el Mayor, ama a la esposa de don Fortuño, a quien encierra por medio de una trampa para disfrutarla; pero Fortuño escapa y les sorprende a los dos juntos. Pide entonces cuentas al rey de su honor, y después de conseguir que le retire el pleito homenaje jurado —de modo que se pueda batir libremente con el monarca—, cruzan espadas. Al final, Fortuño da muerte a don García en una batalla en la que se hace aliado de don Fernando, rey de Castilla. Entre ambos

contrincantes, el abad de Oña aparece como la figura intermediaria (el personaje del abad que terciaba en las lides tiene larga tradición dentro del medievalismo romántico, a partir del modelo de don Jerónimo del *Cantar del Cid* y del Turpín francés de la leyenda de Carlomagno y Roldán: recordemos *El señor de Bembibre* de Gil y Carrasco). Como es fácil de suponer, el atractivo de este drama radica en ver cómo un caballero venga con justicia el honor mancillado por su esposa y su rey¹¹³⁹.

La corona de abrojos, de Zapata

García Cadena comenta muy ponderadamente esta obra de Marcos Zapata sobre el Príncipe de Viana, uno de los personajes preferidos del historicismo literario decimonónico (Tula o Capdepón tienen obras dramáticas sobre el tema), especialmente en Cataluña. El reseñador alaba la moderación retórica de la obra, sin duda más de acuerdo con la nueva sensibilidad de la segunda mitad de siglo, pero critica la escasa movilidad de los personajes y echa en falta mayor humanidad en la pintura de los mismos, dentro de las grandes dotes poéticas del autor, así como más velocidad en la acción. Pero, en conjunto, la fisonomía de los caracteres es menos rígida que en *La capilla de Lanuza* o *El castillo de Simancas* y tal vez por ello es la obra que merece un examen más detenido de las del cartel¹¹⁴⁰.

Nuestra Señora de Atocha, de Santisteban

Con Rafael Garcíaa Santisteban se muestra García Cadena mucho más duro: el dramaturgo no ha sabido alcanzar la altura que deseaba en el reflejo de las pasiones de sus personajes —recordemos qué importante viene siendo la expresión adecuada de las mismas para los críticos—. De todos modos, no nos extraña su observación en vista de la inverosimilitud del argumento del drama, que cae una vez más en el fácil uso del cliché, con abundancia de resucitaciones, un moro apasionado que se enamora de una cristiana pero no renuncia a su fe por ella, un padre que la asesina con tal de que no se vaya con el moro y un marido que deja al moro la libertad de moverse junto a su amada y la oportunidad de raptarla. No nos extraña que García Cadena se quejara de la ausencia de sublimidad¹¹⁴¹.

Rienzi el Tribuno, de R. de Acuña

Peregrín García Cadena alaba la versificación de esta obra, representada en 1876, aunque considera que su joven autora puede mejorar aún algunos detalles. De hecho, Acuña sólo tenía 16 años cuando la compuso, lo que en parte obligaba a una mayor

¹¹³⁹ Julio Nombela, "Revista Española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1111 (1874), pág. 208.

¹¹⁴⁰ Peregrín García Cadena, "Revista teatral", *La Ilustración Española y Americana*, III (22 de enero de 1875), pág. 49.

¹¹⁴¹ Peregrín García Cadena, "Los teatros", *La Ilustración Española y Americana*, VII (22 de febrero de 1875), págs. 118-119.

indulgencia por parte de los críticos (y cierto prejuicio sexista denotado en el paternalismo con que se la trata). La obra, cuyo tema era semejante a la de Carlos Rubio, fue curiosamente interpretada por los mismos actores principales que actuaron en la de éste en 1872, según el crítico. Dentro de un cierto estereotipo en el dibujo de los caracteres, lo femenino se personifica en la debilidad y la bondad, la abnegación y el heroísmo, hasta tal punto que para el mismo reseñador (que era sin embargo gran entusiasta de García Gutiérrez) los personajes resultan demasiado ideales (se nos copian unos versos sobre la libertad). En ningún momento hace comentario alguno el crítico en torno al trasfondo feminista y socialista que esconde el drama¹¹⁴², es decir, no demuestra haber estado demasiado atento a esos signos del pensamiento progresista de la dramaturga en la obra, que a nosotros, con la distancia de más de un siglo y conociendo la vida de Acuña, nos resultan evidentes.

En el seno de la muerte, de Echegaray

Muy en la línea de otros detractores de Echegaray (de los que Nulema, de *La Ilustración Católica*, es el máximo ejemplo) Peregrín García Cadena denuncia la falta de moralidad de esta obra: sus personajes son antidramáticos y repugnantes, pues representan pasiones nada positivas. El drama (o leyenda trágica, según lo llama Echegaray) representa para García Cadena una vuelta atrás, pues es una resurrección inesperada de la escuela romántica de Víctor Hugo y Alejandro Dumas, con sus *Lucrecia Borgia* y *Catalina Howard*.

Como vimos, en un comienzo los dramas de Echegaray fueron considerados como una vuelta al Romanticismo teatral del primer tercio de siglo. En general, casi todos los críticos coinciden con García Cadena en esto, pero la valoración de este hecho es muy distinta dependiendo de quien escribe. El crítico lamenta que este autor resucite a un «muerto», a un movimiento exaltado que ya había finalizado, aunque reconoce en él determinadas cualidades dramáticas. Es curioso, de todos modos, que el reseñador dé por finalizada la corriente romántica y, sin embargo, no aprecie en García Gutiérrez, de quien es gran defensor, una prolongación de la misma. Sin duda, el teatro de Echegaray era más exagerado, grandilocuente o exaltado, y de ahí viene su identificación con el teatro de la primera mitad de la centuria (para García Cadena, esta última escuela romántica nos retrotrae a los dramaturgos de esa época), del cual se había alejado un García Gutiérrez que atenúa la pintura de las pasiones amorosas; no obstante, no deja de ser llamativa esta amonestación teniendo en cuenta sus anteriores alabanzas a *El Cid* de Fernández y González.

García Cadena nos cuenta la acción del drama, que escenifica las fuertes pasiones que experimenta Manfredo por la mujer de su hermano, Beatriz, y se queja de

¹¹⁴² Peregrín García Cadena, "Los teatros", *La Ilustración Española y Americana*, VI (15 de febrero de 1876), págs. 107 y 110.

la inmoralidad que supone que ésta no le acabe de rechazar. El único carácter salvable de la historia es para el reseñador el hermano de Manfredo, Jaime, Conde de Argélez. García Cadena se da cuenta de que la ambientación medieval no es realmente importante para el drama, pues se queja de una «sordera de sentimiento religioso» que no se explica en la sociedad de la Edad Media. Esta falta de verosimilitud moral, que no histórica, llama poderosamente la atención de nuestro escandalizado crítico, cuya crítica obedece más a un criterio ideológico que realista¹¹⁴³.

Esta crítica o la de Juan Reina, que veremos a continuación, muestra el rechazo que hacia los estrenos de Echegaray se daba entre parte de la crítica, especialmente entre la minoría tradicionalista, como se ve en los reparos que a sus obras pone *La Ilustración Católica* y que provocan las quejas de Clarín¹¹⁴⁴.

Garin, de Delair

Nos encontramos aquí con la primera crítica a un drama histórico extranjero, que comentamos por el interés que plantean las noticias venidas de París, recogidas en una de las revistas más difundidas de la época. El autor del comentario es Jacinto Octavio Picón, y el dramaturgo es Paul Delair, escritor francés de 37 años que se dio a conocer con el *Elogio de Dumas* (se refiere al padre). Este autor tenía una obra dramática prohibida, *Rosa Laurent*, que la censura había encontrado impregnada de puro socialismo. En el año 72, dio a la «Empresa del teatro francés» su drama *Garin*, estrenado hacia el 12 de julio de 1880. Escrito en verso, al parecer se le hicieron algunas correcciones. «He aquí ahora el argumento puesto en escena, dicho sea de paso, con tal lujo y propiedad, que la Edad Media aparece a los ojos del espectador con la mayor verdad, y en todo el salvaje esplendor que tuvo el brutal reinado de la fuerza». Ciertamente, vamos a ver que esta obra respira un tipo de medievalismo en el que se mezcla el aspecto *naturalista*, que muestra el lado más crudo del Medieval (sin la violencia efectista de los románticos, en la línea del relato último de *La Légende des Siècles*), y ciertos elementos propios del movimiento de la primera mitad de siglo, al que no se deja de recurrir en la presentación de los siglos medios.

El drama es protagonizado por dos primos, uno de ellos manso y el otro *bruto*, en una dicotomía muy común en el maniqueísmo romántico: «las palabras de Aimieri son todo lo juiciosas que podían serlo puestas en boca del heredero del feudo en la Edad Media; las de Garin son el propio lenguaje de la fuerza; su razón está en la punta de su espada; su derecho en la energía de su brazo; en suma, es un animal de aquellos tiempos desgraciadamente poetizados, sin que tengan nada de poéticos». La visión de la Edad

¹¹⁴³ Peregrín García Cadena, «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana* (1879), XV (22 de abril), págs. 271 y 274; XVI (30 de abril), pág. 287.

¹¹⁴⁴ Esto contradice, al menos en su primera etapa, las palabras de Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987: 64): «Es lógico pensar, dado el fuerte servilismo sociocultural que caracteriza a la crítica

Media posee la connotación negativa de barbarie, siguiendo la estela de esa segunda parte de la obra histórica del socialista Michelet. Al igual que en cualquier drama de corte naturalista, no nos puede sorprender encontramos con un brutal señor feudal que maltrata a sus empleados y tiene hijos con las criadas. Los emisarios de las ciudades, por su parte, personifican cuanto de bueno hubo en los municipios de aquellos siglos medios, según Picón (por supuesto, no hay ninguna referencia de éste al probable mensaje socialista de este detalle). Eso sí, no falta la mujer fatal, la árabe Aisha, que seduce al padre y al sobrino e incita a éste a cometer un parricidio (tanto el autor como el crítico se deleitan en su descripción, algo decadentista). Picón comparará a Aisha con Teresa Raquin, quien se entrega a su amante como prueba del asesinato del marido; la madre loca le recuerda a «Guanhumara», de *Les Burgraves* de Hugo, y también percibe reminiscencias del *Hamlet* y *Macbeth* de Shakespeare. El sabor local y la verdad histórica son respetados en un medievalismo desmitificador que es apreciado por el articulista, aunque no está ausente un elemento de larga tradición romántica: el «juicio de Dios», popularizado por Scott.

El argumento es un ejemplo de ese acostumbrado enfrentamiento de familia que se encuentra en todos los dramas históricos (extensible además a la novela y a la poesía). El novio siempre debe oponerse a alguien de la familia de la novia que les impide unirse su unión, y de ahí surge la tragedia. Si el novio mata para defenderse o se venga de su oponente, se transforma en asesino del familiar. El asunto es tan planteable aquí como en *El Cid* de Fernández y González. La mujer debe elegir entre quedarse con el bando de su amante o el de su familia, y en el drama de Delair opta por lo segundo. La hermana de Garin aclara a su amado Aimieri que no puede estar con él por el enfrentamiento con su hermano.

De toda esta crítica, llama poderosamente la atención el desprecio que muestra Picón hacia el teatro histórico. Para él, *Garin* es un «asunto romántico de una época insoportable en el teatro, con la circunstancia agravante del empleo de lo maravilloso», aunque tiene, sin embargo, un aspecto formal muy moderno, que le otorga su originalidad. Los sentimientos que pone en las tablas son reales: en el mundo hay muchas mujeres como Aisha y hombres como Garin. No obstante, se puede criticar la aparición del espectro shakesperiano del padre, pues es un recurso fácil que se aparece justo cuando el asesino se dispone a gozar de su amada. Por *milésima vez*, dice el autor, nos encontramos además con la historia del viejo enamorado de la mujer hermosa, Aisha. Por ello, partiendo de unos presupuestos estéticos realistas, esta Edad Media,

contemporánea de los estrenos, que mientras la minoría tradicionalista mantenía la dirección cultural de la sociedad, pocos críticos se atrevieran a poner reparos a las obras de Echegaray».

dibujada tan sórdidamente como la del último Hugo, no acaba de convencer al narrador¹¹⁴⁵.

Haroldo el Normando, de Echegaray

Juan Reina critica la falsedad de esta obra de Echegaray, estrenada en 1882. Aunque hubo un homenaje de admiración a su autor, el drama «no secundó las esperanzas ni los deseos de la concurrencia». Y es que ninguna historia directa se conserva de los normandos, por lo que el autor, sin atenerse a lo que dicen las crónicas de los pueblos que lucharon contra ellos, decidió inventar las costumbres y sentimientos que mejor pudieran atribuírseles, así como un muy poco adecuado nombre para el protagonista. Las críticas o defectos que ve Reina en el drama de Echegaray parten, pues, de esos prejuicios estéticos realistas que comparten muchos de sus compañeros a la hora de enjuiciar al dramaturgo: de lo que se acusa al drama, dejando aparte su calidad textual o escénica, es de no reflejar con exactitud la realidad histórica. «Llamar Haroldo a un jefe de piratas normandos, vale tanto como dar el nombre de Abderramán a un rey de León. (...) No hay cosa más difícil en el arte que la expresión naturalista de la verdad histórica. Es el escollo en que fracasan casi todos los genios que lo intentan, máxime cuando faltan los datos más necesarios para su logro. No hay períodos históricos más conocidos y documentados que los de Grecia y Roma. Nadie podrá dudar de la profunda erudición manifestada por Bulver [*sic*] en sus novelas y Barthelemy en sus historias; pues ambos ingenios caían siempre en el defecto que debilita la importancia literaria de *Haroldo el Normando* [*se refiere a la falsedad*]. El joven Anacarsis parece un estudiante francés que viaja por Grecia. Los personajes de *The Last Days of Pompeya* asemejan otros tantos ingleses allí reunidos»¹¹⁴⁶.

Judith de Welp, de Guimerá

Esta tragedia es alabada por Conrat Roure en la *Revista Literaria*, debido a sus reales y sorprendentes escenas. Para el articulista, quienes critican a Ángel Guimerá por hacer tragedia, y no comedia o drama, están equivocados, pues cuando un autor escribe bien en un género, nada se le puede objetar; además el autor se presentaba con ella a un concurso de este género dramático. La acción se desarrolla en el año 844, cuando muere Bernar, el amante de Judith, viuda de Ludovich *lo Piadós*. Respondiendo a las críticas dirigidas contra Guimerá por faltar a la verdad en la descripción de la muerte de Bernar, señala Conrat las distintas versiones que se dan sobre la misma en diferentes crónicas y anales, lo que hace legítima la interpretación del dramaturgo, que ha escogido una entre

¹¹⁴⁵ Jacinto Octavio Picón, "La Quincena Parisiense", *La Ilustración Española y Americana*, XXVI (15 de julio de 1880), págs. 22-23. Las citas pertenecen a la página 22.

¹¹⁴⁶ Juan Reina, "Temporada teatral", *La Diana*, 11 (1 de julio de 1882), págs. 4-5. John Christian Barthelemy, arqueólogo y escritor, publicó *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce* en 1778. Edward George Bulwer-Lytton fue el autor de *Rienzi, the last of the tribunes* (1834) y *The Last Days of Pompei* (1835).

varias. Como vemos, cada vez se concede más importancia a la fidelidad histórica en nuestras reseñas¹¹⁴⁷. Por otro lado, como suele suceder en la literatura catalana medievalista, la acción se aleja de Castilla, incluso de la Península. Pero Ángel Guimerá, uno de los líderes de la *Renaixença* en la segunda mitad de siglo, abandonará pronto la vena neorromántica para pasar a escribir dramas sociales y tragedias rurales.

La peste de Otranto, de Echegaray

J. Ortega Munilla es el encargado de señalar el éxito que esta obra alcanza en su estreno el 12 de diciembre de 1884. «El cuadro de una ciudad de la Edad Media, invadida por la peste levantina, era propio para tentar la inventiva creadora de Echegaray, cuyo pincel busca lo trágico y propende a lo aterrador». Ortega Munilla se muestra emocionado con las escenas llenas de fuerza del dramaturgo: «la esposa reniega del dulce nudo que le ataba a la víctima y como que trata de borrarse de sus labios las huellas de los pasados besos cual si temiese que con el conmovedor recuerdo fuese a acudir el asqueroso contagio». Lo que pasa es que, leyendo el drama publicado, no se encuentra semejante imagen, aunque seguramente sí se representó en las tablas. En la pintura que describe Ortega Munilla de los «rostros de hambre y miedo», del odio y egoísmo humano contra los apestados, del «cadáver» que muere en «la soledad, el olvido, y el responso del miedo cerniéndose sobre los restos lívidos e hinchados», hay bastante veta naturalista, pero este rasgo hay que atribuirlo más al articulista que a la obra, aunque en ésta como vimos haya cierto grado de crudeza realista en las situaciones, sobre todo en la persecución a Guillermo. Por otro lado, reconoce el crítico en Echegaray la capacidad de dibujar el amor romántico entre tanto encarnizamiento¹¹⁴⁸.

La Torre de Talavera, de Sellés

Manuel Cañete nos comenta esta obra de Eugenio Sellés estrenada en 1877 gracias a Echegaray, de quien el dramaturgo se consideraba discípulo. El drama, en un acto y en verso, «dibuja caracteres que en lo esencial se hallan de acuerdo con lo que dice la historia», aunque alguno, como el de la reina viuda de Alfonso XI, resulte muy recargado de negros colores, frente al de doña Leonor de Guzmán, que despierta simpatías y abunda en rasgos delicados, «propios de su corazón maternal», representado muy acertadamente por Elisa Boldún. La obra, de carácter romántico, no abusa todavía de un estilo enfático y exageradamente tendencioso, según Cañete, que parece no sentir gran admiración por Echegaray, el «ídolo público» de entonces, en sus palabras. Para

¹¹⁴⁷ Conrat Roure, "Judith de Welp. Tragedia en tres actos y en vers, original de D. Ángel Guimerá", *Revista Literaria*, 2 (febrero de 1884), págs. 29-33. Esta obra se repuso en el Español en 1892 (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 105). Sobre este autor nos dice David T. Gies (1994) que escribió docenas de obras de enorme éxito en Cataluña, en el idioma de la región, como buen adalid de *La Renaixença*. Su primera obra fue *Gala Placidia*, de 1879, que captó la atención de un público ávido de emoción lírica y de pasión romántica.

¹¹⁴⁸ J. Ortega Munilla, "La vuelta al año./ Madrid", *La Ilustración Artística*, 157 (29 de diciembre de 1884), pág. 418.

Cañete, aunque aplaude este primer drama, el dramaturgo se equivocará en sus siguientes obras si intenta imitar las de su maestro¹¹⁴⁹.

La justicia del abat, de Martí y Folguera

Carlos Mendoza, defensor declarado del realismo en literatura en diversos artículos, es el encargado de comentar este drama histórico de José Martí y Folguera. A pesar de la dificultad que encuentra el autor, poco aficionado al teatro, en persuadirse de que «aquellos apreciables artistas que aparecen en escena son verdaderamente el rey, el tejedor, el conde, el marino, el ingeniero, etc., etc., que nos quieren hacer creer ellos... y el autor» y de que su crispamiento crezca cuando les oiga expresarse en versos «que no se comen» y «hablar a cada momento de lirios y volcanes, de *abrasador tormento* y de *felicidad sin límites*, etc., etc.», reconoce que nos encontramos antes una obra que mantiene el interés del espectador. El argumento, sin embargo, no es nuevo, y Mendoza se burla del tópico del conde seductor que rapta a una muchacha a la que no quiere hacer su esposa, y de las damas que, a diferencia de muchas de la comedia áurea, son incapaces de odiar a sus seductores. El clero no sale muy bien parado en la obra: el abad muestra escrúpulos a la hora de abandonar al conde, pues él cometió el mismo pecado, ya que es el padre secreto de la muchacha y dejó abandonada a la madre. Aunque la obra cumple las expectativas habituales, Mendoza se lamenta con ironía de que el conde al final acceda al casamiento, pues no sigue el cliché del momento: «No es un carácter feudal, no es un verdadero barón, brutal, semibárbaro, montaraz, indómito, según el fidelísimo tipo de *Cor de roue*; había dicho que no, y *no* y *no* y *no* tenía que decir, aunque se empeñaran en que sí todos los diablos coronados y todos los abades mitrados de la cristiandad». El crítico, que no oculta todos sus prejuicios contra la escuela romántica, se queja curiosamente del «ligeró exceso de modernismo en el lenguaje»¹¹⁵⁰.

Expulsión de los judíos, de Fernández Bremón

Emilio Castelar juzga esta obra desde un punto de vista ideológico. Así, asegura que José Fernández Bremón ha escogido un mal asunto para su drama porque el público pertenece a un pueblo de intolerancia secular. Si el odio antisemita es un asunto *actual*, esto es debido a que el ciudadano español no está aún preparado para las libertades religiosas, por lo que no puede identificarse con el asunto.

Un drama histórico podía considerarse polémico, pues, por su contenido temático: para Castelar la revisión de la historia que realizan los liberales no está todavía

¹¹⁴⁹ Manuel Cañete, "Don Eugenio Sellés", *La Ilustración Artística*, 173 (20 de abril de 1885), págs. 122-123.

¹¹⁵⁰ Carlos Mendoza, "Teatros./ *La Justicia del Abat*, por Don José Martí y Folguera.- Drama representado en el teatro Romea, de Barcelona, la noche del 23 de Marzo", *La Ilustración Ibérica*, 171 (10 de abril de 1886), págs. 230-231 y 234.

al alcance del auditorio mayoritario¹¹⁵¹. Podríamos poner esta obra (que revisa los aspectos negativos de un pasado considerado hasta entonces glorioso) en línea con el cuadro de Emilio Sala *Expulsión de los judíos de España*, de 1889; se trata, como veremos en el siguiente capítulo, de la etapa final de los cuadros de historia, en la que algunos de ellos se llenan de carga social, en paralelo con lo que sucede en la literatura.

LA POLÉMICA REALISMO/IDEALISMO. CONSIDERACIONES SOBRE EL DRAMA HISTÓRICO ROMÁNTICO

Davies (1954 y 1969) y Caudet (1988) nos muestran muy lúcidamente el gran debate que en la segunda mitad de siglo se estableció entre realismo e idealismo; efectivamente, una de las tres «guerras literarias» del XIX fue, en palabras de Luis M. de Larra, «la de los realistas y los espirituales»¹¹⁵². Y en medio de esta *batalla*, «bipolarización a menudo virulenta» que se mantuvo durante todo el último tercio de siglo (Caudet, 1995: 9), la Edad Media se convertirá muchas veces en arma arrojada. Esto se percibe claramente en una serie de textos relativos al teatro histórico, en los que la consideración de la escena de la primera mitad de la centuria jugará un interesante papel en el debate: no olvidemos la identificación tantas veces establecida entre Romanticismo y teatro *de época*.

De todos modos esta dualidad *encontrada* que refleja la crítica no impidió que López de Ayala y Tamayo y Baus, que pasarán a la posteridad como representantes de un teatro realista y contemporáneo, cultivaran en un principio el teatro histórico, o que se iniciara en este género gran parte de la generación de dramaturgos naturalista, entre ellos Galdós o Dicenta. De hecho, en el drama medievalista de Galdós encontramos temas y actitudes de su producción “realista”, así como un incipiente simbolismo que desarrollará más adelante (Menéndez Onrubia, 1983). Además, en algunos casos, el teatro histórico y el realista acusarán un mismo tipo de rechazo por parte de la crítica.

En realidad debe considerarse que la evolución no se establece entre idealismo tradicionalista y realismo, sino entre teatro de comportamientos problemáticos y comprometidos a los contenidos frívolos, divertidos, tranquilizadores de unas creaciones medio sentimentales, medio pedagógicas. La crítica agresiva y sarcástica no se limita sólo a las obras de Echegaray, como veremos, sino que afecta también a cualquier creación que produzca malestar moral en el público, como les ocurrió a los dramaturgos realistas Eugenio Sellés, Enrique Gaspar, Galdós, etc. (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 65).

¹¹⁵¹ Emilio Castelar, “Murmuraciones europeas”, *La Ilustración Artística*, 468 (15 de diciembre de 1890), págs. 385-386: 386.

¹¹⁵² Luis M. de Larra, “¡Si yo fuera rico! Cuento realista”, *La Ilustración Artística*, 199 (19 de octubre de 1885), págs. 334-335: 334. Las otras dos guerras literarias del siglo fueron para Larra la de los afrancesados contra los españoles antiguos y la de los clásicos contra los románticos.

En las revistas ilustradas de estos años, varios artículos tratan sobre el estado de la producción escénica, discutiendo qué camino se debe seguir. Nos encontramos en unos momentos de cierta desorientación: en las tablas se podían encontrar representadas con igual éxito las tendencias más opuestas, y así, coincidiendo con Revilla, Retes hablará de la anarquía en el estado del drama¹¹⁵³. Esta variedad de gustos se refleja en la crítica, que no se pone de acuerdo sobre la opción estética mejor.

En general, sobre todo en los primeros años de las décadas abordadas, abundan los defensores de un teatro docente que eleve el pensamiento moral del espectador, tal como se suponía hacía el drama legendario de entonces, aunque no todo él fuera de igual calidad. A la hora de decantarse por el género histórico o el realista, influía mucho la ideología del crítico, pues el drama de época se empleaba muchas veces como un medio de exaltar los valores nacionales. Así, es natural que *La Ilustración Católica* estimule su cultivo (y que Valentín Gómez, uno de sus directores, escriba obras como *La dama del rey*).

Por su parte, los defensores acérrimos de un teatro de corte realista, que comenzarán a ser mayoría según avancen los 80, critican el excesivo melodramatismo del teatro de entonces¹¹⁵⁴, y desean un tipo de comedia que refleje las inquietudes y problemas contemporáneos: así vemos que Enrique Gaspar, para reivindicar la nueva escena realista, que según él ha progresado mucho en 1874 pese al lastre de los propósitos moralizadores y filosóficos, contempla en Shakespeare, Lope o Molière un prelude de la comedia social¹¹⁵⁵.

Ya en los 90, Yxart (1896, II: 15-26) ejemplifica de un modo sarcástico y distanciado las diferencias entre un crítico idealista, que ama las obras históricas, y uno naturalista, que no las entiende, en su recepción de un hipotético drama de época: *El conde Ulrico*, de un tal Antonio, ambientada en el siglo XIV. El texto del historiador catalán nos presenta a estos críticos discutiendo de forma pedante sobre la verdad o la idealidad dramática, el verso o la prosa, la moralidad en el teatro, etc. Este imaginario diálogo es interesante porque nos muestra cómo al final del siglo los argumentos esgrimidos a favor o en contra del realismo se hacen ya cliché, que esa dicotomía ha sido ya superada (Yxart había optado claramente por el Realismo).

Un ejemplo del debate al que nos estamos refiriendo, registrado en la prensa de entonces, lo encontramos en 1868, en el discurso leído en la Junta pública inaugural de la Real Academia Española por Leopoldo de Cueto, "Sentido moral del teatro", donde

¹¹⁵³ José de Retes, "Estudios sobre el teatro español contemporáneo. (Apuntes para un libro)", *Revista de España*, CXX (marzo y abril de 1888), págs. 588-594.

¹¹⁵⁴ Por ejemplo, véase "Revista cómica", *La Ilustración Española y Americana* (1872), pág. 206, donde tras varios ejemplos de estas exageraciones se nos dice: «Ya no se sabe qué hacer para conmovier al público».

¹¹⁵⁵ Enrique Gaspar, "Del realismo en la dramática", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1142 (1874), págs. 374-375.

se percibe una división entre la literatura moralista y la no docente, sino artística. Cueto aborda aquí la moralidad en las tablas, alabando la elevación del teatro griego, la de Shakespeare y la del espíritu cristiano y caballeresco de la Edad Media. Rechaza este crítico con rotundidad el teatro realista, que reproduce la parte menos bella de las costumbres de la época, y al que acusa de prosaísmo y de falta de inspiración en lo puro y elevado. No acepta lo que llevó de Hugo y Dumas, que ofrecen caracteres de *abyecta* condición pero heroicos, a los personajes coetáneos, nada sublimados. Si el de Hugo era el mundo de la imaginación, ahora reina el realismo, el cual *todo lo amengua y empobrece* y se aparta a menudo de la verdad, que no siempre se presenta al mundo desnuda, ni satisface así las necesidades morales y artísticas de las naciones *civilizadas*. La poesía dramática contemporánea «se afana lamentablemente por buscar (...) móviles vergonzosos». Curiosamente, Cueto rechaza *La Dama de las Camelias* y *La Traviatta*, por verlas realistas en exceso; alaba, en cambio, ese teatro del Siglo de Oro que en la segunda mitad de la centuria continúa estando tan presente en escena, junto con el de Shakespeare¹¹⁵⁶.

También Peregrín García Cadena se decanta por el teatro histórico frente al teatro realista, en un artículo interesantísimo de 1874, en el que establece una comparación entre *El Cid* de Fernández y González y la comedia *El Estómago*; preferencia demostrada ya en las críticas de prensa reseñadas, aunque rechaza la resurrección del género romántico que establece Echegaray. A medida que acaba el siglo, este crítico se va a mostrar poco contento con el estado de la farándula nacional, y denunciará los patrones vulgares a los que en su opinión estaba reducido el ingenio dramático de aquellos días¹¹⁵⁷.

En *El Estómago* encuentra el crítico pocas cosas reseñables o novedosas, excepto el desparpajo de hablar de este órgano como influyente en la moral y virtudes sociales, que no considera muy acertado (manifestando ya aquí ese futuro rechazo del Naturalismo). En un momento del discurso, el autor se queja de las obras realistas, en los que «lo fútil, lo insignificante, lo que está al alcance de las inteligencias más *caseras*, pasa por literatura corriente y moliente. ¿Y no hemos de dispensar algo a los escritores rarísimos que saben remontarse hasta las regiones de lo bello?». Su apuesta por el idealismo en las letras le lleva a defender las obras históricas, que prefiere a los

¹¹⁵⁶ Véase Leopoldo Augusto de Cueto, "Sentido moral del teatro. (Continuación)", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 827 (1868), págs. 322-323: 323. El artículo está compuesto de varias partes (recogemos también lo que dice en las páginas 311 y 355). Por otro lado, en cuanto al teatro de Shakespeare, encontramos reseñadas varias representaciones del mismo, es decir, no dejaba de estar vigente. En 1884, por ejemplo, se califica de «verdadero acontecimiento artístico» el estreno del *Hamlet* del trágico Rossi en el Teatro de la Comedia. Véase J. Ortega Munilla, "La vuelta al año./ Madrid", *La Ilustración Artística*, 123 (5 de mayo de 1884), pág. 146. Los dramas medievalistas shakesperianos también están presentes en el mundo de los grabados, como veremos más adelante.

¹¹⁵⁷ Véase Peregrín García Cadena, "Los teatros", *La Ilustración Española y Americana* (1874), pág. 714. Se trata de una crítica, positiva con matices, a la obra de Echegaray *La esposa del Vengador*, la cual delata, según el crítico, gran inexperiencia en la presentación de los personajes.

sofismas y miserias íntimas del adulterio representados en la nueva tendencia teatral, y a considerar la pieza de Fernández y González más actual que los dramas realistas.

Pero si el teatro no enseña en tiempos como los nuestros, puede por otro camino servir los intereses de la moral: puede buscar y sorprender el sentimiento en los senos donde dormita bajo la férula de la orgullosa razón, y despertar por este medio los nobles instintos, por eso cuando un escritor como el Señor Fernández y González agita en la escena pasiones e intereses de excepcional grandeza, nos parece un poeta dramático de más actualidad que los que con humos de filósofos y moralistas presumen de encontrar el espíritu trascendental de nuestra época, escarbando llagas sociales, planteando problemas perturbadores, y dejando correr la moral por las veredas sinuosas donde la encuentra el frío lente de un realismo sin nobleza. ¿Dónde estaría la majestad y la influencia civilizadora de las literaturas si éstas no hubieran sido más que el reflejo de todos los desfallecimientos morales por que ha pasado la humanidad?¹¹⁵⁸

Más dubitativo a la hora de justificar el drama histórico se muestra Manuel de la Revilla, para quien el Romanticismo en las tablas encuentra menos razón de ser en aquel momento que en su primera reacción contra el clasicismo, ya que la escena española, a diferencia de la francesa, no está inundada de dramas realistas (y Revilla rechaza con pasión «las reproducciones exactas y detalladas de las hediondecas y miserias más bajas de la realidad»). Es decir, tuvo sentido un Romanticismo histórico anticlasicista, pero no el antirrealista de ahora, pues las exageraciones de este nuevo drama romántico (sin duda se refiere a Echegaray) quedan fuera de lugar. Según Revilla, en el teatro histórico habría que sustituir la delectación en la declamación retórica por el dibujo de un gran carácter.

El drama histórico, o es un drama cualquiera, cuyos personajes, en vez de llamarse D. Juan o D. Pedro, se llaman Gonzalo de Córdoba o D. Juan de Padilla, pero que poco o nada tienen de común con lo que nos retrata la historia, o es un pedazo de crónica puesto en verso, frío, incoloro y desprovisto de todo interés. Los consabidos efectos y las consabidas tiradas de versificación sirven en este caso para encubrir la pobreza del artificio y la falta de interés de la obra; cuatro decoraciones bien pintadas y una comparsa bien vestida hacen lo demás. ¿Qué se ha hecho del drama histórico que concibió Hartzenbusch e imitaron otros insignes ingenios? ¿Dónde están las producciones de este género que puedan competir con *La Jura de Santa Gadea*?¹¹⁵⁹

Esta postura no nos debe extrañar si recordamos que Revilla (1883: 147-168), en su artículo “El naturalismo en el arte”, se decanta claramente por un tipo de realismo moderado. Este crítico considera el arte como una idealización de lo real por la fantasía creadora (*ibidem*: 161): se debe partir de la realidad para embellecerla, sin caer en las exageraciones del Naturalismo (*ibidem*: 166). En su boceto de Adelardo López de

¹¹⁵⁸ Peregrín García Cadena, “Los teatros. Cid Rodrigo de Vivar. El estómago”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII (15 de octubre de 1874), págs. 595-596 y 598: 596. La cita anterior está en la página 598. Curiosamente, él mismo cae en el estilo que critica cuando dice: «Los órganos amagados y completa parálisis necesitan poderosos estímulos para volver al movimiento» (pág. 596).

¹¹⁵⁹ Manuel de la Revilla, “Del estado actual del teatro español”, *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al XLVII (diciembre de 1875), págs. 402-403 y 406.

Ayala, Revilla hace suya una especie de tendencia conciliadora, término medio entre «los extremos clásico y romántico» (*ibidem*: 24), aunque la inclinación a esto último se impusiera a mediados de siglo. Abellán (1989: 399) califica esta actitud de Revilla de neokantiana y krausopositivista, en su unión de positivismo realista y refinamiento idealista.

En enero 1876, en su trabajo “La decadencia de la escena española y el deber del gobierno” (Revilla, 1883: 457-479), publicado en *El Globo*, Revilla dice no ver sentido a la pretendida recuperación del movimiento romántico, pues conduce a una pobre calidad en los dramas que insisten en «una absurda e insensata restauración romántica que a nada bueno puede conducir» (*ibidem*: 458¹⁶⁰).

El drama histórico debe ser para Revilla fiel a los datos del pasado. Como tantos teóricos del Realismo, sólo puede entender el género histórico en cuanto que sea coherente lo sucedido en la *realidad*, es decir, una suerte de arte erudito. Revilla, por ejemplo, valora mucho el teatro histórico de Núñez de Arce, es decir, *El haz de leña*, que se sitúa en el siglo XVI (por lo que aquí no lo estudiamos), y rechaza, sin embargo, el de Echegaray y el teatro romántico más exagerado, en nombre del surgimiento del teatro realista que describe en estos términos.

Comenzábase a comprender que el teatro no puede ser una creación puramente fantástica, sino que, debiendo representar el aspecto dramático de la vida de los hombres, ha de inspirarse en la realidad, retratando fielmente los hechos del pasado, cuando la obra dramática es histórica, y pintando las pasiones, los intereses y las costumbres del presente, ora en su aspecto trágico o dramático, ora en el cómico, sin exageraciones ni inverosimilitudes, pero también con amplia libertad. Por tales caminos suavizáronse las asperezas del drama romántico, desarrollóse en escena el género histórico, y cobraron vida la comedia y el drama de caracteres y costumbres, tan poco conocidos y estimados por románticos y clásicos. (*Ibidem*: 24).

También T. Turnpike rechaza una vuelta al Romanticismo en el teatro, en 1872, antes de que aparezca Echegaray en escena. Pero él critica con dureza a García Gutiérrez, Carlos Rubio (cuyo *Nicolás Rienzi* se encuentra, según el crítico, lleno de malísimos versos) y Santisteban. A éste último le echa en cara seguir la moda del momento; en el Romanticismo hubiera tenido un sentido su producción, pues habría compuesto cuadros lúgubres y terroríficos comparables con los de Ducange o Víctor Hugo, pero ahora debe conformarse con tener simplemente “gracia”. Para este

¹⁶⁰ En este interesante texto, el autor habla de la deplorable organización de las compañías teatrales, del excesivo número de teatros en verso, de cómo la obra dramática se somete al inapelable juicio del primer actor. Revilla quiere una acción enérgica y poderosa del Gobierno y justifica un tipo de censura teatral, para no ultrajar el decoro. Critica las farsas absurdas e inmorales, las bufonadas grotescas y las piezas políticas de mal carácter, así como el impúdico can-can. Rechaza igualmente los privilegios del Teatro Real frente a los puramente dramáticos: quiere igual atención para el teatro en verso que para la ópera, y desea un teatro nacional que el Gobierno sostenga como el *Teatro Francés* de París. En otro artículo de 1877, en “El teatro Español”, pide que en éste se pongan sólo obras buenas, sean españolas o extranjeras, y que haya un comité de lectura que imponga el Ayuntamiento (Revilla, 1883: 491-498).

articulista, el Romanticismo, en 1872, es algo superado con creces¹¹⁶¹, por lo que coincide así con la postura de Manuel de la Revilla.

Por razones distintas a las de Turnpike, considera negativo el panorama dramático Eusebio Blasco¹¹⁶²; sin embargo, para él son precisamente las obras históricas las que lo salvan. Blasco, en un artículo defensor de la existencia de las funciones de a real, que permiten al pueblo distraerse de otras formas que con los toros o la taberna, afirma que los dramas han perdido calidad en los teatros buenos y caros. Solamente hace una excepción con *La Capilla de Lanuza*, *El Cid* o *Venganza catalana*, que el público ha acudido a ver presuroso. Pero si antes los teatros ofrecían al espectador un movimiento literario y emociones gratas, ahora todo se ha ido perdiendo. En tiempos pasados, según este crítico, Ventura de la Vega, Zorrilla, Bretón, Rubí, Ayala, Tamayo y Serra estrenaban muchas obras baratas y de calidad, mas ahora que han dejado el oficio o han muerto, cuesta más presenciar buenas escenas.

Ya en la década de los 80, en 1884, la aguda división de opiniones que provoca el estreno de *Las Vengadoras* de Sellés nos muestra que aún estamos lejos de la aceptación unánime (en realidad nunca lograda durante el XIX) del Naturalismo en escena¹¹⁶³. La dicotomía entre el drama realista y el idealista se prolonga durante estos años, como nos muestra una crítica de teatro publicada en *La Alhambra* en 1885. El género dramático, se nos dice allí, se encuentra en un difícil camino, entre los dramas o comedias de la escuela naturalista y la vuelta a la «*olvidada* escuela romántica» (el subrayado es nuestro). Tanto en una como en otra abundan las exageraciones, pero el comentarista muestra un mayor rechazo hacia el realismo en las letras (habla del de Zola como de *lupanares y tabernas*) y en el arte, al que emparenta con el impresionismo pictórico. O hay en el teatro una disertación psicológica por cada personaje o se descende al fango en busca de excepciones para moralizar, mostrando llagas repugnantes que producen náuseas o escenas sin ilación en las que «se tira a verde desde legua», es decir, de carácter obsceno¹¹⁶⁴.

Sin embargo, en 1886, Vilez Aragón considera excepcionalmente positivo el panorama teatral nacional. El autor piensa que el estado de las tablas españolas es mucho mejor que el de la novela, pues no transcurre un año sin que haya que añadir a la escena nuevas joyas. Mostrando una preferencia por el género histórico, Vilez alaba a Echegaray y a García Gutiérrez; de este último (al que incluso llega a calificar como el Shakespeare del siglo XIX), afirma que su tendencia romántica y cabaleresca se aviene

¹¹⁶¹ T. Turnpike, *El café*, 15 (18 de marzo de 1872), pág. 41.

¹¹⁶² Eusebio Blasco, "Los teatros baratos", *La Ilustración Española y Americana*, XLIII (22 de noviembre de 1874), págs. 682-683.

¹¹⁶³ J. Ortega y Munilla, "La vuelta al año./ Madrid", *La Ilustración Artística*, 117 (marzo de 1884), pág. 98. «Muchos años pasarán antes de que el naturalismo, —entendiendo por tal la pintura exacta de la verdad humana— sea admitido en el teatro, sin protesta». No obstante, en la novela se llevaba camino adelantado, según el articulista, pues el convencionalismo «ha muerto ya» en este género.

¹¹⁶⁴ *La Alhambra*, 41 (20 de febrero de 1885), págs. 3-4. Las citas son de la página 4.

mal con el espíritu de su tiempo. Repasa en su artículo a dramaturgos como Núñez de Arce con *El haz de leña* y Zapata con *La capilla de Lanuza* o *El castillo de Simancas*, y a las jóvenes promesas Ferrari, Cavestany, Blanco Asenjo, etc., y critica a los que piensan que los españoles sólo se dedican a traducir obras francesas y que el teatro está destinado a morir en breve. Muy al contrario, según Vilez, en la Península las artes escénicas siguen avanzando y tras los franceses es el de España el segundo mejor teatro del mundo¹¹⁶⁵.

De muy distinta forma piensa este año el crítico de la *Revista de España* “Orlando”, quien afirma que mientras se siga aplaudiendo a Dumas, Sardou o Erckmann Chatrian, no se pongan en escena más que *La vida pública* o *La charra*, y el drama no se aparte de *La peste de Otranto* y de *Lucrecia*, el verdadero público permanecerá alejado del teatro español. Orlando apuesta claramente por un arte realista: para él, *Maruja* es una de las mejores obras de Núñez de Arce, quien, si sigue por esa senda (la realista, por supuesto), obtendrá más gloria que la que obtuvo «cuando caminaba por la tenebrosa y espeluznante del *Vértigo* y *Fray Martín*»¹¹⁶⁶.

A medida que avance la década de los 80, como ya hemos comentado, el teatro histórico encontrará menos “defensores” y entrará en crisis. Se ponen en tela de juicio entonces sus recursos y funcionamiento, y se realiza una revisión importante de su procedencia romántica con fundamentales consecuencias: la visión de la crítica de nuestras décadas del drama medievalista legará muchos de sus prejuicios a los futuros hispanistas.

En general, la mayoría de estos críticos distinguen entre el teatro romántico de la primera mitad, que suele contar con su favor, y el de la segunda, el *moderado* que lidera García Gutiérrez (más o menos aceptado) y la *secuela* de Echegaray, que, sobre todo en el caso de sus discípulos, es el que se lleva gran parte de los ataques. Esta visión se plasma en un libro prologado por Cánovas, la antología que recoge los mejores dramaturgos del XIX publicada en los años 1881-1882, y que muestra una clara parcialidad hacia el teatro romántico. Gies (1994), con gran acierto, concede mucha importancia a esta edición, pues piensa que a través de ella Cánovas contribuyó a formar el canon teatral; sin embargo, no se puede decir que este político fuera el único promotor (él escribe el prólogo general y al parecer organiza la publicación [González Subías, 1999: 999]), ya que la selección la pudieron conformar también los editores de la obra Novo y Colson y González Valdés; por otro lado, escriben estudios críticos Blart, Cañete, Menéndez Pelayo, Valera o Luis Alfonso, todos de muy distintos gustos. Además, a Cánovas no le hacía falta establecer “un nuevo gusto”: como hemos visto en

¹¹⁶⁵ Z. Vilez de Aragón, “El teatro español contemporáneo”, *La Ilustración de España*, 42 (8 de noviembre de 1886), págs. 255 y 258. La comparación del dramaturgo romántico con Shakespeare está en la página 258.

diferentes críticas teatrales, el teatro romántico era unánimemente aplaudido, aunque se reconocieran y rechazaran sus *exageraciones*: Yxart será, de hecho, uno de los pocos que lo repudien.

Quizás lo importante de esta antología es que al teatro romántico se le pudiera relacionar con un pensamiento ideológico, con un tipo de gobierno. En su prólogo, Cánovas (1885: ii) se muestra nacionalista, orgulloso del poco influjo francés que ve en estas obras; para él, los románticos continúan el teatro nacional de Lope y Calderón (*ibidem*: xlvi)¹¹⁶⁷. Aprovecha además para defender el teatro por encima de la novela y lanzar una dura crítica a los escritores naturalistas (*ibidem*: lxvii-lxix). Cuando Cánovas propone que no se busquen en estas obras ni áridos o profundos análisis del alma humana, ni exacta observación psicológica, sino poesía nacional, está demostrando claramente su rechazo hacia el movimiento que venía “de París”, extranjero, contraponiéndolo al “verdadero” teatro español¹¹⁶⁸. De modo que, de alguna forma, daba a la elección del drama histórico un carisma ideológico (en muchas maneras, Gies nos demuestra que el teatro en el siglo XIX era política, eco de polémicas, miedos, ideologías, posiciones y deseos). Por otro lado, ya vimos en el capítulo cuarto que realizaba el mismo tipo de defensa del género histórico en la prosa de ficción.

No obstante, más allá del empleo tendencioso que le pudiera otorgar Cánovas, en nuestras décadas se considera de manera casi unánime que el teatro romántico tuvo gran calidad: en la historia literaria que se empieza a desbrozar por entonces, hay una percepción común de que si en el siglo XVIII había habido muchas reglas y poco ingenio, la centuria dramática del XIX había resultado todo lo contrario (García Gutiérrez, 1866: xx).

Clarín, por ejemplo, alaba las obras de los miembros de la generación romántica en activo por entonces (excluyendo a Zorrilla, que andaba por las Américas): García Gutiérrez y Hartzzenbusch, lo cual no quiere decir que el teatro romántico no se pueda quedar atrás, sino simplemente que Clarín no ha dejado de reconocer el valor de aquellas obras, aunque entonces los tiempos pidieran cosas diferentes¹¹⁶⁹. Así, el crítico propone un teatro que se ocupe de la vida real, de manera casi fotográfica, como la de

¹¹⁶⁶ Orlando, “Revista literaria. Dos palabras acerca del estado de nuestro teatro. «Maruja»”, *Revista de España*, CVIII (enero y febrero de 1886), págs. 443-453: 453.

¹¹⁶⁷ En el prólogo, habla sobre todo del teatro áureo y de Lope de Vega, que según él se aleja de los moldes clásicos para vaciar en otros nuevos el ideal cristiano-caballeresco de la Edad Media (Cánovas, 1885: xvii): la comedia de Lope sustituye a la novela de caballerías, pues se echaba de menos un género que acomodara el espíritu vigoroso del Medievo a la cultura de entonces (*ibidem*: xxii).

¹¹⁶⁸ «This, of course, merely sums up with little subtlety the dominant trend of theatre criticism throughout the century, but it is intensified in the last twenty years as the country agonized, in its pre-1898 mode, about the role it was to have in the world. Cánovas, the conservative politician, established a suitable conservative structure for theatre history. Yet while Cánovas looked back, playwrights like Galdós looked ahead» (Gies, 1994: 350).

¹¹⁶⁹ «Así como sería absurdo que rechazásemos, por haber pasado de moda, el romanticismo de los autores que en el teatro continúan cultivando esta manera del arte, lo sería no menos oponerse por sistema a las innovaciones que espíritus atrevidos y poderosos quisieran intentar» (Clarín, 1971: 51).

un novelista (Clarín, 1971: 58). Demuestra además su preferencia por un drama en el que no haya docencia o tesis: si en las obras de Sardou, Dumas y Augier se ve la vida actual en escena, Zola censura *con acierto* al segundo por ese moralismo hacia el público; para Clarín, por esta razón el teatro de A. Dumas se acerca menos a la realidad que el de Sardou. Sin embargo, hablando de las nuevas obras que, influidas por el espíritu liberal, se entregan al libre examen, Clarín acepta la discusión sobre si los dramas presentes son mejores que los de décadas anteriores, debate que no es preciso en la novela, pues la realista es claramente mejor que la romántica o cualquiera otra contemporánea (*ibidem*: 71).

La primera generación romántica es entonces claramente preferida a la segunda por la mayor parte de la crítica. El mismo Clarín demuestra su elección por el teatro del Duque de Rivas, Hartzenbusch o García Gutiérrez frente al de Rubí o Eguílaz. «¿Qué tiene que ver el *Trovador*, inmortal maravilla, y *Don Álvaro*, sublime creación, con *Las querellas del rey sabio*, ridículo drama bufo (sin más ni menos, me ofrezco a dar un curso de literatura demostrándolo) y *Doña Isabel la Católica* disparate descomunal, profanación inaudita?»¹¹⁷⁰. Además, ya hemos visto sus punzantes críticas a los dramas de Retes y Echevarría y Sánchez de Castro.

Para este escritor, si el teatro medievalista anteriormente tuvo una razón de ser, no sucede lo mismo en los tiempos actuales: agradece que Carlos, el protagonista de *El nudo gordiano* de Sellés, sea un carácter hermoso, bien ideado y desarrollado con feliz expresión, pues si «fuera un visigodo vestido de percalina encarnada y chorreando décimas y filosofías de seminario», todos, menos los carlistas, hubieran calificado la conducta del personaje de animalada (Clarín, 1971: 111). Y al comentar que en esta obra hace muy bien el inspector en llevarse a la cárcel a Carlos, espeta: «¿Qué se creían los neos? ¿Que nuestro poeta iba a volvernos por su gusto a la Edad Media y a la justicia sumarísima de tomársela por su mano?» (*ibidem*: 112), identificando en cierta manera el género histórico con un tipo de ideología. De igual manera, Clarín, en la línea de su credo estético, defiende la creación de un drama que cuente con las ciencias biológicas y su desarrollo, extendiendo el lenguaje biológico al campo de lo literario, lo mismo que hacía Costa en el área de las lenguas, lo que nos recuerda la importancia del cientificismo en la consideración de los diversos campos artísticos y del conocimiento¹¹⁷¹.

También es positiva la visión que del teatro histórico romántico muestra Eusebio Martínez de Velasco, quien considera el período que vive como el segundo más brillante de la literatura española después del que ocupó el reinado de Isabel la Católica, cuando

¹¹⁷⁰ Clarín, "Paliqúe", *La Ilustración Ibérica*, 149 (7 de noviembre de 1885), pág. 707.

¹¹⁷¹ Hablando del personaje de Julia en *El nudo gordiano*, argumenta que los positivistas, a lo menos Spencer, hablan de una curva sinuosa que sigue toda fuerza solicitada e intervenida por otras fuerzas

el país era modelo de las naciones cultas de Europa, por el desarrollo de la afición a las *bellas letras* y a los estudios clásicos. Para este articulista, el drama romántico continúa vigente a través de la figura de García Gutiérrez, perteneciente a la escuela de jóvenes y buenos escritores que nacen arrogantemente en el Liceo de Madrid y cuyas obras teatrales causaron un gran impacto. «A la muerte de Fernando VII, mientras los defensores de la libertad y del absolutismo se hacían guerra a muerte en Navarra, Aragón y Cataluña, una multitud de jóvenes, algunos de los cuales, varones eminentes ahora existen por dicha entre nosotros, lograron inspirar a todas las clases de la sociedad un amor ardiente a las letras y a las artes»¹¹⁷².

Revilla, que, como vimos, defendía un credo estético de la moderación, prefiere consecuentemente el teatro romántico de la segunda mitad al de la primera, y dirige alabanzas a García Gutiérrez y a Hartzenbusch, pues tras su “fase romántica” hicieron un tipo de teatro histórico más de su gusto (Revilla, 1883: 28-33; 43-46). Según Revilla, Hartzenbusch, García Gutiérrez y Tamayo modificaron el drama romántico y le despojaron de sus exageraciones (*ibidem*: 25), pues rechaza el que cuida poco la verdad dramática (*ibidem*: 87), forjando personajes falsos y situaciones inverosímiles y violentas. Prefiere entonces el teatro de los dramaturgos mencionados al de Echegaray (según vimos anteriormente), y lamenta una vejez achacosa que les impide continuar su labor dramática, pues oponían «al neo-romanticismo de relumbrón, sin idea ni sentimiento, el romanticismo racional, inspirado, lleno de elevación y belleza de Hartzenbusch y García Gutiérrez» (*ibidem*: 44).

Para Revilla, este último ha sabido ser idealista sin caer en los delirios de la escuela romántica y logra «excitar el sentimiento de lo patético y elevado sin presentar en escena personajes falsos y extrahumanos, torturados por pasiones llevadas a los últimos extremos de la locura; él, sin ser psicólogo, sin desmenuzar sentimientos ni diseccionar tipos, ateniéndose, como buen romántico, a lo externo y plástico del drama, más que a lo íntimo y psicológico, no ha necesitado, sin embargo, sacrificarlo todo a las bellezas de la forma y encubrir el vacío de la idea bajo la hojarasca de los versos» (*ibidem*: 44-45). Es pues romántico *sin ser francés*. «El mismo *Paje*, conjunto de odiosas pasiones y terribles crímenes, produce en el alma el terror trágico que exigía Aristóteles, mas no el sentimiento de indecible repugnancia que inspiran las monstruosidades del realismo francés» (*ibidem*: 45). Su lenguaje no cae además en «el lirismo amanerado y femenino que hoy prepondera», ni se reviste «del recargado follaje de imágenes y sonoridades que algunos estiman equivalente de la poesía y de la belleza» (*ibidem*).

concomitantes, y entonces el alma humana, en el carácter, no tiene por qué verse libre de esas sinuosidades, cambios y reacciones que determinan la resultante de fuerzas distintas (Clarín, 1971: 118).

¹¹⁷² Eusebio Martínez de Velasco, “Nuestros grabados./ Don Antonio García Gutiérrez”, *La Ilustración Española y Americana*, XLI (1 de noviembre de 1872), pág. 643.

En cuanto a Hartzenbusch, representa la suma de cualidades apetecibles, entre las cuales destaca su erudición sin pedantería (*ibidem*: 31): su *pozo de ciencia* se demuestra en las colecciones de los dramáticos del siglo XVII que posee.

También un joven Alarcón (1984: 232) demuestra apreciar el teatro histórico romántico cuando comenta los dos dramas que fueron publicados en las *Obras poéticas* del Marqués de Molins: *Doña María de Molina* y *La espada de un caballero*. La primera sobrevivirá al Romanticismo, en su opinión, con otra media docena de obras: aunque se trate de un drama político y ya no se den las circunstancias que quizás inspiraron a su autor, su interés no ha pasado. Con pasión, Alarcón nos habla de la escena en que una copa envenenada va corriendo de mano en mano durante diez minutos y nadie sabe quién va a acabar bebiéndola. La segunda, aunque estrenada en 1846, fue escrita quince años antes, por lo que, según Alarcón, es la primera tentativa de Romanticismo que aquí se hacía; independientemente de que la acción se encuentre mal dispuesta frente a la maestría y unidad de *Doña María...*, su valor radica en que contiene lecciones de sana virtud y moral, en lugar de los horrores y monstruosidades que estaba de moda predicar al público en dramas y novelas. Alarcón se sitúa entonces en la línea de los críticos que reclaman cierta docencia (también buscada en parte de la poesía y novela realistas) y elevación de pensamiento en el teatro histórico, así como una moderación en las pasiones y en las situaciones.

En los años 90, el historiador del teatro decimonónico José Yxart será quien dé configuración a todas estas ideas que venimos recogiendo entre los críticos de nuestras décadas, llevándolas a un punto más extremo. La descripción, ciertamente subjetiva y desde una preferencia por la estética realista, que hace del estado de la escena de entonces, nos puede servir como colofón para darnos cuenta de la inmediata herencia crítica recogida por los historiadores del teatro posteriores, en quienes podemos encontrar muchas de las ideas expuestas por el catalán sobre el teatro romántico (que suele ser sinónimo de histórico) y sus epígonos, aunque en general lo valoren más que éste.

En primer lugar, da por terminado el Romanticismo a mediados de siglo: «Es idea vulgar por lo repetida que, al promediar el siglo, el romanticismo había dado cuanto podía dar de sí» (Yxart, 1894, I: 36). A partir de entonces, encontramos más templanza en los dramas románticos, lo que explica el posterior éxito de autores como Zorrilla o García Gutiérrez.

A su vuelta de América, el mismo García Gutiérrez, el lírico del *Trovador*, el ídola y traductor de Dumas en su juventud, se aplica como todos a alcanzar mayor equilibrio y solidez, a obtener un diálogo más ceñido, más robusto. Tras algunas obras, hoy olvidadas, vuelve a sonar su nombre con *Venganza catalana* (1864). (*Ibidem*: 39).

Transición hacia la alta comedia fueron los dramas de Ayala, que no pueden llamarse históricos, sino de costumbres retrospectivas, ambientadas en la época de Felipe II o Felipe IV (*ibidem*: 45). Tamayo y Ayala, dramaturgos no muy fecundos, serán los que reinen en la escena de mediados de siglo, así descrita por una mirada que cierra la centuria:

Es notable, que mientras son todavía discutidas y discutibles las obras románticas, los más distintos criterios concuerdan en mirar hoy con unánime desdén las de Eguílaz, Pérez Escrich, Larra (hijo), Marco, Camprodón, Fernández y González, el mismo Hurtado y tantos otros que fueron los abastecedores del teatro español por aquellas fechas, y que no tienen ya quien los alabe, como no sea con muy vergonzantes reservas. El único exceptuado por algunos, es Narciso Serra, aunque volandero y superficial, por más espontáneo y sin tantas pretensiones, sobre todo en algunos esbozos de costumbres, pintorescos, chispeantes, de una jovialidad fresca y viva. (*Ibidem*: 47-48).

Con extremado acierto, como hemos podido comprobar, habla Yxart de la obsesión en aquella época por la moralidad de las obras (*ibidem*: 51), que considera ya superada. Yxart rechaza esas figuras evangélicas y seres angelicales preconizados por Eguílaz y otros dramaturgos. Pero no sólo eso: la postura de Yxart es más extremista que las descritas anteriormente, pues el crítico no valora el teatro romántico de la primera mitad de siglo y rechaza su comparación con el del Siglo de Oro (*ibidem*: 24-26). Exceptuando un drama entero como el *Don Álvaro*, el dúo de *Los Amantes de Teruel* y la primera parte del Tenorio, no ve ningún valor en estas obras. Critica su inferioridad caduca y su contextura endeble, y, lo más interesante, que no sean «obras de arte y estudio» (*ibidem*: 25), en paralelo con lo que se exige a la pintura o a la novela históricas. Aunque «no está su pecado en los anacronismos arqueológicos, sino en la carencia absoluta de verdad interna, y por cierto más dramática que todo aquel aparato teatral» (*ibidem*: 25-26). A diferencia de Cánovas o de Blasco, Yxart no considera aquellos días como ideales, pues producían obras irreflexivas. Entonces, claro, los dramas de la segunda mitad de siglo serán la *segunda edición* de las novelas históricas, a los que les falta la cruda y dolorosa verdad que en su opinión ha de seguir toda dramaturgia (*ibidem*: 53). Precisamente, reconoce que lo que más le gusta de Echegaray no son las obras históricas. Al final, todo el drama de época resulta condenado en la pluma del catalán, pese a su longevidad.

Por el uso del verso se prolonga indefinidamente la vida del drama histórico, que no ha experimentado en España un solo día de eclipse, y siendo todos versificadores, todos, incluso [*sic*] los modestos autores cómicos que tienen su correspondiente partida de obras en que danzan Felipe II, el manoseado Quevedo, el Conde de Villamediana, el Cid, don Alfonso el Sabio, etc., sin que a ningún autor se le ocurra tentar sus propias fuerzas, y averiguar hasta qué punto son incompatibles con su temperamento caracteres y asuntos tan distintos. El drama histórico, anémico también como toda aquella literatura, comparte con la comedia el aplauso del público. (*Ibidem*: 54-55).

En otro momento, Yxart (1896, II: 19) se burla del tinglado que este género presentaba en escena, con sus armaduras, la tempestad que avanza, el siglo XIV, el reto satánico, el negro espacio..., todo un melodrama, en fin, y «un pretexto para una de esas reconstrucciones arqueológicas en que echan el resto el escenógrafo y el sastre; una ocasión de lucimiento para una actriz guapa o un actor efectista, en una palabra: una función de gran espectáculo».

De todos modos, hemos de situar la crítica de Yxart en su contexto, pues muestra los mismos prejuicios que Pardo Bazán a la hora de hablar de la novela histórica. Cuando el catalán escribe, no sólo el teatro realista se había consagrado definitivamente en las tablas, sino que hacía su aparición el movimiento simbolista. Yxart (1894, I: 279) demuestra conocer a Maeterlinck cuando se refiere a su tentativa «ultra-idealista», así como cuando comenta el templo del ensueño de este autor, el teatro simbolista en general y la filosofía social de Ibsen (*ibidem*: 266). Sabe, finalmente, de la representación de la obra maestra de este movimiento escénico en Francia, *Pelléas et Mélisande*, en París en 1892, la cual considera el catalán inferior a la lectura del texto, porque desvanece el misterio (Yxart, 1894, I: 280).

LA PRESENCIA DEL REALISMO

Vamos a realizar en este apartado un breve estudio de las influencias que los movimientos realista o naturalista dejaron en el teatro histórico, género literario que, en principio, podría parecer bastante impermeable a las mismas. Recordemos, en este sentido, que el drama de época casi siempre había sido asociado a una mentalidad conservadora, en la mayoría de los casos con razón: la ideología tradicionalista de la mayoría de las obras representadas se acomodaba al público del Teatro Español, la aristocracia y la burguesía conservadora. Qué duda cabe de que esto era un importante *handicap* para la evolución del teatro histórico en el terreno estético.

Otra asociación que pudo impedir su “natural” desarrollo fue la que se estableció con el movimiento romántico. Al igual que sucede con la novela, para muchos autores, drama *histórico* y drama *romántico* significaban lo mismo, por lo que los dramaturgos que querían experimentar algo nuevo en las tablas no acudían de seguro a género de tan larga y compleja herencia. Sin embargo, esto no impidió que muchos escritores realistas, en este caso dramaturgos, hicieran sus primeros pinitos con obras históricas, empezando por el propio Pérez Galdós (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987: 29).

Además, en el apartado dedicado a las reseñas de estrenos en la prensa contemporánea, pudimos apreciar más de un ejemplo de influencia del movimiento realista sobre el teatro histórico. Así, intuíamos la huella del Naturalismo en el planteamiento social y crudo de algunos aspectos (sólo algunos) del Medievo en la obra

de Delair. Igualmente, el drama de Fernández Bremón presentaba de manera nada idealizada la marginación de los judíos en nuestro pasado medieval: recordemos que Castelar no creía al público español preparado para entender aquello, acostumbrado como estaba, podríamos añadir, a que en este tipo de obras se le halagasen continuamente los oídos. Además, obras como *El haz de leña* de Núñez de Arce mostraban que, aunque casi todos los personajes del teatro histórico solían ser de una pieza, como los de las novelas de tesis (Cabrales Arteaga, 1984: 426), también se podían dar excepciones: Núñez de Arce desarrolla los caracteres de Felipe II y su hijo don Carlos ahondando en su psicología, sin duda influenciado por los nuevos métodos realistas. Por eso esta obra, como ya hemos visto, gustó mucho a Yxart y a Revilla.

Pero el movimiento realista afectará más hondamente a nuestros dramas a través de la crítica. En 1895 Luis Pidal y Mon, en su discurso de ingreso en la RAE, señala la necesidad de que el avance en la investigación del pasado se refleje en el teatro *de época*. La perfección consiste para él en una compenetración del drama con la verdad histórica (Cabrales Arteaga, 1985: 287). Es decir, al igual que con la novela y la poesía, en el último tercio de siglo se exige cada vez más a este género dramático una fidelidad hacia el pasado. Ésta se convierte incluso en un nuevo criterio de calidad: ya hemos comprobado cómo las mismas reseñas teatrales se iban llenando con el paso del tiempo de reclamaciones de este tipo. El debate sobre dialéctica entre historia y ficción dramática cobra una vez más importancia con el Realismo —lo cual no quiere decir que antes no se planteara, pues los mismos Zorrilla o García Gutiérrez ponen notas finales explicativas a algunos de sus dramas, y ahí está el apéndice final del *Alfonso el Casto* (Hartzenbusch, 1890) justificando su exposición de los hechos históricos—. Pero a finales de siglo se agudiza la conciencia de que debe redundar en beneficio del drama el progreso de la ciencia histórica: si Galdós considera fundamental la observación profunda de épocas y costumbres, Revilla pide un uso ortodoxo de la historia que evite manipulaciones (en su crítica al *Hermenegildo* de Sánchez de Castro) y Clarín reclama una seria documentación histórica (Cabrales Arteaga, 1984: 613-614). Las razones de estos críticos son, claro está, muy diferentes de las del conservador Marqués de Pidal, para quien no es lícito al dramaturgo desfigurar sucesos o calumniar la memoria de los personajes. De hecho, en general, la fidelidad histórica importará menos a los que son más partidarios del idealismo: el P. Blanco García no pide ese grado de exactitud histórica, y Hartzenbusch y el Marqués de Valmar también defienden las diferencias entre representación escénica e historia (*ibidem*: 615). En la misma línea se sitúa el historiador conservador Aureliano Fernández-Guerra (1882: 413), quien comenta que *La Jura de Santa Gadea* (estrenada en 1845) de Hartzenbusch se recomienda por escenas de gran vigor, colorido y efectos dramáticos, pero «sacó aún muchos versos, demasiada historia, excesivas descripciones, de que hoy gusta poco el teatro, el cual pide ante todo acción e interés».

Cabrales Arteaga (1984: 614-615) añade al número de estos críticos a Menéndez Pelayo, pues afirma que da más importancia a la verdad moral que a la material, y concede libertad al dramaturgo en el uso de la materia histórica, ya que no considera incompatibles la verdad poética y la historia. Pero aunque declare esto el santanderino, lo cierto es que en su actividad crítica demuestra ser un claro partidario de la poética realista del género histórico, según vamos a ver inmediatamente.

Hablando sobre *El haz de leña* de Núñez de Arce, Menéndez Pelayo comenta que al autor se le ofrecían dos caminos para tratar el asunto del príncipe don Carlos. El natural y legendario, el de Schiller, Alfieri y Quintana, le estaba vedado por su conciencia y dignidad de poeta, «desde el momento en que la historia había hecho la luz, derribando el cadalso de ficciones levantado por los odios sectarios de otras edades». No cabía elección «para quien estimase su arte y se estimase a sí propio». Nadie esperaba que el alma noble de Núñez de Arce por espíritu de partido o por dejadez de ánimo o falta de valor para ir contra corriente pudiera «Convertirse en juglar del vulgo, mantenerlo en su secular ignorancia, convertir el teatro en último asilo de las calumnias históricas, eternizar así el imperio de la falsedad, y todo esto a sabiendas» (Menéndez Pelayo, 1883: 312). No obstante, hay además otra explicación:

Y el Sr. Núñez de Arce se guardó muy bien de hacerlo, entre otras razones más y menos poderosas, *por una razón de estética realista*, que yo he hecho valer en un trabajo reciente, entendido al revés por muchos que no han querido hacerse cargo del punto de vista en que yo me colocaba, es a saber, que la verdad humana, por el mero hecho de serlo, aunque exteriormente parezca prosaica, es en el fondo más poética que toda ficción, pero lo es solamente para quien sabe leer la poesía que hay en el fondo de lo que parece más insignificante y trivial. De donde deducía yo, y sigo deduciendo, que *a mayor grado de exactitud histórica, corresponde también mayor grado de evidencia poética*, al paso que las obras apoyadas sólo en la falsedad, aunque exteriormente se muestren lozanas, llevan algún germen interior que las corroe. (*Ibidem*: 312-313; el subrayado es nuestro).

Aplauda pues a Núñez de Arce por estar persuadido de que para el arte nada hay baladí ni despreciable en las acciones humanas, por saber sacar la poesía de la enfática narración de Luis Cabrera o de las correspondencias diplomáticas de los embajadores de Venecia comentadas por Gachard, es decir, por buscar la información para su obra de estas fuentes eruditas y fiables. No censura, sin embargo, la manera en que los poetas tratan el asunto a fines del XVIII, pues Schiller, Alfieri y Quintana aprovecharon el cuento del abate Saint Real teniéndolo por historia real y positiva, y creían representar de forma artística algo próximo a la verdad (pese a que ya en el siglo XVII dos obras siguieran la versión de Cabrera); pero se fundaban no en la verdad objetiva, sino en la subjetiva o convencional, es decir, en lo que la gente creía, que Felipe II había matado a su hijo. La buena fe y el fanatismo político salvó, no obstante, a estos poetas. Rechaza así el santanderino la recreación tergiversadora de la historia, y reclama la

representación objetiva en una obra medievalista. Hoy ya no vale la manipulación del pasado porque «el fanatismo ha menguado o ha tomado otros caminos, y la verdad se encuentra en cualquier manual de historia» (*ibidem*: 313).

La misma actitud encontramos en Valera, cuando comenta una obra histórica de Ventura de la Vega. Así, nos dice que este dramaturgo, transigiendo un tanto con la moda romántica, «aunque sin extremarla» (una vez más se nos demuestra la preferencia por lo moderado), eligió asunto en la historia medieval española y por héroe a un personaje de los más simpáticos y gloriosos de ésta

y compuso el drama *D. Fernando el de Antequera*, donde, si no arrebató ni seduce con inesperadas peripecias y con violentas emociones a un público acostumbrado ya a obras dramáticas de más pasión, de más lances y más lirismo, como las de García Gutiérrez, Zorrilla y Gil y Zárate, todavía se acerca más al verdadero drama histórico, si éste ha de ser representación fiel, aunque poética, de los usos, costumbres, creencias y pasiones de otras edades. No hay en *D. Fernando el de Antequera* la profunda observación, el estudio y la segunda vista histórica que se notan, por ejemplo, en el *Götz de Berlichingen* de Goethe y en la trilogía de Wallenstein de Schiller; pero el asunto está estudiado con detención y esmero no comunes en los poetas que se han empleado en escribir en España dramas históricos. (Valera, 1881: 263).

Este tipo de críticas tendrá un cierto fruto en obras como la de Juan de Dios Vico y Bravo: *La conquista de Granada*, de 1899, donde junto al tema «gastado» de los amores entre cristiano y mora hay «varios episodios estrictamente históricos —toma de Zahara, incendio de Sante Fe, atentado de Hamet el Güerbí, batalla de Zubia y preliminares de la capitulación—, tomados directamente de la *Historia de Granada*, de Lafuente Alcántara» (Carrasco Urgoiti, 1956: 423).

Los escritores realistas

Que poetas realistas como Campoamor o Núñez de Arce intentaran producciones teatrales no nos debe extrañar demasiado si tenemos en cuenta que, según Urrutia (1995: 99), la poesía del Realismo era declamatoria y, muchas veces, recitada en los teatros, por lo que estos escritores aspiraban fácilmente al éxito de público que puede permitir un estreno. Actores consagrados podían “representar” un poema: recordemos a Calvo, a quien se le debe la introducción en el teatro de los poemas declamados, recitando *El vértigo* de Núñez de Arce¹¹⁷³. Por otro lado, gran parte del teatro, sobre todo el histórico, estaba escrito en verso.

¹¹⁷³ Esta recitación se constituye en una de sus mayores glorias, nos informa la *Revista Ilustrada*, 13 (1881), pág. 131. Según Romo Arregui, Rafael Calvo leía los poemas de Núñez de Arce en casas de la aristocracia. «En aquellas veladas, Rafael Calvo, vestido de frac, de pie al lado de una mesa de rico copete, tras la que estaba acomodado Núñez de Arce, leía, como aquel actor sabía hacerlo, los poemas, que recibía con delirio la concurrencia./ Aún más; el famoso *Vértigo* no fue leído, sino declamado con

Pero no sólo los poetas se lanzan a componer dramas, también lo harán otros escritores realistas como Pérez Galdós, Valera o Pardo Bazán, quienes se iniciarán en el mundo de las letras escribiendo dramas históricos en verso.

Que Pardo Bazán tiene ensayos dramáticos de este tipo lo sabemos por su estudioso González Herrán, especialista que conoce bien el archivo documental de la autora gallega. «Hay también varios textos teatrales en verso, seguramente los que en sus *Apuntes autobiográficos* recuerda haber escrito —y casi estrenado— en su juventud, a imitación de los dramas románticos que veía representados en su Coruña natal» (González Herrán, 1998: 144)¹¹⁷⁴. A la espera de que éstos salgan a la luz, podemos comentar brevemente los *ensayos* dramáticos que sí conocemos de los otros dos autores.

Quien mal hace, bien no espere

Según su editor Ricardo Doménech (1974), la obra dramática que ahora comentamos pertenece a la Colección Teatral Sedó. Durante mucho tiempo, estuvo desatendida o repudiada, hasta que se sacó en un número de la revista *Estudios escénicos* de 1974 y se ocupó de ella Menéndez Onrubia (1983) en su monografía sobre la obra dramática del escritor. Parece que Galdós la compuso con el fin de que se representara en la casa de la novia de un amigo suyo, cuya familia poseyó el manuscrito (Doménech, 1974: 257-258). En 1861 Galdós tenía 18 años; es justo entonces cuando escribe y quizás saca a escena el drama. En un pasaje muy citado de sus *Memorias*, Galdós reconocía que en su juventud enjartaba dramas y comedias con gran rapidez, lo mismo en verso que en prosa. Y cómo, tras contemplar *Venganza catalana* en el Español, quedó tan impresionado y maravillado que tuvo ganas de quemar sus manuscritos, e imaginó después cosas conforme al patrón del grandioso drama que representaron Matilde Díez y Manuel Catalina (*ibidem*: 259¹¹⁷⁵).

Fruto tal vez de esa velada teatral es esta pieza, que el autor tuvo la precaución de subtítular *ensayo dramático*. Es ésta una obra todavía inexperta; el resto de sus dramas aventajan a *Quien mal hace, bien no espere* en madurez técnica y temática (*ibidem*). Sin embargo, si bien, en opinión de Doménech, no es un buen drama, ahí está la raíz de su gran literatura dramática y novelística. Por ejemplo, encontramos ya ese detallismo en las edades presente en toda la obra de Galdós —Froilán tiene 78 años e Inés 18—.

El protagonista Froilán refleja la crueldad y la maldad del hombre, según Doménech, aunque se le reconozca al menos el sentimiento de cariño hacia su hija (precisamente esto es lo que nos hace disentir del editor). Doménech sugiere que para la

aparato y ostentación en el teatro Español. El propio Rafael Calvo fue escenificador de la obra, haciéndola teatral» (Romo Arregui, 1946: 54).

¹¹⁷⁴ El investigador cita de *Apuntes autobiográficos*, de 1886, en Benito Pérez Galdós, *Obras Completas*, t. III, Madrid: Aguilar, 1973, pág. 708, n. 2.

¹¹⁷⁵ Cita Doménech de *op. cit.*, t. VI, pág. 1656.

creación de este personaje Galdós pudo tener en cuenta un conde gallego del siglo IX llamado Froilán, del que hablan las crónicas y que era un tirano (*ibidem*: 160, n. 15). Sea como sea, crea alrededor de esta figura una trama urdida con todos los clichés del Romanticismo: el padre que, sin saberlo, se opone a la felicidad de su hija y ordena su muerte sin reconocer el parentesco, la carta escrita en el último momento por ésta, las campanadas finales... «Toda la acción avanza sobre dos equívocos. Inés cree, hasta muy avanzada la obra, que Don Bermudo vive todavía. Don Froilán cree, hasta el último instante, lo que Inés le ha hecho creer: que es hermana de Don Bermudo» (*ibidem*: 261).

En su estudio del manuscrito de la obra, Doménech comenta que, para dar aspecto solemne a la escena en que Inés se entera de la verdad de la muerte de Bermudo, usa el autor versos de arte mayor y el cambio del *vos* al *tú* cuando Inés espeta a Froilán. También observa cómo, en las vacilaciones del autor, en las tachaduras, etc., se aprecia que el dramaturgo era consciente de lo inauténtico y disparatado del asunto y de las reacciones de los personajes, producto de mimetismo literario (*ibidem*: 262, n. 16). Así, por ejemplo, puede resultar inverosímil la impasibilidad de Froilán al enterarse de que va a tener un nieto, a quien ha matado junto a su hija: en el manuscrito se ve que el dramaturgo vaciló sobre su reacción, lo que hace a Doménech pensar que se acopló a duras penas a la convención literaria de pintarle malvado con todas sus consecuencias.

Por de pronto, la trama y el estilo de *Quien mal hace...* indican a las claras la profundidad con que la literatura romántica podía ser sentida todavía en 1861 por una generación situada en el umbral de la edad adulta, proveniente de una clase media ilustrada y radicada en una pequeña ciudad española. Es curioso que Galdós, precisamente el novelista y dramaturgo que señalará el gran giro hacia el realismo (no será el primero en intentarlo, cierto, pero sí el primero en la calidad de los resultados conseguidos) comenzara a escribir tan hondamente impregnado de un estilo enteramente opuesto. (*Ibidem*: 263).

Tal vez, sin embargo, no se trate de un estilo tan opuesto como piensa Doménech, sino de una forma distinta de expresar las mismas cosas; a nosotros no nos puede extrañar tanto como a él que en 1861 se siga mirando hacia el Medievo, aunque la literatura romántica no sea sentida con igual *profundidad* que antes y, desde luego, en este caso, tenga unas características muy limitadas.

Pasando ahora al análisis de este brevísimo drama (Pérez Galdós, 1974: 265-292), vemos que se trata de un acto único en tres escenas, con un decorado estereotipado: un castillo que posee foso y muralla. Pero llama la atención el detallismo de las medidas que da Galdós: la muralla tiene una reja a siete pies del suelo y una puerta «de arquitectura árabe», practicada en el muro, de dieciséis pies de altura (*ibidem*: 265).

Una tímida muestra de la preocupación social del dramaturgo la encontramos en comentarios como el de Inés sobre los hombres que sacrifican sus intereses por un timbre de nobleza que apenas pueden sostener (*ibidem*: 266). Por otro lado, dentro del

manejo de los tópicos, que no es continuo, podemos hallar aspectos originales: Inés se nos presenta en varias ocasiones como una mujer reflexiva, de pensamientos propios; en las acotaciones aparece *pensativa, reflexionando, etc. (ibidem: 267)*, preguntándose qué importa el falso honor. Y esa interiorización de los personajes, que no son marionetas, es interesante.

Honor, falso honor, qué importa
que me repudie la gente
si yo le salvo por medio
de vergonzosos rehenes.

...dice cuando se desespera de no ver a Bermudo (*ibidem: 267, vv. 64-67*). De hecho, a sí misma se denomina «Mujer fuerte» (*ibidem: 268*) y en un determinado momento es capaz de llamar *imbécil* al nuevo rey don Fernando (*ibidem: 277, v. 293*). No es, pues, la protagonista pasiva del Romanticismo que en su inocencia y pureza no puede *pensar* porque sólo se mueve por el amor, y que se halla siempre en inferioridad frente al varón (excepto la mujer malvada); al contrario, controla en todo momento sus decisiones y su situación. Inés se hace pasar por hermana de Bermudo, para encontrar la forma de sacarle de las garras de su padre, Froilán, y en ningún momento muestra ese amor filial que llena de dudas a las heroínas románticas sobre si traicionar al amado o al padre. Ella cree que Bermudo gana sus castillos con razón, pero Froilán intenta demostrarle, en tono amargo, que se los quitaron de manera injusta. En un aparte, la protagonista muestra su humanidad llamándole *pobre viejo (ibidem: 272)*.

En el fondo, el de Froilán es el drama del anciano sin atractivos, abandonado, que se ve obligado a encerrar a su mujer, como el viejo celoso de Cervantes. Galdós trata de justificar las razones del rencor de Froilán y, en ese sentido, su maldad no es gratuita: no creemos que se haya de ver en él esa simbología del mal a la que alude Doménech. Como un rasgo ineludible de toda su obra, Galdós opta por humanizar a sus personajes y rechaza la representación de la maldad sin motivación. Froilán reconoce que se está volviendo loco de tanto sufrir, y esa desesperación atenúa el resultado final. Pese al título de la obra, hay una vacilación en el tratamiento y en la comprensión del autor hacia este personaje. Éste se entenece y se pone rabioso en momentos y muestra celos del hermano de su mujer, porque era *joven y buen mozo (ibidem: 274)*, virtudes que a él tal vez le falten. Eso sí, la «locura» le hace prorrumpir en grandes tópicos, que son los momentos más predecibles de la obra, por ejemplo (*ibidem: 276, vv. 272-274*):

Quiero matar, y beber
esa sangre corrompida
y oír gemidos humanos
hasta el día que sucumba.

Inés intenta aplacarle ofreciéndole la versión que le contaron: Froilán no fue tan santo porque también encerró a su hija. Su padre, cuando dialoga con ella, reconoce esto, pero, aunque le quitara la libertad, considera una crueldad que se la arrebatasen, pues él ya no es joven como Bermudo y poco se podía defender. El diálogo está siempre lleno de explicaciones racionales, lo que es también muy galdosiano: así, Inés no entiende cómo su padre puede llevarse bien y mal con un mismo rey, y Froilán le explica que está hablando de padre e hijo (Sancho IV y Fernando IV), pues el padre se portó mal con él y el hijo ahora le ha favorecido (*ibidem*: 278). El conde se muestra decidido a matar furioso por la herida dolorosa del rapto de su hija, a quien además han hecho esposa de su raptor, el hermano de su mujer, Bermudo; sin embargo, Inés le explica que es normal enamorarse de quien te *liberta* (parece, no obstante, que la robaron cuando ella tenía dos años).

Cuando Inés le va a decir dónde está su hija, Froilán, emocionado, se arrodilla y besa su mano. Es fácil ver en estos versos nuevos tópicos, pero también ese lado humano del conde que le inhabilita para ser *reflejo de la crueldad* del hombre. La conciencia de ser viejo está siempre presente (*ibidem*: 282, vv. 349-396):

Este viejo, que llorando
ves a tus pies, es un loco
que no piensa ni tampoco
conoce lo que es pensar,
pues errante y vagabundo,
en busca de algún consuelo,
él recorrió con anhelo
la mitad del ancho mundo.
¿No ves el llanto correr
por estas secas mejillas,
arrugadas y amarillas
a fuerza de padecer?
No sabes lo que es sufrir,
pues no tienes corazón.

Llora entonces y la besa *con transporte*. No obstante, aunque en el fondo, como vemos, Galdós no era capaz de presentar personajes planos (lo cual también le pasa a muchos buenos escritores románticos), ello no evita que este ensayo sea fallido (aunque no tuvo por qué ser intento serio de nada) porque cae demasiado rápido en fáciles clichés. La parte final es, en mi opinión, tanto la menos trabajada como la más predecible y, si hubiera que juzgar esta obra sólo por ella, no merecería apenas comentario. En los insultos que a Froilán dedica Inés (al enterarse de la muerte del marido), nos encontramos con todos los tópicos posibles. Ella le dice que la mujer de Bermudo nunca podrá amarle y le compara con un buitre que inquieto devora la pieza oculta, llamando a su castillo «horrible y fétida guarida/ de tigres carniceros sin entrañas» (*ibidem*: 284). Froilán se enfurece al saber que ya no va a descubrir por ella

dónde está su hija y vocifera muy desgastadas amenazas: ni Luzbel te libraré de mí, etc. (*ibidem*: 286). Él entonces arroja a Inés fuera del escenario y se compara con tigres y leones (cumpliéndose una vez más el estereotipo del malvado que se asemeja a una fiera): nadie puede recobrar la presa que arrebatan éstos (*ibidem*: 286, vv. 487-488) y lo mismo sucederá en su caso. Que esta última escena estaba menos elaborada lo demuestran los tachones que el editor encuentra en su manuscrito, o la contradicción cuando dice Froilán que a su hija no la vio jamás. La aparición de doña Inés al final dejándole una carta donde, implacable, además de llamarle «Mosén Froilán Pérez» (*ibidem*: 291, v. 644), le dice que le destesta, es bastante convencional. Sin embargo, finalmente, le perdona; suena entonces la campana, demasiado tarde, que anuncia su muerte.

Por otro lado, la carta que de Bermudo muerto sacó el conde resulta ser cariñosa, tierna, de un tono no tan encorsetado y con mayor altura poética. Bermudo le pide a su mujer que perdone a su padre pero que no le diga que es su hija (*ibidem*: 290, vv. 599-603):

Debes estar hermosa, ya hace tiempo
que no he visto tus ojos, amor mío,
y ciego estoy; porque sin ver tus ojos
la luz me falta sin su hermoso brillo.

Pero el momento último vuelve a ser desaforada y externamente romántico, cuando exclama un Froilán «terrible y angustiado» (*ibidem*: 292, vv. 683-684):

¡Confúndeme, Señor! Dame la muerte.
¡La muerte, sí, la muerte y el infierno!

El final, como el título, resulta injusto para con el protagonista, que en el fondo es también víctima de la situación, y del que se apena el lector. En general, da la impresión de precipitación, de que el joven escritor tenía prisa por acabar.

Este final se puede emparentar con el de *El zapatero y el rey* de Zorrilla o el de la obra de Nocedal que comentaremos posteriormente. En la obra de Zorrilla, el Capitán se niega a decirle a Enrique de Trastámara dónde está su hija y ordena su muerte al enterarse de la de don Pedro a manos del bastardo (Zorrilla, 1905: 430); el rey entonces oye demasiado tarde que su hija ha sido asesinada. Con la de Nocedal, hay más similitud: sin saberlo, el padre ordena la muerte de la hija, y después espera aterrorizado los signos de ella (aunque finalmente no se producen). En todas estas escenas finales, la hija es asesinada (o hay un amago de asesinarla) fuera del escenario, ante la impotente figura paterna; de gran carga dramática, no tenían por qué ser imitación unas de otras sino parte del acerbo común de gran número de tramas románticas.

La ingenuidad y la inocencia son los mayores encantos de esta obra, como observa Doménech (*ibidem*: 289, n. 18), pero tal vez éste y Menéndez Onrubia, como veremos, atribuyen demasiada carga simbólica a la misma; Galdós no tuvo por qué proponerse representar grandes temas en el drama, y, desde luego, la mirada humanizadora se le escapa repetidas veces. Formalmente, las rimas pecan en repetidas ocasiones de demasiado fáciles; el novelista demuestra que no era su fuerte la poesía. Especialmente, el verso mayor resulta demasiado recargado y artificioso, sin que tenga el atenuante de ser un amaneramiento deliberado. En el plano lingüístico, la fábula apenas aparece; pero Galdós, como rasgo propio del teatro histórico, y muy zorrillesco, eso sí, utiliza exclamaciones como *Voto al demonio* (*ibidem*: 285, v. 469) o *Ira de Dios* (*ibidem*: 287, v. 505).

En esta obra, se observa, para el editor, el interés del autor por los temas históricos, su gran familiaridad con la historia de España y un cierto prurito de exactitud en ocasiones, pero, al tiempo, su visión de la historia del país es la típica de un estudiante de bachillerato, deslumbrado por una versión heroica y triunfalista de los hechos, la propia de estudiantes que no abordan obras posteriores de historia y se quedan con el manual (*ibidem*: 271, n. 8). En mi opinión, en cambio, no hay en ningún momento intento de erudición, ningún dato nuevo, todo se queda en el nivel más elemental, el de, efectivamente, un estudiante de bachillerato (y en esto Doménech se contradice) que muestra su gusto por el género gótico. Según el editor también, aunque se da posteriormente un cambio de óptica en Galdós para afrontar la historia de España, tal vez esa atención por la misma tenga su origen en esta primera influencia del Romanticismo (*ibidem*: 263). Nosotros no creemos que el joven escritor se hubiera planteado siquiera en esta obra abordar un momento del pasado de su país: los hechos podían haber ocurrido igual en otro lugar y otro momento de la historia. La Edad Media en *Quien mal hace, bien no espere* es más bien un telón de fondo que Galdós dibuja sin pasión (a diferencia de un Bécquer o un Zorrilla). Al contrario, demuestra cierto acartonamiento, porque aquí le interesan las personas y las pasiones que se desatan y no la recreación histórica de usos o costumbres. Su utilización de la historia no tiene pues propósito fijo en sí misma, sino que sirve únicamente de marco ambiental, gratuito, una excusa para presentar unos personajes dramáticos determinados, una herencia recogida para recrearse de manera romántica. El mismo Doménech (1974: 263) reconoce en otro momento que, como en todo teatro romántico o postromántico, la materia histórica no tiene otro valor que el externo: un paisaje exótico sobre el que se proyecta una trama pasional. No obstante, aunque en el caso de esta obra la observación sea cierta, no coincidimos con el editor en su generalización (por ejemplo, no es el caso de *Rienzi*, que comentaremos posteriormente).

En su completo estudio sobre la obra dramática de Galdós¹¹⁷⁶, Menéndez Onrubia (1983: 50) afirma que los cuatro primeros dramas que conocemos, *Quien mal hace, bien no espere*, *La expulsión de los moriscos*, *El hombre fuerte* y *Un joven de provecho*, no son en absoluto despreciables, aunque se los suele considerar de segunda o tercera categoría. Después de todo en ellos estaban

ya presentes las constantes de contenido y organización dramática que se van a continuar después, no sólo en los dramas, sino en toda la producción galdosiana. Como primeras obras de cierta envergadura que compuso, en ellas están ya los gérmenes de los *Episodios Nacionales*, de las novelas de tesis, de las novelas realistas y de los dramas en general. Tampoco se las puede considerar fruto de generación espontánea. Estas reflexiones en forma dramática sobre las funestas consecuencias del fanatismo (*Quien mal hace, bien no espere*) estaban presentes en la *Emilianada*.

Encontramos, pues, en esta obra, según esta investigadora, la misma actitud crítica que domina en el resto de su producción literaria. En estas cuatro obras, confeccionadas entre 1861 y 1868, se da, por otra parte, un intensa proyección autobiográfica. «Sólo hacer hincapié sobre el hecho de que uno es el momento que suscita la invención del tema (su trauma juvenil canario en *Quien mal hace, bien no espere*, *El hombre fuerte*, y, casi seguro, en *La expulsión de los moriscos*); el momento de la composición de la obra (...), y el momento de los últimos toques y entrega a las tablas (1870) de las dos que quiso estrenar» (*ibidem*: 53). Según Menéndez Onrubia, Galdós utiliza siempre sus experiencias personales para establecer las bases argumentales de sus dramas (*ibidem*: 74), por lo que la investigadora relaciona obras como la que tratamos con su *trauma juvenil*. Como en otros dramas, en *Quien mal hace, bien no espere* se da esa más o menos compleja superposición de triángulos sentimentales en los que algún personaje incide de forma desestabilizadora sobre los otros. Esta obra la escribe en su último año de estancia en Canarias (*ibidem*: 76) y la estudiosa remite su argumento al episodio de su encuentro con Adriana Tate, una mujer que venía de Cuba con su hija Josefina desafiando los malos tratos de José María Galdós. Como Josefina, Inés será también la hija del amor frustrado entre Usenda, que huye de Froilán, y éste (*ibidem*: 98-99). Bermudo representa el papel de Hermenegildo Hurtado de Mendoza, que acoge a Adriana y prohija a Josefina (si Froilán mata a Bermudo, destruye a su hija Inés sin quererlo, pues Bermudo, como Hermenegildo, cumple un papel salvador). El interés de Galdós en estas relaciones es que su prima-sobrino Josefina y él se enamoran, pero como esto no entra en el esquema de José María Galdós —que ya tenía planes para casar a Josefina— o en el de su mujer Dolores, que quería otra cosa para su benjamín, hacen valer su autoridad para destruir los proyectos de los jóvenes (*ibidem*: 96).

¹¹⁷⁶ Para consultar la bibliografía teatral galdosiana hasta 1974, se puede ver García Lorenzo (1974: 215-221).

Para la investigadora, el conflicto amoroso juvenil que se produce entonces se refleja en los dramas primerizos, y nada más inmediato que éste en su primera tragedia (*ibidem*: 74-77). También aborda ahí uno de los temas de su producción dramática: el de la corrupción moral y el fanatismo, que denuncia y crítica en esta obra. Los jóvenes enamorados son elemento capital en sus dramas; ellos reciben todas las atenciones de sus escritos. «Nacen de su propio, íntimo, doloroso fracaso. Benito Pérez Galdós, joven, y Josefina Tate, con su separación y tragedia, están presentes en el mismo núcleo argumental de cada obra y su comportamiento es tan polivalente como en el conflicto real» (*ibidem*: 75). El oportunismo, corrupción moral y despotismo rompen las relaciones establecidas sobre valores caballerescos, románticos, sinceros, juveniles e ingenuos. Por ello, según la investigadora, las tragedias responden a la destrucción de amores juveniles por culpa de elementos autoritarios, y las comedias, a una victoria efímera pero real de la sinceridad y la honradez sobre el despotismo. De ahí que dé importancia a la primera producción de Galdós, base de obras más tardías, y donde todo gira sobre las líneas argumentales de este conflicto. Así pues (*ibidem*: 201):

Quien mal hace, bien no espere es la expresión inmediata y viva de su reciente trauma juvenil. La corrupción moral y el despotismo son elevados al rango de mitos tomando la historia española como soporte. Las turbulencias políticas de principios del siglo XIV español es el ambiente simbólico en el que coloca Galdós la acción. El ambiente real se corresponde con el simbólico, es el castillo medieval de don Froilán. Es una correspondencia sencilla sobre la que la carta final y las campanadas que anuncian la muerte de Inés, no son más que recursos melodramáticos.

E insiste de nuevo en ello más adelante (*ibidem*: 99):

Como se puede ver, la corrupción de dos hombres fuertes, dos reyes y una época tan conflictiva como el siglo XIV, propician el fanatismo en cadena de dos familias nobiliarias que tienen su incidencia directa en la destrucción de relaciones amorosas. Bermudo e Inés son las últimas víctimas de la cadena trágica. Usenda tiene la presentación ambigua que reflejaba Adriana Tate. Por un lado, parece abandonar por capricho a don Froilán; por otro, huir de su despotismo. Las funciones, sin embargo, son las mismas. Su huida (de Cuba o del castillo) hace posible el enamoramiento sin solución de los jóvenes.

Aunque esta lectura resulta interesante, nosotros pensamos que no es necesario buscar motivos autobiográficos para este drama, que cuenta con uno de esos manidos argumentos que se repetían por doquier en la ficción histórica romántica (dramática, poética o novelística), ni siquiera darle una trascendencia ideológica. Según Menéndez Onrubia, sin embargo, ésta tuvo una muy importante presencia en toda su obra juvenil¹¹⁷⁷: así, en este drama se denunciarían los desórdenes irreparables que causa el

¹¹⁷⁷ «El joven Galdós, en lo simbólico, viene a personificar el comportamiento de aquellos individuos o agrupaciones que pretenden obtener esos ideales, es decir, ser poseedores de una nación en la que se conviva según esos criterios de respeto, justicia y paz. La realización de los objetivos de este personaje es el motivo que viene a constituir el argumento central de cada texto dramático. El desenlace, en cambio,

poder usado de modo arbitrario para vanagloria personal y no en beneficio de los súbditos —es decir, el de la monarquía, que arrebató las posesiones a Froilán para devolvérselas más tarde— y se propondría el valor ejemplar de la historia como experiencia de comportamiento individual. La propuesta es sugerente, aunque no la compartamos, en tanto que en esta obra pensamos que no propone Galdós una lectura de la historia: el argumento es inventado, no está registrado en ninguna crónica, y los reyes que aparecen podían ser tanto ellos como cualquier otro, pues ayudan simplemente a crear el enredo del drama. Sí es cierta, sin embargo, la obsesión de Galdós con determinados períodos de la historia nacional que muestran comportamientos y conflictos análogos a los actuales (*ibidem*: 220). Así se puede interpretar como propone esta investigadora el drama sobre Juana la Loca, escrito en un momento en el que Galdós y el pueblo añoran bajo la corrupción del Estado el contacto con el calor y la comprensión de la madre-patria.

Como dice Menéndez Onrubia, su primera producción literaria se trató de una explosión juvenil de un escritor deslumbrado por los grandes éxitos del Romanticismo (*ibidem*: 279). Para esta investigadora, *Quien mal hace...* es una tragedia neorromántica (*ibidem*) y el valor de sus primeros dramas radica en el simbolismo, en la capacidad plástica de su autor, en su actitud moralizante, en el germen disperso de su futura obra. La visualización de los hechos se basa aquí en el símbolo, el movimiento, el contraste. Menéndez Onrubia habla de su formación simbolista, dieciochista y de una fecunda imaginación y una capacidad plástica conseguida con la música y la pintura desde la infancia (*ibidem*: 278).

Sobre Galdós como dramaturgo histórico se puede, como hace Gutiérrez (1974), resaltar la importancia de la historia en la que se han educado estos literatos, la liberal: la primera y la última creación literarias conocidas de Galdós son dramas históricos. Galdós escribe *Santa Juana de Castilla* en 1918, cuando se respira ya el aire del Modernismo, el Simbolismo y el ibsenismo. Se trata de un momento distinto, en el que, luego de estar ausente del escenario durante cinco años, vuelve Galdós con la intención de trazar nuevos caminos en su arte; es decir, se trata del mismo proceso que el de sus novelas últimas, como *El caballero encantado*. En 1901 Galdós había ido a París, donde se encuentra con que la vanguardia no es el Realismo en su vertiente naturalista, sino el

suele variar de acuerdo con el estado de ánimo del escritor en cada momento. Existe un período pesimista en el que se inclina por la tragedia y por el comportamiento poco responsable del joven Galdós, o de su equivalente en el plano simbólico, los liberales del trienio 1820-1823, o los del sexenio liberal (1868-1874), o los efímeros resultados regeneracionistas del decenio finisecular» (Menéndez Onrubia, 1983: 90). Esta investigadora señala la falta de complejidad en contenido y organización que se da en sus primeros dramas, así como la bipolaridad, el afán plástico y moralizante. En el “cuadro de espectacularidad” que realiza de éstos a base de visualizaciones reales y simbólicas, considera que en *Quien mal hace...* lo real es la Edad Media, y el castillo y lo simbólico, la corrupción moral. El conflicto

Simbolismo; que las novelas de las que se habla no son las de Zola, sino de Huysmans; que los nombres del nuevo teatro son los de Ibsen, Maeterlinck y otros; que los directores revolucionarios no son ya Antoine y seguidores, sino Appia, Lugné-Poe o Gordon Craig; y el templo principal del arte es L'Oeuvre. Este nuevo simbolismo se dibuja en oposición a la sensibilidad naturalista, y sus formas, a la estética del Realismo.

No obstante, como ya señalaron Menéndez Onrubia y Doménech, hay un prelude de ese simbolismo en las obras juveniles de Galdós (aunque de muy distinto carácter, nosotros añadiríamos, pues se trata de ese simbolismo que hemos encontrado en otras obras de autores realistas). Así, refiriéndose a su primer drama, comenta Doménech (1974: 263): «este aprendizaje inicial dejará su huella mucho más tarde; el acercamiento al simbolismo, que se observa en su teatro último, supone una relación coherente con los primeros escritos». El simbolismo de la relación Inés-Froilán —que nosotros aceptamos con matices— es en su estado embrionario un esquema de lo que aparece reiteradamente en los dramas galdosianos: la antítesis de la heroína llena de encanto, gracia, sensibilidad e inteligencia y el anciano/a siniestro, sean Pantoja, Doña Juana, etc., de los que Froilán es una prefiguración (*ibidem*). No acude aquí Doménech a razones autobiográficas para explicar esta configuración binómica.

Casalduero (1974: 118) señala cómo el teatro de Galdós, aunque tiene puntos de concomitancia con el de Ibsen, se muestra también independiente del mismo, al igual que con respecto a la novela rusa. Curiosamente, en el mundo propio que logra crear Galdós, está presente Echegaray: en ocasiones, es a éste a quien respeta y cuyos consejos sigue, aunque sigan caminos tan diferentes. «En casi todas sus obras hay algún momento de efecto a lo Echegaray, y a veces también los desenlaces tienen algo, bastante, de efectistas. No cae en la retórica echegarariana, pero sus largos parlamentos, los apartes, los monólogos, la disposición de los personajes nos recuerda con frecuencia al autor de *Mancha que limpia*» (*ibidem*). La misma opinión muestra Rubio (1974: 176) cuando nos dice que desde la adaptación de *Realidad*, los dramas de Galdós se acercan cada vez más al modelo que éste había anatémizado. *La fiera* tiene una estructura dramática afín a *En el puño de la espada*.

“Estragos de amor y celos”

También un jovencísimo Valera hizo sus ensayos dramáticos en el teatro histórico. Tal deducimos de su carta enviada desde Madrid (el 8 de febrero de 1850) a su madre:

Hemos arreglado, Baralt y yo, el escribir juntos un drama, y ya tenemos medio forjado el plan. Veremos cómo sale. No se dirá el nombre de los autores hasta que lo aplaudan, si lo aplauden. El principal personaje de él será Don Juan I de Aragón, a quien llamaban

de la historia simboliza el fanatismo, y las cartas y el castigo del final, la destrucción. Como ya hemos señalado, nosotros no encontramos ese elaborado entramado simbólico en la obra.

El amador de la gentileza, y era una especie de Sardanápalo de buena ley. Ahora voy en busca de mi colaborador para ir a la Biblioteca Nacional a consultar sobre el asunto los *Anales de Aragón*, de Zurita y los *Comentarios* de Blancas. Es menester cachaza y no desesperarse, si no, no haré nada¹¹⁷⁸. (Valera, 1913b, I: 73).

De esta obra no tenemos más noticia, pero otro drama se nos conserva del cordobés: *Estragos de amor y celos* (1908c: 279-300), también de ambientación medievalista. Para Valera (y con razón), esta pieza, que sale a la luz en 1898¹¹⁷⁹, carece de valor literario (*ibidem*: 279), pero la publica para satisfacer la curiosidad de no pocas personas que deseaban verla cuando se representó y no lo consiguieron a causa de la pequeñez del salón que sirvió de teatro. El drama lo compone Valera a petición de la señorita María de Valenzuela, que prescribió estas condiciones: no había de durar más de catorce o quince minutos, la acción había de ser tan tremenda como rápida y, salvo los comparsas y personajes mudos, sólo podían figurar en él seis interlocutores, tres varones y tres hembras, que morirían de violenta muerte en la misma escena. El desenlace no debía ocurrir por la peste, ni el hambre, ni el fuego del cielo, ni ningún otro medio sobrenatural, sino por efecto del truculento frenesí que el amor y los celos producen en el alma de una mujer apasionada.

Como se ve por el mismo propósito lúdico de la obra, no podemos buscar en ella un intento serio de recreación medieval o de planteamiento psicológico. Lo interesante de este drama es que nos muestra hasta qué punto el teatro medievalista había llegado a un extremo de acartonamiento y cliché. Valera cae deliberadamente una y otra vez en los tópicos, en un cierto manierismo que por supuesto no llega a la altura de Echegaray. La obra se ambienta en el siglo XV (como podría haber sido cualquier otro) y presenta mucho trueno, oscuridad, etc., así como escenas de celos y de matanza continuada. Valera no se preocupa de anacronismos: a Zulema la envenenan con chocolate (*ibidem*: 291). El tópico lo encontramos además en el plano lingüístico, en sintagmas como: *dueño idolatrado* (*ibidem*: 290), *Trance funesto* (*ibidem*: 294), *suerte impía* (*ibidem*: 287), *más valiente que el Cid* (*ibidem*: 288), etc. Desde el comienzo el toque de humor y las ingeniosidades cunden por doquier: Brianda se queja de que tiene el corazón hecho jalea (*ibidem*: 281); Urraca de que su padre es un tacaño que quiere meterla a monja y no le da dinero (*ibidem*: 283); don Ramón le dice a su *Hermanita* con total frescura que se largue; Brianda quiere convertir a Tristán en *tristón* (*ibidem*: 292). El lenguaje es, desde luego, y salvo los sintagmas reproducidos, bastante actual. Este contraste entre un parlamento moderno y uno antiguo crea los mismos efectos cómicos que vimos en sus cuentos: no olvidemos que escribe este drama en fechas próximas a las de éstos.

¹¹⁷⁸ En la edición consultada leemos: «sino no haré nada». Nos hemos visto obligados a hacer este cambio para que la frase sea entendible.

¹¹⁷⁹ Según Carrasco Urgoiti (1956: 421), fue incluida en Valera, *De varios colores*, Madrid: Fernando Fe, 1898.

Don Tristán trae a casa a su esposa Zulema, hija de Muley Hacén (alusión al monarca granadino con el que todo lector decimonónico debía de estar familiarizado). Ella se muestra melancólica porque deja a su padre y grey «en la maldita ley/ del Profeta Mahoma/ que sin fallar los llevará al infierno» (*ibidem*: 289). Pronto se reúnen en las tablas los dos hermanos y las dos hermanas y los amantes moros respectivos de dos de ellos: Urraca y Tristán. Las situaciones ridículas hacen burla del melodramatismo que acostumbra brillar en escena. Brianda consigue que muera Zulema (*Ya espichó*, exclama tras lograrlo [*ibidem*: 293]), su rival, y cuando la ve muerta comenta que así está «muy mona» (*ibidem*: 299). Se “chiva”, además, a Tristán de que su hermana está con un moro, consiguiendo que mate a Tarfe y a Urraca. Se baten entonces Tristán y Ramón, el novio de Urraca, para morir finalmente ambos. Entonces Brianda se suicida, pues todos, incluidos su hermano y su amado, han muerto por ella. El autor no abandona su clasicismo ni siquiera en una obra de estas características: Brianda exclama en el momento final que los demonios la cercan para llevarla a «la sombría/ honda cárcel de Plutón» (*ibidem*: 300), en un descarado anacronismo. Y se dirige a los circunstantes para que en vez de pitar aplaudan.

En esta obra, la Edad Media se limita a ser, pues, un cúmulo de tópicos: aporta únicamente como época (lo que hace que no sea cualquier otra) el elemento exótico, los *moros*, algo que no nos debe sonar extraño. Para Carrasco Urgoiti (1956: 421) se trata de una parodia de la violencia de los dramas moriscos¹¹⁸⁰, «farsa en que vemos fugarse a una mora con un castellano y a una cristiana con un moro, muriendo todos los personajes trágicamente en escena. Esta breve pieza recuerda a ‘L’Amour africain’, de Próspero Mérimée, si bien Valera hizo más ostensible su intención humorística».

Valera fue un escritor *poco* medievalista, en comparación con Pardo Bazán, por ejemplo. Como Galdós, demuestra escaso interés por los siglos medios, aunque hayamos podido comentar algunos cuentos interesantes. Recordemos lo que dice Revilla (1883: 48) en su retrato del cordobés: «El arte, la belleza son para él la más luminosa manifestación de lo divino. Lo pulcro y lo delicado es su ideal; vivir en una atmósfera exquisita de distinción y buen gusto, en medio de una sociedad de gentes discretas, elegantes y cultas, sería su mayor encanto. (...) el arte es la flor delicada de la vida que no ha mancharse al contacto de nada que sea rudo y grosero»¹¹⁸¹. Y si en la segunda mitad de siglo la Edad Media representaba para muchos intelectuales el modelo de un mundo bárbaro, era normal el rechazo de semejante esteticista y clasicista.

¹¹⁸⁰ Para esta investigadora en la segunda mitad de siglo se da una decadencia de los temas moriscos en el drama, «ya que no hallamos uno solo de verdadero mérito u originalidad entre los que se compusieron desde 1850 hasta final de siglo sobre asuntos de moros y cristianos» (Carrasco Urgoiti, 1956: 420). El tema de los moriscos fue objeto de tentativas dramáticas juveniles por parte de Manuel de Palacio, cuyo drama *Los moriscos de Alpujarra* se ha perdido, y del propio Pérez Galdós, «que en 1868 ofreció a un empresario de teatro una obra titulada *La expulsión de los moriscos*» (*ibidem*: 422).

¹¹⁸¹ Por eso dice Revilla (1883: 49) que en Valera no hay que buscar condiciones de verdadero genio, pues todo está en él en su punto medio.

Rienzi el Tribuno o el medievalismo social

That is, literary medievalism in the nineteenth century seems to chart a political trajectory from conservative paternalism to socialist utopianism, from right to left, in however halting a manner. (Ganim, 1996: 148).

Gies (1994: 206-208) habla de esta obra como de un drama con trasfondo socialista y feminista, y, efectivamente, una lectura en profundidad de la misma conduce a la misma conclusión, lo cual nos lleva a reconocer que las nuevas ideas sociales también pudieron encontrar una vía de expresión a través del teatro histórico. Este drama incidirá en la base populista que comienza a perfilarse en el Romanticismo y que se diferencia bastante del planteamiento del drama histórico dieciochista¹¹⁸². Gies comenta que su controvertido tema, el conflicto de clases en la Roma del siglo XIV entre la aristocracia y los *commoners*, tuvo resonancia durante los años turbulentos de la Primera República española (aunque el drama se estrena en la Restauración) y sitúa el texto dentro del breve resurgimiento de la emoción romántica que se produjo, a mediados de los años 70, en numerosas obras que trataban de la lucha contra la tiranía, de héroes y suicidios. *Rienzi* contendrá elementos de esta sensibilidad neorromántica (el noble y generoso héroe, Nicolás Rienzi, se enfrenta al opresivo Pedro de Colonna, que consigue destruirlo), aunque Gies reconoce que hay en esta pieza una diferencia con respecto a esos dramas neorrománticos: Rienzi es presentado como la voz del pueblo llano, y a través de la mayoría de la obra una fuerte nota socialista se puede escuchar.

Sin embargo, nos consta que dramas como el *Rienzi* de Acuña no fueron, al menos de manera unánime, interpretados en clave social: en la reseña de García Cadena comentada, en ningún momento se hace alusión a que la autora deje entrever ideales socialistas; el mismo Gies (1994) comenta que, aunque Clarín la vio *liberal*, no está seguro de que recogiera su mensaje. Es curioso esto porque en otras ocasiones sucedía todo lo contrario: se veía más de lo que el dramaturgo en principio quería transmitir; por ejemplo, tras el mencionado estreno de *Theudis*, su autor tuvo que aclarar que su obra no pretendía reflejar ningún mensaje político. Pero, sin duda, era difícil de digerir

¹¹⁸² Así, Carnero nos comenta, en su introducción a la obra de García Malo (1996) *Doña María Pacheco*, que este drama es la antítesis de la misma versión de la tragedia de Martínez de la Rosa, *La viuda de Padilla*, pues la obra de García Malo, como la *Raquel* de García de la Huerta, encaja en la corriente dieciochista de desconfianza que proclamaba todo para el pueblo pero sin el pueblo, y la lección es que hay que guardarse del pueblo propenso a traicionar a sus líderes. Claro está que eran los momentos del motín de Esquilache y de los movimientos comuneros del Nuevo Mundo. Pero nada más lejos del planteamiento de *Rienzi*.

entonces que una mujer escritora defendiera semejantes ideas. Tal vez sucediera con su drama lo que según Valera pasó con las ideas socialistas de la obra de Sue *El judío errante*: que pasaron desapercibidas para el público español (cit. en Montesinos 1955: 115).

Acuña estaba dentro de la *ornada* de dramaturgas que comienza a producir a partir de 1876, según Gies (1994), entre las que destaca Eliza de Luxán de García Dana y su *Ethelgiva*, de 1877. Como una escritora progresista, nuestra dramaturga atacará el papel de *esclava* que pensaba todavía poseía la mujer y apoyará el matrimonio civil. Sus pensamientos liberales se hicieron evidentes en las tablas, desde donde apoya los derechos de los trabajadores. Para Simón Palmer (1990: 7), Acuña es la pionera de la literatura femenina del librepensamiento español. La preocupación social que a través de sus personajes demuestra la autora en *Rienzi* es sólo la primera muestra de una inquietud que irá en aumento con el paso de los años y en obras sucesivas (*ibidem*: 20).

La ópera de Wagner sobre el mismo tema se había presentado en escena en Madrid unos días antes, el 5 de febrero; se trataba del primer estreno del alemán en la ciudad y estaba inspirada en el *Rienzi* de Bulwer-Lytton (de 1835), según Simón Palmer (1990: 25). Y es que la obra de Wagner había sido terminada en 1840, aunque se representara tan tardíamente en España. Pero el *Rienzi* de Lytton «era ya bien conocido de nuestro público antes de la representación de la ópera trágica de Wagner, puesto que la novela corría traducida en el folletín de *Las Novedades*, periódico muy leído en España desde 1850 hasta después de 1870» (Bonilla y San Martín, 1913: 9), y existía además otra edición anterior de su traductor Antonio Ferrer del Río, en Madrid, de 1843 (*ibidem*: 60, n. 4; Montesinos, 1955: 171; Simón Palmer, 1990: 25). Según Simón Palmer (1990: 26), el *Rienzi* de Acuña fue estrenado el 12 de febrero de 1876, y el público llenaba el teatro del Circo. Obtuvo un éxito total a pesar de que lo había escrito en poco más de veinte días, por la coincidencia con la ópera de Wagner (*ibidem*). Varios diarios, al día siguiente, reproducen el “Soneto a la libertad”, que forma parte del monólogo de *Rienzi* en el tercer acto. Se resalta la fuerza poética de la autora, a la que rápidamente califican de *varonil*, como hicieron con Gertrudis Gómez de Avellaneda. Los versos de este drama cuya intensidad va *in crescendo* son “viriles”.

El protagonista de la obra, *Rienzi*, es un patricio que lucha por la libertad, la salvación de una Roma decadente y la unidad de Italia. Momentáneamente, consigue la adhesión de la nobleza, pero este grupo social, con intrigas, hará volver al pueblo contra su líder. Simón Palmer señala cómo la autora era una gran admiradora de la historia italiana desde su estancia en Roma y se documentó antes de escribir su primer drama histórico (*ibidem*: 25), aunque lo cierto es que tenía los precedentes literarios mencionados en los que basarse.

Esta investigadora aborda las diferencias, de signo efectista, que la obra de Acuña tiene con respecto a la de Wagner; en ésta, la protagonista femenina se llamaba

Irene y era la hermana de Rienzi: Acuña la llama María y la convierte en su esposa. Wagner había hecho morir a Rienzi abrasado en las llamas del Capitolio, pero Acuña le da una muerte más horrible, degollado. Por otro lado, Rienzi, lejos de parecer el pescador napolitano de la leyenda, es más culto e inteligente, y menos ambicioso.

La obra, editada modernamente por Simón Palmer (Acuña, 1990: 39-127), se desarrolla en un palacio de Roma, con la misma simpleza escenográfica que encontramos en otros muchos dramas. Desde el primer momento los parlamentos de contenido social hacen su aparición: el mensaje es que el pueblo debe librarse del yugo de la nobleza. Con un cierto anacornismo, Rienzi llega a intuir el futuro del librepensamiento, en el que cree la autora (*ibidem*: 55-56); así, su vida entera se pierde en la estela radiante de su corazón amante que contempla:

Las miserables luchas
que la traición me ofrece,
mi pasado de horrible sufrimiento,
el hoy que me estremece
y el lejano *mañana* que se crece
en las sombras del libre pensamiento...

Rienzi propone la desaparición de la sociedad de clases, haciendo hincapié en la unidad entre hermanos, sin venganzas (*ibidem*: 57):

quiero que el sol de la justicia brille
como en tiempos mejores
haciéndonos iguales,
que todos somos hombres y mortales.

Firmará entonces la ley del buen estado o empezará una lucha sangrienta «...donde el pueblo llegando al heroísmo/ derrumbe las postreras atalayas/ que sirven de guarida al feudalismo» (*ibidem*: 58). El sistema medieval cobra así un significado negativo: la nobleza, la cabeza de esa estructura piramidal en una república sin rey, no puede soportar que su grandeza «ante el pueblo se inclina/ y un hijo de ese pueblo la domina» (*ibidem*: 60). Pese a todo, se reconoce implícitamente el linaje de nacimiento cuando se pretende demostrar que María tiene nombre ilustre.

El lenguaje revolucionario o de tinte socialista es fácil descubrirlo por doquier. Colonna, un personaje negativo sin matices de ninguna clase, le dice a Juana que la desprecia por ser *sierva* y ella replica que un día puede ser él esclavo de los siervos y defiende que ella es noble también (*ibidem*: 62). Al hablar de cómo su padre pasó de la nobleza a la esclavitud, exclama: «¡así amontoña el feudalismo siervos!» (*ibidem*: 63). Este tipo de imprecaciones contra la estructura social del Medievo se encuentran muy en la línea de publicaciones como *La Ilustración Republicana y Federal*. Decimonónica y clásica es la concepción del pasado que Rienzi muestra en el acto primero cuando dice: «En la historia de ayer voy a fijarme,/ y acaso alguna página perdida/ me aconseje los

medios de salvarme» (*ibidem*: 63); es interesante esta explícita puesta en escena de la consideración de la historia, tan vigente en el XIX, como modelo de comportamiento, como *magistra vitae*.

A lo largo de la obra se intenta defender la mayor importancia de la virtud frente a la nobleza de sangre. Pero el problema radica en que el pueblo está acostumbrado a la esclavitud y no está concienciado de su alienación, según Juana, que elabora discursos de especial fuerza, con ecos de predicación marxista. Este original personaje está ya muy alejado del canon romántico: es una criada inteligente, con carácter, de personalidad reivindicativa. María, sin embargo, se sitúa más en un término medio, pues a un tiempo es abnegada y valiente (sin duda fue este primer rasgo lo que hizo decir a García Cadena en la reseña ya comentada que lo femenino se personificaba en la debilidad y la bondad, la abnegación y el heroísmo). En todo momento, se denigra el poder del dinero frente al valor de la persona: Juana asegura que la mejor corona de María es su virtud, que el oro de la herencia no se puede cambiar por la deshonra moral (*ibidem*: 76). Si bien conoce el origen de la mujer de Rienzi, no la valora por eso. En otro momento, también María expresará con cierto orgullo su creencia en que sus padres eran humildes campesinos y sus diademas en el mundo eran las canas que adornaban su cabeza (*ibidem*: 52).

El tono predicador no deja de hacer su aparición en el segundo acto, donde con aire belicoso un paje exclama que con el pueblo débil no se juega (*ibidem*: 79), pero el problema está, como Juana percibe, en que el pueblo no es capaz de sacudirse de sus cadenas. Inaugura así un discurso social que no podríamos hallar en García Gutiérrez, por ejemplo (*ibidem*):

¡Pueblo!, ¡nobleza!, ¡oh Dios! ¡Delirios vanos
que empecéis esa lucha fratricida!
Pueblan el mundo siervos y tiranos;
¡mientras no se confundan como hermanos
jamás la ley de Dios será cumplida!
¡La nobleza... ignorante, el pueblo... imbécil!
¡Cuánta sangre vertáis, toda perdida!
Faltan ciencia y virtud... ¡Aún está lejos
la redención completa de la vida!

En estas palabras de Juana vemos a la mujer pensadora, la proyección de las opiniones de la propia autora.

Hacia el final del texto, María lee un canto a la libertad que Petrarca compone (*ibidem*: 83-84) para enviárselo a Rienzi. Es un nuevo ejemplo de literatura dentro de literatura —ya vimos que algunos personajes literarios del Medievo pueblan este tipo de obras— y los versos alejandrinos en que está escrito el poema tienen una gran fuerza¹¹⁸³.

¹¹⁸³ Por supuesto, esta aparición de Petrarca tiene una base histórica, pues el vate italiano en la realidad también mostró su apoyo a Rienzi.

Estos parlamentos están lejos de la actitud elitista y vanidosa de Colonna, que desprecia al villano y dice que su suerte tiene que ser la de siervo o la tiranía (*ibidem*: 97). A pesar de todo, el pueblo no cumple un buen papel en la obra: en el epílogo, vemos a un Rienzi idealista, poco concienciado de su incierto futuro, lamentándose de que la plebe no le quiera seguir, porque está acostumbrada al servilismo¹¹⁸⁴. En resumen, el pueblo es considerado cobarde porque traiciona a quien le puede salvar. Rienzi se queja de la actuación del pueblo contra él, pues el único mal que le hizo fue levantarle del polvo y de la vileza (*ibidem*: 122-123). Sólo conseguirá entonces volver a ponerse yugos. El tribuno es un ejemplo de cómo los movimientos populares ensalzan y luego destruyen a sus héroes. A veces da la impresión de que la autora pretende lanzar mensajes al hombre decimonónico cuando se alude al futuro, o al librepensamiento (aunque sin duda el espectador del teatro histórico no era el más apropiado para recibirlos), como cuando Rienzi exclama (*ibidem*: 122):

¡Ojalá que mi sangre y mi martirio
puedan servirte de fecundo riego!
¡Ojalá que en los siglos venideros
te arranquen de las sombras en que vives
y puedas conquistar los libres fueros
que en el hoy ignorante, ni concibes!

Así, Rienzi le dice a la libertad que despierte en «las regiones de la historia» en que «domine la razón al hombre», es decir, en el siglo XIX (calificado por tantos como el de la razón), y si no se pierde su memoria, recuerden su oscuro nombre (*ibidem*: 123). Como vemos, los monólogos —elemento común del teatro histórico—, se aprovechan para expresar muchas de estas ideas progresistas.

Por otro lado, aunque la fábula no es empleada por los personajes, hay algún ejemplo de arcaísmo, como cuando Colonna exclama: «Pero en tanto, ese pueblo envilecido/ ha de sufrir nuestra ferrada planta» (*ibidem*: 97). Pero en general la autora se preocupa poco por una recreación lingüística del Medievo en función de su interés por resaltar el contenido del texto.

Hay que agradecer a Simón Palmer el rescate y la actual edición de esta obra; se echa en falta, sin embargo, en el prólogo el estudio de las características o las aportaciones de la misma. Para la editora, se trata de un drama lejos del estilo de hoy y en la línea del renacimiento romántico en la escena. El estilo es ampuloso, el monólogo en exceso largo y el lenguaje no resulta apropiado a la procedencia social de los personajes. Aunque esto es cierto (se trata de usos comunes en el género histórico dramático), así como la abundancia de elementos románticos (por ejemplo, el origen

¹¹⁸⁴ En el epílogo, que sucede siete años después, el tribuno tiene al pueblo en su contra, porque se atrevió a subirle los impuestos. María entonces se suicida y se produce el melodrama final mientras arde el palacio.

desconocido de uno de los personajes de la escena), nosotros pensamos que este drama sobresale y fue un paso adelante por su clara intención social, por el contenido ideológico de signo progresista que rompe con la habitual lectura conservadora de este tipo de género; intención manifestada a través de los discursos de personajes como Juana o María, quien defiende su pertenencia a la clase trabajadora. María, cuando Juana critica al pueblo consentido, sostiene que Rienzi es del pueblo y que ella también pertenece a éste porque su padre trabajaba. Rienzi critica la gente fiada de blasones y los personajes auguran que quizá un día se vuelquen las tornas y el señor sea esclavo de su siervos. El ideal es abolir el feudalismo para que todo el mundo sea igual ante la ley: no hemos de olvidar que Acuña no quiso usar el título de condesa, según su editora. La defensa de la clase trabajadora no es nueva, claro, pero sí en una mujer y en este tipo de teatro. Por ello, aunque hay una gran carga de idealismo en la propuesta ideológica, la Edad Media tiene aquí una lectura más realista que en otras obras: no se trata de una sociedad idealizada donde todo el mundo es feliz con la situación que le toca ocupar; por el contrario, los personajes muestran su descontento con un estado de opresión que consideran injusto y no creen en la nobleza de la sangre. Recordemos que el socialismo en la segunda mitad de siglo pasa de la fiebre romántica (pensemos en *La Jacquerie* de Mérimée, dramáticas escenas feudales de una revuelta de campesinos en el siglo XIV, de 1828) a la militancia realista, y en ese punto de intersección están obras como ésta de Acuña, que sigue la exaltada estela huguiana. En este sentido, la gran carga de idealismo que predomina en el texto lo desplaza del panorama ideológico-literario definido por Bretz (1984); según esta investigadora, si en los años 60 el realismo se defiende por la derecha frente al idealismo de la izquierda que se considera de raíz germánica (el krausista), en la siguiente década el primer movimiento pasará a manos de la izquierda y el idealismo a la derecha —pero tampoco Echeagaray se situará en el punto adecuado—.

Por otro lado, esta obra, con el paso del tiempo, fue ganando en contenido revolucionario; basta, por ejemplo, echar un vistazo a lo que dice de ella Blanco García (1891, II: 431), que la califica de «obra en la que resaltan más lo alardes democráticos que el conocimiento de la escena». Se nota claramente que en su crítica negativa al drama, el agustino se deja influenciar por su contenido ideológico (recordemos lo que pasó con *Pedro Abelardo*)¹¹⁸⁵.

¹¹⁸⁵ El resto del párrafo que dedica a esta autora es bastante explícito en este sentido: «Ni el protagonista y las figuras accesorias pasan de la medianía, ni los amores de aquél están bien delineados; y por lo que hace a los diálogos de Rienzi y sus apóstrofes a la libertad, no hacía muchos años que en otro drama co el mismo tema había precedido a la poetisa el malogrado Carlos Rubio. El talento de doña Rosario ha concluido en punta, como las pirámides. Las atenciones y lisonjas que le prodigó la galantería en 1876, le hicieron concebir de sí propia una idea equivocada; y ansiando a toda costa immortalizarse, formó una alianza ofensivo-defensiva con los herejotes cursis de *Las Dominicales*, escribió a destajo versos y prosas incendiarios, y anunció en los carteles un dramón archinecio que delata con elocuencia el lastimoso estado mental de la autora».

Nosotros coincidimos con Ganim en la cita que aparece al comienzo de este apartado: la crítica al presente que se realiza en el medievalismo del siglo XIX se traslada, a veces, del conservadurismo más radical al socialismo más utópico. Pensemos en la revisión social que realizan en Inglaterra Scott, Carlyle, Ruskin y el socialista Morris; a este último, sobre todo, podríamos poner en relación con Acuña (ambos, además, se centran en el siglo XIV). Igualmente, en la literatura francesa destacaríamos obras como *La sorcière* de Michelet, de la que hablaremos en el capítulo séptimo.

Para Gies (1994), la historia de *Rienzi* realmente pertenece a la protagonista femenina, María, una mujer de carácter que se siente valiente ante el peligro. Por otro lado, según el estudioso, a través de esta obra, Acuña lanza un aviso contra la guerra civil (que parece actual, la segunda carlista se desarrolló entre 1873 y 1874), la cual intenta evitar Rienzi.

Para entender mejor lo revolucionario de los pensamientos de Acuña, podemos comparar esta obra con una compuesta por el conservador Nocedal que, en principio, podría tener unos planteamientos parecidos, pues también se refiere a la opresión de los siervos por parte de los señores. Se trata de una *comedia heroica* en tres actos y en verso, que estuvo inédita hasta la edición de las obras completas del autor en 1909 (Nocedal, 1909: 243). La obra, de corte regionalista, se desarrolla entre labradores que creen en magas; de la protagonista, Marta, se dice que es bruja y hace cosas milagrosas. Los nobles se encuentran divididos en encontrados partidos que se reparten los despojos de los pueblos (*ibidem*: 255-256); son señores pintados como injustos porque allegan sus tributos e imponen la opresión. Pero los ideales conservadores saltan a un tiempo: don Sancho de Navarra aparecerá en escena vestido de labriego, pues lleva un disfraz, pero el autor se encarga de aclararnos que se aprecia en él la talla de nacimiento (como a tantos personajes románticos ocultos, pero no así en la María de *Rienzi*). Y si hay un discurso sobre la igualdad, éste aparecerá en los labios de Sancho, el oculto monarca, que defiende los derechos de los campesinos como un nuevo Robin Hood, porque los labradores no parecen *pensar*. En un momento, el Conde desprecia a don Sancho, a quien cree de clase baja, y le pregunta: «...¿Iguales os juzgáis/ los nobles a los pecheros?», a lo que Sancho contesta que la diferencia está en que los pecheros dan sus dineros y los nobles los gozan (*ibidem*: 270). Se trata, pues, de un rey que imparte justicia y que, frente al discurso del Conde sobre su estirpe, responde de esta manera tan progresista (*ibidem*: 270-271):

Mi estirpe empieza en Adán;
mi nobleza en Jesucristo.
Si Dios la vida me dio,
y dio su sangre por mí,
y me llamó hermano, di:
¿quién es más grande que yo?

Esto en principio nos puede sonar muy revolucionario, pero luego el rey habla de la «santa pobreza» y de que Dios dio poder al noble para amparar al pequeño. Es decir, que cada uno debe estar en su sitio por voluntad divina. Cuando los *mozos* quieren matar a los nobles (Ramiro y el Conde) para vengar a los vasallos que los sufren (*ibidem*: 273), Sancho defiende ahí a los nobles con una tranca, pero mientras éstos disponen de espadas, los *mozos* atacan con palos y guitarras.

Lo que sucede es que el Conde es *malo*, pues violó a Marta, una mujer ambigua entre ser sobrenatural y pobre loca, que aparece en escena con un saco blanco atado con una cuerda (*ibidem*: 276). Al final se desvela el origen oculto de Sancho, que ya es *don Sancho* porque desciende de un rey muerto y no es pechero. La mentalidad tradicionalista del autor (que tenía simpatías carlistas) emerge más claramente al término de la obra. La doncella Teuda sacrifica su amor por las ambiciones de su amado Sancho, porque como va a ser Rey, debe casarse con la infanta de Aragón (a quien prometió su amor sin acordarse de su amada de toda la vida, por razones políticas). La historia acaba así felizmente, con una multitud que grita: «¡Navarra por D. Sancho!» (*ibidem*: 373). El final recuerda al de *El zapatero y el rey* (Zorrilla, 1905: 430), cuando el Capitán hace una señal a los soldados para que maten a Inés en venganza por don Pedro; pero en este caso las señales no llegan y se salva la protagonista, Teuda, la verdadera hija del Conde. Éste mostrará su único rasgo positivo en el amor que siente por la hija que no conoce y que tuvo con Marta; aunque la saña con que ésta le ataca, sin darle opción a arrepentirse (sólo de palabra) hace que el lector llegue a tener compasión del Conde. A punto estuvo de morir Teuda, sin que su padre, lo supiera por su culpa, pero el final debe ser feliz para todos, al contrario de lo que sucede en las situaciones semejantes que presentan Zorrilla¹¹⁸⁶ y Galdós.

Como vemos, entonces, si se plantean aquí cuestiones sociales (algo por otro lado bastante frecuente en la ficción histórica de la segunda mitad de siglo, según descubrimos en el capítulo anterior), éstas se resuelven de un modo mucho más convencional y conservador que en *Rienzi*.

DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO

A. del Río (1963: 170) ve en la literatura dramática de la segunda mitad del XIX una lenta evolución: «se va pasando del drama histórico, sentimental y fantástico al drama histórico con tema y sentido político y social; y de éste al drama político y social de tema contemporáneo». Como a cualquier categorización, se le pueden encontrar reparos a esta descripción del desarrollo teatral; por ejemplo, que siempre ha habido un

¹¹⁸⁶ También de Zorrilla hay un eco cuando exclama el Conde: «Llamé a Dios y no me oyó» (Nocedal, 1909: 329), en este caso del Tenorio.

contenido político, incluso en el histórico romántico¹¹⁸⁷. Sí podemos decir, sin embargo, que la primera fase del teatro realista arranca del teatro “postromántico” de índole histórica; en él se forjaron los tres dramaturgos más famosos de la época: López de Ayala, Tamayo y Baus y Echegaray, el gran revitalizador de teatro histórico de ambientación y tema medievales durante la Restauración (Cabres Arteaga, 1984: 103).

Pero para abordar cualquier tipo de evolución estética, hemos de abandonar la vieja concepción del teatro realista como opuesto al histórico, que comparten tantos críticos: si bien muchas de las nuevas propuestas teatrales de los adalides del nuevo movimiento se dirigirán hacia la representación de asuntos contemporáneos, el Realismo influyó y dejó su huella en el teatro histórico, según hemos podido constatar. Y si lo hizo en menor grado que en otros géneros fue por los *handicaps* ya señalados. Se trataría de evitar los prejuicios estéticos de críticos como Cejador y Frauca, quien despacha en su historia literaria con suma ligereza y rapidez las obras posteriores a 1850 de García Gutiérrez y Hartzenbusch, porque habían nacido románticos y él se ocupa de la época *realista* (el movimiento que “debe dominar” en la segunda mitad decimonónica de acuerdo con los cánones oficiales), y lo que interesa entonces son las obras de Tamayo y Baus, que siguen esta corriente en su exposición del panorama dramático (Cejador y Frauca, 1918, VIII: 31). Sin embargo, si obviamos *Venganza catalana*, no podremos contemplar este teatro en perspectiva y olvidaremos la obra que impulsó a Galdós a escribir su primer drama histórico.

De hecho, en principio, la impresión que nos ofrecen las noticias escénicas encontradas en la prensa ilustrada es que el género dramático, en su vertiente histórica, parece una simple continuación del vigente en el Romanticismo. Autores como Hartzenbusch o Zorrilla continúan deslumbrando con las reposiciones de sus obras, y otros como García Gutiérrez seguían en plena actividad profesional, llevándose mejores críticas que las nuevas generaciones¹¹⁸⁸. En la lista alfabética de las obras representadas en las temporadas de invierno de los años cómicos 1887-1888 y 1882-1893 en el Español, Comedia, Princesa y Lara, recogida por Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987: 95-115), observamos reposiciones de dramas románticos como *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate, *Isabel la Católica* de Rodríguez Rubí y *El zapatero y el rey* de Zorrilla.

¹¹⁸⁷ De hecho, Ribao Pereira (1999: 18) opina que el drama histórico romántico tendrá más contenido político que el posterior. No estamos de acuerdo, sin embargo, con esta autora cuando afirma que a partir del año 40 el género opta por una temática nacional exenta de contenido extrapolable al presente.

¹¹⁸⁸ Véase para el éxito de *Los Amantes de Teruel* en 1880: José Fernández Bremón, “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, VIII (29 de febrero), pág. 130, donde una mujer de pueblo clama tener la historia en su casa, representada ahora por los famosos actores Vico y la señorita Mendoza Tenorio. También observamos el entusiasmo con que el público recibió la reposición de *El Trovador*, en la que el autor, ya anciano, vuelve a salir a escena para saludar, medio lloroso [X., “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, V (8 de febrero de 1880), pág. 74]. En las secciones de esta revista del mismo año: “Nuestros grabados”, VI (15 de febrero), pág. 99 y “Crónica general”, X (15 de marzo), pág. 162, nos encontramos a Rafael Calvo recibiendo calurosas ovaciones por su interpretación de don Alvaro en la todavía vigente obra del Duque de Rivas.

Así pues, aunque Peers (1973, II: 15) afirme que desde 1837 asistimos a un descenso en la popularidad del drama romántico, lo cierto es que el panorama teatral de nuestras décadas presenta una proliferación de sus epígonos importante, y pocos de ellos fracasan en su representación en las tablas, a juzgar por los comentarios de los críticos. Prueba del éxito de este tipo de teatro en la segunda mitad de siglo es que una obra como *Venganza catalana*, por ejemplo, hubiera vendido en 1874 nueve ediciones a ocho reales la comedia¹¹⁸⁹. O que en la década de los ochenta encontremos la cuarta edición de *Los Amantes de Teruel* de Hartzzenbusch (1883), que se refunde de nuevo expresamente para el Teatro Español —los dramas de Hartzzenbusch se estrenan en los años 40; lo demás son reposiciones o refundiciones, como la que hace en 1862 de *La redoma encantada* (estrenada en 1839), obra de carácter intemporal, que podría situarse en el Medievo—.

Todavía en este último tercio de siglo, escucharemos a Clarín (1971: 41) decir que «Quien no haya escrito *El Trovador* no puede ser nuestro mejor poeta dramático; a no ser que se llame Bretón de los Herreros». Él mismo observa cómo en España, en «nuestros días», todos saben de *El Trovador* y de *Los Amantes de Teruel*, mientras que Ayala y Tamayo alcanzan menos popularidad, porque no son grandes como García Gutiérrez o Hartzzenbusch, aunque puedan ser más perfectos (*ibidem*: 44). De modo que las obras de los dramaturgos románticos, y no sólo en su etapa “moderada”, resultaban todavía por entonces más famosas y populares que las de los “realistas”.

Sin duda alguna, *Venganza catalana*, estrenada el 4 de febrero de 1864, alcanzó uno de los más señalados éxitos en la escena española: nada menos que con cincuenta y seis representaciones que acabaron con fervorosos aplausos. De hecho, a los ocho días del estreno, un gran número de escritores, artistas y editores se reunió en el salón del Teatro del Príncipe para, en medio de un gran entusiasmo, nombrar una comisión que ofreciera a su autor un testimonio inequívoco de admiración y alta estima (García Gutiérrez, 1866: v-vi)¹¹⁹⁰.

Debido a la importancia y al éxito de esta obra vamos a resumir su argumento brevemente. La acción de la pieza que Cayetano Rosell (1881: 94) considera «mezcla de las enérgicas efusiones que forman el moderno drama y los acompasados efectos de la tragedia antigua» sucede en Andrinópolis, en el año 1304, excepto el acto cuarto, que se desarrolla en la ciudad de Apros. Alejo es hijo de un alano que lucha con Roger de Lauria contra su pueblo, porque quiere encontrar al hombre que deshonoró a su hermana Margarita. Roger, casado con María, prima de Miguel Paleólogo, el Emperador, despierta en éste y en Gircón sentimientos envidiosos por sus éxitos. Alejo, aunque ama a María, la respetará al saber que es esposa de Roger. El protagonista le explicará al

¹¹⁸⁹ Eusebio Blasco, “Los teatros baratos”, *La Ilustración Española y Americana*, XLIII (22 de noviembre de 1874), págs. 682-683.

¹¹⁹⁰ Esta comisión es la que edita la edición de obras escogidas que nosotros manejamos.

joven que él no abandonó a Margarita (al contrario, se intentaron casar): fue su padre Gircón quien, cuando la abofetea al enterarse de lo ocurrido, la impulsará al suicidio. Alejo considerará a Roger a partir de entonces como su hermano, aunque sus bodas con Margarita fueran falsas por el engaño del ermitaño. Al final, todas las mujeres en escena aparecen enamoradas del catalán: también había sucumbido bajo su influjo Irene, la hermana de Alejo, y por ello intenta destruir el matrimonio de Roger con María. Confiando en su mujer (que tenía la promesa del Emperador de no atacar a su marido), Roger va a la cena con los alanos, aunque previamente los dos hermanos, Alejo e Irene, le avisarán del peligro.

Una vez muerto Roger, María suelta improperios contra la traidora Grecia que asesina por la espalda al español. Proclama entonces el sonido triunfante de las campanas clamando venganza: «¡Anuncia el fin de la Grecia!/ ¡Anuncia el rencor de España!» (*ibidem*: 558) y aconseja huir a su primo. Se rechaza la injusticia cometida contra Roger, pues había salvado a los alanos de los turcos, aunque Alejo, por amor a su padre, se pondrá del lado de los griegos.

El final es bastante melodramático y algo incongruente: Irene y María se hacen amigas, pese a la rivalidad amorosa y aunque la segunda se alegre de la muerte de Gircón, padre de la primera y de Alejo. Los catalanes realizan una verdadera masacre de la que salen contentos (y que parece aplaudir el dramaturgo): tres mil aragoneses contra doce mil hombres griegos castigan la traición, mostrando la superioridad de la raza almogávar, y con ella la española. El almogávar Berenguer presume de que su memoria va a quedar por los siglos: cuando las madres griegas quieran asustar a sus hijos, les desearán que les alcance la venganza de los catalanes (*ibidem*: 563). En general, se pinta a los catalanes con un rasgo altivo valorado muy positivamente.

Es interesante que al concluir su drama García Gutiérrez añada una serie de notas, sacadas de la *Crónica* de Ramón Muntaner y de la obra de Francisco de Moncada *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*. Esto demuestra la voluntad de historicidad del autor, tan distinta de los propósitos de Echegaray; también las pasiones que presenta son menos acentuadas: Alejo no antepone todo al amor como hacen los personajes de *En el seno de la muerte* (Jaime, Beatriz, el hermano bastardo); al saber que su amada está casada con su jefe militar, Roger, renuncia a ella, porque todo se subordina al deber con el superior. En este sentido, el dramaturgo se aproxima a Rosario de Acuña, pues no concibe el amor como el único elemento motor de los personajes, pero a diferencia de *Rienzi*, la lectura ideológica de este drama es de corte conservador. Por otro lado, en el teatro de García Gutiérrez la trama es más compleja que en el de Echegaray, cuyos dramas cuentan con un hilo argumental bastante simple (el todopoderoso poder del amor y el honor).

De todas formas, la visión patriótica de García Gutiérrez no le impide cierto intento de imparcialidad, y así concede también voz a los alanos: Miguel lamenta que

sus vasallos estén cansados de sufrir los desmanes de los catalanes (*ibidem*: 563). De esta forma, el drama pierde un poco ese maniqueísmo excesivo que encontramos en el teatro histórico de la época. Pese a todo, es una obra poco rigurosa en el plano histórico y cuenta con todos los ingredientes del mejor folletín, es decir, con una familia enfrentada de hijos y hermanos y dos mujeres enamoradas del protagonista. Hay actitudes bastante inverosímiles y que pueden ser criticadas porque García Gutiérrez, a diferencia de Echegaray, no se propone recrearse en la artificiosidad: por ejemplo, resulta extraño que Alejo, nada menos que enamorado de la mujer de Roger, acabe sintiendo un afecto por éste que le lleve a situarse frente a su propio padre, ganándose su aborrecimiento. Las escenas se llenan también a veces de tópicos. La historia que se nos presenta es muy distinta de la del relato comedido de *La Ilustración Republicana y Federal* que encontrábamos en el capítulo cuarto de este trabajo. El anacronismo reina por doquier —característica ya señalada de este género histórico—: María le dice a Alejo que él pertenece a los soldados de España, como si en el siglo XIV tal nación existiera o los almogávares se sintieran parte de la misma. Lo más laudable es el ritmo rápido que el autor sabe imprimir a la acción: la velocidad del inicio, por ejemplo, despierta el interés del espectador.

Venganza catalana no es un drama que se preste a una lectura política del presente, aunque podamos situarla ideológicamente dentro de las obras que se dedican a la exaltación del pasado nacional. Según Romero Tobar (1994: 311), en las obras de esta época los relatos históricos o legendarios reflejaban las tensiones de la vida contemporánea, es decir, interesaba llevar lo medieval al mundo coetáneo. De hecho, pese a las sugerencias de la crítica realista, salvo historiadores más rigurosos de la segunda generación romántica, pocos autores se preocuparán de la documentación histórica de sus dramas. Precisamente se prefería a la historia documentada la tradición legendaria porque ésta era más manipulable. La escuela de Echegaray, sin embargo, se mostrará poco interesada en proyectar los problemas políticos en el pasado.

Pero antes de llegar ésta, la aceptación del drama histórico legendario que propuso Zorrilla encontrará amplia acogida entre los autores de la segunda promoción romántica que estrenan a mediados de siglo, como los hermanos Asquerino, Víctor Balaguer, M. Fernández y González, García Doncel, R. Navarrete, Luis Olona, F. Luis de Retes, T. Rodríguez Rubí, M. Tamayo y Baus o Luis Valladares. En esta lista de autores que cita Romero Tobar tendríamos que añadir a Gómez de Avellaneda, cuyas obras dramáticas (*Alfonso Munio*, *El príncipe de Viana*, *Saúl*, etc.) obtienen gran éxito en los años 40 y 50 y son calificadas por Alarcón (1984: 233) de “verdaderas tragedias”.

Los dramas de esta llamada por Romero Tobar y otros críticos “segunda generación romántica” son los que se prestan más a la censura de intelectuales como Clarín. Así, el asturiano escribe un par de reseñas bastante reveladoras de la opinión de la crítica realista sobre el teatro histórico epígono del Romanticismo. Clarín (1971: 164-

168) se burla sin conmiseración del drama de Retes y Echevarría, *El frontero de Baeza*. Si parte de la crítica la ha calificado de endeble, a Clarín, con esa típica ironía suya, la obra le parece «robusta, fortísima, de férrea musculatura, y con más alientos que un mozo de cordel».

Pues apenas hay allí asaltos, cuchilladas, mandobles, toques de bocina..., ¿y Parreño? ¿Qué me dicen ustedes de Parreño, que es el símbolo del género que cultivan con infatigable asiduidad los señores R. y E.? Cómo ha de ser endeble drama en que Parreño salga, vestida la *férrea cota*, dando manotadas en el pecho y moviendo el convulso brazo de arriba abajo hasta llegar a ocultar los ojos entre la mano (gesto que suele coincidir con la caída del telón). (*Ibidem*: 164).

Las dos plumas que luce el penacho de este actor serán puestas en ridículo de manera continuada: la vehemencia de los sentimientos del protagonista se expresa por el temblor de las plumas, nos dice el asturiano en un tono sarcástico. Por otro lado, su resumen del argumento del drama no tiene ningún desperdicio: según el crítico, éste posee un gran interés para los Manrique y los Rojas. La hija de un Manrique mayor está «enamorada perdida» de un Rojas (*ibidem*: 165), y la niña es romántica y quiere imitar la historia de Capuletos y Montescos. A partir de entonces, se suceden una serie de tópicos sobre la doncella, las dueñas, un tañedor de guzla, unas puñaladas, el honor. Cae también bajo su sarcasmo el repetido tema de la pureza: «pero no teman ustedes tampoco, si hemos de creer a la señora *frontera de Baeza*, y sí la creemos por el qué dirán, todo pasó esta vez como la otra, sin romperse ni mancharse» (*ibidem*: 167). Tampoco queda ileso el patriotismo gratuito, frecuente en cierto tipo de drama histórico: «En cuanto a la señora de don Diego es probable que se haya vuelto a casar con cualquier otro matamoros, pues su amor es tan patriotero como voluble» (*ibidem*: 168) o la simplicidad del espectador que asistía a la representación: «Histórico; yo oí en un palco, mientras los moros tomaban Baeza, estas palabras significativas: ‘Pero hombre, ¿ha visto usted qué tiempo?’ ‘Estos dramas me gustan a mí: tranquilos y, sobre todo, morales.’» (*ibidem*: 168).

En otra ocasión, Clarín (1971: 160-163) comenta el drama visigodo *Theudis*, estrenado en 1878 por el *neorromántico* Sánchez de Castro, y ridiculiza su providencialismo comparándolo con el *Cándido* de Voltaire¹¹⁹¹. Señala entonces lo descabellado del asesinato del rey por parte de Eurico: «Harto castigado estaba con aquel catarro crónico que el señor Jiménez le atribuye, sin duda porque habrá averiguado por las historias que aquel monarca padecía de los bronquios, y hacía padecer a sus súbditos del tímpano» (*ibidem*: 161) y realiza una burla implacable de la inverosimilitud de algunas situaciones: sobre todo le llama la atención la escena de

¹¹⁹¹ Clarín comenta irónicamente que no quiere comparar al ultramotano español con el optimista Voltaire, pero si Eurico mata a Theudis, siendo el instrumento de la Divina Providencia, él se hace a la

Eurico matando a su padre con puñaladas en el bajo vientre. Tal vez en su desprecio hacia esta obra influyera que *Theudis* era un ejemplo de la vertiente más conservadora del drama romántico (Cabrales Arteaga, 1984); en general, el asturiano recoge aquí los peores defectos del teatro histórico más repetitivo, de las verdaderas *secuelas* del Romanticismo, porque, como sabemos, no todo el drama medievalista fue de tan baja calidad.

En los años 70 hizo su aparición lo que la crítica denomina Neorromanticismo, liderado por el Echegaray de la primera época y a la que se suman otros autores menores, que convive en este último cuarto de siglo con la corriente del Realismo-Naturalismo de Gaspar, Sellés y Dicenta, y la del género chico y las otras variantes del género menor (Cabrales, 1984). En general, gran parte de los que luego cultivan los dramas sociales o las tragedias rurales, como Guimerà, se iniciarán en la dramaturgia histórica promovida por el Neorromanticismo; es decir, no serán estas corrientes opciones excluyentes, aunque predominará una evolución cronológica. Algunos dramaturgos, como Guimerà o Echegaray, arrastrarán la misma pasión romántica y emoción lírica denotada en sus primeras obras en su siguiente etapa creadora.

Hemos de comprender que estas opciones dramáticas son el producto de una sociedad en pleno cambio, que vive en medio de una contradicción magníficamente descrita por Gies en su estudio sobre el teatro del XIX. Pero si bien es cierto que se escriben a un tiempo cientos de dramas realistas entre 1850 y 1870 (que además de ser moralizadores, buscaban dar lecciones de economía), nuestra impresión es que éstos no desplazaron a los históricos en la medida que este estudioso postula.

Whereas in Romantic drama nobody worked, in the drama of mid-century everybody worked, speculating, earning money, and lusting after riches. Such is not surprising in a post-Hugo world (Spanish authors knew *Les misérables* well). With this new focus on the middle class, historical dramas moved from the center of the stage to the periphery. Historical dramas were still written, of course, —García Gutiérrez had two late hits with *Venganza catalana* (1864) and *Juan Lorenzo* (1865); Núñez de Arce's *El haz de leña* was popular, as we have seen; Vega attempted a revival of the historical tragedy in 1865 with *La muerte de César*— but Madrid's audiences preferred to see themselves on stage rather than their ancestors. (Gies, 1994: 291).

Enfrentándonos a críticas como la que realiza Peregrín García Cadena de la reposición de *El Cid* de Fernández y González, nos parece que el drama de época *postromántico* no llegó a hacerse tan anacrónico en la escena coetánea como se defiende. De hecho, siempre se nos informa de un gran éxito de público, y hay que esperar a la década de los 80 para que se ponga seriamente en cuestión la vigencia del género histórico (que continuó hasta su renovación modernista).

vez criminal. Por otro lado, «su Divina Majestad» muestra pocos recursos dramáticos cuando se ve obligada a precipitar a Eurico en el crimen contra Theudis.

No obstante, el drama de época de la segunda mitad no es el mismo que el de la primera, aunque se le llame postromántico (como si nada nuevo aportara); además, dentro de éste encontramos diferencias entre los planteamientos de las distintas obras. Cabrales Arteaga (1984) plantea las características del teatro medievalista sin destacar los cambios o la influencia del Realismo en el mismo, excepto las aportaciones de Echegaray, pero, como hemos observado, en algunas obras (bien que sean contadas) la evolución se produce. Lo que sucede es que el corpus escogido por este estudioso, que siempre será significativo, le lleva a una concepción de carácter negativo sobre la presencia de la Edad Media en el teatro histórico:

De la atenta lectura de estas obras se desprende una conclusión fundamental: los dramaturgos aquí estudiados —salvo contadas excepciones— no fueron capaces de acercarse a nuestro pasado medieval desprovistos de prejuicios y con una cierta originalidad; su visión de la Edad Media aparece mediatizada por la previa interpretación que de aquel período se encuentra en anteriores etapas de la literatura española. (*Ibidem*: 819).

Así, el grupo de obras analizado por este autor le hace deducir que había una escasa preocupación por la fidelidad histórica en este tipo de dramas y que ésta se intentaba maquillar a través de la cita de libros como los del P. Mariana, de Modesto Lafuente y de monografías regionales que, muy poco rigurosas, no implican un conocimiento profundo de la historia nacional: se elegía con frecuencia dramatizar las leyendas tradicionales, o narraciones locales de difícil comprobación histórica (Cabrales Arteaga, 1985: 305). Pero, al tiempo, no hemos de olvidar las voces exigentes de la crítica y que autores como García Gutiérrez o Hartzenbusch añaden apéndices finales con algo más que los manuales mencionados para justificar su uso de la historia, exactamente de la misma forma que se hacía en la novela.

Cabrales Arteaga señala también con acierto que los protagonistas del teatro medievalista, al tiempo que representan una serie de *valores* culturales como el patriotismo, la religiosidad, el amor conyugal, etc., carecen de fisonomía individual: son personajes de una pieza que recuerdan los de la novela de tesis. Pertenecen casi todos a las capas privilegiadas, sobre todo al estamento de los nobles, caballeros u hombres de armas, aunque también haya frailes y eclesiásticos (Cabrales Arteaga, 1984: 426); la visión de la sociedad medieval es la estamentalizada, con la cumbre en el rey, que aparece en muchas de estas obras. Y cuando encontramos personajes de clase baja, como en *Alfonso el Casto* u *Honoría* de Hartzenbuch (1890; 1892) —dramas medievales que estrena en 1841 y 1843 respectivamente—, éstos no tendrán reivindicación social, pues todo va a girar en torno de los personajes “importantes”.

Sin embargo, a medida que avance el siglo y haga su plena aparición el Realismo, el drama histórico dará cabida a protagonistas de otro tipo de condición: así, Rienzi, de Acuña, pertenece al pueblo y reclama el papel liberador del mismo —es

decir, es un personaje con mensaje social, no se trata ya del pobre hidalgo Rodrigo que asciende a noble, conservando la misma idealización de la aristocracia—, y los judíos expulsados del país en la comentada obra de Bremón significan la entrada en escena de los marginados. Por otro lado, con el Realismo se desarrollan algunos caracteres del teatro histórico, por ejemplo, en *El haz de leña* de Núñez de Arce (ambientado en el XVI, por lo que no lo hemos tratado), que, como hemos dicho, muestra un desarrollo psicológico de los personajes muy complejo e interesante. Es decir, al igual que en el género novelístico, en el dramático se dará un tipo de obra melodramática y de recursos fáciles cercana al folletín¹¹⁹² y otro que, como la novela histórica más rigurosa, resultará más trabajada y podrá mostrar conciencia social.

Por otro lado, encontramos argumentos románticos por doquier: de la pareja protagonista, uno de ellos suele estar atenazado por la duda o el desconocimiento de su origen, que se desvela al final en una efectista agnanósis; el protagonista intenta realizar su amor pese a una oposición social (a través del rapto o la huida) o, aliándose al padre, castigar al antagonista y recuperar la honra de la amada; sea como sea, la relación amorosa fuera de los límites fijados acabará siempre en el más terrible fracaso. A medida que avance el género, sin embargo, se dará cabida a la innovación, si no en el tema, sí en la representación de la mujer. La dama solía ser un ser pasivo, sin iniciativas y con capacidad mínima de decisión, que debía someterse al padre, al esposo, al amado y al honor (Cabrales, 1984: 427). Pero la cosa cambia en las protagonistas femeninas de Echegaray. Beatriz, en *En el seno de la muerte*, toma la iniciativa y abandona a don Jaime, como ya habíamos señalado. El amor es una fuerza irresistible y las mujeres que aman pueden mostrarse sin escrúpulos morales, sin importarles la legalidad de su situación. Así, Cabrales Arteaga comenta cómo en la obra *Pedro el bastardo* de J. A. Cavestany y José Velarde, la protagonista, Aurora, señala que no se arrepiente de haber perdido el honor y la inocencia por amor. Por otro lado, también vimos la caracterización de Juana en el *Rienzi* de Acuña: se trataba de una mujer de carácter, con un pensamiento social propio.

Cabrales Arteaga (*ibidem*: 428-429) señala otras características homogéneas en los personajes del corpus estudiado: un padre siempre obsesionado por la pérdida de honor de su hija, unos criados con nula trascendencia dramática, escasa presencia de otras etnias, los judíos vistos con rasgos hostiles y los mudéjares como seres taimados, bajo concepto de los mercaderes, los musulmanes pintados como invasores —hacia los

¹¹⁹² A este tipo de obras son las que se refiere Cabrales Arteaga (1985: 293-295) cuando habla de la repetición de algunos motivos como los malos presagios, la despedida de los enamorados, la fábula que alude a la vida de uno de los presentes, etc., y en las que abundan los diálogos para la galería, la lucha a espadas o la anagnósis. Como falta un acercamiento serio a la visión medieval, muchas veces la Edad Media es un simple telón de fondo, un pretexto para plantear una historia de amor. Por otro lado, también como en la novela de folletín, se recurre al efectismo en los momentos de la obra de mayor relevancia climática.

que el combate es la única relación posible—, etc. Ahora bien, si es cierto que en el drama, como en otros géneros, predominan los prejuicios antisemitas (*ibidem*: 428), sin embargo no hemos de olvidar obras como la de Bremón, que nos demuestran que la crítica histórica con su preocupación por los grupos marginados del pasado estaba influyendo en el arte del momento. Por otro lado, en dramas como *El haz de leña*, el criado o el personaje de la clase baja puede cobrar protagonismo, sin necesidad de convertirse en el gracioso o en el malo o desvelar un oculto origen noble.

No todo el teatro histórico que vino después del Romanticismo repite los mismos esquemas, como asegura gran parte de la crítica, aunque vulnere también las tres unidades (así el de Echegaray). Y pese a que refleje «buena parte de los presupuestos ideológicos conservadores o francamente reaccionarios, que presidieron la época de la Restauración» (Cabrales Arteaga, 1984: 4), la posición ideológica de los autores varía, según sostiene este estudioso, que divide las obras en dos grupos: las que sitúan más en la línea del 68, como las de Echegaray y seguidores, que se separan del convencionalismo anterior, con una concepción más laxa de la moral y críticas a la monarquía y al estamento eclesiástico¹¹⁹³; y las integristas que defienden la mentalidad tradicionalista en sus ideas de religión, patria y rey y muestran influencia calderoniana —aunque ésta también se dé en Echegaray— (cfr. Cabrales Arteaga, 1985: 302).

Un ejemplo de innovación en este plano es el drama de Echegaray *La peste de Otranto*, ya comentado, que mantiene muchos elementos románticos y que, sin embargo, como vimos, es nuevo en su configuración. En ningún momento aquí se ensalzan valores tradicionales; todo lo contrario: la condesa, por ejemplo, nos muestra una escéptica consideración de su marido infiel, y el cura Martín se nos presenta como una persona egoísta que sólo se arrepiente del miedo que mete al pueblo cuando le incendian su iglesia. Sin duda, por este lado le venían a Echegaray las críticas de *La Ilustración Católica*. Precisamente, los dramas que no se proponen ninguna lección moral serán los más rechazados por esta clase de reseñas. *En el seno de la muerte* fue acusada de falta de trascendencia moral porque el amor no se ajustaba a los cauces matrimoniales. Y aunque Jaime se venga de Beatriz (de una manera original, en la que se inmolan los tres encerrados en una cripta), no muestra hostilidad hacia su esposa

¹¹⁹³ Para Cabrales Arteaga, la índole renovadora de teatro de Echegaray y sus planteamientos ideológicos y temáticos alejados del conservadurismo habitual en el teatro de la Restauración, así como su biografía política liberal-republicana, explica el apoyo que este autor recibió de críticos progresistas como Clarín o Revilla y la animadversión de Menéndez Pelayo. Echegaray estaría dentro del grupo de los liberales anticlericales que se sitúan en contra del poder absoluto, pero que están deseosos de orden, como algunos románticos. Resalta, pues, la relación que se da entre éste grupo «y los novelistas progresistas de la generación del 68, como Leopoldo Alas —cuyas críticas teatrales defendieron con frecuencia la dramática de Echegaray, como antes vimos—, Pérez Galdós, etc. Asimismo, esta polarización ideológica perceptible en el “corpus” dramático neorromántico, puede interpretarse como la reaparición de la conocida oposición entre las dos vertientes del Romanticismo: la tradicional-católica y la revolucionaria, libertaria y progresista» (Cabrales Arteaga, 1984: 441-442). Esto es cierto, aunque también lo es que las ideas más progresistas solían buscar un teatro de corte realista para expresarse.

infiel e incluso la abraza; esto no encajaba en los tradicionales planteamientos del honor de la comedia áurea y por ello, para católicos y tradicionalistas, la obra presentaba errores morales de consideración, pues en vez de sufrir castigo los culpables, buscan el suicidio (Cabrales Arteaga, 1984).

En las obras del primer grupo al que se refiere el estudioso, no hay referencias a la lucha contra el moro como alternativa a la situación de los personajes, ni como estímulo para la regeneración personal y la obtención de fortuna. Los protagonistas actúan al margen de la religión (más bien no se acuerdan de ella), que tiene una incidencia ínfima ante el sentimiento avasallador del amor. Son obras posteriores a los dos estrenos que marcan la pauta de buena parte del teatro neorromántico: *La esposa del vengador*, de 1874, y *En el puño de la espada*, de 1875. En estas obras, como dijimos, la institución monárquica no sale muy bien parada: frente a la pintura tradicional del rey como un ser justiciero, galanteador y buen gobernante, esta figura tiene aquí una presencia menos halagüeña: basta recordar al monarca de *En el seno de la muerte*, que no se gana precisamente las simpatías del bastardo, a quien insulta injustamente, ni las del público. Por último, varios de estos personajes no se preocupan por el orden social.

Estos rasgos se pueden leer también teniendo en cuenta el pensamiento ideológico que, según Gies (1994), movía la escena por estos años: aunque dominaba en el teatro la corriente conservadora, empieza a haber una tensión entre los pensadores conservadores y los progresistas, llamados regeneracionistas o krausistas. Los conservadores ven el teatro más prescriptivo que descriptivo, destinado a guiar la moral del público; por ello, aunque disminuyeron, nunca desaparecieron en el último tercio de siglo los dramas de tesis.

Hacia los años 80 el público se comenzó a cansar de estos dramas, según se colige de las críticas de *El Imparcial* o *La Iberia*, que denuncian el agotamiento del género¹¹⁹⁴, aunque, a pesar de todo, Echegaray gobernará con absoluta soberanía, si bien en la segunda de sus etapas, la de los dramas modernos, de sociedad. Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1987) explican este fenómeno en términos sociopolíticos, identificando el teatro neorromántico con una ideología conservadora. Señalan entonces cómo las carteleras entre los años 1887 y 1893 denotan que hace crisis el Neorromanticismo y el sector conservador de la sociedad que lo mantiene. Si entre 1875 y 1880 se produce, con el período ideocrático, la máxima presión ideológica conservadora, en la década de los 80 nos topamos con la divergencia de los dos sectores,

¹¹⁹⁴ «Todo lo que sean historias de feudos y castillos, hanse quedado, según el gusto más general, para servir de base y argumento a poemas y leyendas, siendo hoy más fácil conseguir aplausos en el drama con vicios, virtudes y problemas sociales de estos tiempos. El público prefiere en la escena los personajes que visten y se expresan como hoy se viste y se habla. Nosotros no discutimos la razón o sinrazón de esa preferencia; pero que existe, sólo con el estreno de anoche se conoce». Esta crítica fue publicada, a raíz del estreno de *Pedro el bastardo* de J. A. Cavestany, en *El Imparcial*, el 5 de diciembre de 1888. Cito de Cabrales Arteaga (1984: 21).

un declive de la oligarquía idealista y la vulgaridad satisfecha de la burguesía materialista. Entre 1888 y 1892 se da un momento confuso en la vida nacional con el gobierno liberal fusionista y el regeneracionismo. Para estos investigadores, hubo un cambio de mentalidad en los 80 hacia lo contemporáneo, y así Eugenio Sellés, tras haberse iniciado al lado de Echegaray en el drama histórico, comenzó a preocuparse por los temas coetáneos en *El nudo gordiano*, de 1878, aunque desde la perspectiva tradicional de lavar el honor matrimonial a través del castigo sangriento del adulterio femenino. En la crisis de los 90, el Naturalismo había llegado al teatro y la sociedad parecía menos compacta. El público es obligado ahora a un esfuerzo de comprensión por la obra de Echegaray *El hijo de Juan* o *Realidad* de Galdós. Finalmente, la crisis del Neorromanticismo se supera con María Guerrero; ella y Fernando patrocinarían el drama modernista. Todo este proceso es vivido por Echegaray de este modo, según estos estudiosos:

El arte dramático de Echegaray, resultado de su estudio, investigación, medida y cálculo de las fórmulas espectaculares más rentables, desde 1889 carece de algunos de sus elementos imprescindibles, los actores y el público adecuado. Según hemos podido ver en el estudio de estas seis temporadas teatrales, el consumo de dramas neorrománticos, además de ser más escaso que antes, carece ya del poder de convocatoria que había tenido entre ciertos grupos sociales. Entre el 25 de noviembre de 1889, fecha en que se rompen las relaciones entre las familia Vico y los Calvo, con el consiguiente abandono de aquél de la compañía del Español, hasta el 15 de marzo de 1892, fecha en que María Guerrero en el estreno de *Realidad* de Galdós le muestra a Echegaray sus aptitudes dramáticas, el escritor científico atraviesa un período de desorientación y búsqueda que le hace abandonar momentáneamente sus hábitos neorrománticos y caer en la tentación de iniciarse en los nuevos caminos realistas y naturalistas del arte dramático. (*Ibidem*: 137).

Era normal que se produjeran estos cambios en las tablas y el declive del teatro neorromántico: con el Realismo y el Naturalismo aparecieron nuevas voces en escena. El Naturalismo literario invade el espectáculo teatral tras la muerte de Alfonso XII y de otros aristócratas notables en 1885, el deterioro progresivo del edificio del Español, la muerte de Calvo Revilla, la decadencia física de Vico y el Gobierno largo del fusionismo sagastino (Menéndez Onrubia, 1987: 64). Además, al tiempo, cada vez cobraba más importancia una de las modas predominantes de la segunda mitad de siglo: el “género chico”, que demuestra cuán importante era el lado cómico en el siglo XIX, no sólo en el Naturalismo (Botrel, 1988)¹¹⁹⁵. Durante la Restauración, los espectáculos frívolos e intrascendentes irán ampliando sus dominios hasta llegar a ocupar más del 90% del territorio nacional (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987).

¹¹⁹⁵ A pesar de ello, según Cejador y Frauca (1918, IX: 11-12), parece que Revilla, Cañete y García Cadena, los principales críticos de teatro, despreciaban el nuevo género chico, por atender a la cantidad más que a la calidad.

Por otro lado, la exigencia de erudición que se comienza a dar por parte de la crítica realista también dañó a este teatro que, como la novela, sólo podía encontrar salida a través del cultivo de la forma (que es lo que intentará Echegaray). Así, vemos a Cejador y Frauca (1918, IX: 12) emitiendo esta valoración general tras examinar la dramaturgia nacional a partir de 1870: «En España los autores suelen pecar por falta de estudio y cultura, son ingenios naturales, cerriles e incultos, y así la literatura es menos académica y erudita, anda más allegada al pueblo». Según Cabrales Arteaga (1984: 24): «Esta falta de preparación cultural se hace más evidente en el teatro histórico, donde los errores de ambientación y los anacronismos se advierten con relativa frecuencia, aunque el público, ajeno en su mayor parte también a una formación histórica adecuada, apenas reparase en ello».

Para Casaldueiro (1974: 116), el cambio obedecía a una distinta sensibilidad del público: «Hacia 1880 y tantos, Galdós empieza a sentir que el público estaba ansioso por asistir a otras representaciones de las que se le ofrecían: nuevos asuntos, caracteres en lugar de muñecos, acción lógica y humana; además no soportaba el mundo artificial de pasiones y afectos, quería presenciar las fuerzas que agitaban a las sociedades».

Por otro lado, el que las voces más conservadoras defendieran este género dramático no podía atraer a los escritores que deseaban entrar en escena con aires nuevos y con mensajes más progresistas. Por ejemplo, Menéndez Pelayo, en su discurso de contestación al de Luis Pidal y Mon en la RAE, de 1895, se muestra un fervoroso partidario del teatro histórico. En un discurso de talante idealista, afirma que esta modalidad dramática satisface la necesidad del hombre de poseer un cuadro de los tiempos pasados. Y nos conduce a una contemplación de un mundo ideal, pero verdadero, en el que lo feo, prosaico o perturbador queda ennoblecido por la calidad artística y la lejanía cronológica. Está claro que el santanderino está defendiendo el ideal de lo bello en el arte y la Edad Media es utilizada como una plasmación de ese ideal; pero qué duda cabe de que era una manera de oponerse al movimiento naturalista. Este entusiasmo no fue compartido, pues, por otros escritores atentos al devenir finisecular. Se critica desde algunos lugares esos dramas que se refugian en épocas remotas y versos vociferantes y desprecian la prosa sencilla y el asunto contemporáneo (Cabrales Arteaga, 1985: 287-288). Luis Alfonso se queja en su artículo “Literatura dramática contemporánea”, publicado en *La Época* en 1890, de que en veinte años no ha visto un drama de entidad donde los personajes hablen como las personas; al contrario, se convierten siempre en dioses o en demonios, pero no en hombres (*ibidem*: 288).

De esta forma, los dramas históricos románticos se van considerar por entonces bastante desfasados, parte de un movimiento muerto. Nada menos que Zorrilla (1908: 93), en un poema de 1882, se referirá así a las torres de Ávila:

de la edad del feudalismo,
parece decoración
de una escena de un dramón
del viejo romanticismo.

Cuando aparezca entonces el escenario medieval en una obra realista, será en un ambiente contemporáneo, con muy diferentes propósitos. Así, en *El señor feudal*, de 1897, Dicenta presenta a un marqués arruinado que posee inútilmente un castillo. Roque, su antiguo mayordomo, quiere que la hija del Marqués se case con su hijo, Carlos, pero al final, en una escena terrible, éste morirá ahogado a manos de Jaime en la cuba de la bodeguilla, porque deshonoró y abandonó a Juana, su hermana. El castillejo gótico medio decrepito que aparece al comienzo como la morada del Marqués de Atienza (Dicenta, 1930: 3) podría ser también un símbolo de la decadencia del ideal medievalista: ya no sirven los blasones nobiliarios ni el recuerdo del pasado ante la avasalladora fuerza del presente, liberadora. Jaime representa al obrero explotado, que hace alarde de un lenguaje popular y toma su venganza contra la chulería de los amos; el sistema feudal acaba así fracasando por una nueva realidad social al cabo de los siglos, cuando los siervos no toleran ya señores y se vengan de la opresión que ejercieron éstos durante tantos años¹¹⁹⁶.

El teatro simbolista aparece en escena a finales de siglo, pero no cabe aquí ya abordarlo; se trata de una incursión a través de Cataluña: Nietzsche, Ibsen y Maeterlinck entran por Barcelona (Rull Fernández y Suárez Miramón, 1997: 288); en 1893, se publica una traducción de Ibsen en *L'Avenç*.

Diez años antes, se percibía ya un prelude del Simbolismo teatral, aunque considerado de manera negativa: Catulle Mendès, yerno de Gautier, estrena un drama, *Las dos madres enemigas*, basado en una de sus mejores novelas, de fuerte influencia huguiana, y que tuvo gran éxito, aunque «P. G.» lo critica por no ser Hugo susceptible de imitación, así como por la dificultad de su lenguaje codificado. «Sus tendencias son muy elevadas, pero se aleja demasiado de la realidad, tanto que muchas veces se descifra con dificultad su simbolismo y su estilo figurado». «P. G.» muestra así cierta incompreensión hacia la nueva estética antirrealista, y se refiere a un culteranismo barroco inaceptable a fuerza de sutilizar, sin duda el que preconizaba el Parnasianismo¹¹⁹⁷.

Por otro lado, hemos visto cómo algunos historiadores consideran que el primer teatro de Galdós, el de su drama medievalista, prefigura el simbolista posterior de *Doña Juana* (salvando las distancias, claro está). También Echegaray utilizaba una

¹¹⁹⁶ Juana le incita al asesinato de Carlos. La pintura de este acto es terrible, sin concesiones: el detalle del cuchillo, la cuba que desde el comienzo había fascinado a Jaime... Los trabajadores sujetan a Roque, el amo, para que éste no pueda defender a su hijo. Dicenta muestra aquí su gran fuerza dramática.

¹¹⁹⁷ P. G., "París artístico y literario", *La Ilustración Artística*, 56 (22 de enero de 1883), pág. 27.

iluminación de corte simbolista en su obra *En el seno de la muerte* y otro tanto se puede decir del planteamiento teatral de Núñez de Arce. De forma que el Modernismo dramático tampoco romperá del todo con el Romanticismo, incluso resultará una nueva derivación del mismo. Ribao Pereira (1998), por ejemplo, habla de que los personajes absortos o adormidos existían ya en el teatro romántico; aunque hay que decir que también los encontramos en monólogos dramáticos anteriores al XIX (*La vida es sueño*), bien que sin la frecuencia ni la carga melodramática de los de la centuria decimonónica. Habrá que esperar, sin embargo, a finales de siglo para que el sentido onírico haga su plena aparición. Hay una gran distancia entre los adormecimientos románticos y los del drama *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck, 1989), por poner un ejemplo. Tampoco el sentido es el mismo. Los silencios del Romanticismo se irán cargando e incrementando hasta llegar a los del teatro del Simbolismo, más plenos de significaciones. El “estado crepuscular” que Ribao Pereira achaca a los personajes de la escena romántica no es el que predomina en la simbolista: los primeros se decantan más bien hacia una evidente melancolía de causa más precisa.

Igualmente, para la aparición modernista/simbolista de la luna, los sueños o el desvarío (todos ellos elementos de origen romántico) en el teatro medievalista habrá que aguardar a las obras de Maeterlinck¹¹⁹⁸ o, en España, de Marquina y Villaespesa. Los versos se alargan entonces y se abandona el romance. *El Desconocido*, personaje de *El rey Galaor* de Villaespesa, introduce un nuevo lenguaje, muy diferente del extremoso y exaltado de Echegaray (Villaespesa, 1930: 33):

Nada se oye.. Nadie... La escalera desierta,
esos patios musgosos, el jardín olvidado,
los surtidos mudos, las salas polvorosas,
y este fúnebre y húmedo silencio de las cosas...
¿No será este palacio un palacio encantado?
Y la voz que yo he oído, ¿no será algún lamento
que a las mohosas cuerdas de algún arpa olvidada
arranquen en la sombra los suspiros del viento?
Todo calma y olvido... ¿acaso estoy soñando?

Los ventanales góticos que constituyen el decorado pueden ser los mismos que los que encontrábamos treinta años antes, pero no el acento de los personajes.

Por último, hay que señalar que durante nuestras décadas abundan las voces que se lamentan constantemente de la decadencia del género dramático, al igual que sabemos sucedía con la poesía (a la que algunos auguraban su desaparición frente a la novela). Esta gran preocupación por el estado de la escena en España hace que se escriban estudios sobre el tema, como los de Revilla o Yxart. Gies (1994: 3-4) nos hace

¹¹⁹⁸ Cfr. Maeterlinck (1989: 59).

desconfiar de estas pinturas pesimistas, ya que no obedecen a hechos reales, pues el teatro decimonónico fue especialmente vivo y había mucha producción de gente de talento. Desde el auge económico de mediados de siglo hasta la Revolución se habían inaugurado en Madrid una decena de teatros nuevos (Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987) y en España existían hasta 335 recintos teatrales en 1870, más numerosos en Barcelona que en Madrid (15 frente a 11), según Gies (1994). Además, durante la segunda mitad de siglo se publican más obras que en la primera. De forma que aunque se postule la desaparición del género, la realidad era bastante diferente. Sánchez Pérez podría decir que el teatro sufre «los achaques inherentes a su decrepitud», por lo que estaba «llamado a desaparecer»¹¹⁹⁹, pero basta echar una ojeada a la prensa ilustrada para comprobar que, efectivamente, la producción durante esta época fue ingente: miles de dramas de cuatro actos fueron representados, publicados, leídos y discutidos en círculos altos y bajos (según Cabrales Arteaga [1984: 5], en 1877 se estrenaron nada menos que 289 obras nuevas en Madrid).

Otra cosa es que la producción fuera de muy baja calidad. Cabrales Arteaga (1984: 100) comenta cómo la crítica en general considera el período que va de 1875 a 1900 uno de los más aciagos de la historia dramática nacional. Pero si entonces hubo quejas y debates sobre el nivel estético de los dramas en escena, también se dieron sobre el estado de la novela y el de la poesía: los hubo en todos los sentidos en todos los géneros en un momento en que la desorientación estética era especialmente aguda. Claro que hay que tener asimismo en cuenta, a la hora de valorar la crítica teatral del género histórico, que la tendencia predominante de los articulistas es la conservadora, tendencia que se intensifica a medida que se busca resucitar el espíritu de la nación, así como el papel que debe cumplir ésta en el mundo, mientras agoniza antes de 1898 (Gies, 1994: 350). Será precisamente la crítica liberal (Revilla, Clarín, Luis Alfonso) la que se dedique con más tesón a intentar la regeneración del drama en nuestro país, sea en publicaciones misceláneas o en libros que recogían sus opiniones: se trataba de sacar de manera lúcida a las tablas el estado de postración en que se encontraba la nación.

La división de gustos en nuestras décadas mantuvo enfrentadas entonces diferentes tendencias críticas. Gies (1994) nos resume así el panorama teatral de estos años: en la década de los 60, hubo quejas de que el teatro se moría, mientras la alta comedia se consolidaba, permanecían vestigios de la comedia de magia (*La redoma encantada* de Hartzenbusch) y se daban los ejemplos finales de dramas históricos románticos. Se crean nuevos teatros, y en los años 70 surgen otra vez las preguntas sobre la decadencia de la escena y sobre si era bueno que el Realismo también inundara

¹¹⁹⁹ Antonio Sánchez Pérez, “¿Está en decadencia nuestro teatro?”, *La Ilustración Ibérica*, 1 (6 de enero de 1883), pág. 6. También se queja de la decadencia del teatro Pedro Bofill en “Movimiento teatral del año”, *La Ilustración Ibérica*, 156 (26 de diciembre de 1885), págs. 823 y 826, quien, por cierto, en su revisión del año no considera que ningún drama histórico sea digno de mención.

las tablas. Las propuestas de intervención del Estado en el teatro nacional se extienden durante todo el siglo XIX (uno de los adalides será Revilla). A mediados de los 70, ya no es un grupo de censores sino un actor/director el que elige qué se representa en su teatro. En esta década y en la siguiente, la voz de Echegaray será la que domine, pero también empieza a penetrar el teatro social. En los años 80, se mezclaban ya en el teatro el Realismo, el Neorromanticismo, el socialismo, un incipiente Simbolismo, el Naturalismo, las parodias, los dramas religiosos, las sátiras políticas, etc.

Entre 1888 y 1892, hubo una crisis del sector, ya comentada, motivada por la muerte de Calvo, en parte, y por la decisión de Vico de irse de Madrid y hacer un *tour* por América. Hasta la aparición de María Guerrero faltó un gran actor en escena, pero la marcha de Vico no supuso el fin del Teatro Español.

En el último tercio de siglo, la representación en los teatros madrileños se había hecho ya rutinaria: la ópera se daba en el Real; las comedias musicales y las piezas cortas en el Apolo, Eslava y la Zarzuela; los juguetes cómicos, en el Lara; los melodramas, en el Novedades; las comedias francesas traducidas, en el Princesa; los clásicos españoles, en el Español; y en el de la Comedia, gracias a Emilio Mario, obras actuales más experimentales.

Finalmente, si consideramos, al igual que Gies, el teatro como artefacto social, será necesario no perder de vista que el teatro que convocaba tres mil personas era el de los bufos, no el de Echegaray. Y algunos de estos bufos, como veremos, se burlaban de ese teatro histórico y de esa Edad Media que pagaban para contemplar burgueses y aristócratas.

LA MÚSICA. LA ÓPERA

la música, el arte peculiar del siglo XIX,
la más sublime, y hasta si se quiere
la sobrenatural expresión de la belleza
(Alarcón, 1943: 1823)

El arte musical ocupa en el siglo XIX un lugar fundamental en la sociedad y en la cultura de la época. Si, como se afirma en un artículo de 1883, este género artístico «es lo que más priva»¹²⁰⁰, no nos debe extrañar que se constituya en una de las vías de entrada importantes del tema medieval en el mundo decimonónico, especialmente a

¹²⁰⁰ *La Ilustración Ibérica* (1883), pág. 354. Durante el Romanticismo, la música es colocada en una posición de privilegio en la jerarquía de las artes. Se la considera el alma de la creación artística; Wackenroder, Schlegel o Novalis la exaltan, y E. T. A. Hoffmann hace del poder misterioso y demoníaco de la música un motivo recurrente de sus novelas y relatos (D'Angelo, 1999: 234). En la segunda mitad de siglo, Schopenhauer también le concede un papel importante y Valera (1911c: 68) la considerará, «como arte primogenio», el más técnico y difícil «de los artes todos; aquel cuya perfección llega a lo último, en la plenitud de los tiempos y coincide con la civilización más refinada».

través de la ópera. El drama lírico nacional, como vamos a ver, era en algunos casos de temática medieval, por lo que significaba una referencia más de difusión del medievalismo¹²⁰¹. Además, fue un fenómeno que tuvo una gran influencia sobre otras artes: muchos cuadros de la época se basaron en asuntos del drama lírico (ahí está, por ejemplo, el cuadro medievalista de Keller *Los Hugonotes*, basado en la ópera de Meyerbeer), y ya hemos visto que el fenómeno wagneriano tuvo consecuencias en las letras y la pintura.

En la era de la formación de las nacionalidades, la música se esgrimirá en numerosas ocasiones como arma de debate nacionalista y, en el terreno de la ópera, esto se aprecia especialmente en el área de una supuesta rivalidad germano-italiana. Cada país europeo defiende su propia idiosincrasia musical, espíritu que recoge Manuel Reina en un famoso poema de 1876 en el que define a la alemana como bélica y a la italiana de apasionada y dulce (con sirenas y vírgenes), mientras que en Francia priman la orgía, las carcajadas de Kock y la bohemia ligera¹²⁰². Esa búsqueda de definición y diferencia se extiende dentro del país por algunas provincias: personajes como José Anselmo Clavé, que impulsa en 1872 las sociedades catalanas, para conseguir esa música popular que traduzca fielmente en sus cantos los sentimientos y aspiraciones de la región, son una muestra de ello.

La preocupación por la imagen de España que hemos venido palpando a lo largo de estos capítulos se plasma hondamente en el terreno de la zarzuela y de la ópera. Salaün (1998: 217) habla de esa «batalla de la ópera nacional en España» y la relaciona con las formulaciones que introducen Barbieri y Pedrell sobre «la teoría de la ‘cualidad provincial’, ‘local’, o ‘municipal casi’, en lo musical, como ‘categoría universal’» y que señalan una ambición de producir música de calidad, incluso en el terreno operístico. «Comparar a Bretón con Smetana o Chapí con Wagner atestigua esta preocupación de una música española alta, hasta en un género no tan menor como parece» (*ibidem*).

Que la creación de la ópera española tenía mucho que ver con la aserción del espíritu nacional lo demuestra el artículo de 1874 de Manuel de la Revilla “La ópera española”, donde encontramos esa fundamental idea decimonónica de que el arte musical refleja el alma del pueblo, sobre todo en su aspecto más espontáneo.

Así revelan los pueblos en sus cantos lo íntimo de su alma; así el espíritu de individualidad que caracteriza a las naciones deja indelebles huellas en los primeros acentos, toscos, pero espontáneos y conmovedores, que señalan la aparición de la poesía y de la música.

¹²⁰¹ Debido a su temprana propensión a lo maravilloso, resulta natural que este género, a comienzos de siglo especialmente, se viera influenciado en toda Europa, en términos de contenido, tono o de estructura, por la moda de lo gótico y por lo que la novela heredada de Walpole ofrecía dramáticamente.

¹²⁰² Manuel Reina, “La música”, *La Ilustración Española y Americana* (1876), pág. 59; véase también Reina (1928: 30-31).

Sin tan encantadora espontaneidad, pero con mayor energía, aparecen estos mismos caracteres en el arte culto y erudito¹²⁰³.

El articulista argumenta que al igual que en la poesía popular encontramos el *lied* alemán, la tarantela napolitana, la canción francesa y la española de raíz árabe, en el mundo de la música culta debería existir también una ópera propia.

Si tenemos en cuenta esto, se puede comprender por qué se hizo tanto hincapié en la creación de ésta durante todo el siglo XIX, constituyéndose en la gran obsesión de empresarios y compositores españoles durante varias décadas; en la esperanza ilusoria de lograrla, «habrían de malgastar inútilmente sus fuerzas nuestros mejores músicos del siglo XIX» (González García y Calvo Serraller, 1981: xvi)¹²⁰⁴. Nosotros vamos a hacer un sucinto recorrido por la gran cantidad de artículos que tratan el tema en la prensa ilustrada, deteniéndonos principalmente en las interesantes noticias que nos da el especialista Antonio Peña y Goñi; sin embargo, para un estudio más detallado sobre el desarrollo y nacimiento de la ópera española remitimos a Gómez García (1956) y Tello (1998: 153-161).

La preocupación por la ópera española surge principalmente a mediados del siglo XIX. El año de 1855 se reunieron en el Conservatorio varios profesionales de la música para pedir al Gobierno el establecimiento del drama lírico nacional. Se compuso entonces un informe con el fin de descubrir de qué medios se disponía para la realización del proyecto (en total, nada menos que treinta y cuatro posibles compositores de óperas, treinta y dos tiples, trece bajos, quince tenores y once barítonos) y, una vez hecho esto, ese mismo año, se mandó una solicitud a las Cortes Constituyentes para la creación de la Ópera Nacional bajo la protección del Gobierno, pidiendo que se destinara a ella el edificio del Teatro Real y una conveniente subvención anual. Se quería así evitar lo que había sucedido un año antes, en 1854, cuando el estreno de la primera ópera española, *Boabdil, último rey moro de Granada*, en el Conservatorio de Madrid, no pudo realizarse por circunstancias «tangenciales» (Gómez García. 1956: 15-17).

A partir de entonces llueven las noticias y las opiniones en la prensa decimonónica. En 1857 se convoca un concurso, en el que no hubo primer premio y cuyo accésit gana Antonio Arnao. En 1870, *La Ilustración Española y Americana* nos habla de un nuevo certamen de óperas, organizado con el fin de fomentar su composición en España, que ganan *Fernando el Emplazado*, drama en tres actos de Valentín Zubiarré, profesor de Madrid, y *Atahualpa*, de Enrique Barrera; los segundos

¹²⁰³ Manuel de la Revilla, "La ópera española", *La Ilustración Española y Americana* (1874), págs. 58-59: 58.

¹²⁰⁴ Para conocer las ideas que sobre la hipotética ópera española circulaban en la década de los 30, véase el estudio que estos dos investigadores realizan de los artículos de Masarnau en *El Artista* (González García y Calvo Serraller, 1981: xv-xvii).

premios se los llevarán *Una venganza* de Fernández Grajal y *El puñal de Misericordia*, de R. Aceves (cfr. Tello, 1998: 157); todos ellos estaban en la línea dramática de García Gutiérrez. Ese mismo año, Eslava y Arrieta, los grandes compositores de la nueva ópera, exponen *Don Pedro el Cruel* (o *Pietro il Crudele*, de 1843), *El solitario* (de 1841) y *Las treguas de Ptolemaida* (de 1842), el primero, y el segundo, *Ildegonda* (de 1849) y *La conquista de Granada* (de 1850)¹²⁰⁵.

Pero estos esfuerzos iniciados a mediados de siglo no debían de dar buenos y claros resultados, en vista de que en 1871 de nuevo se insiste desde esta misma revista en la necesidad de crear una ópera nacional; ahora bien, ya no se reclama que sea justamente escrita y musicada por un español, o ambientada en la Península, sino que *participe* del carácter lírico, dramático o musical autóctono del país¹²⁰⁶. En ese mismo año, Julio Nombela nos proporciona una precisa idea de cuál era el texto idóneo para ese nuevo producto musical: el drama histórico romántico. El crítico comenta el entusiasmo del público hacia las dos tempranas obras que se representan entonces: sobre *Fernando el Emplazado* (por cuarta vez en el Teatro de la Alhambra) no hace falta describir el argumento, pero la segunda, *Una venganza*, con libreto de Capdepón y música de Tomás y Manuel Fernández Grajal, es un claro paradigma del modelo de guión folletinesco que se adoptaba. Gonzalo quiere a Aurora en un amor correspondido, pero ella se verá obligada a casarse con *el conde* con el fin de evitar que éste mate a su padre; Aurora opta por el amor filial frente al de Gonzalo con el objetivo de salvar a su apresado progenitor. Entonces, Gonzalo se desquita envenenando al conde, estimulado por un tal Sancho (quien se quiere vengar del noble porque éste sedujo a su mujer, a la que luego él mató por razones de honor), y, tras esta acción cobarde, se arrepiente al enterarse por Sancho de que el conde era su padre, que lo había tenido con la mujer de aquél; es decir, se trata nada menos que de un parricidio. Este drama se ambienta en la época de Enrique de Trastámara, monarca del cual el conde resulta ser un seguidor¹²⁰⁷. Los versos convencionales que se nos copian y el fácil argumento melodramático nos muestran que nos encontramos con los peores coletazos del llamado teatro postromántico. La Edad Media se hace entonces una simple excusa, un telón de fondo que prestigia una historia truculenta y efectista: se trata de un tratamiento heredado de una larga tradición operística, pero en este caso el libreto resalta por su pobreza y su nulo afán renovador.

¹²⁰⁵ En el teatro del Palacio Real había estrenado Arrieta ambas obras. Véase A***, "Don Emilio Arrieta", *La Ilustración de Madrid*, 24 (27 de diciembre de 1870), págs. 15-16. Su obra *Idelgonda* la compuso en el Conservatorio de Milán, lo que demuestra la deuda que estas obras contraen con la ópera italiana; precisamente el libretista de estas óperas será el italiano Temistocle Solera.

¹²⁰⁶ "Carta al señor don Guillermo Morphy sobre la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, XVI (5 de junio de 1871), págs. 274-275.

¹²⁰⁷ Julio Nombela, "Revista española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 966 (1871), págs. 52-53.

Este mismo año de 1871 escribe Antonio Peña y Goñi¹²⁰⁸ una serie de artículos sobre el drama lírico español, esperanzado por el resultado que produce la transformación de la zarzuela *Marina* en ópera. La obra de Arrieta, estrenada el 16 de marzo de ese año, fue todo un éxito, lo que demuestra, según el escritor, que la ópera española era un hecho consumado. Si bien antes se habían escenificado otras óperas en Madrid (como *Gonzalo de Córdoba* de Reparaz, o *El asedio de Medina* y *Las treguas de Tolemaida* de Eslava), cayeron pronto en el pozo del olvido; únicamente son para el articulista reseñables *Fernando IV el Emplazado* de Zubiaurre, el ensayo de *Una venganza* de los hermanos Fernández, y las obras acabadas la *Atahualpa* de Barrera y *El puñal de la misericordia* de Aceves, discípulo de Arrieta. También trabajaban en la creación de la ópera española músicos como Pinilla o Inzenga, pero será especialmente *Marina*, según un triunfante Peña y Goñi, la que cuente con el honor de constituirse en un verdadero primer paso.

Sin embargo, el tema seguía siendo controvertido, pues un mes más tarde el mismo autor se vuelve algo más exigente y reconoce que la obra de Arrieta no es ópera en relación con los recursos del arte: no da entonces con el hilo de Ariadna por la dificultad del paso¹²⁰⁹. Además, en este año de 1871, el crítico se decide a abordar más profundamente en una serie de artículos un asunto sobre el que reconoce que ya se ha escrito abundantemente. Se trata de sus cartas dirigidas a M. Karl Pittiers, en donde demuestra una vez más que el tema estaba teñido de un defensivo patriotismo acendrado. En estas epístolas se rebela contra la afirmación, aparecida en un texto publicado en la prensa por un tal "K.", de que al no haber en España la necesidad de una ópera nacional, nunca se podría dar. Peña y Goñi se apresura entonces a poner al corriente a Pittiers del estado del drama musical en España, cuya existencia le resulta imprescindible. Comenta los intentos del Centro Artístico y Literario de poner óperas españolas y cómo se coronaron sus esfuerzos cuando se cantó en la Alhambra la obra de Zubiaurre con éxito. Frente a lo postulado por "K.", el crítico argumenta que para hablar de ópera española no basta que los extranjeros beban de tema español, sino que tema, autor, lengua y música sean españolas. Desea una ópera escrita por españoles y en este deseo hay mucho de orgullo molesto por los comentarios de su controvertido oponente¹²¹⁰.

¹²⁰⁸ A. Peña y Goñi tiene una obra que se llama *Los Gnomos de la Alhambra de Chapí*, Madrid, 1891.

¹²⁰⁹ Antonio Peña y Goñi, "La ópera española", *La Ilustración de Madrid*, 30 (30 de marzo de 1871), págs. 87 y 90; "Revista musical. «Marina», ópera española de don Emilio Arrieta", *La Ilustración de Madrid*, 32 (30 de abril de 1871), págs. 127-128.

¹²¹⁰ Antonio Peña y Goñi, "Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pittiers", *La Ilustración de Madrid* (1871), 35 (15 de junio), págs. 175-176; 36 (10 de junio), págs. 191-192; 37 (15 de julio), págs. 207-208; 39 (15 de agosto), págs. 235 y 237-238. En estas cartas habla de la historia del drama musical. Considera que el arte de la ópera está muerto en Italia y que Wagner es el único que lo hace continuar, con su obra de destrucción —es interesante su consideración de que Wagner escribe libros de teoría *materialistas* para defenderse—.

Pero en 1873, dos años después, el articulista se muestra bastante más desencantado. En una carta en la que pide a *Un Caballero Español* (pseudónimo de un periodista que escribía desde Viena, y que será el gran introductor del tema de Wagner en España, como veremos) que dirija el arte musical en España, nos proporciona una visión poco optimista del público operístico de la capital. Peña y Goñi ha leído el artículo de su destinatario, “La Música”, en una sección sobre la Exposición de Viena de la revista en la que ambos escriben, y reconoce con su autor que en Madrid sólo interesa la conveniencia y la moda, algo muy distinto de cómo se vive el arte de la ópera en Viena. En España la ópera es un primer turno, el punto de reunión de la alta sociedad, la exhibición bisemanal de *toilettes* deslumbrantes. No obstante, pese a ello, se mantendrá en su convicción de que las cosas empiezan a cambiar, sobre todo con la llegada de Robles, que abre el «teatro de la Ópera Nacional» (el Real), donde se muestra un gran repertorio ejecutado por artistas de reputación y se tiene «la osadía» de presentar la obra del maestro español Zubiaurre, *Fernando el Emplazado*, con los mejores elementos de la compañía¹²¹¹. Si embargo, esta obra logra menos aplausos en este teatro que en el de la Alhambra, tal vez porque, como afirma un año más tarde Peña y Goñi, en España, donde hay una fuerte división entre esclavistas y arrietistas, los músicos no gustan de Zubiaurre por ser discípulo de Eslava. Además, según este crítico, el estreno en el Teatro de la Ópera de *Fernando el Emplazado* dejó mucho que desear porque en el país la ópera se prepara deprisa y mal, y lo único que se consigue es que haya más funciones que en otras partes de Europa —pero, aunque la orquesta había ensayado poco y no estuvo a la altura requerida, *representaron muy bien* el drama de don Fernando y los Carvajales la señora Fossa y los señores Tamberlinck, Boccolini y Ordinas—¹²¹².

La mayor dificultad en esta empresa, que con titánicos esfuerzos se desarrolla ante nuestra vista, radicaba en que, a la hora de *vender* una ópera, tenía más prestigio el hacerlo en el idioma de Italia y siguiendo los patrones de la ópera europea, que contaba con mucha y mejor tradición. Por ejemplo, en 1874 Eusebio Martínez de Velasco nos habla de la obra musical de Felipe Pedrell (el famoso compositor de *La Celestina* y *El Comte Arnau*) *L'Ultimo Abenzerragio*, que se vierte del castellano al italiano a partir del libreto del poeta lírico catalán Francisco Fors de Casamayor. Esta obra fluctuaba entre la escuela alemana y la francesa «más reciente». Se representó en el Gran Teatro del Liceo

¹²¹¹ Antonio Peña y Goñi, “La ópera en Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, XLVII (16 de diciembre de 1873), pág. 771.

¹²¹² A. Peña y Goñi, “Zubiaurre y su primera ópera”, *La Ilustración Española y Americana*, XIV (15 de abril de 1874), págs. 218-221. A raíz del artículo, se reproduce en la revista un grabado de la vista de Martos y de la Peña de los Carvajales, sin que haga falta explicar la historia, mucho más conocida por el público de entonces que en la actualidad. El autor, en el lúcido panorama que traza sobre el estado de la cuestión, alaba la labor del Círculo Artístico y Literario a partir de 1870, pues los esfuerzos por conseguir un auténtico drama lírico nacional se descuidaron por un tiempo, tras el primer premio operístico que se llevó en el certamen mencionado *Fernando el Emplazado*.

de Barcelona y al decir de la prensa de allí obtuvo grandes aplausos¹²¹³; no obstante, como hemos podido deducir, era una pieza hecha con concesiones. También Obiols estrena con éxito la ópera *Editta de Belcourt*: incluso la temática se resiste a centrarse únicamente en la Península¹²¹⁴.

En 1876, desde la sección de “Libros presentados” de *La Ilustración Española y Americana*, vemos que se protesta contra la aserción de que los autores de libretos son nulos en España: si no se establece la ópera nacional no es por falta de libretos. Como prueba, se argumenta que acaban de salir los *Dramas líricos* de Mariano Capdepón (la pareja oficial de Arnao), con las cinco obras *Roger de Flor*, *Margarita*, *El Príncipe de Viana*, *Sara* y *La Estrella de Sevilla*, y ocho dramas más inéditos, que se anuncian al final del texto. Efectivamente, Capdepón se constituyó en el gran libretista de la nueva ópera española, aunque no alcanzó la estima que sus contemporáneos sentían por Arnao (Gómez García, 1956: 26). De hecho, este mismo año, Antonio Peña y Gofí se lamenta de que después del éxito del *Guzmán el Bueno* de Arnao y Bretón¹²¹⁵, de *Fernando el Emplazado* de Zubiaurre, o de *Las Naves de Cortés* de Chapí, la ópera española no llevara trazas de seguir adelante porque faltaban buenos libretistas que la impulsaran; para Peña y Gofí, había mejores músicos que libretistas (además de que en español se perciben más los defectos del verso). Esta opinión ya había sido expuesta por Luis Alfonso en 1874 en su “Revista española” de *La Ilustración Española y Americana*, refiriéndose a la zarzuela: Barbieri y Arrieta necesitaban un Felipe Romani o un Scribe para su música, porque en el país no se encuentran buenos libretos. A falta de éstos, se echa mano de dramas románticos famosos como *Los Amantes de Teruel*, cuya música escribe Bretón.

En 1877, *La Ilustración Española y Americana* nos informa de la reunión que el empresario del Teatro Real convoca con el fin de dilucidar el definitivo establecimiento de la ópera española. Sobre este organismo habían llovido anteriormente acusaciones de monopolio extranjero y de ser rémora para todo lo español, y se decide contrarrestarlas con el estreno de “la primera ópera española” en el Real: el drama *Ledia* de José de Cárdenas, con música de Zubiaurre, que gustó mucho y cuyo éxito nos narra un incansable Peña y Gofí. La música la compuso el autor inmediatamente después de

¹²¹³ Eusebio Martínez de Velasco, “Nuestros grabados./ D. Felipe Pedrell, autor de la ópera *L’Ultimo Abenzerragio*”, *La Ilustración Española y Americana*, XXII (15 de junio de 1874), pág. 339. De estas tres obras citadas, la mejor es sin duda la de *El Comte Arnau*, basada en la obra de Maragall, porque se aleja de la forma del drama musical para adoptar la del poema sinfónico coral. Según Tello (1998: 160) la transformación más profunda de la estética de la ópera española fue propugnada por Pedrell.

¹²¹⁴ La música cantada no se hace, pues, sólo de tema español: también Luis Alfonso nos informa en 1874 de que Juan José Herranz dedica un bellissimo canto a Juana de Arco bajo el título *La Virgen de la Lorena*, en “Revista general”, *La Ilustración Española y Americana*, XLIII (22 de noviembre de 1874).

¹²¹⁵ Arrieta fue el que recomendó a su discípulo, Tomás Bretón, el libreto *Guzmán el Bueno*, de Antonio Arnao, para hacer una ópera española que tuvo finalmente un gran éxito en el Teatro Apolo en 1876, y luego en el Liceo de Barcelona, según nos comenta *La Ilustración Española y Americana* de ese año con

Fernando el Emplazado, y antes de los viajes artísticos que por Italia, Alemania y Francia emprendió como “premio extraordinario de Roma”. Fue representada, como siempre, por artistas extranjeros, entre ellos la señora Fermi, que había cosechado grandes éxitos (nos dice con orgullo el crítico) con obras como *Fausto*, *El Barbero de Sevilla* y *Mignon*.

La valoración que la revista de Abelardo de Carlos hacía de Capdepón no cayó en el vacío: en 1878 se estrena su drama musical *Roger de Flor* en el Teatro Real, el cual había asumido su papel fomentador de la ópera española. La música es de Ruperto Chapí, discípulo del compositor Arrieta, que disfrutó durante esta época de gran éxito como autor de óperas —sobre todo por *Las naves de Cortés*—¹²¹⁶; en cuanto al libreto, es traducido al italiano por Ernesto Palermi, presentándose como *Roger di Flor*. Es decir, todavía el peso de la tradición italiana operística es demasiado fuerte como para que el canto en español resulte natural. Este mismo año muere Hilarión Eslava, el autor de *Don Pietro il Crudele* (otra obra española a la italiana), según nos informa *El Eco*.

Una vez que salimos de esta década decisiva y nos asomamos a la siguiente, comprobamos que, ciertamente, el esfuerzo realizado seguía sin producir los frutos apetecidos. En 1882, por ejemplo, J. R. R. nos habla de la muy cacareada representación en el *Circo de Rivas* de la producción de Santero y Cabiedes *El gran Tamorlán*, exornada con música de los maestros Caballero y Nieto, que resulta ser un fracaso. Basada en la embajada enviada a Persia por Enrique III de Castilla, es más fantástica que histórica (algo censurable desde el punto de vista realista del crítico), y aunque mostraba gran aparato escénico, el hilo argumental era demasiado complicado: uno se perdía en él y cansaba, y además la música tampoco era original —en todas estas críticas se percibe una acentuada desconfianza hacia la calidad musical de los ejecutantes españoles—¹²¹⁷.

La tradición italiana sigue siendo el punto de referencia fundamental: en 1884, vemos que en Granada, junto con la opereta *Boccaccio* (sobre los cuentos del escritor medieval), se estrena la zarzuela de Arrieta *San Franco de Sena*, con letra de Estremera, basada en una comedia de Moreto¹²¹⁸. Este mismo año, Rafael Gago Palomo, comentando el debate sobre Wagner, demuestra que el debatido objetivo aún no había sido conseguido: «Nosotros no oiremos jamás por consiguiente drama musical, mientras no los creemos como hemos de crear ópera nacional»¹²¹⁹.

motivo de la reproducción de un grabado de Bretón. Precisamente, Tomás Bretón fue, según Tello (1998: 180), un decidido defensor de los ideales de la ópera española.

¹²¹⁶ Ruperto Chapí es también autor de *Fantasia morisca*, obra de corte alhambrista, y de la ópera *Margarita la Tornera*, basada en la leyenda homónima de Zorrilla, en la que ya se notan influencias de *Parsifal* de Wagner.

¹²¹⁷ J. R. R., “La quincena en el cartel”, *La Ilustración Artística*, 37 (10 septiembre de 1882), pág. 290.

¹²¹⁸ V., “Teatros”, *La Alhambra*, 13 (1884), pág. 4. En 1883, esta zarzuela había obtenido un gran éxito en el Teatro Apolo de Madrid.

¹²¹⁹ Rafael Gago Palomo, *La Alhambra*, 12 (1884), pág. 2.

En 1885, Fernanflor se muestra extraordinariamente pesimista sobre este tema. «En España no hay operistas, como no hay cocineros; con la circunstancia de que cocineros los tendremos tal vez pronto, y compositores quizá no los tengamos nunca», dice en su reseña al fracaso de la ópera *El Príncipe de Viana*, ejecutada de manera “deplorable” en el Teatro Real¹²²⁰. En el fondo, no había en el público fe en la ópera nacional, como el mismo Fernanflor reconoce. Esta obra fracasada era un nuevo ensayo de ópera española que se hacía en el Teatro de la Ópera: el músico Tomás Fernández Grajal había escrito la partitura con libreto de Capdepón, pero un abatido J. Ortega Munilla comenta su ejecución con desaliento, aceptando finalmente la debatida traducción en lengua extranjera —pese a la insistencia de músicos como Bretón en fomentar el libreto de lengua castellana (Tello, 1998: 180)¹²²¹—.

El ensayo ha sido triste para los que tienen el noble empeño de dotar nuestra escena lírica de obras nacionales, capaces de competir con las de Meyerbeer, Donizetti y Rossini. Los partidarios de la ópera española y sus enemigos han discutido en la prensa acerca de si es o no es posible que esa ópera exista algún día; y en mi entender, la discusión es de todo punto innecesaria. Cuando se escriba una buena ópera, entonces la ópera empezará a existir. Esto no consiste en que el Gobierno conceda subvenciones al teatro o más plazas a los profesores de música del Conservatorio, sino que haya talento. Y si se debe traducir el libreto al italiano o al francés para salir al extranjero que se haga¹²²².

Que se vuelve a intentar su creación en los años siguientes nos lo demuestra el estreno del drama lírico de Joaquín Dicenta *Raimundo Lulio* (González Blanco, 1919), obra muy elogiada por la crítica de la época (Tello, 1998: 158), además de constituirse en un ejemplo más de producción medievalista por parte de un dramaturgo social (él es también autor de *Honra y vida*, obra ambientada en el reinado de don Pedro, como sabemos). Por otro lado, el nacionalismo despertado con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América en 1892 estimulará también la publicación de libretos de ópera sobre el tema (Covo y Villapadierna, 1988: 179).

Pero, como vamos viendo, no sólo no se consiguió asentar la ópera española, sino que la apabullante superioridad extranjera es continuamente corroborada, también en cuanto a los especialistas en el canto que actúan en nuestros teatros, provenientes casi todos ellos de allende los Pirineos. Tamberlinck, Fossa, Boccolini, Ordinas, Nicolini, Penco, Roudil, Piazza hacen que se pueblen los palcos de las damas (que subyugan a los hombres de la platea) y enajenan al público con sus notas, pues no había apenas dúo en ninguna ópera que no se cantara a la vez entre los espectadores, según nos comenta un entusiasta Luis Alfonso. «Sí, porque a más de en la escena, fácilmente se hallaría en el teatro a *Manrique y Leonor* sufriendo persecuciones sin cuento; a *Matilde y Arnoldo*

¹²²⁰ Fernanflor, “El libro del año”, *La Ilustración Ibérica*, 111 (14 de febrero de 1885), pág. 98.

¹²²¹ Pero no sólo Bretón insistirá en esto. Como comenta Tello (1998: 180), «Son bastante numerosos los escritos de compositores y literatos en defensa de la idoneidad del castellano para el teatro musical».

vacilando entre la voz de la patria y la voz del amor; a *Paulina y Poliuto* padeciendo cruel martirio; a *Selika* sacrificándose por *Vasco* inútilmente, y a otra *Leonor* confesando sus culpas a *Fernando*»¹²²³.

Pese a las numerosas quejas en torno a los actores y a la orquesta nacionales que no están a la altura de las circunstancias¹²²⁴, hubo también grandes artistas españoles, como lo fueron Gayarre y Elena Sans, que obtuvieron un enorme éxito como intérpretes de Fernando y Leonor en *La Favorita* de 1877. Los aplausos recogidos por estos artistas fueron saludados con auténtico gozo nacionalista por las revistas españolas, como los de Gayarre en su estreno en el Teatro Italiano de París en 1884¹²²⁵. El perfeccionismo de este artista había aflorado ya en 1879, cuando *La Ilustración Católica* se hacía eco de la oposición de Gayarre de representar a Paolo (en la *Francesca de Rimini* de Thomas) en el Teatro de la Ópera de París hasta que hubiese perfeccionado su pronunciación francesa¹²²⁶.

Pero esta ópera que se representa y triunfa en la segunda mitad de siglo y que estimula los lujos y caprichos de la moda en el coliseo aristocrático del Teatro de la Ópera Nacional no es la española, sino la de *La Traviata*, *El Barbero de Sevilla*, *El Trovador*, *Hernani*, *Rigoletto*, *Lucrecia Borgia*, *Aida*, *Guillermo Tell*, *La Judía*, *Roberto el Diablo*, *Hamlet*, *Los Hugonotes*, *Rigoletto*, *Juana de Arco*, *Fausto*, *Don Juan*, *El Profeta*, *La favorita*, *Rolando en Roncesvalles*, *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *Otelo*, *Las Vísperas Sicilianas*, *Marino Faliero*, *El Cid*, *Lucía de Lammermoor*, *El judío errante*, *Boccaccio*... La de Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Mermet, Barbier, Gounod, Massenet, entre otros. A través de muchas de estas obras, el espectador español accedía al espectáculo de una Edad Media ambientada en el extranjero, de cartón piedra, con una recreación histórica escasamente rigurosa¹²²⁷.

¹²²² J. Ortega Munilla, "La vuelta al año", *La Ilustración Artística*, 165 (23 de febrero de 1885), pág. 58.

¹²²³ Luis Alfonso, "Revista general", *La Ilustración Española y Americana*, XLI (8 de noviembre de 1874), pág. 642.

¹²²⁴ También en 1876, Peña y Goñi se lamenta en *La Ilustración Española y Americana* de que algunos cantantes no representan bien *El barbero de Sevilla*, *Los Hugonotes* de Meyerbeer y *Rigoletto*.

¹²²⁵ Véase "Gayarre en París", *La Ilustración Artística*, 113 (25 de febrero de 1884), pág. 67, donde se reproduce un artículo de *Figaro* alabando al artista español. *Figaro* lo considera casi francés por haber nacido en la frontera pirenaica (en el Valle del Roncal), lo que una vez más nos hace percatarnos de las continuas miras nacionalistas de los críticos europeos.

¹²²⁶ *La Ilustración Católica* (1879), pág. 80: «El *Menestrel* de París asegura que el tenor español Gayarre honrará con su talento artístico tan celebrado en Madrid, Londres y Milán, la escena lírica francesa, creando el papel de Paolo en la futura *Francesca de Rimini*, de Thomas. El autor y el director del teatro de la Ópera de París, están de acuerdo en este punto. Gayarre tan sólo se opone por ahora, y hasta que perfeccione la pronunciación francesa; caso raro que merece atención especial».

¹²²⁷ En *La Ilustración Ibérica*, 165 (27 de febrero de 1886), pág. 143, se nos comenta así la obra de Massenet *Le Cid*: «No habrá nadie de seguro que deje de tener noticia del brillante estreno de la última partitura de Massenet, *Le Cid*, en el teatro de la Ópera de París. Nada se omitió para el éxito de la obra y todos los críticos estuvieron contestes [sic] en que se trataba de una preciosa composición. Nuestro grabado representa la escena cuarta del segundo acto, cuando un embajador de Boabdil (?) se presenta en Burgos a declarar la guerra a Alfonso, no recuerdo cuántos, rey de Castilla» [la interrogación es del texto]. El desprecio hacia la erudición medievalista reflejado en el *no recuerdo cuántos* nos revela cuán lejos estaba la ópera de un propósito arqueológico. De la representación de esta obra en el Teatro de la

Pero también a esta ópera de la segunda mitad de siglo, que toma asuntos tanto de la ficción de Shakespeare como de truculencias de la historia medieval (en la española, algunos provenientes de dramas del Siglo de Oro), se le acabará pidiendo cierta fidelidad histórica, como vimos ya en el ejemplo de *El gran Tamorlán*. Si ésta no se da, el argumento puede ser objeto de críticas: así, lo que deplora Pico de la Mirándola de la obra de Mermet *Juana de Arco* es la invención de episodios alejados de la historia, por ejemplo, el presentar a la heroína francesa metida en devaneos nocturnos¹²²⁸. En 1877, en las “Cartas Parisienses” de la revista de Abelardo de Carlos, el comentarista del drama musical *El Bravo* (ambientado en la Venecia medieval y con el consabido Tribunal de los Diez, que realiza atroces venganzas en escena) se queja de haber oído a una de las *donnas*, que desempeña el papel de camarista veneciana del siglo XI, cantar un habanera del maestro Iradiez (se ironiza: el maestro Salvayre da a la joven don de profecía). Este tipo de anacronismos se consideran errores que deben ser evitados.

Alarcón. La zarzuela y el género bufo

En opinión de muchos de estos críticos la nueva ópera española debía proceder de la zarzuela, producto nacional por excelencia —ya hemos visto con qué efusividad saluda Antonio Peña y Goñi la transformación de la *Marina* de Arrieta en ópera—. Esto no nos debe extrañar: si la competencia musical de los compositores de zarzuela en las dos últimas décadas del XIX era especialmente elevada (Salaün, 1998), era natural que se pensara en estos magníficos músicos como los futuros grandes hacedores del drama lírico musical del país. Durante la segunda mitad de siglo, se compusieron, además, varias zarzuelas de tema histórico, como *El Lancero* (que comenta un ofuscado Alarcón) o *Blanca de Saldaña*; muchas de ellas se producían en colaboración, como las de los años 50 de Luis Mariano de Larra. *El conde y el condenado*, por ejemplo, fue escrita por éste y el dramaturgo de teatro histórico García Gutiérrez, quien a su vez colaborará en su producción zarzuelística con Emilio Arrieta.

Curiosamente, será Pedro Antonio de Alarcón uno de los que a mediados de siglo se rebele ante la asunción general de que la zarzuela daría paso a la verdadera ópera nacional. Este autor publicó entre 1855 y 1859 unas interesantes críticas de zarzuelas en la sección “Revista de teatros” de *La Discusión*, fragmentos de las cuales podemos leer en sus obras completas (Alarcón, 1943: 1817-1824). Alarcón nos describe entonces muy acertadamente el ambiente expectante que se produce en el ecuador del siglo, cuando muchos autores dramáticos y músicos se dedicaron a escribir zarzuelas, abandonando el teatro español de verso y propalando que la ópera nacional nacería del cultivo de aquella clase de composiciones. El autor se ensaña con especial complacencia

Ópera de París vemos un grabado de Emile Bayard en las págs. 136-137. El grabado nos proporciona una buena idea de la fastuosidad con que se realizaban estas representaciones.

¹²²⁸ Pico de la Mirándola, “Cartas Parisienses”, *La Ilustración Española y Americana*, XVI (30 de abril de 1876), págs. 287 y 290.

en sus ataques a este género, como si quisiera así contrarrestar y replicar la exagerada exaltación de los escritores del mismo y el gran favor que gozaba por entonces en el país. Debido a la fiebre que despertó la nueva moda zarzuelística, la ópera italiana se vio desatendida por el público.

Estaba, pues, comprometida hasta la esperanza de los amantes de la verdadera música en el empeño que maestros tan insignes como Arrieta, Barbieri, Saldoni, Oudrid, etc. (algunos de ellos autores de ya aplaudidas óperas), mostraban en llegar por el camino de la zarzuela a la consolidación del teatro lírico español. (*Ibidem*: 1817).

Contra estas aspiraciones se revuelve Alarcón en sus escritos, pues sólo concede a la zarzuela el derecho a existir como espectáculo burlesco, no como símbolo de un arte naciente, sino como caricatura de la ópera.

El escritor pide por entonces en sus artículos una gran ópera sería semejante a la francesa. Libretistas españoles como Bretón, Rubí, García Gutiérrez (que yerra en *La espada de Bernardo* o en *La cacería real*, según el crítico), Ayala, Eguílaz, Suárez Bravo, Doncel, Larra, Villalosa, Cisneros, Larrañaga, Arnao, Larrea, Lozano Guerrero, etc., habían fracasado en su intento de escribir libretos para la zarzuela, al ser demasiado líricos, suaves y *decentes* sus libretos —la zarzuela pretende ser más ligera—, por lo que debían ser aprovechados para el drama lírico. Se había confundido al libretista de zarzuela con el de óperas, pero mientras en el primer género no importa la música, sucede todo lo contrario con el segundo, donde lo menos importante es que no se entiendan los versos italianos que se recitan. En la zarzuela, sin embargo, la música no expresa nada, y el articulista se apresura a predecir su muerte. Su apasionamiento nos revela bastante sobre lo candente del asunto.

¡Preguntad a un parroquiano del Circo por ese mismo Meyerbeer; por su *Roberto il Diavolo*, y os dirá que le apesta! No; la zarzuela no engendrará la ÓPERA NACIONAL! ¡Ni menos desarrollará la música española!. (*Ibidem*: 1819).

Lo que principalmente no entiende Alarcón, que dice querer para España una ópera nacional, es que si Rossini o Verdi empezaron por poco y llegaron a mucho, algo parecido debía estimularse en el país: que escriban óperas o no hagan nada las notabilidades, pero las zarzuelas que queden para lo principiantes; no comprende por qué aquí Saldoni y Arrieta empezaron componiendo óperas y acaban haciendo zarzuelas. En el fondo, revela el novelista con estas opiniones muchos prejuicios contra un género al que considera menor, seguramente por su carácter cómico o nada trágico.

En opinión de Alarcón, en España se dan los ingredientes necesarios para la creación del drama lírico musical: hay cantantes de primer orden y músicos capaces de escribir ópera, como Martini, Cuyas, Inzenga, Gomis, Saldoni, además de Barbieri, Arrieta e incluso Gaztambide (cuyos *Los Maygares* “odia”) u Oudrid; en cuanto a los

libretistas, ya sabemos la visión que tenía el escritor de éstos. Para el novelista, es inconcebible que el público crea que unas zarzuelas sin calidad representan la ópera española o que en los barrios se diga que la zarzuela nueva es mejor que «*La Cola del Diablo*». En general, aunque en una zarzuela como *Los Maygares* se escuchen algunas rapsodias de *Guillermo Tell*, *Roberto il Diavolo*, *La Traviata*, *Marina*, etc., además de cantos nacionales, cunde en este género un gran descuido hacia el arte, lo que justifica que un escritor diga que África empieza en los Pirineos¹²²⁹. Vemos, pues, cómo en 1857 a Alarcón le molesta profundamente que la zarzuela fuera considerada cuna de la ópera española.

En el año siguiente, el escritor se queja de que la música no tenga en España otro horizonte hacia dónde tender su cuello que los estrechos límites a que los que le reduce la zarzuela. Critica la rareza de trajes y decoraciones, la exterioridad, la falta de música. Desea que nuestros músicos busquen el habla reveladora y el ejemplo de Rossini, Bellini y Donizetti para que nazca pronto una nueva escuela musical, asombro de Europa como lo eran entonces *nuestros* peregrinos cantos nacionales (como se verá, el nacionalismo recalcitrante nunca deja de hacer su aparición). Mientras no arroje la zarzuela de su seno, España será una potencia de segundo orden, como lo sigue siendo en tantas cosas. Finalmente, en 1859 escribe: «La zarzuela agoniza... (...). Démonos la enhorabuena» (*ibidem*: 1824). Muerta la zarzuela, el escritor cree que nacerá la ópera nacional, ya que existen buenos “maestros”.

Alarcón era un gran entendido en ópera. En 1855, había viajado a París, donde escucha ópera y escribe seis cartas que publica en *El Occidente* (Alarcón, 1984: 126-132). El novelista mostrará a lo largo de sus escritos un profundo odio hacia Verdi y su pasión por Donizetti o Meyerbeer¹²³⁰. En cuanto al primero, si bien en 1855 todavía no había desarrollado su fobia hacia el italiano¹²³¹, pronto lo hará cuando el músico triunfe por todo lo alto en Madrid, probándonos así una tendencia especial a rechazar todo lo que entusiasmaba a las masas (léase la zarzuela o Verdi). Así, en 1858, demuestra en su “Revista musical. A propósito de *Macbeth*” —publicado en *La Discusión* y en *La Época*— su escasísimo aprecio hacia Verdi (*ibidem*: 248-253). *Macbeth* había alcanzado gran éxito en el Teatro Real, cuatro años después de que los admiradores de *Hernani*, *El trovador* y *La Traviata* habían oído por última vez las primorosas melodías del «*spartito* precitado». Para Alarcón, el buen canto es lo único que se admira en las

¹²²⁹ Esta frase de Dumas es continuamente aludida por unos y otros durante esta segunda mitad del XIX, lo que nos muestra que afectó profundamente a los escritores españoles.

¹²³⁰ Alarcón (1984: 129) comenta que *Los Hugonotes* de Meyerbeer, ópera con la que palpita París en junio de 1855, no le agradó tanto como *El Profeta* y mucho menos que *Roberto*, pero su pasión le lleva a achacar la culpa a Scribe, no a Meyerbeer, de su falta de unidad.

¹²³¹ En la *Revista de Madrid. Historia de una semana* (Alarcón, 1984: 159), comenta la representación de *Rigoletto* en el Teatro Real y, aunque critica a los músicos, no se despacha contra el compositor. A partir de ahora nos referiremos a los textos inéditos publicados por DeCoster, que también recogen las opiniones vertidas en su crónica teatral.

óperas de Verdi, pues la música no basta sola (a diferencia de la de *Norma* o del *Barbero*) para recrear al auditorio cuando la compañía es mala. Critica esa pasión exaltada por Verdi y recuerda sus palabras en *El Criterio* de dos años antes: *Poliuto*, la ópera de Donizetti, no logra las entradas de *Las Vísperas Sicilianas* porque todo el mundo admira únicamente a Verdi, «ese antecristo musical» (*ibidem*: 251). Según el novelista, Verdi pasará como pasó Bouchardy, mientras que Donizetti vivirá como W. Scott. Y si bien en España sigue de moda Verdi, no sucede lo mismo en Francia o en Italia, donde existe una cruzada contra su música *física*. Además de su deseo de contrariar la moda, Alarcón demuestra aquí un credo antirrealista, por lo que estos comentarios resultan muy interesantes y reveladores (sobre todo si tenemos en cuenta que habla ahora de *Rigoletto*). Para él, todas las artes y la literatura mueren o enferman por la dolencia de la naturalidad, del realismo o de la humanización (*ibidem*: 252). El afán de verdad y realidad derivó hacia los santos *barrocos* de la Edad Media, que aunque aprecia (pues le parecen más verosímiles y expresivos que el arte griego), muestran una degeneración de la Venus de Fidias (*ibidem*: 252). A la verdad o realismo corresponde la falsificación de la belleza. Su teoría del realismo, que iguala, pues, a *verdad*, la aplica a Verdi, la más viva personificación de los monederos falsos del sentimiento en palabras del novelista, pues toma al pie de la letra los más vulgares fenómenos de las pasiones y las cosas. Sus obras, incluido el libreto, constituyen un canto económico y financiero.

En sus artículos de la “Revista de teatros”, Alarcón aparece casi como un *snob dilettante*, a quien en 1856 fastidian especialmente los malos cantantes que representan ópera (especialmente la Gariboldi cuando no se esmera), «inmolando» *Il trovatore* y «degollando» *Il dux Foscari* (*ibidem*: 181). En este mismo año, comenta lleno de ironía y desilusión el cambio de nombre del Teatro de la Cruz al de Princesa. Allí se ha cantado ese año *La pata de cabra* (dice que no es ópera, pero pudiera serlo), *La Pasión* («ópera pura», comenta en tono burlesco) y demás (*ibidem*: 188); y, últimamente, *Las Germanías de Valencia*, ópera que no es siquiera la zarzuela que tenía semejantes nombre y que fue cantada por el público, pues los actores sólo recitaban lo que al autor se le antojó escribir.

¡Pobre España! ¡Cuánto te precias de huecas frases! Estas dos palabras *ópera nacional* significan en Francia tanto como *Los hugonotes*, *Roberto*, *La judía*, *El judío errante*, *El profeta* y otras brillantes partituras; en Alemania significa tanto como Weber, Mozart, Beethoven, etc.; en Italia significa tanto como Rossini, Bellini, Donizetto, Verdi y otros ciento. —¡En España, la frase *ópera nacional* significa Teatro de la Cruz—*La pata de cabra*!! (*Ibidem*: 188).

Para Alarcón, sólo algún optimista puede decir que no es el Teatro de la Princesa la legítima cuna de la ópera española, sino el del Circo (donde se representa zarzuela). Antonio Hurtado, el autor de bellísimas obras dramáticas como *El médico de cámara* o

El anillo del rey, se equivocó al intentar contribuir al fomento de la ópera española, lleno de amor patrio, escribiendo *Entre dos aguas*; se equivocó como Rubí, Bretón y los que crean un libro original, porque el público de zarzuelas no sabe apreciar ese arte: la música de *Entre dos aguas* puede ser bellísima, pero eso no importa a los parroquianos del Circo. Para Alarcón la solución de la ópera española se encuentra en alejarla del ámbito de la zarzuela, pues el público de ésta no se muestra preparado para apreciar la música y odia cuanto le den serio, solamente quiere ligerezas.

Veinte años después de estos artículos, Alarcón (1943: 1818) se enorgullecerá de que el tiempo le ha dado la razón: al cabo de dos décadas de favor público, la zarzuela no ha engendrado la ópera española, sino los bufos madrileños¹²³². Treinta y cinco años después, Cejador y Frauca (1918, VIII: 34) coincidirá con sus opiniones.

No pocos años más tarde, cuando de la zarzuela nació lo que en España tenía que nacer, el género chico, que vale tanto como cualquiera otro género teatral, todavía esperaba la crítica empingorotada y la necia grey erudita que había de nacer de ella la llamada y jamás nacida *ópera española*. Como si estos dos extremos, de *ópera*, esto es, de teatro enteramente musical, y de *española*, no se dieran de cachetes y pudieran jamás concertarse. La cólera española no aguanta música en todo momento dramático, por ser contra la naturalidad.

También para Cejador y Frauca la razón del fracaso habría que situarla en la falta de adecuación del público español a la ópera.

No hay que confundir la ópera con la zarzuela cuanto a que gusten o no a los españoles. La ópera o pieza toda musical es cosa italiana, que en España sólo se cultivó y cultivó por la música y para la gente ilustrada. La cólera española ya vimos que no sufre la música continua, y menos en ocasiones trágicas. En vano se ordenó en 1800 fuese española la letra de la ópera; se faltó a lo ordenado de 1808 a 1824 y luego desde 1826, que ha seguido cantándose en italiano. (...) Pretender hacer ópera española para el público común es perder el tiempo. Toda obra completamente musical será del género de la ópera que conocemos, sólo diferenciada accidentalmente, según sea Rossini o Wagner o Pedrell el autor. (*Ibidem*: 41).

Para este estudioso, la zarzuela deriva, al asomar la revolución, hacia Los Bufos Madrileños, copia de los parisinos¹²³³, al igual que el género chico llevó al género ínfimo y las *varietés* franceses.

Así pues, hablaremos finalmente de un género musical que no podemos dejar de mencionar (también afecta a nuestro tema): la representaciones del bufo. Contra este género, de gran éxito en las tablas decimonónicas y considerado menor como el teatro

¹²³² En 1883 recopila Alarcón algunos de sus *Juicios literarios y artísticos*, felicitándose de lo acertado de sus predicciones; se trata de los textos recogidos en la edición de sus obras completas de 1943, a los que nos hemos referido anteriormente.

¹²³³ No siempre sucedía así, en ocasiones se podía dar el proceso contrario. Hurtado arregla con Francisco Luis de Retes la ópera bufa *Barba Azul*, original de los franceses Henry Meilhac y Ludovic Halevy, con música de Offenbach, y ésta se convertirá en zarzuela en 1869 (Hurtado, 1942: xxiv).

por horas, se dirigirán muchas críticas *serias*¹²³⁴. Los Bufos Madrileños fue una compañía y empresa teatral, creada y dirigida por Francisco Arderius, que tuvo un éxito arrollador desde el primer estreno (García Lorenzo y Espín Templado, 1998: 133). En 1872, vemos a Martínez de Velasco criticando una zarzuela de esta compañía que se lleva a la escena de Jovellanos, y que solamente es salvada, según él, por la música de Barbieri. Se trata de la obra de temática medieval *El tributo de las cien doncellas*¹²³⁵. Este mismo año, Carlos Frígola critica el teatro bufo de Offenbach por introducir la burla de todo lo existente. Su éxito fue tal que se repitieron durante un tiempo hasta la saciedad los chistes bufos. «¿Tendrá el teatro como objetivo de sus trabajos presentar como mujerzuelas despreciables a las santas que veneramos en los altares (*Genoveva de Brabante*), a Carlomagno como un saltimbanqui, a los ladrones como caballeros apreciables (*Los Brigantes*)...?». Este “mal” teatro vino con la revolución política, pero ahora se ha reinstaurado el bueno. «Y entre tanto, ¿qué hacen los bufos? ¿Dónde están?/ ¿Qué fue de tanto galán?/ ¿Qué fue de tanta invención que trujeron?»¹²³⁶. Y es que en obras como *El Barón de la Castaña*, según Navarro y Rodrigo, «ni un enfermo a quien dan la unción, deja de reír y oír al Trovador bufo de la Edad Media que viene al mundo con aquel traje y armado de aquella lira, que ha jugado al ajedrez con Isabel la Católica, al tute con el cardenal Cisneros, al billar con Hernán Cortés, que ha sido mozo del café del Recreo y que al presentarse en escena se insinúa en la siguiente romanza...». Y escuchamos la canción burlesca de este trovador: «En Albarracín/ Sólo un serafín/ De belleza extraña/ Juró serme fiel./ Pero aunque juró,/ Pero aunque lloró,/ Me dio la castaña/ Por cierto doncel». El elegante público del Buen Retiro aplaudía justamente la obra en la que el trovador canta la canción tradicional de la familia con este estribillo: «De lo feudal,/ ¡Bello ideal!/ ¡Bello ideal!/ Raza especial,/ Piramidal./ ¡Piramidal!»¹²³⁷.

Este fenómeno, pues, nos interesa porque, muy concurrido por todas las clases sociales (menos elitista en este sentido que la ópera), muestra una desmitificación absoluta del Medievo, según se ve en obras como *Genoveva de Brabante* —que

¹²³⁴ Manuel de la Revilla será uno de los que ataquen más duramente la falta de buen gusto en los teatros por horas y los cómicos (Revilla, 1883: 467). Otro crítico será Yxart, quien se refiere a estos bufos como género grotesco y plebeyo. Arderius importó de París, según él, una copia contrahecha y torpe de los bufos parisinos, los cuales daban el molde de todas esas parodias, al son de la música de Offenbach, de alegría orgiaca (Yxart, 1896, II: 79).

¹²³⁵ Eusebio Martínez de Velasco, *La Ilustración Española y Americana* (1872), pág. 675.

¹²³⁶ Carlos Frígola, “La reacción en el teatro”, *La Ilustración Española y Americana* (1872), pág. 171. Sin embargo, la moda de los bufos no había pasado tanto de moda como suponía el crítico. En 1882, nos dice *La Ilustración Artística* que *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach tienen gran éxito en el Teatro de la Ópera Cómica de París.

¹²³⁷ C. Navarro y Rodrigo, “La santificación del domingo. (Cuadro bizantino de una colección inédita)”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1055 (1873), págs. 225-227. Este texto posee una muy interesante originalidad.

reaparece en París en 1875, causando el disgusto de los cronistas Luis Alfonso y Ángel de Miranda¹²³⁸—. El inmediato sucesor de esta forma de espectáculo fue el género chico.

Wagner: Descubrimiento y polémica

En numerosas ocasiones hemos señalado la huella que, tanto en el ámbito artístico como en el literario, deja en la segunda mitad del siglo XIX el mundo nuevo de la ópera de Wagner, con una influencia especialmente decisiva en el advenimiento del último movimiento estético del siglo: su temática operística, principalmente medieval, tendrá suma importancia como elemento integrante de la nueva sensibilidad finisecular y del Modernismo (Alarcón Sierra, 1997: 9). El músico alemán estimuló la renovación del interés por las historias legendarias y por personajes como la ondina, la dama del lago, el Rhin, Wotan, la walkiria, el caballero del Cisne y toda esa mitología nórdica que hemos visto multiplicarse en los grabados del último tercio de siglo. Su música motivó además la mirada hacia las tradiciones del Grial, relacionadas con las crónicas del rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda¹²³⁹. Su visión personal de la Edad Media (véase Mertens [1992] para un estudio completo de sus obras medievales), en la que está muy presente su mundo contemporáneo y sus circunstancias autobiográficas¹²⁴⁰, mediatizará el acercamiento de muchos hacia el mundo medieval, al tiempo que contribuirá al conocimiento del folclore germánico de los siglos medios desde una interpretación mítica (por ejemplo, la del Santo Grial), cuya impronta se deja notar

¹²³⁸ Luis Alfonso, "Revista general", *La Ilustración Española y Americana*, VII (22 de febrero de 1875), pág. 114. Ángel de Miranda, "Cartas parisienses", *La Ilustración Española y Americana*, XX (30 de mayo de 1875), págs. 339 y 342-343.

¹²³⁹ Adolfo Bonilla y San Martín (1913) afirma que los temas de Wagner no fueron nuevos: de ellos hay precedentes en España, aunque se dijera que eran completamente foráneos. Según Bonilla y San Martín, los argumentos literarios de los *Hugonotes*, de *Rigoletto* o de *Lucia* y de tantas óperas italianas o francesas distan más de nuestra tradición literaria, popular o erudita, que los que constituyen la trama de los dramas wagnerianos. La mayor parte de las leyendas de Wagner no son alemanas, sino escandinavas, italianas o célticas, según este escritor, que demuestra que gran parte del «pueblo inculto» conoce la leyenda de Oliveros o de Lanzarote. Sin embargo, cuando el discípulo de Menéndez Pelayo (que hereda de él, al menos, la veta nacionalista) encuentra ecos en la cultura española de *El holandés errante* (leyenda marítima) y *Los maestros cantores*, fuerza un poco más su búsqueda asociativa. De todas formas, esto no invalida nuestra tesis: independientemente de que muchos de esos temas no fueran alemanes o desconocidos, aportaron un universo medievalista "olvidado" entonces por un país que, obedeciendo a la idiosincrasia del momento, había recreado más un Medievo peninsular que continental. Por otro lado, trabajos semejantes al de Bonilla y San Martín, en los que se defiende que las leyendas wagnerianas tienen su equivalencia en la literatura castellana, los publican también Manrique de Lara y Mitjana (Tello, 1998: 183).

¹²⁴⁰ Wagner creía ser el primero en haber extraído el significado mítico esencial de estas narrativas medievales y en haber presentado su significado en escena, cuando lo que retrató es más bien los problemas de su época y de su vida, según Mertens (1992: 236). Se echa de menos lo social en su pintura de la Edad Media y si aparece, como en *Die Meistersinger*, es una proyección de la sociedad del XIX (*ibidem*: 267). Los héroes medievales de Wagner están reducidos a una sola dimensión heroica; en el proceso de su conversión en arquetipos pierden todo el sentido de la trivialidad, pero también su verdadera humanidad.

especialmente en el movimiento simbolista francés. Así, el alemán, en su *Lettre sur la musique*, había sido el primero en decir que el sujeto de un poema dramático debía ser tomado de la leyenda más que de la historia (Dakyns, 1973: 244). Wagner también influyó en la visión de los jardines modernistas y en la ambigua arquitectura vegetal que adorna edificios (Litvak, 1991: 122-123), revistas y ediciones, y que ya hemos mencionado. Además, dio a la ópera un carácter más universalista (pese a su acendrado nacionalismo), un sentido de lo trascendente de que había carecido en algunas ocasiones, por ejemplo en gran parte de la ópera española. Por todo ello, nos ocupa ahora abordar la controvertida recepción musical de este genial compositor cuando irrumpe en escena en el último tercio de la centuria.

En primer lugar hay que decir que, aunque sus primeras obras fueron estrenadas en Europa a mediados de siglo¹²⁴¹, quizás por su temprano fracaso en Francia habrá que esperar a la década de los 70 para que el maestro alemán comience a estrenar y ser reconocido en nuestro país. Las polémicas en torno a sus teorías operísticas fueron muchas y variadas (véase Tello [1998: 178-183]), pero nosotros nos vamos a centrar en su recepción en la prensa ilustrada, aspecto todavía no estudiado.

El primer gran artículo que hemos encontrado en este medio periodístico sobre Wagner y que abrió una polémica en torno a su obra es el firmado por *Un Caballero Español*, de 1873, que refleja toda una discusión de la época para dilucidar si Wagner es innovador o corruptor. El crítico no entiende cómo no solamente gran parte del público sino incluso Rossini o Auber se burlan de la *música del porvenir* (aunque reconoce a estos compositores el derecho a equivocarse en sus apreciaciones) pues «Wagner cree, como todo el mundo, que la música es el idioma de los sentimientos...». El artículo se constituye en una verdadera defensa y alabanza de la obra wagneriana¹²⁴².

En 1874, Antonio Peña y Goñi escribe una respuesta al artículo “Wagner” de *Un Caballero Español*, que según este crítico ha derribado los muchos prejuicios existentes sobre el compositor alemán en España. Los que se oponen a este *Caballero* son los que defienden que sólo los entendidos en la técnica de la música pueden opinar: así, en círculos musicales ha causado gran sorpresa el artículo comentado, que hace imposible el callar por más tiempo¹²⁴³. Si “Wagner” logró entonces *destapar* las ocultas afecciones contra el alemán, provocó además una cadena de reacciones entusiastas. En el siguiente número, Peña y Goñi escribe un resumen apologista de la biografía del teutón, mostrando su admiración sin reservas por el maestro, a quien algunos detractores llaman

¹²⁴¹ Sobre el influjo de Wagner en toda Europa se puede consultar *Wagnerism in European Culture and Politics* (1984), aunque lamentablemente este libro no aborda la recepción de la música del alemán en España. Curiosamente, sí lo hace en cambio (pese a su título) en Norteamérica, además de estudiar el wagnerismo en Francia, Italia, Rusia y Gran Bretaña.

¹²⁴² “Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena, por un Caballero Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XLVI (8 de diciembre de 1873), págs. 742-743 y 746: 743.

¹²⁴³ A. Peña y Goñi, “Preludios del porvenir”, *La Ilustración Española y Americana*, I (8 de enero de 1874), pág. 11 y ss.

demente¹²⁴⁴ por no conocerle lo suficiente. Poco más tarde, el mismo crítico aborda en dos nuevos trabajos la música del alemán, desde el punto de vista teórico. En uno de ellos (el primero), habla de la “melodía infinita” a la que aspira Wagner, para el articulista imposible de conseguir, pues jamás este músico podrá romper con las cualidades rítmicas de la melodía. «Supongamos un poema, una leyenda, ya que es éste el terreno favorito de Wagner; supongámosla escrita ya argumentada con todas las condiciones que el célebre compositor exige para el libreto; supongamos, en una palabra, que el drama musical del porvenir es un hecho consumado. Ya no hay arias, ni romanzas, ni dúos, ni tercetos, ni concertantes; todo convencionalismo ha muerto; el poeta manda y el músico obedece, fortaleciendo, idealizando, deificando los conceptos del poema...». Wagner no puede en este caso emplear la gran melodía porque sin reglas no es posible crear arte bello. Durante su discurso, el autor se muestra gran conocedor de obras como *Tristán e Isolda*, *Lohengrin* o *Tannhäuser*, aunque todavía no habían sido estrenadas en España¹²⁴⁵.

Dos años más tarde, en 1876, Martínez de Velasco comenta la reproducción gráfica de escenas de *El anillo del Nibelungo* en el teatro de Bayreuth, en la memorable fecha de su primera representación. De esta obra ya se habían agotado entonces tres ediciones del libreto en Berlín y Múnich y, según el articulista, hasta las clases menos ilustradas estaban familiarizadas con la historia, cosa que molestará a los detractores del gran poeta músico. Para Martínez de Velasco, la ópera escenificada en Bayreuth es poética en alto grado y de gran efecto teatral “en determinados momentos”¹²⁴⁶.

Este mismo año, José Fernández Bremón escribe sobre Wagner y su primer éxito en España con *Rienzi*, a la que considera una ópera *primeriza* con la que el alemán no deja nada estable en nuestro país. El crítico explica el argumento de *El anillo del Nibelungo* (que aún no se conoce en España), cuyo estreno en el teatro de Bayreuth considera un extraordinario acontecimiento artístico, que trata de describir con imparcialidad: ante el emperador Guillermo triunfó esta ópera rebosante de mitología germánica, con ondinas, valkirias y dioses¹²⁴⁷. También Antonio Peña y Goñi en “Rienzi”, carta dirigida a José de Castro y Serrano, se refiere a esta primera ópera, que se representó para tantear la aceptación que iba a tener en la Península la “música del porvenir”. Temió el autor que esta obra pudiera hacer antipático al verdadero Wagner, el de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, pero no ha sucedido así —ha obtenido un gran éxito— y ello le ha dado esperanzas para que esas óperas sean bien acogidas más tarde

¹²⁴⁴ Antonio Peña y Goñi, “Ricardo Wagner”, *La Ilustración Española y Americana*, II (15 de enero de 1874), págs. 19-20 y 22.

¹²⁴⁵ Antonio Peña y Goñi, “La melodía infinita”, *La Ilustración Española y Americana*, VII (22 de febrero de 1874), pág. 109.

¹²⁴⁶ Eusebio Martínez de Velasco, “Nuestros grabados”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII (15 de octubre de 1876), págs. 219-220.

¹²⁴⁷ *La Ilustración Española y Americana* (1876), págs. 106-107.

(encontramos siempre esa desconfianza hacia la capacidad receptiva del público y de los músicos españoles). El nombre vilipendiado del maestro es a raíz de este estreno reivindicado, aunque también hubo gente que no quedó muy convencida del *Rienzi*, los fallos del cual el mismo articulista reconoce: Wagner incurre en los errores que luego criticaría con más severidad¹²⁴⁸.

No obstante, el éxito de esta obra en España no va a convencer a todos, como se ve en “Los conciertos en Madrid” de A. von Kriegelstein, carta que el autor dirige al director de *La Ilustración Española y Americana*, Abelardo de Carlos, hablándole de la división en Baviera entre Lizst y Wagner. Él forma parte de una sociedad que estudia la reacción del público europeo ante la ópera de Wagner, pero su espíritu es claramente prowagneriano. En España, Kriegelstein descubre que el público español reacciona bien ante una overtura de *Tannhäuser* y mal ante el magnífico *Carnaval romano* de Berlioz. Para él, esto es un signo de que nuestra audiencia sólo se deja llevar por lo grandioso y lo bonito, de modo que, como su gusto no es bueno, debe educarlo. Aquí, comenta Kriegelstein, *Rienzi*, de la que Wagner ya ha renegado, ha obtenido un gran éxito y, sin embargo, en los conciertos de primavera de la Sociedad de Conciertos falta la paciencia para realizar una buena obra, y por ello se interpreta poco de Beethoven. Dejando aparte esta muestra de racismo germánico finisecular (para Kriegelstein el problema radica en que nos encontramos con la franqueza e impresionabilidad de un pueblo meridional), este testimonio y los que vamos citando nos proporcionan una valiosa visión de lo que debió de ser el auditorio español de la época, y de su reacción titubeante hacia la obra wagneriana, reacción en la que se mira mucho lo que hacen los países vecinos¹²⁴⁹. Lo cierto es que la representación del *Rienzi* de Wagner en el Teatro de la Ópera Nacional fue muy discutida y avivó el debate en torno al alemán. Con motivo de su estreno, el público se interesa por la vida del personaje medieval y se publica un grabado de la casa atribuida a *Rienzi* en Roma, del siglo XI¹²⁵⁰.

Así, percibimos un gran interés por la polémica que la obra del alemán va produciendo en los distintos países europeos, pues la trilogía de los Nibelungos, cuyo resultado se esperaba con impaciencia desde hacía tiempo, fue juzgada muy contradictoriamente en el continente¹²⁵¹. En 1874, el estreno de la ópera *Tannhäuser* en París mostró todos los prejuicios de los franceses hacia el alemán. Pero en Italia Wagner no sólo levantó polémicas, sino también homenajes, como la escultura *La música del*

¹²⁴⁸ Antonio Peña y Goñi, “*Rienzi*”, *La Ilustración Española y Americana*, V (8 de febrero de 1876), págs. 90-91.

¹²⁴⁹ A. von Kriegelstein, “Los conciertos en Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, XX (30 de mayo de 1876), págs. 348-351. En la *Revista Ilustrada* de 1881 se afirma, sin embargo, que la overtura de *Rienzi* no fue un gran éxito en Madrid.

¹²⁵⁰ “Nuestros grabados”, *La Ilustración Española y Americana* (1874), pág. 579.

¹²⁵¹ En medio de las nuevas y confusas noticias que llegan de Europa se vacila a la hora de titular las óperas del teutón, en especial la trilogía citada, que aparece una veces como *Der Ring der Niebelungen*,

Porvenir, erigida en su honor, que reproduce en grabado *La Ilustración Española y Americana* de 1876. Este mismo año, la revista presenta además una imagen de la medalla conmemorativa de Wagner, en cuyo reverso figuran los principales personajes de las óperas del maestro alemán: Tannhäuser, Lohengrin con su cisne, Tristán, Brunilda y las ondinas, Wotan y Sigfrido —el año de 1876 fue, pues, fundamental en la difusión de las ideas wagnerianas en España—.

Si, como hemos visto, Wagner en cierta manera triunfó, eso no significó que la polémica cesase. Aunque los articulistas que hemos tratado alaban al músico germánico, existieron muchos detractores. En 1877, Fernández Bremón se refiere en su “Crónica general” de *La Ilustración Española y Americana* a la burla de un banquero que pide traduzcan al castellano esa “música tan extraña” que toca una señorita en el piano. También en este año, Gabriel Rodríguez y José Inzenga muestran un cierto pesimismo hacia el logro de los propósitos del alemán en la conferencia que imparten en la Institución Libre de Enseñanza, “Naturaleza de la música”, cuando afirman que el teutón tiene un concepto falso del arte y una concepción errónea del drama lírico, por lo que las extraordinarias cualidades musicales de Wagner no pueden dar su fruto completo¹²⁵². En 1881, *El Académico de Argamasilla* comenta con cierta sorna, en su sección “Variedades” de la *Revista Ilustrada*, el “mal llamado prelude” del *Lohengrin* de Wagner, que tanto entusiasmo a los alemanes pero que no acaba de ser digerido por el público de las diferentes naciones. Y todavía en *Fortunata y Jacinta*, nos encontramos con la mujer de Juanito Santa Cruz malhumorada en parte porque no entiende esa ópera tan larga, que su marido y *todas las personas de gusto* aprecian tanto: «Para ella no había más música que la italiana; mientras más clarita y más de organillo, mejor. (...) Lo último que oyó fue un trozo descriptivo en que la orquesta hacía un rumor semejante al de las trompetillas con que los mosquitos divierten al hombre en las noches de verano» (Pérez Galdós, 1979: 150-151).

En 1882, con motivo del estreno de *Lohengrin* en Barcelona, Marsillach, autor del primer libro español sobre Wagner¹²⁵³, publica una carta dirigida a Peña y Goñi, considerado en España el primer defensor, y el más esforzado, de las doctrinas wagnerianas. Marsillach, que conoce personalmente al músico tudesco, muestra cierto recelo ante el estreno de Barcelona, el mismo que cuando se representó la obra en Madrid, pues en España no hay tan buena orquesta, ni ejecutantes ni artistas como los del teatro de Viena, donde él asistió a la representación de esta ópera. Además, la desinformación en torno a *Lohengrin* es grande (los periódicos dan datos equivocados) y los prejuicios todavía abundan, aunque compositores que triunfan en España como

El anillo de los Nibelungen, Niebelungentriologie o, tal como se la denomina hoy en día, *El anillo del Nibelungo*.

¹²⁵² “Conferencias”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 5 (17 de junio de 1877), págs. 18-20: 20.

Verdi, Gounod, Rossini o Meyerbeer hayan bebido de esa obra tanto como del *Don Juan* de Mozart, en opinión de un entusiasta Marsillach¹²⁵⁴. Poco después, J. R. R. nos informa de que *Lohengrin* ha sido un éxito en Barcelona, ya que el Teatro Principal contó con buenos intérpretes y buena orquesta, aunque los coros y el aparato escénico dejaran que desear¹²⁵⁵.

En 1884, se anuncia en Granada la marcha de *Tannhäuser* en el programa de la Sociedad de Conciertos de Ópera. Gago Palomo advierte con sabiduría que mucha de la polémica contra Wagner tiene ascendencia francesa. Si se habla de división entre wagneristas y rosinianos es por culpa de la crítica del país vecino, a la que siempre se busca imitar. Al alemán se le denuesta por creerlo díscolo y vanidoso, cuando también lo era Miguel Ángel y resultó un genio¹²⁵⁶. Un año después, A. García Llansó publica un interesante artículo titulado “Ricardo Wagner”, en el que deja definitivamente zanjada la polémica en torno al alemán diciendo que nadie ya se puede atrever a criticarlo ni a usar el despreciativo apodo de *músico del porvenir*. Al fin, tras veinte años de resistencia anuncia García Llansó que el público escucha con entusiasmado silencio la ópera *Tannhäuser* del maestro¹²⁵⁷.

Los artículos musicales que encontramos en esta década de los 80 se emplean en relatarnos los éxitos y los fracasos del compositor. Especialmente dedicadas a describirnos el estado del cartel operístico de Europa, las revistas catalanas *La Ilustración Ibérica* y *La Ilustración Artística* informan a la burguesía barcelonesa y a una clase alta aspirante a cosmopolita de los últimos avances de Wagner, reflejando también las opiniones de los periódicos extranjeros sobre este fenómeno. En Leipzig, para preparar al público a la audición de *Parsifal*, una compañía representa todas las obras del maestro de Bayreuth por su orden cronológico, *Rienzi*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Los maestros cantores*, *Sigfrido*, *El crepúsculo de los dioses*, etc. Pero si Wilbrandt sigue la moda de Wagner en su trilogía de *Faust*, que pronto se va a interpretar en Berlín, en Londres *Der Ring der Nibelungen* no produce buen efecto: sólo el *Times* de la prensa diaria la ha alabado. Observamos entonces que la última época del maestro es especialmente conflictiva. En París aplauden a Sarah Bernhardt pero siguen los problemas para aceptar a Wagner, por un mal entendido nacionalismo. España no cuenta demasiado en ese complejo panorama de relaciones musicales: cuando un notable grupo de artistas se decida a representar *El anillo del Nibelungo* y *Tristán e Isolda* con los mismos trajes y decoraciones con los que estas obras fueron

¹²⁵³ Nos referimos a *Ricardo Wagner. Ensayo bibliográfico-crítico*, Barcelona, 1878.

¹²⁵⁴ Joaquín Marsillach, “La historia del Lohengrin. (Carta íntima)”, *La Ilustración Artística*, 17 (23 de abril de 1882), pág. 131 y ss.

¹²⁵⁵ J. R. R., “La semana en el cartel”, *La Ilustración Artística*, 21 (21 de mayo de 1882), pág. 162.

¹²⁵⁶ Rafael Gago Palomo, *La Alhambra*, 12 (1884), pág. 2.

¹²⁵⁷ A. García Llansó, “Ricardo Wagner”, *La Ilustración Ibérica*, 114 (7 de marzo de 1885), págs. 155 y 158.

escenificadas en el teatro de Baireuth, recorrerán Alemania, Rusia, Holanda, Francia y Bélgica, dejando a nuestro país fuera del elenco, aunque el estreno de Barcelona fuera uno de los más apoteósicos de Wagner. De todas formas, sucesivamente, las noticias se multiplican en nuestras revistas. ¿Cómo no iba a verse interesado entonces el artista de finales de siglo por este magnífico fenómeno?

Así, como en otras ciudades europeas, en Madrid, Barcelona y Valencia se constituyen asociaciones wagnerianas (Tello, 1998: 183). En 1889, Wagner parece formar ya parte de la cultura española del momento, sin duda por la irrupción poderosa del Modernismo. Con ocasión de la coronación de Zorrilla, diversas plumas dedican elogios al poeta en las páginas de *La Ilustración Artística*, y allí encontramos un texto de Salvador Rueda, donde además de denotar un claro aliento modernista cuando describe a la mujer árabe-andaluza, también nos mostrará la asimilación del mundo wagneriano por parte de nuestras letras.

Como Lohengrin sobre el cisne blanquísimo, sobre el lago resbalaban recostadas en barco que semeja otro blanco cisne, mujeres de una hermosura inverosímil, bellezas granadinas de ojos deslumbradores, senos como elegantes búcaros donde se guarda esencia purísima, manos en las que tiende su trama azul el suave dibujo de las venas, gargantas llenas de curvas poéticas que se pierden en una sucesión divina bajo el velo que marca las redondas partes del seno, nuca llena de cortos cabellos que juegan en ricillos de oro, y cara que es una Alhambra humana con jardines, fuentes y esplendores.¹²⁵⁸

La recepción del Realismo

Rosen y Zerner (1988: 172) nos informan de un fenómeno curioso en la recepción wagneriana del mundo cultural europeo: a *Lohengrin* y *Tannhäuser*, que no pueden considerarse representaciones de la vida contemporánea, en su momento se les puso la etiqueta de *realistas*. Y esto lo explican porque, visto con los ojos del siglo XIX, el Realismo era un movimiento de vanguardia, y desde ese carácter innovador, la obra de Wagner se asimiló al Realismo (se llamó a Wagner «el Courbet de la música») y fue defendida por los artistas realistas, a pesar de que será el Modernismo el que se apropie del universo del compositor germánico. En nuestro país, las reacciones que hemos recogido de ciertos adalides del Realismo serán también favorables, aunque con alguna que otra excepción, como vamos a ver seguidamente. En sus opiniones influirá su concepción de lo qué es el arte y la significación de la música.

Clarín (1971: 42) se mostrará benevolente con el alemán cuando comente que, al igual que no pudo Moratín comprender a Shakespeare, ni pudo Alarcón entender la superioridad de Tirso (y duda además de la de Lope y Calderón), el apasionado de

¹²⁵⁸ Salvador Rueda, "La Leila", *La Ilustración Artística*, 395 (22 de julio de 1889), pág. 248. La fantasía pagana de ondinas y sátiros está también presente en este interesante y bello texto.

Donizetti «maldice de Wagner y se horroriza al oír a los músicos del porvenir, que gritan furiosos cuando suena la marcha de *Rienzi*: ¡más tambores!».

En cuanto a Valera, observamos que desde una fecha tan temprana como 1856 se muestra apasionado por el alemán. En una carta dirigida a Leopoldo Augusto de Cueto desde Berlín, Valera comenta su asistencia en el Gran Teatro Real a la representación de una ópera de Wagner y, entusiasmado, relata la historia entera de Tannhäuser, el papel de los minnesänger, etc. (Valera, 1913b: 217-219). «Ni en París ni en Londres se representa nada mejor» (*ibidem*: 219). En otro texto, “Figuras de la Alemania contemporánea”, ya de 1887 (Valera, 1911a: 51-69), habla de la aportación del teutón a la cultura actual y cree que la humanidad aún no está preparada para entenderle; además, explica cómo usa el alemán la mitología anterior al cristianismo (esto estaba muy dentro del campo de interés del cordobés), mezclándola con esta religión; explica así el simbolismo del mito del Santo Grial¹²⁵⁹ (*ibidem*: 66).

Revilla, sin embargo, es de los que rechazan a Wagner, o más bien sus ideas, como muestra en su estudio “El naturalismo en el arte”, de 1879: «Obstínense los sectarios de las ideas nuevas, los partidarios de la llamada música descriptiva y de la escuela de Wagner, en dar a la música una significación que difícilmente puede tener» (Revilla, 1883: 155). Para Revilla, es inútil intentar que la música represente la naturaleza, pues sólo puede expresar lo ideal y no puede tener una significación concreta.

Por último, Blasco Ibáñez demuestra una admiración ambivalente por el alemán, teñida de sentimientos nacionalistas, en un caso de tinte antifrancés y en otro antigermánico, según advertimos en ciertos comentarios realizados durante sus viajes, donde el valenciano se presenta como un apasionado melómano, experto y amante del arte operístico (Alborg, 1999: 962). En su primer viaje, el de *París. (Impresiones de un emigrado) 1890-1891*, observamos que ni los teatros de la capital francesa, ni los cantantes de la Gran Ópera, superados en su opinión por los españoles, cautivan a Blasco, que, tras reconocer que Wagner es para él el dios supremo de la música, recuerda con sorna el escándalo que se produjo en la ciudad, cuando el *Lohengrin* fue interrumpido por una gritería infernal de los que creían que silbando a Wagner se apoderaban de la Alsacia y la Lorena. Pero el valenciano modifica su postura de alabanza incondicional en su tercer viaje, *Oriente*, fruto de una expedición de 1907 por la Europa Central y los Balcanes (hasta Turquía), en aras de una especie de defensa nacionalista de la música popular española. «A muchos les parecerá un sacrilegio lo que voy a decir, pero no por esto es menos cierto. La música de *La Gran Vía* la tocan

¹²⁵⁹ «Importa entender, no obstante, que la *Walkyria*, así como los otros dramas de la trilogía del *Nibelungenlied*, no son todavía la plena música-religión, sino una a modo de preparación evangélica. El evangelio de esta música-religión, de que Ricardo Wagner es apóstol, profeta y evangelista, es sin duda el *Parcival*» (Valera, 1911a: 64).

más en el mundo y es más conocida que la de *El anillo del Nibelungo*. Ya sabemos que Chueca no es Wagner. Pero la inmensa mayoría de los que escuchan conciertos en el extranjero, aunque fingen por esnobismo una admiración de personas correctas hacia las obras consagradas, prefieren en su interior el *Caballero de Gracia* a todos los caballeros del Santo Grial'» (*ibidem*: 990-991).

LA RECUPERACIÓN DE LA MÚSICA MEDIEVAL

El afán historicista del siglo XIX abarcó también el ámbito musical, y así, en España, al igual que en el resto de otros países europeos, la historia de la música va cobrando interés¹²⁶⁰. No olvidemos que a finales de esta centuria se estudia y restituye el canto gregoriano¹²⁶¹, que la música francesa decimonónica (y en nuestro país es continua referencia el país vecino, como sabemos) se caracteriza por su eclecticismo, con su énfasis en el pluralismo y el historicismo. También en la Inglaterra victoriana los músicos «wrote and performed an extensive literature of sacred music which claimed indebtedness to medieval and Renaissance precedents» (Boos, 1992a: xii).

Diferentes manifestaciones darán así prueba de ese interés por el pasado musical de las naciones, en el que, por supuesto, jugará un importante papel la Edad Media: así, en España podríamos citar diversos ejemplos, desde las ediciones musicales de Barbieri hasta el curso breve sobre Historia de la Música que en 1877 se imparte en la Institución Libre de Enseñanza¹²⁶². También Pedrell, además de ser un entusiasta wagneriano, cumplirá un importante papel en este campo¹²⁶³. Él fue el autor en 1892 de las *Transcripciones de músicos de los siglos XV y XVI*; en 1904 editó el *Salterio Sacro-Hispano*, y, años más tarde, el catálogo de la Biblioteca Musical de Barcelona, publicado en una bellísima edición (Pedrell, 1909), donde se notan incluso inquietudes filológicas.

Pero, pese a ello, hay que reconocer que la música medieval seguía siendo una gran desconocida: si comparamos su estudio con el de otras áreas, nos damos cuenta de

¹²⁶⁰ Echamos en falta un trabajo panorámico sobre cómo se ha estudiado la historia de la música en España a lo largo de los siglos, una historiografía de la historia de la música. Sin duda, en este campo queda aún mucho por hacer.

¹²⁶¹ Sin embargo, en España, este conocimiento y estudio del canto gregoriano no llega hasta principios del XX.

¹²⁶² Véase el n. 13 del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* de ese año, donde aparece el plan de estudios para el curso de 1877-78 incorporado al Instituto de San Isidro, aunque la Historia de la Música no estaba incluida como *asignatura* de segunda enseñanza

¹²⁶³ Dentro su afición constante por el canto popular, Pedrell estudiará el folclore y la música en el siglo XVI en bibliotecas y archivos de Roma. Por otro lado, como wagneriano, Pedrell publica en 1872 las *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* y en 1881 el folleto crítico sobre *Lohengrin*. El compositor catalán fue uno de los primeros en percatarse de la calidad del alemán. Finalmente, en el terreno medievalista, Pedrell escribió en 1875 la ópera *Quasimodo*, en cinco actos, y en 1876 puso música a las *Orientales* de Hugo. En el terreno de la literatura española, musicó *El comte Arnau* (en 1904) y *La Celestina*.

que no estaba muy presente en las revistas periódicas. Sin duda, lo que más interesaba de este campo era el posible origen árabe y popular de muchas canciones españolas, así como el repertorio de música polifónica recogida en los cancioneros, directamente influenciado por la escuela de práctica contrapuntística franco-flamenco¹²⁶⁴. En cuanto a lo primero, podríamos poner de ejemplo el artículo de Rafael Gutiérrez sobre los cantos populares andaluces. El texto nos muestra una visión idílica del árabe, que cruza a solas el desierto con sus recuerdos y canta inspiradamente melodías, acogidas en harenes de voluptuosas odaliscas. En estos cantos es donde, para Gutiérrez, hay que buscar las raíces de los del sur de España; se trata de esa recuperación del pasado oriental andaluz que ya hemos comentado en el capítulo primero. Sin embargo, pese a los numerosos y rigurosos trabajos que se escribieron sobre el orientalismo español, que en gran medida lo desmitificaron, la percepción fantástica de un exotismo edénico nunca se perdió: se exalta al musulmán, cuya sangre corre por nuestras venas debido al pasado medieval compartido, y la imagen del harén, omnipresente obsesión del escritor decimonónico¹²⁶⁵. Por otro lado, también Alarcón (1984: 221) se sumará, en su relato sobre el último zegrí, a la creencia común del origen árabe del flamenco, cuando afirma que «sobre todo, la música árabe siguió vagando entre los españoles, lánguida, tierna, voluptuosa, como un recuerdo de amor». Del mismo modo, en un siglo donde todas las composiciones de orden folclórico y popular se atribuían a los siglos medios, no es extraño encontrarnos también artículos como el de Mariano Vallejo, que remonta a la Edad Media y a un tal Aben-Jot el origen de la jota aragonesa¹²⁶⁶.

Otro trabajo publicado en la prensa ilustrada es el de Asenjo Barbieri sobre la composición popular, la vertiente medieval de la música que más interesaba. Tras plantear la división de las escuelas alemana e italiana, el autor comenta las deliciosas canciones populares de los pueblos germánicos, que se conservan tradicionalmente y en las cuales se ve el espíritu dulce y misterioso, al par que enérgico, de los alemanes, cuyas melodías parecen nacidas espontáneamente de aquellos bosques donde aún resuenan cuernos de caza —hay también, pues, una Alemania medieval paradisíaca—. El estudio se detiene en los *minnesänger* y en la *Catástrofe de los Nibelungos*, así como

¹²⁶⁴ No hay un acuerdo sobre cuándo se puede considerar renacentista la polifonía. Nosotros hemos considerado aquí la música del XV (que abordan Pedrell o Barbieri) como medieval siguiendo el criterio general de este trabajo, a pesar de que sabemos que ya a finales de esta centuria, con la llegada de los músicos flamencos, se abandonan los antiguos usos musicales medievales, con la introducción de la polifonía.

¹²⁶⁵ «Las moras, cariñosas, amantes, voluptuosas, apasionadas, acogerían aquellas dulces melodías como adecuadas para arrullar el sueño del esposo, del señor, del dueño...», Rafael Gutiérrez, “Los cantos populares andaluces y el concierto del Sr. Giménez”, *Ecos del Guadaleví*, 11 (15 de noviembre de 1874), págs. 95-96

¹²⁶⁶ Mariano Vallejo, “Aben-Jot./ Origen de la jota aragonesa”, *La Ilustración Ibérica*, 222 (2 de abril de 1887), págs. 222-223.

en los maestros cantores de la Alemania del siglo XV; sin duda, el interés por todos estos temas se veía propiciado por la ópera de Wagner¹²⁶⁷.

En el terreno de las monografías, hay que decir que antes de la obra erudita de Barbieri, Soriano Fuentes había publicado una historia de la música que quizá se conoce poco, la *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (de 1885), la primera historia de la música española seria, pues él mismo declara que nadie había abordado este proyecto antes. Es, pues, consciente de la novedad que supone su estudio, de ser la primera persona de la época moderna en interesarse por la música de las *Cantigas*, que transcribe musicalmente: dedicará más páginas a estos poemas alfonsinos musicados que a cualquier otro repertorio en la historia entera de la música española. En cierta manera, podemos percibir aquí un intento de disipar la leyenda negra, según Hernández (1997): se trata una vez más de una muestra de nacionalismo, de enseñar al mundo las glorias olvidadas de la música española. No podemos, sin embargo, quejarnos de semejantes alardes de patriotismo: gracias a ellos, la Edad Media se empezó a recuperar. Sea como sea, la música de la obra de Alfonso el Sabio pronto despertó un gran interés; ahí está como prueba la obra de Eslava *Paráfrasis de la Cantiga XIV de Alfonso el Sabio*.

Los estudios de Barbieri también tuvieron una importancia fundamental. Este célebre músico, que publicó con Cañete las obras dramáticas de Juan del Encina (Menéndez Pelayo, 1944, III: 294) y un cancionero castellano de principios del siglo XVI (Menéndez Pelayo, 1944, I: 230, n. 1)¹²⁶⁸, poseía una magnífica biblioteca, aprovechada por Juan Riaño para la publicación de un libro en 1887 escrito en lengua inglesa, «muy erudito», que trataba la antigua música española, lleno de datos «muy importantes y curiosos», según el reseñador del mismo¹²⁶⁹.

En resumen, como vemos, la música será un elemento más de esa búsqueda historicista que atrajo a tantos hombres decimonónicos a las lindes del Medievo, el cual, mitificado o no, justificará la existencia de unas raíces; y éstas eran necesarias, no lo olvidemos, para ese sentimiento de pérdida de referencias que encontramos en nuestra época.

¹²⁶⁷ Francisco Asenjo Barbieri, “La música popular”, *La Ilustración Artística*, 43 (22 de octubre de 1882), pág. 342 (parte de un artículo en varios números).

¹²⁶⁸ Barbieri edita en 1890 el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 2/1945.

¹²⁶⁹ L. V., “La literatura en todo el mundo en 1887”, *Revista de España*, CXX (marzo y abril de 1888), págs. 425-441.

CAPÍTULO VI

LAS ARTES PLÁSTICAS

...la Edad Media, manantial inagotable
de bellezas para los que con verdadero
amor cultivan las artes bellas.
(*La Ilustración Artística*, 1889)¹²⁷⁰.

EL REVIVAL MEDIEVALISTA

En el siglo XIX el arte y la erudición eran profundamente historicistas (Rosen y Zerner, 1988: 173-174). La revisión de la historia y del pasado artístico llevó a una obsesión por la imagen del ayer. El arte de la Edad Media fue recuperado primero de manera tímida, en convivencia con el auge del neoclasicismo, y luego de un modo decidido y abierto. Se revalorizaron así el gótico, el arte islámico y el románico, estilo latino-bizantino que adquirió especificidad. Según García Melero (1988: 5-6), el Romanticismo histórico surgió ya en el seno mismo de la Ilustración¹²⁷¹, de esa fe ciega de la época en la idea del progreso constante, en la revisión de la historia como huida, pero también como maestra de la vida y explicación del presente con la creencia siempre de su superación. El movimiento romántico desembocó en un historicismo de diverso sino y en el eclecticismo, y finalmente en el Realismo y las vanguardias, en calidad de ruptura con la historia. El estudio justificativo de la singularidad del país tras la Guerra de la Independencia tuvo su plasmación en las artes plásticas, y generó una búsqueda de las idiosincrasias regionales (*ibidem*: 7).

¹²⁷⁰ "Nuestros grabados./ ¡Ya es viejo Pedro para cabrero!/" cuadro de Hermann Kaulbach", *La Ilustración Artística*, 380 (8 de abril de 1889), pág. 122.

¹²⁷¹ Para los antecedentes de este interés por la historia en el arte dieciochista, se pueden consultar los cinco primeros capítulos del libro de García Melero (1998).

Efectivamente, en este auge del arte historicista y en el *revival* medievalista del que seguidamente hablaremos tuvo mucho que ver el nuevo nacionalismo vigente en toda Europa. Los españoles, por ejemplo, buscarán una arquitectura idiosincrática en el mudéjar, y los franceses reconstruirán un estilo nacional de pintura en el siglo XV, los llamados primitivos franceses: las obras de Fouquet y otros artistas de esta centuria «reducirán» la pintura flamenca a una «variedad provincial» de *la gran escuela francesa* —que de paso desmiente la introducción del Renacimiento por los italianos en el país vecino— (Rosen y Zerner, 1988: 178-179).

En este capítulo nos vamos a ocupar de todos estos asuntos, partiendo principalmente de la crítica artística reflejada en las revistas ilustradas: más que las cuestiones técnicas de estas producciones, nos interesará su mirada a lo medieval, que se verá afectada por el pensamiento artístico del momento y la influencia del Realismo. Las principales manifestaciones artísticas que vamos a estudiar en este capítulo son la arquitectura, la pintura, y, sobre todo, tratándose de la prensa ilustrada, los grabados. También haremos alguna parada en la escultura, en la ornamentación o en la consideración de los objetos antiguos. En general, exceptuando el caso de los grabados, que cuentan con un análisis más detenido por ser parte intrínseca de las publicaciones que manejamos, nuestro trabajo consistirá principalmente en hacer un balance de la crítica artística del momento sobre nuestro tema y de las relaciones entre el arte y lo literario. Para un examen completo del arte decimonónico y especialmente de la pintura histórica, recomendamos la lectura de manuales como los de Reyer (1988, 1989, 1993 y 1995) y García Melero (1998); en los libros de estos magníficos especialistas, que aquí resumiremos, puede encontrar el lector interesado las claves fundamentales por las que se movía el arte historicista de la segunda mitad de siglo.

Proponemos entonces, como Litvak (1998: 5-6) en uno de sus sugerentes estudios

una investigación a través de la reconstrucción de textos y programas visuales y la exploración de paralelos temáticos entre la literatura y la pintura, como método de mutua elucidación.

Todo lo aquí planteado tiene su origen en el estrecho contacto y los crecientes intercambios entre la literatura y las otras artes en ese período. Entonces, las diversas disciplinas forman un verdadero sistema de vasos comunicantes por lo que nos parece casi utópico el trata [*sic*] de aislar la literalidad de una obra pues nunca como entonces, se llevó tan lejos el deseo de artificio, a la vez que también, paradójicamente, nunca la estética se mezcló tan a menudo como entonces a lo psicológico, a lo científico, a lo moral, a lo social. Éste es terreno apropiado para la crítica interdisciplinaria que proporciona nuevas ideas y puntos de vista y abre nuevos caminos para explicar esa época.

En nuestro estudio interdisciplinar no dejaremos pues de tener en cuenta cómo las letras y el arte se encuentran durante el siglo estrechamente emparentados (cfr.

García Melero, 1985); basta, por ejemplo, echar un vistazo a la interrelación entre pintura y drama para corroborar este aserto, o a la caracterización eminentemente libresca del arte isabelino (García Melero, 1998: 203). Si estudiamos el contenido temático de la iconografía decimonónica y no nos reducimos a un exclusivo interés por la forma es porque, como afirma Bastida de la Calle (1996: 297), el siglo XIX fue «un período durante el cual, para lo mejor y para lo peor, el pintor había concertado un gran pacto con la literatura, pacto del que surgen expresiones como ‘literatura pintada’ o ‘pintores poetas’». La literatura se relacionará en ocasiones más estrechamente con el arte que con la disciplina histórica —a la que también estaba fuertemente vinculada, según vimos en el capítulo primero, especialmente la romántica— o la lingüística: así, en el índice del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* del año 1882, encontramos que la sección “Estética y Bellas Artes” comprende arte y literatura, mientras que la de “Filología y Lingüística” sólo abarca el estudio de la lengua¹²⁷².

Precisamente por ello, queremos aclarar la visión de movimientos especialmente ambiguos en este terreno. Usaremos aquí, por ejemplo, el término *naturalismo* de acuerdo con su concepción literaria, lo que dará una comprensión más homogénea a nuestro trabajo, reconociendo sin embargo que varios teóricos del arte usan esta palabra para referirse a la pintura de la naturaleza; de todas formas, como en tantas cosas, en la consideración de esta etiqueta reina la ambigüedad, según hemos podido colegir por los distintos diccionarios de términos artísticos consultados.

Como en los otros campos, observaremos que el arte decimonónico es también escenario de la polémica entre la realidad y el ideal. No son difíciles de encontrar quejas contra el movimiento realista que a veces se extienden al Impresionismo; de hecho, este movimiento será rechazado más tarde por los simbolistas junto con el Naturalismo y el Social-realismo pictóricos, porque pretendía ser «visual records of now discredited external reality» (Stevens, 1989: 33). Pero en otras ocasiones serán los propios partidarios del Realismo los que rechacen la corriente impresionista en aras de una mayor definición realista¹²⁷³. Sea como fuere, la ambigua recepción de este movimiento pictórico, muy poco comprendido por los críticos españoles, nos habla del estado de

¹²⁷² *Boletín. Prospecto para 1882. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año VI (31 de diciembre de 1881), págs. 1-16: 3-4.

¹²⁷³ Así, Pedro de Madrazo, en “Nuestro arte moderno/ Temores y esperanzas/ (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1887)”, *La Ilustración Artística*, 285 (13 de junio de 1887), págs. 196-197, comenta: «... en los cuadros de los señores *impresionistas* de estos tiempos: en ellos no llega nunca a producirse la estructura humana, ni de cerca ni de lejos los borrones son siempre borrones, los tizones no forman nunca objetos determinados (...). Semejantes cuadros, lo repito, son meros bocetos que sólo debieron ejecutarse a pequeña escala».

confusión y cambio que vivía el momento artístico en nuestras décadas y que sin lugar a dudas influyó en la pintura de historia¹²⁷⁴.

Respecto de las artes bellas, atravesamos uno de los períodos más dignos de estudio que en esta época de desenvolvimiento social, político y artístico pueden presentarse al observador y al crítico. Tratemos de la pintura, por ejemplo, la composición, el arte, porque a ella solamente puede llamarse así (...); la ha destrozado el mecanismo, el arte de los detalles nimios (...). A aquel gran arte (...) ha sucedido el arte de copiar del objeto, con preferencia a la figura humana (...) como si realismo fuera pretender convencernos de que es una creación artística un cuadro lleno de cachivaches de todas épocas y colores, y alguna mancha, que convenimos al fin en llamarla figura¹²⁷⁵.

Rosen y Zerner (1988: 145-148), sin embargo, consideran el Impresionismo como una extensión del Realismo, una derivación normal de éste. No hubo ruptura entre Realismo e Impresionismo, porque la autonomía del arte es algo que no está sólo implícito sino también explícito en el movimiento realista: es la garantía de verdad de lo que representa. A fin de realzar el efecto de realidad, en el Realismo se nos recuerda que estamos ante una sólida obra de arte (los brochazos de Courbet) para que las cosas representadas conserven así la ordinaria indiferencia de su ser. Desaparece la fantasía y se insiste en la representación: hay una intención realista en los impresionistas y en su deseo de ser fieles a la sensación visual. Los objetivos estéticos de la técnica de este movimiento son prueba de que lo representado no ha sido tocado por el arte. No hay que olvidar por otro lado la amistad de Zola con los pintores impresionistas¹²⁷⁶.

Algunos críticos como González Serrano buscarán una solución intermedia y conciliadora¹²⁷⁷ en estos debates entre realismo e idealismo, y acudirán al Medioevo para entender las diversas manifestaciones artísticas de la comprensión de la realidad de entonces. Discutiendo en la *Revista Ilustrada* sobre la relación entre arte y religión, el filósofo extremeño encuentra la solución en el *revival* medievalista que se estaba

¹²⁷⁴ «Afortunadamente para el arte, los géneros que entro ahora a considerar están libres de la funesta moda de colorar sin dibujar; quiero decir, de este *impresionismo* que, en el dominio de la pintura histórica y más elevada, sólo ha realizado hasta ahora, contra la pintura de las viejas escuelas, un cuarto de conversión en cuya virtud, pareciendo huir de lo convencional y teatral en los asuntos, las personas, la expresión y los trajes, se ha vuelto al teatro y se ha metido en él de rondón para robarle sus telones y decoraciones», dice Pedro de Madrazo en "Nuestro arte moderno/ Temores y esperanzas/ (Con motivo de la Exposición de Bellas Artes de 1887)", *La Ilustración Artística*, 287 (27 de junio de 1887), pág. 210. Para producir buenos cuadros, añade, es necesario renunciar a las cómodas teorías impresionistas, acusar fielmente la forma y colores de objetos y no pagarse puerilmente de notas sueltas más o menos brillantes o sentidas. Dentro de este alegato contra el Impresionismo, Madrazo habla del funesto exterminio de las bellas líneas, de la fiera trituración de las humanas formas y de rabia pseudo realista que se complace en no dejar a salvo nada bello, noble o superior.

¹²⁷⁵ *La Alhambra*, 41 (20 de febrero de 1885), págs. 3-4: 3.

¹²⁷⁶ «Habría que destacar asimismo, en este acercamiento a la poestética —teoría y práctica— del naturalismo, las relaciones que mantuvo Zola, en su condición de crítico, con la pintura impresionista. Zola, amigo de la infancia de Cézanne, conoció también a Courbet, Manet, Renoir, Monet, Doré...» (Caudet, 1995: 43). Zola se mostró siempre preocupado por las cuestiones pictóricas: hay mucho de color en sus novelas, donde Zola da a la forma y al color valores simbólicos.

¹²⁷⁷ Urbano González Serrano, "¿Rapsodas o artistas?", *La Ilustración Artística*, 138 (18 de agosto de 1884), págs. 270-272.

viviendo: pese a la secularización de la ciencia y del arte (debida a la «enemiga» a las religiones del espíritu del siglo y a las creaciones enfermizas del *Pesimismo*), existe en el fondo constitutivo de la centuria un *ideal*, lo indeterminado que se quiera; el signo patológico del XIX es esa desesperación por no poder concertar dicho ideal con la vida menospreciada por la razón. La tendencia evidente en el arte moderno a encarnar en los antiguos moldes las nuevas ideas, fuente de inspiración a la que recurren los grandes artistas, señala un lejano recuerdo de aquella antigua fraternidad de la religión como arte. «Indica claramente que el ideal inasequible para la Edad Media, de divinizar a la vez la virginidad y la maternidad, es la sublime aspiración del arte moderno cuando concierta lo real con lo ideal y aproxima en misterioso maridaje la carne, embellecida por el amor, al espíritu, fecundado por la naturaleza»¹²⁷⁸.

Sin embargo, pese al “esfuerzo” y extensión del *revival*, existía una común y pesimista convicción en la imposibilidad de volver a la altura de los siglos medios — generalmente considerados cima del arte— por mucho que se imitaran sus monumentos y su estilo pictórico, como reconoce por ejemplo Pi y Margall, político preocupado por la historia y con afición por los temas medievales (Abellán, 1984: 593), en 1870 y 1872. Tres siglos de revoluciones les separaban, según el escritor, del último sentimiento religioso, y es el de Schelling el que ha prevalecido por algún tiempo en Europa. Falto el artista de la verdadera fe, ha perdido toda espontaneidad y hasta la forma ha debido tomar del mundo artístico de la Edad Media, que, falseada, no ha podido nunca llegar al fondo del arte cristiano, pues apenas lo comprende¹²⁷⁹. En el mismo sentido se manifiesta Valera en 1869, en su discurso de contestación a de Paula Canalejas ante la RAE (1870, II): se podrá imitar el arte gótico, tratar de hacer una más perfecta catedral, pero no se creará nada nuevo, y aunque sea más correcto será inferior en la inspiración y el significado. Con menor valoración del Medievo se pronunciará el catalán Pompeyo Gener, dentro del debate idealismo/ realismo, con gran agudeza de visión. ¿Cómo iba a dar resultado el engolfarse en vanas idealizaciones medievales y desechar con desprecio aristocrático todo lo que ligaba al arte con la realidad «si faltaban las costumbres y sentimientos que determinaron su producción? El mal resultado de lo clásico y lo romántico han hecho ver al fin que todo el arte es el resultado de las ideas y sentimientos de la época en la cual se produce, y que cuando se halla discorde con ésta nace mezquino y tiene una vida efímera»¹²⁸⁰. Principalmente, las diferencias materiales

¹²⁷⁸ Urbano González Serrano, “Arte y religión”, *Revista Ilustrada*, 10 (8 marzo de 1881), pág. 97.

¹²⁷⁹ F. Pi y Margall, “Una hojeada sobre la historia del arte monumental”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXII (24 de agosto de 1872), págs. 503 y 506-507. F. Pi y Margall, sin título [Discurso que da en la Universidad de Madrid en las conferencias para señoras del curso 1869-1870], *La Ilustración de Madrid*, 30 (30 de marzo de 1871), págs. 83-84 y 86. Para Pi y Margall, el arte debe dedicarse a imitar la naturaleza (sustitución del Olimpo), combinando idealismo, sensualismo y melancolía.

¹²⁸⁰ Pompeyo Gener, “La escuela nueva en el arte”, *La Ilustración Republicana y Federal* (1872), 30 (11 de septiembre), págs. 391 y ss.; 31 (16 de septiembre), págs. 406-407; 407. En este artículo, el pensador establece una vez más la equivalencia medievalismo=idealismo, que encontramos en muchos textos de la

entre el objeto artístico medieval y su imitación se achacarán a que el hombre decimonónico ya no posee el mismo grado de fe que sus antepasados¹²⁸¹.

Pero la teoría estética de un pensador moderno como Spencer (formulada en ensayos sueltos escritos entre los años 50 y 70), en la que el principio de la *evolución* otorga la trabazón lógica a su sistema, podía llevar también quizás paradójicamente al medievalismo. Citamos esto no sólo porque lo estudia Menéndez Pelayo (1974, II: 407) en su historia de las ideas estéticas inglesas, sino porque ya vimos cuánta importancia tuvo Spencer en el devenir positivista y su amplia recepción en España en el capítulo primero. Para el filósofo inglés, lo útil no se convierte en bello hasta que deja de ser útil. «De aquí deduce Spencer que los artistas harán bien en no copiar escenas de la vida actual, sino que deben crear un mundo nuevo que nos haga olvidar de la realidad, y no despierte en nosotros pasiones ni intereses del momento», comenta Menéndez Pelayo. Así, lo que en una época tuvo un sentido utilitario, andando el tiempo adquiere carácter de serenidad estética.

Un castillo arruinado puede servir de ejemplo de esta metamorfosis, por virtud de la cual lo útil se trueca en bello. Las reliquias visibles de las sociedades pasadas se convierten en un ornamento para nuestros paisajes, y los hábitos y modas de otros tiempos, las creencias y las supersticiones, las tiranías y las luchas, cuanto fue para los contemporáneos realidad muchas veces dura y prosaica, es ahora el material predilecto de nuestras historias novelescas, y resulta poético por el contraste con nuestra vida cotidiana. No es maravilla, pues, que Spencer, el filósofo de la evolución y del progreso, sea tradicionalista en arte y completamente enemigo de lo que llaman *modernismo*. Para el filósofo inglés, las cosas y los acontecimientos que están muy cerca de nosotros, y que despiertan ideas poco alejadas de nuestra vida ordinaria, son casi siempre de escasa utilidad para el artista.

Pese a todo, la estética aplicada a las artes, según el santanderino (quien por cierto identifica el Modernismo con el Naturalismo, lo que nos proporciona un nuevo ejemplo de la confusión que a veces implicaban estos términos), debe poco a Spencer, filósofo que coloca la música a la cabeza de todas las bellas artes y desea hacer de ella una especie de religión y de vago misticismo, tendencia que también está en Schopenhauer y en los wagneristas. En las ideas sobre arquitectura de Spencer, se nota también la influencia de Ruskin cuando sostiene la correspondencia entre los estilos de arquitectura y las clases de seres de la naturaleza. Así, la arquitectura gótica parece

época. La filosofía de Genet, sensible a los valores del vitalismo y el individualismo, se establece dentro del credo positivista que ve en la evolución de la humanidad la perfección del individuo, manifestada en los artistas, sabios y filósofos que buscan el incremento de la vida para hacerla libre, creativa, placentera y bella (Abellán, 1989: 88).

¹²⁸¹ Un motivo no apuntado entonces será el que explique más tarde Bürger (1987): mientras que el arte sacro medieval tiene como finalidad el objeto de culto, la producción es artesano-colectiva y la recepción colectiva; el arte burgués (de finales del XVIII y de todo el XIX) tiene, sin embargo, como finalidad la representación de la autocomprensión burguesa, por lo que la producción y la recepción son individuales.

imitar las formas del reino vegetal. Como vemos, el positivismo spenceriano no dejó de tener puntos de contacto con el espíritu modernista finisecular¹²⁸².

La recepción del arte de los siglos medios

Dentro de la “Estética de la Recepción”, hemos querido incluir en este capítulo el estudio del conocimiento y el *recibimiento* del arte de los siglos medios. Es revelador por ejemplo que, a medida que avanza el siglo XIX, pese a que sus motivos no se imiten generalmente en la pintura histórica¹²⁸³, al menos hasta la llegada del movimiento prerrafaelista inglés —emparentado con el nazareno, que también dejó su huella—, se puede constatar un interés cada vez mayor por la pintura medieval y temprano-renacentista en España. En las revistas ilustradas españolas apreciamos la mirada hacia los retablos del siglo XIV¹²⁸⁴ o la “rehabilitación” de pintores italianos del XV como el *Beato Angélico*¹²⁸⁵ (recuérdese la opinión de Castelar sobre éste), que se convierten en modelos a imitar en los últimos años de la centuria¹²⁸⁶, así como el alemán Durero o el flamenco Van der Goes¹²⁸⁷. Fenómeno que se produce acompañado de una creciente imitación de los plenamente renacentistas Rafael y Leonardo da Vinci, cuyos dibujos se

¹²⁸² Marcelino Menéndez Pelayo, “De las ideas estéticas durante el siglo XIX en Inglaterra”, *Revista de España*, CXXIV (noviembre y diciembre de 1888), págs. 381-421. Las citas aquí recogidas pertenecen a las páginas 411 y 412 respectivamente. El mismo texto está en Menéndez Pelayo (1974, II: 407).

¹²⁸³ Por supuesto, hay excepciones a esta generalización. Gómez Moreno (1990: 83) señala cómo artistas españoles de gustos académicos buscan a veces modelos pictóricos antiguos a través del ejemplo de Benito Mercadé (pintor ateo especializado en frailes y monjes, según Hernández Cava y Suárez Hernández [1987]), que parte de Giotto en su *Traslación de San Francisco de Asís*, de 1866.

¹²⁸⁴ J. Puiggari, “Pintura de retablos en el siglo XIV./ Noticia de un desconocido pintor español de aquella época”, *El Museo Universal*, 6 (5 de febrero de 1860), págs. 43-46.

¹²⁸⁵ V., “El Beato Angélico”, *La Ilustración Católica*, 30 (14 de febrero de 1879), págs. 238-239. Overbeck resucitaba «a copia de estudio y ascetismo los tipos de Fra Angélico», según Alfredo Opisso en “El arte contemporáneo”, *La Ilustración Ibérica*, 42 (20 de octubre de 1883), pág. 3. En *La Ilustración Ibérica*, 240 (6 de agosto de 1887), págs. 502-503, se reproducen *La Anunciación* de Fra Filippo Lippi y la de Carlo Crivelli, *La Virgen adorando al niño Jesús* y *El martirio de San Sebastián*, de Pollajuolo, y *La Natividad* de Piero della Francesca, todos ellos de la Galería Nacional de Londres. Por otro lado, la pintura italiana interesó también a Pi y Margall a mediados de siglo, quien publica en 1876 *Recuerdos de Italia*.

¹²⁸⁶ Véase el prerrafaelista “Luna de miel del rey Renato (cuadro de Ford Madox Brown)”, reproducido en *La Ilustración Ibérica*, 123 (9 de mayo de 1885), pág. 291. También las obras de Gustave Moreau, *David* y *La cabeza de Orfeo*, reproducidas en *La Ilustración Ibérica*, 140 (5 de septiembre de 1885), en las que el francés se demuestra «poseído de profunda admiración por los viejos autores italianos de los siglos XIV y XV (...) discípulo de Mantegna, Leonardo de Vinci, Pollajuolo [*sic*] y el fantástico ferrarés Dosso Dossi, sistema de imitación harto peligroso, pues a menos de poseer una nota muy personal, como sucede con Moreau, acaba por ahogar toda originalidad y por convertir los cuadros en curiosidades arqueológicas, mejor que no en obras de arte». En medio del naturalismo “pomocrático” y del impresionismo japonés, se muestra valiente Moreau, fiel a las grandes tradiciones. Este comentario se puede leer en la sección “Nuestros grabados” del mismo número, pág. 574. La cabeza de Orfeo es una clara imitación de Leonardo.

¹²⁸⁷ La reproducción del cuadro de Alberto Durero *El caballero de la muerte* la encontramos en *La Ilustración Ibérica*, 239 (26 julio de 1886), pág. 258; véase también “Nuestros grabados./ *La Beatriz del Dante*, retrato tomado del cuadro de Hugo van der Goes”, 452 (25 de agosto de 1890), pág. 143.

reproducen en varios grabados¹²⁸⁸. Por otro lado, Pedro de Madrazo difunde en nuestras páginas el conocimiento de las tablas españolas y flamencas del siglo XV¹²⁸⁹.

En todo esto, no hay que olvidar que el desplazamiento del interés artístico de la antigüedad pagana a la Edad Media cristiana se da en primer lugar en el ámbito de la teoría de la pintura, a través de Wackenroder (D'Angelo, 1999)¹²⁹⁰. Una obra fundamental de crítica de la pintura medieval, por lo que nos detendremos en ella un instante, será la de Pi y Margall *Historia de la pintura en España*, cuya primera edición data de 1851. Su importancia radica más en la novedad de sus ideas que en la misma difusión que tuvo el libro, pues fue prohibido por orden eclesiástica y civil en 1852, lo que dejó en suspenso la posibilidad de ser continuado¹²⁹¹. Este crítico romperá con la inercia que acomoda al historicismo romántico en los ideales de la restauración del Antiguo Régimen, pues incorpora parámetros filosóficos a su crítica artística: sus tesis son comparables a las doctrinas de Saint-Simon sobre el *nouveau christianisme* y el papel del artista como vanguardia de la sociedad, según Arnaldo (1995); además, se notan las influencias de Hegel¹²⁹² y de Lamennais, apóstol del socialismo evangélico. Pi y Margall declara que intenta hacer una historia de la pintura y no de los pintores, pero se verá afectado por los prejuicios románticos que marcan la minusvaloración del arte de momentos históricos distintos a etapas de plenitud (arquitectura del XIII o la pintura del XV). Aborda entonces el desarrollo evolutivo de la pintura con una ley de

¹²⁸⁸ Véanse, por ejemplo, los dibujos de Rafael reproducidos en *La Ilustración Artística* de 1886 y el de su *Madona*, en esta revista, en 1890; también, *La Madona Sixtina*, de la galería de Dresde, en *La Ilustración Ibérica*, 137 (15 de agosto de 1885). Por otro lado ya hemos leído los comentarios a la "imitación de Leonardo" de Moreau.

¹²⁸⁹ Pedro de Madrazo, "Joyas sueltas del arte antiguo y moderno. Los desposorios de la Virgen", *La Ilustración Española y Americana*, XXV (8 de julio de 1874), pág. 391 (sobre la tabla de un autor anónimo de la escuela de brujas del s. XV); "Joyas sueltas del arte antiguo y moderno. El auto de fe. Tabla española del siglo XV, atribuida a Pedro Berruguete", *La Ilustración Española y Americana*, XXX (15 de agosto de 1874), págs. 470-471; "Joyas sueltas del arte antiguo y moderno. Las tentaciones de San Antonio Abad. Tabla flamenca del siglo XV, de Joachim Patinir", *La Ilustración Española y Americana*, XXXV (22 de septiembre de 1874), págs. 549-550. Véase también Z., "Historia de un cuadro antiguo", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1111 (1874), págs. 303-304, que nos presenta la historia y reproducción de un cuadro medieval, las vicisitudes en torno a su poseedor y cómo se va valorando con el tiempo.

¹²⁹⁰ Lo cual no quiere decir que los mitos clásicos dejen de estar presentes en el arte decimonónico, como vemos especialmente en el Modernismo.

¹²⁹¹ Pi y Margall es autor también de *La España Pintoresca*, obra ilustrada de la que no se publicó más que el tomo referente a las provincias de Cataluña, y continuador de *Recuerdos y Bellezas de España* (suspendida por la muerte del primer autor, Pablo Piferrer) sobre Granada, Sevilla y Cataluña. En torno a su *Historia de la Pintura en España*, llovieron anatemas y excomuniones de todos los puntos de España que le obligaron a suspender inmediatamente la publicación, que se dio por terminada en el primer tomo, ya que al realizar una crítica de la Edad Media había envuelto en ella al cristianismo. Sin embargo, más tarde sería reproducida en *Estudios sobre la Edad Media* (de 1875) la parte de la historia que tantas censuras había merecido.

¹²⁹² Según Abellán (1984: 593-595), Pi y Margall, como teórico y pensador, supo elaborar las influencias recibidas (sobre todo de Hegel y Proudhon) en un pensamiento propio y original. En su obra mostrará su fe en el progreso y su convicción de que la libertad y la necesidad coincidirían en los mismos objetivos haciéndose idénticas. Para Pi y Margall, al final se impone la ley objetiva de la necesidad (fatalidad histórica), por lo que cree que errores y desastres están al servicio de la humanidad y acaban realizando lo que a ella conviene.

perfectibilidad, ciñéndose a un período de la historia de la pintura española «muy poco documentado y del que no se pueden ofrecer sino informaciones parciales» (*ibidem*: 300) —esto nos habla del escaso conocimiento de la época sobre la pintura medieval en nuestro país—.

Para este crítico, hay una necesaria pertenencia a la sociedad del momento: el hecho artístico será entonces expresión de su época y reflejo de su siglo; teoría que sistematizará más profundamente Taine (1994) algunos años después¹²⁹³. Aunque considera que el arte griego ya llegó a la mayor belleza de formas, valora los logros de un Cimabue, un Masaccio, o incluso un Pedro de Córdoba. El arte cristiano fue desde el principio social y abrió la posibilidad a las revoluciones que operan para la emancipación del mundo. Introdujo también la conmiseración y la esperanza que se reflejan en el aspecto melancólico de sus imágenes. Pero lo considera regresivo desde el punto de vista plástico. Así, el arte cristiano, esclavo del sacerdocio según Pi y Margall, no consigue una traducción plástica fiel a su propio ideal hasta el siglo XIII (Arnaldo, 1995: 302), en el que empieza su nueva marcha el arte, que mantendrá su esplendor hasta el XVI —precisamente el siglo XIII es el momento en que, para Madrazo, según veremos más adelante, la cultura medieval española abandona su esencia cristiana—. Pi y Margall dará importancia al ritmo y al símbolo: la suficiencia artística requiere que el símbolo esté encarnado libremente en la imagen y por ello intenta distinguir el componente simbólico que actúa en el medio plástico. En la pintura del siglo XV apreciará especialmente la obra de Pedro de Córdoba, como hemos dicho, un pintor apenas documentado y poco conocido, pero que le causa sensación por su gracia, originalidad y verdad daguerrotípica.

Su predilección por el mundo gótico y la comprensión favorable del Renacimiento se constituyen en el último eslabón del desarrollo del arte medieval que pone de manifiesto la *Historia de la pintura en España*. «Gótico y Renacimiento son espacios de llegada, de plenitud en el esforzado viaje de la pintura cristiana a través de los siglos, dos momentos artísticos de especial esplendor en la evaluación de la historiografía de Pi, que, por supuesto, no se substraen a los criterios estéticos de su época» (*ibidem*: 303). La libertad será condición para el florecimiento de las artes, noción que se convertirá en una importante novedad que aporta Pi y Margall a la historiografía artística de España.

El enjuiciamiento sistemático del cristianismo y de la Iglesia desde presupuestos racionalistas es una constante en su libro, y le lleva a cuestionar de modo riguroso el estado actual de la cultura no ya como un momento desprovisto de las grandezas de un

¹²⁹³ Comte decía que el arte es producto de un cierto tiempo. Pero según Aullón de Haro (1998c: 265), hay unos claros precedentes de esta idea ya en ciertos pensadores del siglo XVIII: «los grandes aspectos de tendencia positivista referentes al relativismo y la contextualización cultural y geográfica

pasado heroico, sino como situación antinómica que sólo es posible superar mediante la crítica de los ideales que lo sustentan. Para Pi y Margall, la sociedad ha heredado las aporías creadas por el cristianismo en la Edad Media, que no considera de manera positiva ya que, en su final derivación histórica, el cristianismo vino a ser la doctrina del *status quo*, la antagonista del progreso. Y los logros artísticos de la marcha de la civilización dependen de la grandeza de las disposiciones de los pueblos en favor de ese movimiento perfectible. Pero el recorrido de su estudio a través de la historia de la pintura se orientará a trazar un porvenir nuevo para el arte, en la medida en que, acusando la pérdida de valor de lo que sirvió como símbolo artístico en el pasado, «se superen las disonancias del presente» (*ibidem*. 306).

Pi y Margall rehuye así el discurso restauracionista catalán para abrir paso a un entendimiento histórico que, lejos de abogar por la reafirmación de las dignidades católicas de la cultura, inste preferentemente a un progreso del arte acorde con las aspiraciones revolucionarias al perfeccionamiento social. A pesar de todo le será difícil sustraerse del influjo de los intelectuales de la reacción romántica conservadora en Cataluña: «Piferrer y los hermanos Milá y Fontanals encabezaron un grupo que fue especialmente receptivo a la estética nazarena y schlegeliana, a las páginas de Mme. de Staël, al muy imitado modelo historiográfico de Johann David Passavant, al medievalismo que Chateaubriand había exaltado en *Le génie du christianisme*, y, en general, a las aportaciones del romanticismo de cuño neocatólico» (*ibidem*: 304). En clara conexión con el gusto publicitado por los lectores de V. Hugo, por ejemplo, primará la valoración de la arquitectura medieval sobre las intervenciones clasicistas. Además, el historiador hace acopio en su libro de una gran erudición y se preocupa de documentarse profundamente no sólo a través de la literatura de Ponz, Capmany, Llaguno, Ceán y otros, sino también mediante un laborioso estudio de fuentes y archivos.

Si pasamos a hablar ahora de la escultura medieval, hay que decir que, excepto la de carácter funerario, abundantemente imitada como veremos, la estatuaria de los siglos medios no gozará de tanta popularidad como la pintura, especialmente entre ciertos intelectuales y salvo obvias excepciones, como es el caso de Bécquer. En general, su mediano aprecio se refleja en su menor reproducción en grabados: se prefieren las ojivas góticas a las esculturas de cristos o vírgenes¹²⁹⁴. Habrá que esperar a la escultura italiana del siglo XV para encontrarnos con pleno entusiasmo escultórico, pero entonces estamos ya casi en pleno Renacimiento. Era natural que un arte más simbolista que

extremadamente desarrollados, sobre todo, por Hipólito Taine, es preciso recordar que proceden fundamentalmente de Vico, Winckelmann y Herder».

¹²⁹⁴ Esto no quiere decir que éstas no aparezcan en nuestras revistas: *La Ilustración de Madrid* o *La Ilustración Española y Americana* no dejarán de reproducir estatuas o estuatillas medievales.

realista como era el de la escultura medieval, especialmente en la Alta Edad Media, no fuera igualmente valorado en pleno auge del Realismo: qué duda cabe de que las estatuas yacentes de las tumbas eran más armoniosas que las muy expresivas vírgenes o crucifijos que ornaban los altares medievales. Precisamente será sobre todo la falta de armonía lo que lleve a Alarcón (1984: 252), como vimos en el capítulo previo, a opinar con respecto a estos santos «barrocos» que el afán de verdad y realidad les condujo a esa «degeneración» de la Venus de Fidias, aunque los aprecie por ser más verosímiles y expresivos que el arte griego.

Cómo no, el clasicista Valera tampoco dará gran valor a estas esculturas: en su crítica al discurso de Madrazo con motivo de su recepción en la Real Academia de la Historia, de 1861 (Valera, 1913a: 257-270), comenta que las «sutilezas voluptuosas» e «invenciones lascivas» que según Madrazo (que defendía la inocencia del espíritu primitivo medieval) corrompieron el pueblo español no son debidas a una «gran cultura» o «gran primor artístico»; por el contrario

antes se ven estas cosas y se conciertan mejor con las costumbres bárbaras y groseras. ¡Cuántos ejemplos no podríamos citarle en prueba de lo dicho (si lo consintiera el corto espacio que podemos ocupar en este periódico) de aquellos buenos tiempos de la *sequedad sobrenatural y sublime*, en que se pintaban y se esculpían imágenes de nuestro Redentor que parecían deformes llagas, y en que el arte no competía aún con la bella naturaleza, sino que superaba y se adelantaba, no ya a lo natural, sino a todo lo ideal que podemos concebir hoy en punto a feo! Baste recordar al Sr. Madrazo que no eran muy artísticos los siglos X y XI de la era cristiana, ni que eran muy cultos; mas, aunque feroces, no dejaron de ser horriblemente corrompidos. (...) ¿De dónde ha sacado ese ultra-espiritualismo y ese amor a la fealdad física, o por lo menos ese aborrecimiento a la hermosura del cuerpo, que supone en nuestra religión? Pues qué, ¿Nuestro Señor resucitó acaso con un cuerpo feo, o resucitó con un cuerpo hermoso?¹²⁹⁵ (*Ibidem*: 267-269)¹²⁹⁶.

Tanto estas palabras como las de Alarcón las podemos considerar casi un «adelanto» del pensamiento del crítico francés Taine —que por supuesto no conocería estos textos—. Éste, en su *Philosophie des Arts*, conjunto de ensayos sobre la historia y la estética que publica entre 1865 y 1869 (sobre unos cursos que da en Italia, los Países Bajos y Grecia), considera que la pintura medieval y las figuras de las vidrieras muestran una raza humana que degenera (Taine, 1994: 303). Los seres aparecen aquí más esqueléticos, con rasgos feos, y figuras delgadas como si pasaran hambre; además, se representan deformidades. Para Taine, la Edad Media es como la vejez de la raza, sin duda por los sufrimientos sociales. Si el arte es el producto del rasgo más saliente del

¹²⁹⁵ A estas palabras *replicará* Pardo Bazán (1882, I: 40) en su *San Francisco de Asís*, cuando haga referencia a los destrozos físicos causados por la lepra: «Hay quien acusa hoy a los siglos medios de haber postergado el cuerpo, menospreciado y anatémizado la carne; mas ¿cómo pudieran dejar de ser profundamente espiritualistas edades que veían la gentil hermosura vuelta cieno...?».

¹²⁹⁶ También Valera (1907c: 231), en *La Buena Fama*, dirá, refiriéndose a la Alta Edad Media: «Si hemos de confesar la verdad, en aquel tiempo la escultura florecía poquísimamente, y el San Miguel no era nada hermoso».

momento, dependerá de las distintas épocas y de la situación ambiental en que se produce. Y Taine no poseía especial simpatía por los siglos medios, por lo que no nos debe extrañar que la imaginería medieval aparezca como una degeneración de la más perfecta escultura clásica. También, además, en Francia T. Gautier rechaza el Medievo a partir de su aversión por la escultura medieval, en la que veía una morbosa preocupación por la muerte (Dakyns, 1973: 178).

Más suavemente pero desde la misma percepción realista se pronuncia Pardo Bazán en su *San Francisco*, donde dedicará el capítulo sexto del segundo tomo a comentar el arte italiano del Medievo (especialmente la pintura). Para la gallega, el arte de los siglos medios no entra por los ojos: hay que llegar a él con el corazón, pero este acercamiento es mirado de manera positiva.

Es la Edad Media como borrosa y denegrida pintura, encubierta además por capas de denso polvo. Si queremos distinguir el asunto y que se destaquen del fondo sombrío figuras ideales y místicas con aureola dorada, es fuerza que limpiemos antes el lienzo. Adviértese al primer golpe de vista el bello conjunto de la estatua griega: mas para apreciar la hermosura del arte medioeval es fuerza que corrijan el entendimiento y corazón el juicio de los sentidos. (Pardo Bazán, 1882, I: xvi-xvii).

A la exaltación del arte gótico durante toda la segunda mitad de siglo dedicaremos un largo espacio en la sección de arquitectura. El gusto por las grandes y estilizadas catedrales medievales no se dejó influenciar demasiado por los reparos de Michelet —que veía en la fragilidad del arte ojival un sentimiento de fatiga en su *Introduction à la Renaissance*, de 1855—, sino que, por el contrario, la recepción del arte medieval alcanzó su máxima y casi unánime valoración en el terreno arquitectónico. Como en el medievalismo victoriano, la irregularidad y asimetría de la arquitectura gótica será un signo de su cercanía a la naturaleza (Chandler, 1970). Fuese como fuese, las investigaciones de Piferrer, Quadrado, Pi y Margall, Madrazo, Carderera, Caveda, Amador de los Ríos, Assas y demás “arqueólogos” románticos, y las posteriores de Riaño, Tubino, Gestoso y muchos otros, así como las innumerables monografías publicadas en los *Monumentos arquitectónicos de España*, en *El arte en España* y en *El Museo Español de Antigüedades*, de los que hablaremos más adelante, sacaron de la oscuridad muchos nombres ignorados, dignos de vivir en la historia del arte, y dejaron anticuada la anterior bibliografía, a lo menos en la parte relativa a la Edad Media (León Tello y Sanz Sanz, 1995).

También durante nuestras décadas encontraremos un interés casi fetichista por los objetos de los siglos medios, que en la prensa ilustrada abarca desde una bacía catalana del siglo XV hasta el yelmo de Jaime el Conquistador, en medio de una exaltación del oficio del anticuario. La figura del coleccionista, que Blasco Ibáñez

(1987, IV: 56)¹²⁹⁷ “despachará” como «un buen señor de nuestros días atacado de la incurable manía de coleccionarlo todo», adquirirá entonces plena vigencia. Además, debido a la valoración del patrimonio artístico nacional que se da en estos momentos, se lamentan profundamente los saqueos que han vivido las iglesias en los últimos años, por los que los tesoros de muchas catedrales fueron vendidos a museos extranjeros¹²⁹⁸. De esta forma, en la segunda mitad del XIX se multiplican los grabados de vidrieras, jarrones árabes, la cruz de la victoria de Pelayo, custodias, así como las exposiciones de enseres antiguos. Expresando su admiración por los objetos de otros tiempos, J. Yxart se pregunta: «¿Será que sólo vemos de aquellos siglos lo selecto y no lo común?»¹²⁹⁹.

Esto repercutirá en un incremento de la producción de imitaciones del arte medieval: en el siglo XIX europeo se valorará profundamente la mimesis del antiguo, y en Inglaterra en particular una élite intelectual encontrará los medios para poner esa belleza del pasado al alcance de todos (Martín Ansón, 1989: 31). En Barcelona, el taller de Isaura, por ejemplo, se dedicará a producir objetos de culto ajustados al estilo de los monumentos de la Edad Media, como la lámpara que se observa en un grabado emulando las góticas del XV. El arte de la pintura en cristal no sólo hace grandes progresos en Francia¹³⁰⁰, sino que hasta la catedral de Málaga llegarán las vidrieras que los especialistas de Múnich dirigidos por «Meyer» envían¹³⁰¹. La misma casa Mayer será la que en 1889 se encargue de realizar la serie de vidrieras que adornan el Banco de España, que ampliaría después la Casa Maumejean (Nieto Alcaide *et alii*, 1996: 25)¹³⁰². Este movimiento artesanal es aplaudido por *La Ilustración Católica* porque tiende a

¹²⁹⁷ En su cuento *Historia de una guzla*, refiriéndose a un coleccionista que guardará la guzla árabe medieval en uno de los rincones de su casa (véase el capítulo cuarto).

¹²⁹⁸ Véase lo que dice sobre esto F. Giner de los Ríos en “Las custodias góticas de nuestras iglesias”, *La Ilustración Artística*, 232 (7 de junio de 1886), págs. 206-207.

¹²⁹⁹ J. Yxart, “Exposición Universal de Barcelona./ Salón de Bellas Artes/ VII”, *La Ilustración Artística*, 349 (3 de septiembre de 1888), págs. 290-291. Yxart se muestra maravillado por la belleza de los tapices del siglo XV en este artículo. En el Salón, también hacen su especial aparición numerosas tablas románicas y góticas, y colecciones de joyas, cerámica, azulejos, vidrios, orfebrería o ejemplares de herrería y cerrajería: véase “Exposición Universal de Barcelona./ Salón de Bellas Artes” (secciones VII y VIII), *La Ilustración Artística* (1888), 352 (24 de septiembre), pág. 314; 354 (8 de octubre), págs. 330-331.

¹³⁰⁰ “Nuestros grabados./ Ventanal circular de la Magdalena en Rouen”, *La Ilustración Artística*, pág. 130. «Este renacimiento de un arte que, después de haber tenido un brillante período de renacimiento, desapareció enteramente en los dos últimos siglos, se debe a dos causas: la primera, el gusto moderno por la ornamentación antigua que hoy reproduce con preferencia en los edificios religiosos el estilo de la Edad Media y del Renacimiento: la segunda, el empleo más frecuente en las construcciones civiles y casas particulares de los armoniosos efectos de color que proporcionan las obras en cristal». En Dakyns (1973: 238), vemos que ya en los 90 «‘la vitromanie’ had reached its height» en Francia: no existía entonces una mansión burguesa respetable en la que no se encontraran estas vidrieras falsas (la autora cita de L. Ottin, *Le Vitrail*, H. Laurens, 1896, pág. 100).

¹³⁰¹ Manuel Bosch, “Nuestros grabados”, *La Ilustración Española y Americana*, XLIII (22 de noviembre de 1880), pág. 299. En este artículo, Bosch alaba las vidrieras, aunque no estén exentas de defectos, pues la pintura en vidrio es un arte perdido hace siglos «y para el cual principia ahora un venturoso renacimiento».

¹³⁰² Las vidrieras del Banco de España constituyen «la referencia monumental más notable para el desarrollo posterior de la vidriera en Madrid» (Nieto Alcaide *et alii*, 1996: 25).

renovar las bellezas del arte cristiano, «que renace en nuestros días como síntoma de mejores tiempos para la Iglesia y la sociedad».

A vista de estos objetos vase formando poco a poco el gusto del público y llegarán de nuevo los tiempos en que el más rudo aldeano, acostumbrado a ver la iglesia de su pueblo, posea un sentido artístico capaz de gustar las bellezas de Catedrales como las de Sevilla o Toledo.

La Ilustración Católica, en la modesta esfera en que puede moverse, considera como deber suyo el estimular a los artistas cristianos a proseguir en esta obra de restauración, que ha de ser fecunda en resultados. ¿Cuándo será el día en que reemplacen en las iglesias a esas arañas de cristales, propias de cafés, casinos y salones, lámparas de buen gusto artístico, severas y graciosas a un tiempo, dignas de las tradiciones del arte cristiano y de la augusta majestad del culto católico?¹³⁰³.

La prueba del éxito de la nueva moda fue la capacidad de exportación que tenían productos franceses como las imitaciones de esmaltes antiguos¹³⁰⁴ (Martín Ansón, 1989); y en 1879 Giner de los Ríos lleva a sus alumnos de la Institución Libre de Enseñanza al Museo Arqueológico para que observen los tipos históricos de los azulejos, la loza y la porcelana¹³⁰⁵. Reflejo también del interés por estos objetos es el artículo de Francisco de Paula Valladar sobre la cerámica, los azulejos y la indumentaria (pieles, sedas, joyas) árabes de Granada, con numerosas notas bibliográficas —los estudios de las últimas décadas decimonónicas están mucho más documentados—¹³⁰⁶ y el trabajo de Rodrigo Amador de los Ríos en torno a la orfebrería y a la cerámica musulmanas¹³⁰⁷.

Pero esta labor de estudio y mimesis del arte medieval va a ser como sabemos criticada debido a la escasa aportación original que supone. Así, Pi y Margall se queja de que: «Empeñada [*sic*] en ser aún expresión de lo infinito, ha querido el arte en nuestros mismos días ser especialmente religiosa [*sic*]. Ha caído en la imitación, en la copia, y hasta las formas ha debido tomar del arte de la Edad Media. No ha creado nada y en todas sus composiciones ha estado muy debajo de sus modelos». El articulista pide no olvidar la realidad de las cosas, aunque no se cierren al arte las puertas de la historia

¹³⁰³ “Los grabados./ Renacimiento del arte cristiano; Lámpara de estilo gótico, construida en los talleres del señor Isaura, de Barcelona, con destino a la iglesia de Nuestra Señora del Pino de aquella ciudad”, *La Ilustración Católica*, 33 (7 de marzo de 1881), pág. 262.

¹³⁰⁴ En el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* de 1894 vemos a Bernardino Martín Mínguez ocupándose en sendos largos capítulos de los esmaltes de la Exposición Histórico-Europea que se celebraba entonces, en “Esmaltes”, 11 (1 de enero), págs. 160-162; 12 (1 de febrero), págs. 174-176; una prueba más de su importancia.

¹³⁰⁵ “Excursiones instructivas. Noviembre”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 67 (30 de noviembre de 1880), pág. 175.

¹³⁰⁶ Francisco de Paula Valladar, “Las artes suntuarias en Granada”, *Revista de España*, CXXIV (noviembre y diciembre de 1888), págs. 422-447, 586-616.

¹³⁰⁷ Rodrigo Amador de los Ríos, “Estudios arqueológicos. La Sala de arte hispano-mahometano y de estilo mudéjar en el Museo Arqueológico Nacional”, *Revista de España*, CXXV (enero y febrero de 1889), págs. 203-234.

o del Evangelio. El historicismo vigente en el arte se critica desde una postura de búsqueda de las ideas vivas, no de las muertas¹³⁰⁸.

El Modernismo, cómo no, hará su entrada a través de esta fetichista adoración de los objetos antiguos. El ideal finisecular se aprecia ya en la manera de considerar el proceso creativo artístico, del que se exalta su producción manual: la influencia del pensamiento de Ruskin y de Morris comenzó al final de nuestras décadas a dejar su huella. «Armonizar las artes industriales y las bellas artes, hacer que lo bueno sea igualmente estimable por lo bello, demostrar que el sentimiento estético es susceptible de ser revelado en todo producto del humano trabajo, ha sido el *desideratum* de los verdaderos industriales que no pueden prescindir de ser artistas si en sus obras han de mostrarse perfectos», se nos dice en 1888, comentando un jarrón modernista de Masriera, que el Jurado nombrado por la Asociación de Artífices había calificado de «superioridad en el arte de platería»¹³⁰⁹.

Este gusto por el arte medieval se implanta ya a través de la enseñanza, especialmente en la educación integrada de la Institución Libre de Enseñanza. Los informes que redactan los alumnos sobre las excursiones que realizan muestran una manera de impartir la historia que hace especial hincapié en las artes plásticas. El gótico por supuesto será un punto de mira privilegiado. Las descripciones que hace un alumno de 15 años de su visita a Toledo (por ejemplo, de la catedral) nos recuerdan las de las guías de viajeros o las de *Recuerdos y bellezas de España*: descriptivas y detallistas, muy eruditas, aunque más impersonales¹³¹⁰; son una sucesión aprendida de datos de manual. Esta manera de estudiar historia puede darnos una pista sobre la forma de recibir el arte medieval¹³¹¹. Copiamos aquí unos párrafos que nos proporcionarán una idea de estas excursiones pedagógicas, puestas de moda por las asociaciones excursionistas y sus boletines. También nos hablan de la conciencia, madura ya en los 80, del tema de la restauración así como de la visión impartida de los monarcas católicos:

¹³⁰⁸ Pi y Margall, "El arte. (Conclusión)", *La Ilustración de España*, 19 (15 de mayo de 1887), pág. 148. El artículo se comenzó en los números 15 y 17.

¹³⁰⁹ "Nuestros grabados", *La Ilustración Artística*, 362 (3 de diciembre de 1888), pág. 394.

¹³¹⁰ En ellas no aparecen las largas y efusivas consideraciones que incluso se incorporan a las novelas de folletín. «Hemos sentido tanto en un solo día que hemos estado en Toledo, y dentro de la catedral, que para nosotros la catedral es Toledo, y no concebimos ni la nombradía ni el orgullo de Toledo sin la catedral. El autor entró en ella español, altivo y cristiano, pero salió de ella más altivo y más español; por aquella primera, virgen y múltiple impresión, ama y recuerda con un no sé qué de delicioso, de vago, de infinito, de patriótico, de artístico, de poético, de religioso, a la hermosa basílica de Santa María de Toledo» (Fernández y González, 1961: 21-22). Y acto seguido el autor de *La jura de Santa Gadea* pasa a describir sus vidrieras, las estatuas, y se imagina asistir al momento en que llevan ataúd de don Álvaro. Nuestros textos, en su asepsia, están más lejos de ese espíritu exaltado de cierto Romanticismo.

¹³¹¹ "Informes redactados por los alumnos de las excursiones. Excursión a Toledo", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (1880), 72 (16 de febrero), págs. 23-24; 73 (29 de febrero), págs. 31-32; 74 (16 de marzo), págs. 39-40; 75 (31 de marzo), pág. 47. Los párrafos citados a continuación se encuentran en las páginas 32 y 47 respectivamente.

Después fuimos a *San Juan de los Reyes*, que es una iglesia de estilo gótico: hay colgadas del muro, por la parte exterior, una porción de cadenas de los cautivos rescatados por los Reyes Católicos en la toma de Granada. La puerta principal de esta iglesia ha sido restaurada. Pasamos al interior, atravesando una parte del museo de pinturas, y entramos en el claustro, que es de estilo gótico florido y casi lo mejor que hay en España de este orden; no se conserva en buen estado nada más que una parte del claustro, porque cuando la guerra de la Independencia, en 1808, se quemó una gran parte, que aún está sin restaurar.

(...)

La santa Hermandad fue fundada por los Reyes Católicos para perseguir a los malhechores de que estaban infestados sus reinos: era una especie de guardia civil que vigilaba las carreteras. Tenían en Toledo una casa, donde se reunían los cuadrilleros. De esta casa, que está convertida en posada, se conserva la fachada, que tiene sobre la puerta las armas de los Reyes Católicos (...)

Las excursiones de los alumnos de segunda enseñanza podían destinarse tanto al conocimiento de la arquitectura árabe como de la gótica. En la Institución Libre de Enseñanza se propone un recorrido por Madrid en el que un día se incluían la Sala árabe del Museo Arqueológico, «San Gerónimo del Prado», La Latina y «la casa de los Lujanes»¹³¹².

Por otra parte, en las visitas instructivas que se nos describen en la misma revista, observamos que profesores de historia de la pintura como Soler llevan a sus alumnos al Museo del Prado para conocer los cuadros medievales, mostrándoles a Fra Angélico y las escuelas anteriores al XVI, especialmente las italianas, así como, por ejemplo, el ideal artístico del retrato medieval, con los pintores flamencos de los siglos XI y XV. En cambio, las excursiones por motivos escultóricos tendrán como principal centro de atención las de tema clásico, aunque, entre las modernas, Azcárate podrá llevar a sus alumnos al *Ministerio de Ultramar* para, entre otras cosas, admirar la estatua de Colón¹³¹³.

En ocasiones, el profesor de historia recorrerá con sus alumnos el Museo del Prado para observar los cuadros de historia de entonces, que cumplen un papel instructivo. La intención moral, didáctica y glorificadora del pasado de estas obras —de las que hablaremos seguidamente— resultará muy práctica para la enseñanza de la historia. Así, el profesor de “Estudios de historia” «González Agejas» [*sic*] explicará a sus alumnos los asuntos de *Prisión del príncipe de Viana*, *La venganza del Cid*, *Las hijas del Cid*, *Muerte de don Álvaro de Luna*, *Colón en el monasterio de la Rábida*,

¹³¹² “Excursiones instructivas. Febrero”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 76 (16 de abril de 1880), págs. 55-56.

¹³¹³ “Excursiones instructivas. Diciembre”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 71 (31 de enero de 1880), pág. 16 [el profesor Fuentes explica a sus alumnos el tema de “El retrato; la pintura en la Edad Media”]. “Excursiones instructivas. Enero”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 73 (29 de febrero de 1880), pág. 40.

*Cisneros mostrando las tropas a los grandes, Un duelo en el siglo XIII y La partida del guerrero*¹³¹⁴.

Finalmente, resta decir que el arte medieval se hará fuente de inspiración en numerosos escritores, aunque para Taine, de todos los productos que ayudaban al historiador a reconstruir una época el mejor era el documento literario. Es éste un fenómeno común a toda Europa, porque el arte era más accesible que la literatura medieval. Es poco probable que Flaubert consultara un manuscrito del siglo XIII, como algunos sugirieron a raíz de su *Saint Julien*; poco a poco historiadores y literatos empiezan a desplazar su atención hacia el arte, y Baudelaire y Flaubert elegirán así para sus ediciones ilustraciones medievales (Dakyns, 1973: 179).

LA PINTURA

Este siglo descontentadizo como siglo de transición, vive del porvenir y del pasado; en estos momentos en que la ciencia histórica, presenta a los pueblos de hoy la vida de los pasados pueblos, en toda su grandeza y en todos sus horrores, gusta al hombre de estos días ver reproducido en el lienzo, lo que el historiador le describe en las animadas páginas del libro. Además, los recuerdos gloriosos de cada nación, son como un hermoso patrimonio del cual se envanece las nuevas generaciones; parece que les cabe algo de aquel pasado que la gloria hace más brillante, y difícilmente rehúsan a la estéril vanidad de creerse hijos de los héroes¹³¹⁵.

Este fragmento es parte de una de las reseñas abundantes que encontramos de las exposiciones de Bellas Artes que, anualmente, desde 1856, se celebran en Madrid, donde el cuadro histórico ocupa un primer lugar. A partir de la crítica de la prensa ilustrada, haremos hincapié en la influencia del Realismo en el género de la pintura histórica. Pero estableceremos antes las características del género, resumiendo las opiniones de los principales críticos artísticos sobre el tema que nos ocupa. Finalmente, ampliaremos algunos aspectos referentes a la pintura histórica a la hora de tratar los grabados de las revistas ilustradas en el apartado dedicado a los mismos.

¹³¹⁴ "Excursiones instructivas. Enero", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 74 (29 de febrero de 1880), pág. 40; "Excursiones instructivas. Febrero", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 75 (31 de marzo de 1880), págs. 46-48. Las armas medievales también interesarán en estas visitas instructivas, pues vemos que el profesor Fuentes enseña "La milicia en la Edad Media" mostrando su organización militar en una visita al Museo Arqueológico (en el número 74 citado).

¹³¹⁵ ---, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, 44 (28 de octubre de 1860), págs. 346-347: 346.

Las características de la pintura de historia

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, los aspirantes a pintores disponían ya de concursos convocados por las academias de Bellas Artes donde se debían pintar temas históricos (Díez, 1992: 69-70). No obstante, habrá que esperar al menos medio siglo más para que se produzca el gran auge del género histórico en la pintura. Aunque en la primera mitad de siglo éste no estaba arraigado lo suficiente en la clientela burguesa que surge en la España isabelina, la cual prefiere géneros más triviales y decorativos, los paisajistas o pintores de marina incluyen entonces escenas históricas para prestigiar sus obras (*ibidem*: 76). De hecho, el interés por la vida privada de los personajes de la historia muestra ya un espíritu plenamente romántico (*ibidem*: 78). Hay todo un interés por las pasiones humanas de los protagonistas del pasado, el mismo que se ve en las novelas de los años 40, en la ópera y en el teatro. Pero el momento clave radicó en el Real Decreto de 1854, por el que se crean las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, aunque el primer certamen no se celebre hasta 1856. El jurado estaba compuesto por miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, si era necesario, por otros individuos elegidos por el gobierno (Arias Anglés, 1986: 208-209). Tenía carácter bienal (Díez, 1992: 81), y la pintura de historia ocupaba el más alto lugar y acaparaba los premios, por lo que los artistas deseosos de éstos se dedicaban a este género (Arias Anglés, 1986: 209).

Estos cuadros se conciben entonces con sesgo museístico, pues el Estado solía adquirir las obras premiadas, lo que provoca un direccionismo oficial del gusto que actuó primero desde la Academia y luego se continuó por medio del Estado a través de estas exposiciones. Pero no hay una ideología única, según Díez (1992). La Exposición Nacional de 1860 marca el período de los pintores de historia de la primera generación, y en ella tienen su primer gran éxito dos maestros destacados de esta etapa y que protagonizan dos tendencias ideológicas y estéticas opuestas: Antonio Gisbert, el pintor representante de la tendencia liberal de la pintura de historia, apoyado por el partido progresista, aunque su lenguaje plástico corresponde al más estricto purismo de raíz académica, y José Casado del Alisal, el pintor predilecto del sector político moderado y conservador, pese a que, al contrario que Gisbert, su técnica resulta más fluida y suelta, en consonancia con el incipiente realismo que luego se mostrará (*ibidem*: 82-83).

De todos modos, aunque establezcamos la fecha de 1856 para el inicio del *fenómeno* de la pintura de historia en España, no olvidamos que ésta vive tres períodos en el XIX: el neoclásico¹³¹⁶, el romántico, y el de 1860 en adelante, donde reinaron las tendencias naturalistas y eclécticas, momento en el que el género alcanza su auge, tanto

¹³¹⁶ También García Melero (1998: 356) señalará que la pintura de historia de nuestras décadas era una consecuencia evolutiva del contexto histórico y artístico de la pintura clasicista del reinado de Fernando VII, inspirada en David.

por la profusión de los cuadros pintados, sus grandes tamaños y calidades, como por el enorme eco y apoyos oficiales que se dan al cuadro de historia (Arias Anglés, 1986: 189). Los cuadros se pintan a gran escala para ser colgados en salones de edificios oficiales y obtener cierta perspectiva o panorámica teatral; Hernández Cava y Suárez Hernández (1987: 28) se refieren a este rasgo como «monumentalización de formatos». El fenómeno de la pintura de historia adquiere entonces una motivación oficial, como una contribución a la búsqueda de la identidad perdida o dañada, a través de cuadros alusivos a momentos heroicos de nuestra historia, que ayuden desde las exposiciones y centros nacionales a regenerar en el público la autovaloración nacional y la incorporación a la empresa de la patria común (Arias Anglés, 1986: 210). En parte, esa truculencia y ese aspecto amargo y sombrío de muchos cuadros de historia en la segunda mitad de siglo se deben no sólo a la estética del momento, sino también a una cierta angustia por parte de una nación que se contempla en un puesto tan secundario en el ámbito internacional (*ibidem*: 211).

Casi todos los especialistas de arte coinciden con Reyero (1989) en que en su origen la pintura de historia es un ejercicio académico, al menos hasta muy avanzado el siglo XIX. Sabemos que los estudiantes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se veían obligados a pasar por unos concursos en los que el Jurado imponía el título de los asuntos que cada participante debía ejecutar. Todos los alumnos acostumbraban entonces a seleccionar pasajes que fueran considerados excepcionalmente relevantes: el Estado o la Monarquía comprarán o fomentarán determinados temas con un fin propagandístico. El problema de la guerra carlista, por ejemplo, hará que la pintura se interese en ilustrar la legitimidad monárquica. Se pintan entonces las Cortes de Valladolid con el juramento a Fernando IV bajo la regencia de María de Molina, momento del pasado medieval que, además de respaldar la referencia femenina por el paralelismo con la reina Isabel II, apoyaba igualmente la legitimidad dinástica sostenida anteriormente por María Cristina y respaldada por las Cortes¹³¹⁷ (Reyero, 1989: 21). María de Molina y doña Berenguela se convierten en representaciones interesadas. Si el Gobierno encarga cuadros de valor ideológico — aunque la institución monárquica sea un cliente particular en el marco de las Nacionales, el Estado será el principal—, otros de interés religioso nacionalista se elaborarán para las iglesias, y los ayuntamientos y diputaciones promueven decoraciones más o menos históricas para sus salones.

La pintura de historia, como ya apuntó Arias Anglés, manifiesta en un número de temas la idea de la configuración histórica de España; el pasado se idealiza por

¹³¹⁷ Así puede ser interpretado el cuadro de Gisbert de 1863 *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*; se trata de la toma de posesión de un niño ante la presencia de su madre María de Molina, que también sirve para ilustrar las funciones de la sala para la que iba destinado, en el Congreso de Diputados (Reyero y Freixa, 1995: 48).

motivos políticos de reafirmación de la nación frente a imperialismos decimonónicos. La práctica de este arte irá dirigida a lograr una finalidad didáctica, propagandística e ideológica: era una forma de hallar y mostrar los orígenes históricos del país y sus episodios principales, que se encontrarían en la Edad Media, en la época imperial (en menor grado)¹³¹⁸ y en la Guerra de la Independencia. En este lenguaje artístico del Estado, se reafirman con los lienzos algunos de los viejos ideales de los sectores más aristocráticos, conservadores y tradicionalistas de la nación, según García Melero (1998: 360), pero en general todo el liberalismo político manipulará el pasado para justificar el presente aún incierto: en eso consiste el heroísmo triunfante de la pintura del segundo tercio de siglo, con un optimismo que se contradice con el carácter gris de muchas empresas políticas, unido a la imagen estereotipada del género (Reyero, 1989). Este proteccionismo dará un matiz oficial a esos cuadros de culto a la heroicidad donde el ideal de patriotismo se reencarna en individuos concretos, que simbolizan gestualmente los principales valores históricos del Reino. La misión del pintor de historia es así la de representar por medio de imágenes la sublimación del devenir del país, traduciéndola en temas muy significativos, que sinteticen las características principales de la historia nacional (García Melero, 1998: 358).

La conversión de Recaredo que pinta Muñoz Degrain para el Senado, por ejemplo, representa esa idea de unidad política y religiosa de la que ya hemos hablado en el capítulo primero: para gran parte de la historiografía del XIX España existe como nación desde los visigodos. La pintura de historia, testigo de la política centralizadora del gobierno, manifestará esa predestinación de la nacionalidad española. Y Recaredo simboliza la unidad religiosa y política, en un momento en que el tiempo de los godos será bastante recurrido. Recordemos que la religión se mantiene a lo largo del XIX como una de las grandes ideas que dan grandeza a la patria y fundamento a la monarquía, además de contribuir a la unidad de la patria y preservar del ateísmo a la libertad (Reyero, 1992: 42). Fernando III simbolizará santamente la monarquía española y el poder tratará de aumentar esa tradición ideológica —por ejemplo cuando Alfonso XII acuda a Sevilla a contemplar el cadáver de su antepasado (Reyero, 1989: 139)—.

A través de esta clara dimensión política en la presentación del tema de la independencia, la Reconquista, la unidad nacional con Recaredo, los Reyes Católicos, etc., la pintura se hace un vehículo de las grandes aspiraciones del siglo. El carácter español será encarnado por la arrogancia del Cid, la hidalguía de Guzmán o el destino trágico de Séneca, y estas glorias de la patria aparecen en contradicción con el panorama real de la política española. En Cataluña, la pintura de historia es testimonio del nacionalismo catalán, con Wifredo el Velloso, Pedro III, el conde Urgell, Joan Fivaller o Carlos de Viana. Es decir, aunque la representación pictórica de los reyes de la corona

¹³¹⁸ Sobre la pintura de historia decimonónica en torno a la época imperial, véase *La época...* (1999).

de Castilla ilustra los destinos de la unidad de España, no todos los temas históricos sirven para una interpretación nacionalista del país (Reyero, 1992: 45-47). Varios ambientados en el Medievo defienden los orígenes multinacionales del Estado, y son fruto casi siempre del trabajo realizado por pensionados de las diputaciones provinciales. Así los más interesantes son los que proceden de la antigua corona de Aragón, por ejemplo los de Jaime I (*ibidem*: 47), cuya figura es recreada con preferencia por los pintores de historia mallorquines (Cantarelles Camps, 1980: 638); como vemos, no sólo es recurrida en la literatura.

Por otro lado, se alude a la libertad y a la tolerancia, valores burgueses del liberalismo político, y se critica la expulsión de judíos. Se representan figuras que se manifestaron contra la tiranía de reyes, como el Cid, Cisneros, Vinatea, etc. Igualmente, se conmemoran las instituciones assemblearias que a lo largo de la historia se pueden interpretar como antecedentes de la voluntad popular, sean los concilios visigodos, las cortes medievales o las Cortes de Cádiz (Reyero y Freixa, 1995: 145-146). Se usa entonces la imagen de los personajes históricos para defender las inquietudes de la España coetánea: la legitimidad sucesoria, la presencia de una mujer en el trono, o el carácter democrático de ciertas instituciones regias. La relectura ideológica del pasado se da a través de estos episodios de la Edad Media que sirven de referente político (Reyero, 1992: 48). Con un sentido más democrático que el ya mencionado de María de Molina, se presentan *Guillén de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero* y *El compromiso de Caspe*, asunto crucial que alentaba la idea de la unidad de España y la elección pacífica de un rey por unos representantes: este tema se repite en varios cuadros, pues poseía un poder ejemplificador como solución política a las discordias civiles y era sinónimo de parlamentarismo. Pero la época de los Reyes Católicos es la preferida para su representación, y dentro de ella el asunto colombino (*ibidem*: 49). Reyero postula acertadamente que la preferencia por el personaje de Isabel puede obedecer a la necesidad de justificar con ejemplos históricos la figura de una mujer en el trono; ya conocemos el libro de José Güell y Renté, *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel I y doña Isabel II*, de 1858 —en el que se compara todo, desde la oscuridad, pero legitimidad con la que acceden al trono, hasta el nombre, carácter, matrimonio con un primo, política, aspecto físico, etc.— (*ibidem*: 50). Si se presta pues gran atención a Isabel la Católica (ya Gautier observa en 1856, comentando la exposición universal del año anterior, que el tema de esta reina era muy querido por los españoles [Reyero, 1993: 57]), será debido a la problemática derivada de que una mujer, Isabel II, ciñera una corona: se reforzaba así la legitimidad de la reina siempre cuestionada en razón de su sexo (Díez, 1992: 78). Pero los asuntos preferidos de este final del Medievo serán, según Reyero (1992: 53-54) la guerra de Granada, el cardenal Cisneros, el Descubrimiento de América y el personaje de Colón, especialmente su

visita a la Rábida (así, los cuadros de Benito Mercadé y Eduardo Cano¹³¹⁹), episodio también muy novelado, como sabemos.

Reyero y Freixa (1995) abordan el inicio de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. En diciembre de 1853, según estos investigadores, la reina firmó el decreto por el que quedaron instituidas estas manifestaciones, dependientes del Ministerio de Fomento, en cuya sede del antiguo convento de la Trinidad en la calle Atocha se inauguró la primera en 1856. Al principio tenían una periodicidad bienal, que pasará a trienal durante las primeras décadas de las Restauración: en total se celebraron 17 hasta 1899. Cada autor podía presentar un máximo de tres obras, aunque los requisitos variarán con el tiempo (Hernández Cava y Suárez Hernández, 1987: 29). Como afirman Reyero y Freixa (1995: 142), «de cuantas exhibiciones públicas tuvieron lugar en España durante ese periodo ninguna puede parangonarse con ésta, verdadera pieza angular del entramado socio-artístico español de su tiempo, que afectó prácticamente a todos los artistas y especialmente a los pintores», sin que importara aquí su procedencia geográfica. Sólo unos pocos nombres de los grandes creadores, como por ejemplo Fortuny, no acudieron a estos certámenes. Si estas exposiciones exaltaron el nacionalismo artístico, como ya hemos señalado, sus consecuencias se reflejaron más en el campo temático que en el estilístico, donde se tendió a consolidar un lenguaje internacional, lo que no impidió que los críticos establecieran sus propias conjeturas nacionalistas más o menos fundamentadas. La pintura tuvo primacía en todas las exposiciones, y entre los géneros, el histórico, por supuesto. Esto se ve incluso en los reglamentos. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que hay buenos ejemplos del género histórico, definatorios, que no tuvieron que ver con las exposiciones, y también que en ellas se dio cabida a otros géneros cuyo papel en la modernización del gusto fue decisivo. Las exposiciones despertaron un enorme interés y se convirtieron en auténtico espectáculo mundano, reflejo de lo cual son los comentarios que aparecen en la prensa diaria, así como los curiosos opúsculos, en broma o en serio, en prosa o en verso, editados para la ocasión. «Conformaron el gusto pequeño burgués que caracterizó la sociedad española culta —y no tan culta— del siglo XIX para la que resultaba de buen tono acudir a ver la exposición y leer y opinar de pintura» (*ibidem*: 143). En este sentido, el gusto pequeño burgués se define por el del género histórico en el arte, que se extiende al ámbito literario.

Según Reyero (1993), que estudia la participación española en las exposiciones universales, la referencia parisina durante el proceso de génesis, triunfo y descrédito del academicismo decimonónico, que en España coincide con una época de crisis, fue inevitable para cualquier artista. En general los críticos franceses, en el momento de la

¹³¹⁹ A este cuadro de Cano le pedirá Valera más idealismo en los retratos de Colón y su “hijo” (Valera,

primacía de la pintura de historia, opinaban que nuestra pintura de género iba en alza. Consideraban, por ejemplo, mejor la participación española en pintura de historia de la Exposición Universal de 1867 que la de 1855, aunque la primera fuera más reducida (*ibidem*: 137). Un cuadro que obtendrá gran éxito entre ellos será el de Pradilla sobre Juana la Loca, en la Exposición Universal de 1878, en París (*ibidem*: 172). Los cuadros de historia españoles de esta exposición proceden de la primera promoción de pensionados en Roma, que ese año fueron premiados en la Nacional. Pero si en la Exposición Universal de 1889 todavía la pintura de historia constituyó la representación más cuidada de la sección española, ya la crítica francesa será reticente ante los cuadros exponentes de una estética que se consideraba pasada de moda, pues entonces triunfa el realismo social (*ibidem*: 259). Esto supuso el ocaso de la pintura de historia. En Francia atribuyen la escena de la campana de Huesca al gusto de la idiosincrasia española por las escenas trágicas, dolorosas y sanguinarias. Pese a todo, la prensa francesa no pudo dejar de reconocer el valor de *La campana de Huesca*, de Casado del Alisal, *La rendición de Granada*, de Pradilla, *Alfonso XI instituyendo el Ayuntamiento de Madrid*, de Luis Herreros de Tejada, *La expulsión de los judíos* de Emilio Sala, y *La conversión de Recaredo* de Antonio Muñoz Degrain (*ibidem*: 261).

Hasta el destronamiento de Isabel II, la monarquía fue un importante cliente en las exposiciones, sin embargo, con la llegada del parlamentarismo político, fue el Estado el que ocupó el puesto vacante dejado por la Corona. Entonces, su adquisición de cuadros empezó a estar presidida por la necesidad de adquirir las mejores obras para crear un museo nacional de arte moderno. Y esta conciencia de obra museal, que ya hemos señalado, influyó en los artistas, sobre todo en el género histórico. Pero también les afectará el continuo vaivén político. «Un episodio crucial en la evolución de la política artística en España tuvo lugar con la revolución de 1868. En ningún otro momento ni anterior ni posterior del siglo hubo tal conciencia del papel desempeñado por el arte como vehículo de ideas políticas y de necesidad gubernamental de plantearse el alcance del mismo. Con independencia de sus limitaciones temporales el análisis de los aspectos sociales del fenómeno artístico debe tener en cuenta siempre los planteamientos revolucionarios» (Reyero y Freixa, 1995: 144). Con la Restauración, la aristocracia y la emergente burguesía fueron más clientes que mecenas, pero su contribución fue importante. Adquieren obras, financian a artistas en el extranjero... Así, en la España de la segunda mitad del XIX no son infrecuentes en escultura y en pintura los encargos. «Tanto particulares como, sobre todo, instituciones públicas — ministerios, diputaciones, ayuntamientos, bibliotecas, teatros, academias— o semipúblicas —ateneos, liceos, casinos— encargaron una buena cantidad de las obras

artísticas que se conservan en sus colecciones. Esta actitud se prolongó superado el límite del siglo» (*ibidem*). En este sentido, podemos hacer diferir este género del ámbito literario, donde, en general, no hubo tamaño grado de intervencionismo institucional, aunque la presión del Estado pudiera venir por otros lados. Arnaldo (1995: 299) se refiere también a esa correspondencia mutua entre la pintura de historia, que gozó de los favores políticos, y las instituciones políticas, que se beneficiaron de este género. «En el siglo XIX (...) el posicionamiento político fue un elemento importantísimo en la actividad y la crítica artísticas, en particular en todo cuanto se relacionara no sólo con la pintura realista, sino también con la de historia. Al introducirse ésta última en el territorio de lo público su causa se hace pública».

A lo largo del siglo XIX, muchos pintores perfeccionan sus estudios en Roma. Y en el último cuarto de la centuria ese fenómeno contó con una institución que acentuó aún más el peso de la erudición antigua entre los españoles y sirvió como su aglutinante: la Academia de Bellas Artes de la capital italiana, a la que ya nos hemos referido. A partir de 1873, y sobre todo desde la inauguración de su sede en el convento de San Pietro in Montorio en 1881, la Academia Española se convirtió en un centro docente fundamental, en un referente modélico de las aspiraciones estéticas más oficiales al que miraron también los pintores pensionados por otras instituciones del Estado (Reyero y Freixa, 1995: 226). Fue ideada por Castelar, que mostrará siempre una especial preferencia por el arte antiguo y la pintura de historia, y de su puesta en marcha se encargará el conde de Coello; su funcionamiento dependía del Ministerio de Estado, aunque estaba asesorado técnicamente por la Academia de San Fernando. García Melero (1985: 54), a la hora de hablar de la Academia, señala cómo el Estado heredó los sistemas centralistas de corte borbónico ideados durante la Ilustración, que tenían en ella su instrumento efectivo.

Casado del Alisal, uno de los pintores más respetados de su tiempo (que no sólo se dedicó a la pintura de género), fue el primer director efectivo de la Real Academia de Bellas Artes de Roma en 1874, donde llevaría a cabo una de las obras más espeluznantes del género histórico, *La leyenda del rey monje*, más conocida por *La campana de Huesca*, una lección madura con la que no logró Casado el éxito que esperaba en la Nacional de 1881. «En ella se incorpora finalmente una concepción realista de la pintura, desde la palpitante expresión de los nobles a la macabra muestra de las cabezas decapitadas, con un agudo sentido de la observación y de la ejecución, de asombrosa soltura» (Reyero y Freixa, 1995: 156). Para darnos cuenta del camino recorrido, basta compararla con la de Esquivel, ejemplo de artista cuyas composiciones históricas poseen gran teatralidad: su cuadro *La campana de Huesca*, de 1850, está más inspirada, como las muchas que realizó, en el teatro o en la narración literaria que en la documentación histórica, como consecuencia de lo cual queda muy lejos de la problemática que alcanzaría al género con posterioridad (*ibidem*: 88). Por otra parte, del

valenciano Gisbert —cuya obra de arte será *Los comuneros*— hay que destacar su obra de temática medieval, ya mencionada por su aprovechamiento político, *Doña María de Molina presentando a su hijo a las cortes de Valladolid*. Mariano Fortuny también participará en esta moda, pues concurrió a una de las pensiones de la Diputación de Barcelona para estudiar en Roma, con el cuadro *El conde Berenguer III alzando la enseña en Barcelona en la torre del castillo de Foix*, que por supuesto ganó el premio. Otro cuadro medievalista suyo es *La matanza de los abencerrajes*, de 1871. Este pintor es un ejemplo de coleccionista que mostró siempre gran pasión por las antigüedades: durante toda su vida coleccionó numerosos objetos —cerámicas, espadas, marfiles—, reveladores de su gusto personal, muy orientalista, aunque al final no fijó su residencia en Granada según era su primer propósito, sino en Italia. En cuanto a Pradilla y Rosales, hablaremos de ellos en el apartado siguiente.

En Europa, una especial huella de la Edad Media se puede encontrar desde la primera mitad de siglo en los nazarenos. Los nazarenos son los pintores germánicos del convento de San Isidoro de Roma desde 1810, llamados como grupo la *Lukasbund*. Los principios estéticos que habían defendido empiezan a extenderse fuera de su cofradía a gente de su ámbito lingüístico, a italianos, como Minardi, firmante del *Manifiesto purista*, en 1834, a los ingleses, y sobre todo a los franceses, entre los que hay que destacar a Ingres por su influencia sobre España. En ellos, se olvida el inicial talante antiacadémico y se busca un misticismo auténtico, expresado a través de la pureza formal que encarnaban los pintores del Quattrocento italiano. Ruskin y los prerrafaelistas (en los que nos detendremos en la sección de los grabados) intentaron desapropiarse de ellos, aunque les debían bastantes cosas¹³²⁰. Lo nazareno, arcaísmo amanerado, se extenderá incluso por las academias y se empezó a convertir en una de las alternativas más aceptadas de todas las que había producido la crítica romántica. Los pintores españoles que llegaron a Roma a partir de la década de los 30 se interesaron por la estética nazarena. Así, los catalanes fueron los primeros en recibir esta influencia a raíz de su temprano viaje a Roma, aunque el nazarenismo en España tuvo una difusión académica en los años centrales del XIX, tanto en Barcelona como en Madrid, según

¹³²⁰ Sea como sea, aunque separados en el tiempo durante cuatro décadas, los nazarenos, que nacieron en 1809, y los prerrafaelistas, cuya Hermandad fue fundada en 1849, evolucionaron a través de reacciones similares contra los dictados estéticos del racionalismo y del clasicismo, practicados por las academias de Europa occidental. Opuestos a la expresión artística idealizada, generalizada y abstracta, los dos movimientos buscaron expresar más particularización e individualidad con un énfasis correspondiente en lo que llamaron ellos corazón, alma y sentimiento; además, hacen hincapié en el arte comunal, el impacto de la emoción, las expresiones realistas y el asunto medieval. Hay una influencia marcada de los nazarenos en el uso prerrafaelista de la técnica del fresco, el color puro y natural, los símbolos de animales y flores. Pero las expresiones eróticas y secularizadas sólo se dan en los prerrafaelistas, así como un mayor énfasis en asuntos contemporáneos.

Reyero y Freixa (1995). También Díez (1992: 82)¹³²¹ coincide en señalar la influencia del nazarenismo medievalista de raíz germánica en algunos cuadros.

Bajo la influencia de estas corrientes pictóricas europeas—influencia que no ha sido suficientemente estudiada—, en esta segunda mitad de siglo, la pintura de historia, que ya ocupaba un alto lugar en el escalafón académico, vivió un extraordinario desarrollo, con obras de gran valor, popularidad y personalidad propia. Entre los años 50 y 80 se pintaron tal cantidad de obras de este género que esta época constituye una especie de “edad de oro” de la temática (Reyero y Freixa, 1995: 144). En todas ellas, hay una perfecta caracterización del espacio —la perspectiva—, de la época —con referentes arquitectónicos—, y del lugar concreto —con la reconstrucción de los elementos que lo identifican—. Sea dan también una serie de clichés visuales como el recibimiento, la entrada triunfal, la rendición y los últimos momentos; elementos tan frecuentes como el carácter narrativo de estas realizaciones¹³²².

El *Manual del pintor de historia* de Francisco de Mendoza, de 1870, es fundamental para la formación de los pintores y nos proporciona muchas claves sobre el arte histórico de la época. Mendoza era profesor de la Escuela de Bellas Artes madrileña, y trataba de realizar con este libro una recopilación de corte académico de las principales reglas, máximas y preceptos a seguir. Más que la anatomía o la perspectiva, le interesará destacar el asunto (esencial o accidental) y el héroe, que ocupará el lugar principal (García Melero, 1998: 363-364). Se afirmaba así la conveniencia de que el tema tuviera interés, por lo que se debía meditar mucho en torno a él: el público ilustrado lo comprendería en el acto, ya que se trataría de una página de la historia que recordaría un hecho notable. De modo que, por bien ejecutado que estuviera el cuadro, si el asunto no despertaba atención, rebajaba el mérito de la obra. Como veremos en el apartado de la prensa estos requisitos tendrán unas consecuencias en la crítica de la época. «Se exigía a los pintores que se documentaran con cierta exhaustividad sobre el asunto histórico a tratar, los caracteres físicos y hasta psicológicos de los protagonistas, el entorno cultural de la época con las modas y los muebles de cada momento, así como del paisaje o marco físico en el que el acontecimiento tuvo lugar, aunque muchas veces éstos tan sólo se insinuaban y los fondos eran neutros, simples telones de escenarios teatrales» (García Melero, 1985: 57). Se racionalizan de esta forma los detalles mínimos

¹³²¹ Según Chandler (1971: 192), los nazarenos tipifican la atmósfera intelectual del continente. «They praised the Middle Ages as a period when the dignity of man was still fully apparent and aimed to restore the joyous innocence of early Italian painting. They claimed that their art was devoted to truth and nature». Pero hay que decir que los pintores italianos medievales no eran desconocidos antes de que los nazarenos enseñaran a amarlos: otros pintores crearon también sus obras con una devoción prerrafaelista hacia el detalle.

¹³²² Sobre estos elementos publicará a principios de siglo Alenda y Mira (1903) un libro fundamental.

con una normativa convencional y en ocasiones absurda. No hay que olvidar que en la Academia se estudian las asignaturas de anatomía y ropajes.

El artista entonces antes de iniciar un cuadro se documentaba en los libros de la época; los más minuciosos, acudirían a los antiguos cronicones. En aquellos momentos nada había tan laudatorio como el que se comentara un cuadro por medio de la lectura de un texto histórico para atestiguar el grado de veracidad alcanzado —y por tanto su calidad, según la mentalidad estética de entonces— (*ibidem*). La retórica de la literatura histórica se refleja casi fielmente en la pintura del momento, hasta que, más tarde, alcance matiz positivista. Los grabadores del momento encontraron en los novelones históricos un motivo de inspiración y un medio de trabajo, pues solían ilustrarse con grabados copiosos, ricos en anacronismos y tópicos de época. También serán fuente de esta pintura los libros de iconografía como el de Carderera, muchos de los cuales daban noticias sobre cómo localizar a determinados personajes del pasado. Por otro lado, además de la historia de Mariana, los pintores podrán consultar los volúmenes de la BAE y se informarán bastante sobre la heráldica (tema en torno al cual vemos publicados varios artículos), que en la pintura de historia adquiere cierta relevancia.

Reyero (1984: 81) señala cómo los ilustradores de las historias de España determinarán la pintura de historia de la segunda mitad del XIX, al menos en cuanto a los temas inspirados en el pasado nacional. Como ya señalamos en el capítulo primero, existe una correspondencia muy aproximada entre los sucesos que los grabadores escogen para ilustrar el texto de Mariana y los asuntos que los pintores presentan a las exposiciones nacionales. La ilustración establece una selección icono-temática tanto o más importante que el propio texto de Mariana (*ibidem*: 81-82). Hay que decir que las imágenes de estas historias de España (las primeras ilustradas aparecen entre 1845 y 1852) tenían el mismo contenido ideológico que la pintura.

Si en el Romanticismo encontrábamos en los temas de la pintura de historia verdaderas «gestas nacionales» (Reyero, 1992: 41), poco a poco se irá añadiendo más variedad argumental. En los primeros premios de las exposiciones nacionales de los años 70 y 80, la justificación heroica, triunfal y moral de la pintura de historia deja paso a alucinantes escenas de raíz romántica cuyo atractivo reside en la impresión mental y visual del suceso, con independencia de su carácter histórico (*ibidem*: 43). Así, dentro de su pintoresquismo, *La campana de Huesca* conecta con la mayoría de estos primeros premios. Pero más que este rasgo señalado por Reyero, nosotros lo situaríamos también en esa corriente de representación de la *barbarie* medieval —que estudiaremos más detenidamente en el apartado de los grabados—, que no conviene perder de vista. Además, interesa el tema del amor y el de la muerte del individuo —como culminación de la vida y ejemplo del bien morir—. Algunos asuntos se abordan con una cierta morbosidad, así el recorrido de las hijas del Cid, tema sobre el que Jerónimo Borao

escribirá una de sus obras —el drama histórico *Las Hijas del Cid*, de 1842—. Igualmente, el asunto de Paolo y Francesca aparecerá continuamente representado (por ejemplo por Gisbert y Díaz Carreño) en medio de una curiosa corriente pan-europea que parece obsesionarse con el mismo tema. La pintura de género pierde entonces capacidad histórica y se vuelve cada vez más literaria, al tiempo que el realismo, del que hablaremos en seguida, se hace más social. *Los amantes de Teruel*, de Muñoz Degraín, de 1884, es un ejemplo de pintura literaria en su tratamiento del mito del Romanticismo. Literarias y teatrales también serán *La rendición de Granada* de Pradilla y *¡Granada, Granada, por los reyes don Fernando y doña Isabel!* de C. L. Ribera, este último bastante más retórico que el primero (Reyero, 1992: 52).

Un asunto problemático es la influencia de la literatura sobre la pintura (Reyero, 1989: 40) o viceversa. En artes y en letras se fomenta conjuntamente la búsqueda de raíces históricas en un pasado que dará fundamento a una comunidad (García Melero, 1985). Según García Melero (1995; 1998: 363), en los dos cuartos intermedios del siglo, hay una indudable relación de la pintura de historia con la literatura artística teórica y práctica de carácter eminentemente pedagógico, así como con la creativa del género histórico, en la cual a veces se inspira, y con los manuales de historia. Subraya así la óptica unitaria en las realizaciones de las distintas artes del Romanticismo español (y en el movimiento posterior, añadiríamos). Y explica esta conexión como consecuencia del carácter erudito de la práctica pictórica y de la actitud romántica dada a lo libresco, favorecida por los inventos últimos en las técnicas de impresión y de reproducción de las imágenes. A esto podríamos añadir que durante mucho tiempo la historia y la literatura estuvieron muy unidas y lo histórico se quería encontrar en lo literario en muchas ocasiones, según vimos en el capítulo primero. Sea como sea, parece que Rosales llega al argumento de Blanca de Navarra a través de la novela de Navarro Villoslada, y la poesía, como género favorito del Romanticismo, inspira cuadros históricos, sobre todo a partir del romancero.

La cuestión de la teatralidad, y por tanto de la influencia de la ópera y del teatro histórico, es otro lugar común de la pintura que representa asuntos del pasado. Pero la gestualidad no tiene por qué venir de la influencia de las tablas: la cotidianidad de lo teatral trasciende a toda la cultura decimonónica, nos dice Reyero (1989: 41). De este modo, si el teatro histórico y la ópera (que respondían a similares causas que la pintura, como hemos visto) pudieron influir en este género, no motivaron su origen (Arias Inglés, 1986: 212), que tiene su herencia en una tradición anterior ya señalada. Por otro lado, la pintura de historia toma también elementos de la historia de la arquitectura para identificar la época.

García Melero (1998: 358-359), agudamente, postulará una cierta correlación entre la pintura de género y algunos de los principales postulados de la filosofía de la

historia, ya planteados a finales del XVIII y primera mitad del XIX. Así, la concepción nacionalista de la historia tiene en Herder uno de los teóricos más destacados, pues este crítico había insistido en el carácter individual de pueblos, épocas y principales personalidades. También en la obra del pensador encontramos la idea de Dios, el fuego divino que se revela en la historia a través de su concepción orgánica: el arte será la aparición de la divinidad en el acontecer histórico. Según García Melero (*ibidem*: 359), en nuestros cuadros se percibirá además la influencia de Herder en la idea del devenir cíclico, frente a la concepción ilustrada del progreso continuo del hombre. Pero lo cierto es que esta visión de la historia como camino ascendente se hereda y se profundiza en el XIX (no es sólo ilustrada): ahora bien, es cierto que algunos de los episodios patrióticos de la pintura de género de nuestras décadas parecen escenas del pasado que se repiten cíclicamente al presentarse circunstancias parecidas en épocas semejantes con un mismo proceder ideológico. Pero sin duda esto obedecía a ese intento de mirar las escenas del pasado aplicándolas al presente (*topos* repetido en las reseñas pictóricas).

El Realismo

Reyero (1992) habla de un cambio en la segunda generación de pinturas de historia. En los años 80 y 90, en la mayoría de los primeros premios de las exposiciones nacionales, la representación heroica de la pintura de historia da paso a esas escenas románticas ya mencionadas cuyo principal atractivo reside en el impacto visual del suceso. El amor y la muerte son los dos temas emocionales a los que más se recurre para impresionar al espectador. Aparece entonces una nueva visión del realismo pictórico de raíz francesa, en el que las figuras se resuelven con especial precisión en modelados y se insiste en la reproducción preciosista de calidades de objetos e indumentarias, con intenciones decorativas, exaltación melodramática del gesto y del contenido de argumentos y carácter teatral, «en el que los accesorios y trajes evidencian su naturaleza de objetos de guardarropía vestidos por modelos contemporáneos, aspecto que en la etapa anterior quedaba en buena medida sometida a la unidad de la composición y a la visión de conjunto de la escena, en una perfecta integración de todos sus elementos, que, precisamente por el virtuosismo realista casi táctil con que se reproducen, adquieren ahora un excesivo protagonismo, en detrimento de la contemplación global de la escena» (Díez, 1992: 88).

Pero en la pintura de estos años, la indumentaria, además de intenciones decorativas, expresaba los deseos de reflejar la realidad tal cual era, de recrear fielmente un momento del pasado; así, habrá otro tipo de cuadros de intención más *realista* que no insistirán en esa carga melodramática de la que hablan Díez y Reyero, sino en lo más desprovisto de mitificación. Efectivamente, junto a estos lienzos de tinte efectista, al

lado de este manierismo que nos remite a Echegaray, van a aparecer otros cuadros en los cuales los personajes se hacen de carne y hueso, muestran debilidades que algunos críticos rechazarán y se podrán representar en los momentos menos *significativos*. Beceiro Pita (1998: 447) también señala que en esta segunda etapa «al lado de un mayor realismo al interpretar a los soberanos, se abren paso las anécdotas secundarias». Por ejemplo, «Salvo en la composición de Domingo Valdivieso, el episodio de Corpes se adscribe a la década de 1870 y se resuelve en cuadros de desnudos femeninos dentro de un paisaje, en el caso de Dióscoro Teófilo de la Puebla y aún más de Ignacio Pinazo».

Reyero (1989) señala cómo el género histórico pictórico poseía como cualquier otro género esa posibilidad de ofrecer una imagen verdadera de la realidad. El realismo académico de la nueva escuela marcará a muchos pintores, de los cuales algunos acabarán abandonando la pintura de asunto (Reyero y Freixa, 1995: 227). El cambio hacia la pintura histórica realista se da ya en Moreno Carbonero (*ibidem*: 233), que con 21 años pinta *El príncipe Don Carlos de Viana*, premiada en la Nacional de 1881 con la medalla de primera clase. En esta obra, que podemos apreciar en el *Apéndice 3* (ilustración 11), se suprime un aspecto importante del género histórico, la tensión argumental, al concentrar en una sola figura sumida en el abandono toda la melancolía que sugiere el relato. Éste es un rasgo propio del Realismo, el cual, junto a una detenida reproducción de detalles insignificantes —como el polvo del sitial— sitúa la obra en una posición distinta, aunque aún remita a un pasado lejano. Además, el momento que se escoge es siempre anecdótico, se huye de lo solemne, de la pintura de la belleza, para cargar más las tintas en la cotidianidad o rebajar la distancia de los personajes. También hay cierta ausencia de tensión emocional en *La conversión del duque de Gandía*, último envío como pensionado romano, y primera medalla en la Nacional de 1884. Permeable al talante realista de su época, Moreno Carbonero presenta una escena conmovedora, pero no vinculada a un instante preciso, ya que lo trascendental ha pasado ya. El éxito de la pintura le proporcionó el encargo de *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla* para el Palacio del Senado, firmada en 1888, con refinamiento preciosista. Su novedad radicará en la transparente claridad con atmósfera cromática. Moreno Carbonero, que sobre todo fue un pintor de género y un solemne retratista de la alta sociedad, se ganó con este tipo de cuadros un nombre entre los maestros académicos (*ibidem*: 233-234).

Por otro lado, se presentarán en esta década de los 80 obras como la de *Expoliarium*, que carece de protagonistas reconocidos (Díez, 1992: 89). Juan Luna Novicio, pensionado en Roma por otras instituciones, pintará allí este cuadro en 1884 y alcanzará un gran éxito con esa sanguinolenta imagen, ejecutada con la fogosidad del romanticismo y la espectacularidad del realismo académico, que causó conmoción en la sociedad de su tiempo (Reyero y Freixa, 1995). En este sentido, Díez (1992: 97 y 99) destaca sabiamente una faceta que durante mucho tiempo no ha sido señalada. Se trata

de la etapa final de los cuadros de historia en la que algunos de ellos se llenan de carga social, en paralelo con lo que vemos en literatura. No es cierto entonces que Gisbert sea «la excepción» progresista en la pintura de historia, como afirma Cantarelles Camps (1980: 638). En lugar de representar uno de los episodios triunfantes del reinado de los Reyes Católicos, por ejemplo, Emilio Sala decide inmortalizar el tema polémico de la *Expulsión de los judíos de España*, respondiendo así a la corriente iniciada por Gisbert décadas antes (esta obra fue destacada por la prensa francesa en la Exposición Universal de 1889 [Reyero, 1993: 261]). Y Vicente Cutanda, uno de los más importantes representantes del realismo social que surge por entonces, «interpreta la escena de su controvertido cuadro *¡A los pies del Salvador! Una matanza de judíos en la Edad Media!* con la misma violencia dramática y semejante carácter reivindicativo que si de una huelga de obreros se tratara» (Díez, 1992: 99), en una línea de pensamiento que ya hemos visto en *La Ilustración Republicana y Federal*, por ejemplo. Escenas que nada tenían de polémico y continuaban la exaltación de valores tradicionales ahora se verán sometidas a una interpretación opuesta, y se resaltan los aspectos más negativos de los episodios. Así, Virgilio Martoni pinta *Las postrimerías de Fernando III el Santo*, una escena en la que el monarca aparece como un despojo humano, alejada del esplendor triunfante de los episodios relativos a la monarquía. También Marcelino Santamaría en el cuadro de 1892 *El triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa* pinta una escena en la que el jinete Álvaro Núñez de Lara, con un estandarte en la mano y lanzando un grito de guerra se abalanza con su caballo sobre una cuerda de indefensos esclavos negros, muchos de los cuales perecen brutalmente aplastados bajo las patas de la cabalgadura. Así, al finalizar el siglo los cuadros no los protagonizarán tanto los grandes personajes de la historia, sino el pueblo llano, que aparecerá como víctima de las actuaciones del poder, lectura en la que las circunstancias políticas y la conciencia social del movimiento obrero tendrán gran responsabilidad.

Según García Melero (1985: 67; 1998: 367-368) hay dos características que definen casi a la perfección la mentalidad del pintor de historia, que se advierten en su actividad plástica cotidiana y en la literatura artística del momento: las influencias del racionalismo y del positivismo, dentro de un época marcada por el papel sublime que se concede a la historia nacional. Sin embargo, podemos ver en estos rasgos una cierta descendencia cronológica. Si el sentido racionalista le obligó a conceder gran importancia al asunto, anteponiéndose al tratamiento de las formas, que son un medio de expresión de ese tema según un lenguaje ortodoxo y académico, con la llegada del Realismo de la mano del pensamiento positivista, hemos visto cómo el asunto fue perdiendo importancia en función de otras características. El positivismo proporciona al pintor de historia el deseo de ser siempre objetivo, científico y detallista, de no caer en

anacronismos y de circunscribir bien al personaje y acontecimiento histórico en la época. A través de él se asoma la pintura realista, que se refleja en este género.

Romero Tobar (1998: 73), que ha estudiado las publicaciones relacionadas con las exposiciones nacionales, nos dice que en 1882 sólo era novedad el término *naturalismo* en la acepción de Zola, pues la palabra *realismo* llevaba circulando bastante tiempo. En la crítica de las artes plásticas, estos términos eran entonces muy utilizados. En el concepto del *realismo*, se reconoce la función embellecedora que introduce el artista al representar los elementos del mundo exterior incorporado a su trabajo: la palabra *realismo* en el sentido de la escuela literaria se documenta por primera vez en un documento sobre la Exposición de 1862. En general, cunde la confusión de palabras cuando se designan los movimientos artísticos de finales de siglo y, del mismo modo que con las polémicas literarias del Realismo y el Naturalismo, la crítica de arte manifestó hipertrofia de nacionalismo misoneísta, manifestada así de igual manera en las reseñas de pintura y literatura.

Barón (1995) enmarca la pintura de historia dentro de los debates sobre realidad-ideal. El realismo recibe numerosos ataques que se justifican por la necesidad de idealidad; además, entonces la representación de lo real se vincula con la democracia. La crítica conservadora con el sensualismo recusa el utilitarismo, el evolucionismo y el sociologismo, y critica las doctrinas de Renan o Spencer. El idealismo y el realismo se oponen así también en el arte a través del binomio materialismo o sensualismo *versus* espiritualismo. Surge entonces entre la crítica conservadora, contra las pretensiones de excelencia pictórica del Naturalismo, la idea de que estilos anteriores, no tan desarrollados en la técnica representativa, eran tan interesantes y dignos como éste. Pedro de Madrazo lo expone en su discurso de contestación al de José María Huet, de 1866, en la Academia de San Fernando. Madrazo afirma allí que «lo que hoy llamamos *naturalismo*, denominado *realismo* por algunos» (curiosamente ya usa el término en nuestra acepción) no es el último grado de perfección, pues los esfuerzos de los grandes maestros de los siglos anteriores al XVII no pueden considerarse meros tanteos, más o menos felices, dirigidos a este fin (cit. en Barón, 1995: 287). «En la valoración de los pintores de los siglos XIV y XV incluso por encima de los del XVI en cuanto a perfección de la representación religiosa se ve en Pedro de Madrazo el deseo de limitar al naturalismo, aun el idealizado, las prerrogativas de su buena fortuna crítica, para defender el espiritualismo cristiano. En ello hay concomitancias con las obras de Pietro Selvatico, publicadas en los años cuarenta y cincuenta en Italia, defensoras de los pintores anteriores a Rafael» (*ibidem*). Para Madrazo, el *naturalismo místico* del XVII había podido empobrecer los medios de expresión de la pintura española, cerrándole el campo al idealismo (*ibidem*: 293).

Otro *topos* o motivo del rechazo del naturalismo decimonónico es el tema de la fealdad, que hemos reconocido en alguna que otra ocasión. Pero también se elaboraban

discursos (los menos al comienzo) que defienden con claridad el realismo: así, los de Alejo Vera y Estaca y Francisco María Tubino. Tubino señala la ineficacia del idealismo como actitud artística moderna: una época de avances de la ciencia debería corresponderse con una postura realista. Por su parte, Vera y Estaca, que será director de la Academia en 1892, llega a repudiar su anterior labor pictórica (que curiosamente supuso una forma de continuismo con lo que Roma significó décadas atrás, frente a los relativos aires de novedad de la pintura de Pradilla [Reyero y Freixa, 1995: 231]), en aras de ese realismo en el que según él no cabe la pintura de género.

El discurso de Alejo Vera fue también radical en su defensa del naturalismo. Incluso en aspectos del arte pictórico que habían sido terreno predilecto de cultivo por parte de los idealistas, como la pintura decorativa, señalaba: 'El arte decorativo, inficionado de la alegoría, debe llevarse al Naturalismo y...al Realismo' en contra de los excesos de fantasía y extravagancia. Juzgaba a la pintura de historia de escaso interés por estar apartada de la sociedad moderna. 'Esta clase de auntos', dice, 'son muchas veces pintorescas mascaradas, golpes de efecto teatral'. Esto motivó que en la contestación de Rodrigo Amador de los Ríos se opusiera con claridad, citando como contraejemplo de lo que el pintor aducía su mismo cuadro *Numancia*. En este discurso, culminada ya su carrera como pintor, Vera llegó a indicar como poco propios para su representación por el artista moderno los cuadros religiosos y los históricos, no obstante haber cultivado él mismo ambos géneros en un estilo heredero del purismo idealista. (*Ibidem*: 289).

En torno a si el género histórico podría o no sumarse a la corriente realista se discute largamente en todos los terrenos, como sabemos. Pero aunque en la teoría la respuesta permaneciera confusa, en la práctica se adoptarán una serie de procedimientos tomados de ese movimiento, y, en ocasiones, su espíritu. Sin duda, en todo esto, hay que tener en cuenta que, como dicen Rosen y Zerner (1988: 135), no se deben confundir precisión y Realismo: la descripción precisa estará presente en el arte durante miles de años y nada tiene que ver con el Realismo la interpretación exacta del atuendo de los santos. Pero también es cierto que los críticos de la época sentían que este detallismo lo pedían los nuevos tiempos, para ellos lo moderno era lo arqueológico en la contemplación del pasado, impulsado por esa mirada científica que todo lo inunda. Sin embargo, en la pintura de historia no se llegó a realizar del todo el ideal realista moderno, pues por ejemplo la pose idealizadora continuó apareciendo en la mayoría de los cuadros, que no logran la ascética liberación de la retórica que pedía el credo realista y que se encuentra en pinturas como las de Courbet (*ibidem*: 142). «El gran logro de la escuela realista (...) fue la aceptación de un material banal, trivial, y su rechazo a ennoblecerlo, a idealizarlo o incluso a hacerlo pintoresco» (*ibidem*: 143). Si el Realismo busca la desaparición de la temática, esto afectará a la jerarquía de géneros, pues la pintura histórica estaba basada en el asunto (*ibidem*: 157)¹³²³; además, el *fini* académico

¹³²³ Según estos investigadores, con los pintores realistas la desaparición de la temática se convierte en algo crucial, pues garantiza la verdad de la imagen y la objetividad de la representación. El tema era una manipulación de la realidad, un ordenamiento de los materiales previo al acto de representación, y las

de este género, que borraba las huellas de verdadero trabajo para crear una ilusión, se manifestaba contra el uso del artificio realista. Ahora bien, Rosen y Zerner, en su clara preferencia por el arte del Realismo, no se refieren a la evolución que encontramos en la pintura de historia. Efectivamente, el Impresionismo afectará también a nuestros pintores, por ejemplo a Rosales, según ahora veremos. Y en Francia Delaroche y Vernet alcanzarán gran popularidad por el procedimiento de rebajar el gran estilo histórico hasta convertirlo en género anecdótico, como ellos mismos reconocen (*ibidem*: 200). De modo que no fue una pintura impermeable al cambio.

Sea como sea, Rosen y Zerner demuestran una interesante teoría que ahora nos interesa especialmente: el Romanticismo y el Realismo tienen más en común de lo que pensamos; el Realismo muestra una base y un origen en el Romanticismo, donde ya lo grotesco, derivado de las gárgolas medievales y de las ilustraciones marginales de esos manuscritos apreciados por los corazones románticos, pasa a ser sinónimo de lo feo, que ahora se reclama. El prefacio de *Cromwell* de 1827 muestra que las premisas del Realismo ya estaban implícitas en el Romanticismo. Estos críticos señalan también lo ambigua y múltiple que puede resultar la definición del Romanticismo. «Puede parecer que entre 1798 y 1848 la teoría romántica es exasperadamente difusa y fluida, pero, al menos, está trazada con toda precisión a fin de incluir cambios impredecibles» (*ibidem*: 34). Baudelaire, en su *Salon de 1846* reclamará un *Romanticismo* que consiga una armonía entre la estética y la vida contemporánea. Y surgirá entonces un movimiento que tiene bastantes deudas con el anterior: en *Le Realisme* de 1857, que sirve de manifiesto para la nueva corriente, escrito por Champfleury, se aprecia cómo el Realismo es resultado directo y reacción contra el Romanticismo. «podríamos considerar el Realismo simplemente como la evolución normal del Romanticismo, el cual había sido construido justamente de tal forma que pudiera absorber y hacer suyos unos cambios tan extremos; además (...), muchas de las premisas del Realismo de mitad de siglo ya habían sido explícitamente expuestas al inicio de éste» (*ibidem*: 35). De esta forma, resulta más fácil explicar ese continuado interés por el Medievo: muchos aspectos del Realismo son pues parte integrante del Romanticismo¹³²⁴ (*ibidem*: 40). Finalmente, los dos críticos acaban reconociendo que, en el fondo, este tipo de clasificaciones, es decir, los términos *romántico* o *realista*, son signos taquigráficos que representan una amplia variedad de desarrollos históricos a los que se tiende a atribuir

poses clásicas, de las que dependía la pintura de historia, exigían un ordenamiento de la forma humana. El cambio más importante de los realizados por el Realismo en la tradición romántica fue la aceptación de la vida tal como era. La desaparición del tema caracteriza a las obras del Realismo de vanguardia, y sus enemigos eran lo sentimental, pintoresco y anecdótico.

¹³²⁴ Ya en el Romanticismo, con Géricault, se intenta abolir el tema tradicional en favor de un nuevo simbolismo comprensible e independiente de la cultura y la tradición; por eso le interesan los miembros amputados, fragmentos sobre los que hace estudios sin justificación anecdótica. Con la abolición del tema se da un primer paso hacia la abstracción. Y la alegoría se encuentra ya en el Romanticismo, por ejemplo con Friedrich, así como el simbolismo (Rosen y Zerner, 1988: 70).

integridad. «Estos términos no hacen sino proclamar la confianza en que los muchos y variados fenómenos del período, incluso los más excéntricos y excepcionales, guardan cierta relación, son interdependientes de una forma que el historiador puede señalar y representar» (*ibidem*: 43).

De todas formas, cuando hablamos de pintura de historia, no podemos hablar de modernidad o vanguardia, pues ésta otorgó al arte pictórico un lenguaje propio comprensible apenas dependiente de la explicación literaria o histórica (*ibidem*: 130). Así pues, tendremos en cuenta que, pese al realismo que encontraremos en nuestros cuadros —contra el que se rebelarán varios críticos, según veremos seguidamente—, éstos no se plantearán los renovadores propósitos de Courbet: buscar a través del artificio la representación de la realidad más cotidiana¹³²⁵ (de hecho, el mismo Courbet rechaza la pintura de historia porque cree que una época puede ser sólo representada por sus propios artistas¹³²⁶). Pero sí se darán en ellos facetas del nuevo movimiento, como la desaparición del tema y el énfasis en el aspecto formal.

La crítica

Como sabemos, la crítica es uno de los pilares de la cultura artística contemporánea, y durante la segunda mitad del siglo XIX alcanzó un desarrollo considerable. La evolución estilística de las artes figurativas estuvo muy determinada

¹³²⁵ Estos críticos demuestran que el Realismo no sólo consistió en vincular el arte a la vida sino que es un paso más en el desarrollo de aquél como lenguaje autónomo en la tradición moderna; en este sentido, señalan la ambigüedad del término *Realismo*, o de lo que es *realista* (Rosen y Zerner, 1988: 134-135). La tesis que presentan (*ibidem*: 141-172) ofrece una visión de la evolución Romanticismo-Realismo-Modernismo sumamente interesante, por lo que vamos a resumirla brevemente. El Realismo pictórico vanguardista huye de lo anecdótico y lo no familiar, de modo que podrá rechazar el cuadro de un obrero o de un limpiabotas si consiste en una pose. Comparan esta pintura con el arte de Flaubert, que pretendía escribir bien lo mediocre (conservando las palabras que le son propias), y reconocía esa oposición entre estilo y contenido. El estilo no debe dejarse contaminar por la mediocridad de los personajes, ni éstos por la estética del estilo; se trata de mantener una doble pureza. Así, la distinción de su estilo hace un comentario brutal sobre la trivialidad de la cultura descrita. Flaubert abandona los materiales retóricos para que lo mediocre retenga su mediocridad. Y esa ascética liberación de la retórica también se da en los pintores realistas, que se liberan de todo un repertorio de gestos y poses: la fuerza del cuadro depende en gran parte de esa ausencia de pose idealizadora. El interés estético pasa entonces de los objetos representados a los medios de representación, y esto es lo que une al Realismo de mitad de siglo con la noción del arte por el arte, aunque parezca una contradicción. Hay, pues, unos orígenes románticos en la estética del arte puro y en el Realismo de Flaubert. Si el tema de una obra es indiferente desde el punto de vista estético, la significación estética dependerá entonces del estilo. Para Flaubert, el arte es representativo y puro y bello en abstracto. Se minimiza la importancia del tema, que se hace ocasión para la forma. Champfleury y otros realistas muestran su desprecio por la poesía y los efectos puramente estilísticos, y Flaubert procura quitar el ritmo de su prosa. Igualmente, los Goncourt pretenden que el lector experimente físicamente mediante el estilo las emociones de los personajes. El realismo, lejos de armonizar el estilo y el tema de modo que se olvide la presencia del estilo, acentuaba el vacío entre realidad mundana y el intento artístico de trascenderla en el momento de escribirla. Así se contribuye al culto del arte. El realismo de Courbet es una evolución hacia la desaparición del tema y con sus evidentes brochazos pone en evidencia el artificio. Flaubert busca una literatura sin temática o en la que ésta fuera menos visible; en el Realismo hay, así, una ironía que se ha reconocido poco.

¹³²⁶ «A epoch can only be reproduced by its own artists, I mean by the artists who lived in it. I hold the artists of one century basically incapable of reproducing the aspect of past or future century—in other

por esta actividad, que es un testimonio indispensable para el conocimiento de aquella (Reyero y Freixa, 1995). A través de ella, y pese a las reservas de Lessing (Romero Tobar, 1998: 75), estableceremos una fecunda visión paralela de la pintura y la poesía, centrándonos en los artículos sobre las exposiciones nacionales: es decir, se trata de reseñas de la pintura española (en la sección de grabados nos ocuparemos más de la internacional). Efectivamente, el arte pictórico se verá afectado en su faceta medievalista por el movimiento realista, del mismo modo que el universo literario. Por ello, y desde las premisas de la Teoría de la Recepción establecidas en nuestra introducción, hacemos nuestra la inteligente propuesta de Romero Tobar:

En este orden de planteamientos, propongo una consideración más detenida de la crítica artística del XIX, en la medida que sus textos, además de documentos para la Historia del Arte, son también depósito de usos léxicos y cuadro sintomático de valoraciones estéticas generales. Recordemos que muchos escritores del XIX hicieron crítica de arte en las lenguas cultas de la época y que sólo en el mundo hispánico forman un grupo numerosísimo los literatos doblados en comentaristas de pintura, escultura o arquitectura... (*Ibidem*).

La tónica común de las críticas de arte vertidas en la prensa ilustrada es la alabanza del cuadro histórico, «el género pictórico más difícil de cultivar»¹³²⁷, cuya composición sabemos se estimulaba en la formación académica del pintor; recordemos que todo artista del pincel debía pasar un examen sobre el género según las normas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Reyero, 1989) y que esta exaltación oficial de la pintura de historia estaba extendida por toda Europa¹³²⁸. De hecho, tanta relevancia alcanzará este género que será el elegido con preferencia para enviar a las exposiciones universales, como se ve por ejemplo en la de Londres de 1862 y la de París de 1867¹³²⁹, y dará motivo de considerable optimismo a un importante número de críticos de arte. Muchos de ellos opinarán, como Herrero, que en el último tercio del XIX «España se encuentra en un momento de apogeo artístico»¹³³⁰. De hecho, en los

words, of painting the past or the future. (...) Historical art is by nature contemporary» (cit. en Nochlin, 1966: 35).

¹³²⁷ “Nuestros grabados./ Guzmán el Bueno, cuadro de Martínez Cubells”, *La Ilustración Artística*, pág. 386.

¹³²⁸ También la carrera artística en Francia seguía un esquema más o menos fijo, de carácter académico, donde se despertaba la conciencia nacional del arte, guardiana de la tradición (Rosen y Zerner, 1988: 193). En este país nos encontraremos a los pintores oficiales llamados *pompier*s, que pintan obras de género de Salón. La pintura histórica en Inglaterra está muy relacionada también con círculos oficiales, y así está presente en *The House of Parliaments* (con el tema artúrico de Dyce) o en el *Town Hall*. Decimonónica y nacionalista (gran parte trata sobre *King Alfred*, del siglo IX), en Inglaterra habrá menos problema y más *relajación* a la hora de abordar el pasado, pues se disfrutaba de una historia monárquica con más continuidad que la española: en ésta se turnaba la república con la monarquía y el proceso de unificación era más complejo.

¹³²⁹ Juan de Madrid, “Revista española”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 480 (1862), pág. 179; J. R., “Las Bellas Artes en la Exposición Universal de 1867”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 738 (1867), pág. 157.

¹³³⁰ José J. Herrero, “Nuestra pintura”, *La Diana*, 10 (16 de agosto de 1882), págs. 10-11: 10. Este crítico es especialmente optimista, sin embargo, pues páginas más adelante le oímos declarar lo mismo en

comentarios sobre las exposiciones, los primeros cuadros criticados serán siempre los del género histórico.

Las exigencias eran entonces también mayores: se pide constantemente a los lienzos una fidelidad histórica radical; el verdadero carácter de un cuadro de historia debe ser reproducir los hechos de los tiempos pasados tal como sucedieron, sobre todo si en ellos hay involucrados personajes de autenticidad incontestable¹³³¹. Las cualidades que más se alabarán en este momento en el artista serán la «laboriosidad y el amor al estudio»¹³³². En respuesta a esta exigencia, los pintores tratan de estar bien documentados y realizan incluso una labor de “archivo”: en los catálogos de las exposiciones aparece el fragmento de la vieja crónica de donde toman su asunto, aunque en algunas ocasiones sus fuentes pueden limitarse a los textos antiguos reproducidos en manuales (Rincón García, 1997); de hecho, el epígrafe con la documentación recogida que aparecía debajo del cuadro provenía en un considerable número de casos, más que de los cronistas antiguos, de los fragmentos que escogían los historiadores. Pero aunque el empacho de la arqueología histórica ya es patente en el Romanticismo (Arias Anglés, 1986), ahora se busca con más ahínco el detalle mínimo como fiel reflejo de la época que se plasma.

Si bien en general la cantidad de la producción es proporcional a su calidad, hay años difíciles para este exigente género pictórico, como el de 1876, según se desprende del desilusionado comentario de Peregrín García Cadena sobre la exposición pictórica de esa fecha, que «no ha producido una sola obra en el género histórico de alta concepción y de estilo grandioso»¹³³³. En este trabajo el escritor achaca la decadencia del cuadro histórico al espíritu mercantil y positivista. También el año de 1878 debió de ser crítico, a juzgar por los comentarios de O. Havard de los cuadros españoles presentados en la Universidad de París¹³³⁴. Lo cierto es que exposiciones nacionales como la de 1884 no pueden ser de la calidad esperada porque los mejores artistas españoles empiezan a preferir exponer en el extranjero (donde ganan sumas más

cuanto a la poesía, tal vez con un poco menos de razón: «A no dudar, España, del mismo modo que la Europa toda, vive en un período de florecimiento de la lírica que no alcanzó jamás en épocas anteriores», en *La Diana*, 2 (16 de febrero de 1883), 12-13: 12.

¹³³¹ Véase Manuel Cañete, “La Exposición de Bellas Artes de 1871”, *La Ilustración Española y Americana* (1872), II (8 de enero), págs. 22-23; V (1 de febrero), págs. 70 y ss. (artículos VII y VIII).

¹³³² “Nuestros grabados. / Un poeta en el siglo XV, cuadro de Barbudo”, *La Ilustración Artística*, 293 (8 de agosto de 1887), págs. 298.

¹³³³ Peregrín García Cadena, “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana* (1876), XIV (15 de abril), págs. 255 y 258; XVII (8 de mayo), págs. 299 y 301-302. La cita está en la página 299.

¹³³⁴ O. Havard, “El arte español en la Exposición de París”, *La Ilustración Católica*, 14 (3 de octubre de 1878) págs. 106-107. En la página 107 dice: «El género, la anécdota, la crónica mundana, parece que atraen más a los españoles que en otro tiempo; las verdaderas escenas de costumbres nacionales, y los episodios tan heroicos de la historia religiosa de la Península, están casi olvidados. Es lástima; pero esperamos que España no abandonará estas dos fuentes de las grandes inspiraciones artísticas».

cuantiosas) que en la exposición de Bellas Artes española¹³³⁵. Por otra parte, la política tiñe la celebración de estos eventos y no sólo por su pretendido nacionalismo. En 1871 la Exposición de Bellas Artes queda reducida a una manifestación más dentro de la campaña de unión de España y Portugal, trasnochado iberismo de un determinado sector político-social que se introduce en un Real Decreto que equipara a artistas españoles y portugueses: el Gobierno sólo adquirirá obras de éstos durante el certamen. En consecuencia la representación extranjera queda prácticamente limitada a los portugueses, que ven con agrado cómo el Ministerio de Fomento exime a sus obras del pago de los correspondientes aranceles aduaneros. Esto supone un retroceso con respecto por ejemplo a los años 1864 y 1866, cuando la representación extranjera había ganado en número y calidad. Para un cierto aperturismo habrá que esperar a la Exposición de 1892, que se transforma de nacional en internacional con motivo del IV Centenario del Descubrimiento (Gutiérrez Burón, 1989).

Adentrándonos en la crítica negativa hacia determinados lienzos, vemos que una serie de defectos son los más comúnmente achacados: la imitación de rostros insignificantes como modelos de personajes históricos¹³³⁶, la elección de un asunto de escasa importancia¹³³⁷ y la indumentaria poco apropiada¹³³⁸. Tanto los dos primeros aspectos como el rechazo del tercero eran en el fondo una huida de la sublimidad romántica, sustituida ahora con una preocupación por la reproducción exacta del pasado, reveladora del momento que se vive: Mendoza en su *Manual del pintor de historia*, al que recurren muchos pintores de la segunda mitad del XIX, exigía la familiarización con el asunto a tratar, como sabemos, y el nuevo movimiento realista pedía un tratamiento de temas históricos más objetivo y terreno. Se trata de responder a la demanda de

¹³³⁵ J. Ortega Munilla, "La vuelta al año", 129 (16 de junio de 1884), pág. 194: «La Exposición de Bellas Artes celebrada en el retiro es una prueba de lo que sucede en España, de esa desorganización social que constituye la gran enfermedad de la nación. España tiene pintores de mucho mérito, en los certámenes extranjeros ocupan el primer lugar, en el mercado de cuadros los suyos obtienen precios fabulosos: se celebra una exposición en Madrid y esos pintores no acuden a ella, por donde resulta que el arte nacional sólo se manifiesta tan grande como es fuera de casa». En esta exposición la gran excepción por su calidad fue, según Ortega Munilla, la obra *Expoliarium*, de Juan de Luna, de corte naturalista.

¹³³⁶ En este sentido Peregrín critica en el artículo arriba citado a la insignificante señora que cose *La banda del doncel* en el cuadro de dicho nombre de Amell y Jordá o al alquimista de Oliva y Rodrigo en *Dos víctimas de la ciencia*; pero lo mismo veremos en otras ocasiones con otras obras, especialmente las que representan a Colón. En el comentario al cuadro de Casanova *Fernando el Santo* [*La Ilustración Artística*, 311 (12 de diciembre de 1887), pág. 458] leemos: «La figura del monarca es quizás la menos feliz del lienzo. Su actitud es bastante vulgar y en su semblante, más envejecido y enfermizo de lo que su edad y esfuerzo nos permiten suponer, no trasciende el ánimo del esforzado conquistador que ganó a los moros tantas tierras y tan importantes ciudades». Sin duda, en este tipo de reseñas se aprecia la dificultad de conjugar en la pintura histórica el plano realista con la intención moral y la sublimidad.

¹³³⁷ Es lo que, por ejemplo, Peregrín García Cadena achaca al cuadro de Cubells *Educación del Príncipe don Juan* en sus artículos sobre la Exposición de 1878. Véase "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana* (1878), IV (30 de enero), págs. 60 y 62; VI (15 de febrero), págs. 110 y 111; VII (22 de febrero), págs. 126-127.

¹³³⁸ Como muestra, léase la crítica al cuadro de Gisbert sobre los comuneros de Castilla en *La Ilustración de España*, 5 (1 de febrero de 1887), pág. 35.

actualidad de Taine de que los pintores sean espectadores, que pinten como si hubiesen estado presentes en el momento del pasado que se plasma¹³³⁹.

La nueva noción de la historia fue esencial para esta actitud realista, noción que se vio acompañada por una alteración radical del sentido del tiempo. El enfoque histórico se amplía y da cabida a la gente corriente, no sólo reyes, nobles, diplomáticos y héroes (Nochlin, 1991: 18-21), y los grandes personajes históricos podían aparecer en las situaciones más cotidianas¹³⁴⁰. Para comprender y representar cabalmente el pasado, hay un examen escrupuloso de los datos, sin valoración moral. Esta nueva noción de historia no significó la desaparición del cuadro de historia, como supone Litvak (1991: 15) en su magnífico estudio sobre el tiempo de los trenes, pero sí reorientó en algunos casos su contenido. Por ejemplo, en la *Educación del príncipe don Juan* de Salvador Martínez Cubells, obra muy alabada por la crítica francesa en la Exposición Universal de 1878, y realizada al margen de la Academia de Roma (Reyero, 1993: 174), se podría percibir un claro matiz social, pues los personajes secundarios cobran un especial protagonismo¹³⁴¹.

El Realismo produjo el mismo fenómeno “arqueológico” que afectó a las letras y a la música, posible porque los artistas contaban ahora con los suficientes medios de estudio. Aunque nunca fue el único movimiento vigente (se consideraba patrimonio solamente de cierta escuela moderna), y en pintura se encontró con la misma oposición por parte de los idealistas que en literatura, lo cierto es que las críticas artísticas cuentan ahora con nuevos elementos a tener en cuenta. De este modo, el mejor elogio de Pradilla será decir que «ha visto mucho, ha leído mucho y ha estudiado mucho. Sin apercibirse él mismo quizás, ha resultado ser un excelente crítico, un aprovechado historiador y un erudito arqueólogo»¹³⁴², una obra será valiosa si sabe reproducir el «carácter e

¹³³⁹ Alfredo Opisso trata de dar a conocer las doctrinas «del eminente filósofo Taine». El arte, nos dice el español siguiendo al francés, busca un *personaje reinante*, sea un atleta de Grecia, un caballero de la Edad Media, un cortesano del XVII, un bolsista, o un Fausto o Werther de nuestros días, determinado por la situación coétnica. Véase “El arte contemporáneo”, *La Ilustración Ibérica*, 43 (27 de octubre de 1883), págs. 2-3.

¹³⁴⁰ Algo de esto tiene el cuadro *Ausías March leyendo sus poesías al Príncipe de Viana*, que J. Cebrián Mezquita presentó a la Exposición Nacional de 1884, reproducido en *La Ilustración Ibérica*, 105 (3 de enero de 1885), págs. 8-9.

¹³⁴¹ Don Juan tiene el mismo rostro que su paje y lo mismo sucede entre el rey don Fernando y el hombre que le entrega los regalos; la reina Isabel la Católica se ve también retratada en todos las caras de las criadas. Ésta enseña a don Juan que debe ser generoso, y, se podría pensar, el pintor transmite el mensaje de que todos los hombres son iguales. Este artista más tarde hará pintura social: su cultivo del género histórico fue más bien de encargo, pues se trataba de ésa reválida de todos los pintores en la pintura histórica.

¹³⁴² “Nuestros grabados./ Francisco Pradilla”, *La Ilustración Artística*, 211 (11 de enero de 1886), págs. 18-19: 18.

indumentaria de la época»¹³⁴³ y se considerará la decadencia del arte fruto de «la falta de cultura y poco amor al estudio»¹³⁴⁴.

(...) pesan aún otras [influencias] más sobre los artistas contemporáneos: hablamos de la incontestable obediencia y respeto que profesan a la exactitud histórica y científica: hoy no se escribe ya una ópera oriental como escribió Rossini la *Semirámide*; Meyerbeer y Verdi han demostrado en la *Africana* y *Aida* ser muy pasables arqueólogos y geógrafos. Fíjese cualquiera en un cuadro de Gérôme, Fortuny, Alma-Tadema, etc... y verá el cuidado de los accesorios confundidos a veces con el asunto principal, evitando la más insignificante falta de indumentaria y buscando afanosamente el tono étnico de la composición romana, árabe o griega.

Léanse las novelas de Flaubert u hojéese la *Biblia* de Bida; véase un acuarela de Sala o una estatua de Samsó, y cualquiera se convencerá de que el esmero en los detalles y la preocupación por la exactitud histórica están llevados hasta la nimiedad. Para obtener el color local muchos artistas se trasladan a Egipto o a Granada, Marruecos o a cualquier parte a propósito, marina o montaña. Muchos llevan tan allá el cuidado del accesorio exacto que más que a la inmortalidad parecen aspirar a una plaza de académico de la Historia¹³⁴⁵.

Precisamente, Pedro de Madrazo hará depender su aprecio hacia los pintores de historia que exponen en 1887 de su «respeto al natural», un realismo al que sólo se puede llegar por el estudio del asunto y la huida de la teatralidad¹³⁴⁶. En la misma línea, un cuadro de Matossi sobre Fernando III el Santo es fallido en cuanto que el artista, empeñado «en producir el efecto que nos permitiremos llamar teatral, ha descuidado algo la verdad histórica, de la cual no es dable prescindir cuando se tratan asuntos tan salientes y fáciles de comprobar»¹³⁴⁷. Es decir, en aras de un Realismo más purista, la estrecha relación entre drama y pintura, que caracterizó muchos de estos primeros cuadros del género, se sacrifica.

Sin embargo, Blanco Asenjo constituye una excepción dentro de esa exigencia de erudición histórica: para este crítico el cuadro de historia se caracteriza por la trascendentalidad, que se ve en el mayor esmero de la técnica para dar la idea de la época y en la evocación del sentimiento humano que quiere transmitir el lienzo; síntesis filosófica de la que se espera alguna enseñanza. Los españoles son los que han empleado el recurso más sencillo, natural e inspirado de la pintura de historia. «Ninguno de ellos alardeó jamás de la prolija ciencia arqueológica de Alma Tadema ni del alto

¹³⁴³ “Nuestros grabados./ Entrada del príncipe de Viana en Barcelona (1461), cuadro de Ramón Tusquets”, *La Ilustración Artística*, 430 (24 de marzo de 1890), pág. 530. Esta cualidad le basta al comentarista para colocar a la obra entre las mejores producciones del arte contemporáneo.

¹³⁴⁴ A. Fernández Merino, “Desde Roma”, *La Ilustración Artística*, 253 (1 de noviembre de 1886), págs. 286-287. En este artículo, el autor habla de un «moderno Renacimiento» del arte español propiciado por los cuadros históricos.

¹³⁴⁵ Alfredo Opisso, “El arte contemporáneo”, *La Ilustración Ibérica*, 41 (13 de octubre de 1883), pág. 3.

¹³⁴⁶ Por ello, no salen muy bien parados “La invasión de los Bárbaros” de Checa, “Postrimerías de don Fernando III el Santo” de Matossi y “Episodio de una matanza de judíos en la Edad Media”. Véase Pedro de Madrazo, “Nuestro arte moderno...”, *La Ilustración Artística* (1887), 284 (6 de junio), págs. 186-187; 285 (13 de junio), págs. 194-195: 195.

¹³⁴⁷ “Nuestros grabados./ Los últimos momentos de Fernando el Santo, cuadro de Matossi”, *La Ilustración Artística*, 305 (31 de octubre de 1887), pág. 402.

conceptismo sintético y trascendental de Kaulbach; ni la pintura erudita, ni la alegórica, podía en modo alguno interesar a artistas de espíritu fogoso y apasionado, capaces de sentir hondamente un carácter o una época y de interpretarla con vigorosa intuición pero no inclinados a heladas disquisiciones ni menos a ideologías abstractas y trascendentales extrañas a la índole de su espíritu»¹³⁴⁸. En este sentido, hay que decir que para Reyero (1989) el realismo llevado a sus últimas consecuencias acabará con la pintura de historia, pues el arte “cae” en la imitación fría de lo verdadero, y no añade a las escenas de la vida humana un rasgo de idealismo, algo que se denuncia ya en 1878. Era preciso, además de reflejar el vestuario de la época, no olvidar el idealismo intencional del cuadro de historia. Qué duda cabe de que entre los críticos nunca hubo unánime consenso en este sentido: si unos rechazan la vulgarización de la figura real, como hemos visto anteriormente, en aras de no olvidar la moralidad y el fin sublime del reflejo de la historia, otros se quejan cuando la aproximación no es exacta. Así el problema de *Doña Inés de Castro* de Martínez Cubells es que la figura de doña Inés «nos parece no corresponder a un cadáver que llevaba cinco años de enterramiento cuando tuvo lugar el intempestivo desagravio»¹³⁴⁹. Otras veces las críticas iban dirigidas a aspectos morales, a que los cuadros no se ceñían al texto de donde provenía el tema o, como ya hemos señalado anteriormente, a que el hecho representado no era suficientemente conocido, cosa que, recordemos, Francisco Mendoza proponía evitar¹³⁵⁰.

En el interesante artículo de Revilla (1883: 147-168), “El naturalismo en el arte”, de 1879, vemos cómo señala Revilla el paso del idealismo romántico al realismo: para él en la pintura el movimiento es más radical y profundo, ya que ahora se dedica a la reproducción del natural. Hace entonces esta interesante consideración de la pintura de historia, que se encuadra dentro del problema planteado, reconociéndolo y proponiendo una cierta solución.

La pintura de historia, que no puede ser realista en el sentido estricto de la palabra, lo es, sin embargo, gracias a la fidelidad minuciosa con que, auxiliado por la arqueología,

¹³⁴⁸ R. Blanco Asenjo, “Exposición de Bellas Artes. Certamen trienal. Mayo, 1887. II”, *La Ilustración Ibérica*, 234 (25 de junio de 1887), págs. 406-407, 410-411 y 414: 406.

¹³⁴⁹ “Nuestros grabados”, *La Ilustración Artística* (1887), pág. 362.

¹³⁵⁰ Así, Cañete, en su crítica a la Exposición de Bellas Artes de 1871 (*La Ilustración Española y Americana* [1871]), rechaza de la *Concepción* de Carlos Rivera lo impropio de que la Virgen deje ver los pies desnudos, pues Isabel la Católica, que fue tan gran reina como criatura mortal, mostró escrúpulos hasta no permitir que le descubriesen los pies al recibir la Extremaunción; un rasgo delicado que atestiguan Lucio Marineo de Sículo y otros escritores contemporáneos, según Cañete (pág. 547). Más tarde, este mismo escritor criticará el *Paolo y Francesca* de Gisbert por el beso casto que él le da en la frente a ella, y no apasionado, como dice Dante. Además, en el *Catálogo de la Exposición* se pone en prosa el terceto dantesco: «per piú...vinse», plagado de disparates y con puntuación increíble (pág. 550). Manuel Cañete rechazará, por otra parte, la vulgaridad de las figuras de los cuadros históricos y la falta de exactitud histórica y de interés dramático, por ejemplo en *Las hijas del Cid*, de D. T. Puebla, quien no refleja la sangre y los amortecimientos de ellas a los que se refiere el poema del XII, en sus palabras (*ibidem*: 596-597), y no se entraña suficientemente en el sentimiento. Por último, Cañete lamenta que haya que leer el Catálogo de la Exposición para comprender muchos cuadros o saber los fundamentos históricos.

el pintor reproduce exactamente el detalle histórico, el colorido local y de época, y a serle posible, la auténtica fisonomía de los personajes que en el cuadro figuran. (*Ibidem*: 151).

En los comentarios a las reproducciones pictóricas, se percibe el tinte ideológico, nacionalista o regionalista¹³⁵¹, que toda la pintura de historia implicaba, muy bien señalada por Reyero en sus estudios sobre el tema (no es nuevo este empleo del medievalismo como método de legitimar el pensamiento del autor, como ya hemos visto). Sabemos que eran muchos los organismos oficiales que no sólo compraban los cuadros para exponerlos, sino que incluso los encargaban. Dependiendo de la ideología reinante en la publicación, la selección y el comentario que acompañe a las obras del género serán variados. Revistas como *La Ilustración Republicana y Federal*, por ejemplo, resaltarán de cuadros como *Juramento de Don Fernando (el Emplazado) en las Cortes de Valladolid* el elemento democrático representado por la institución que apoya al joven rey, mientras que, en otra dirección, José Herrero criticará el cuadro de Puebla sobre Alfonso X porque el monarca es representado con una figura más germánica que española¹³⁵².

La pintura se centrará como sabemos en todos los siglos y vicisitudes que ocuparon el Medievo, y también recurrirá a la época visigoda, considerada como la del asentamiento de los cimientos políticos y religiosos de la nación. Muy representados serán los personajes históricos de los Reyes Católicos, el rey don Pedro, Alfonso X, Fernando el Emplazado o Boabdil. En cuanto a éste último, al que se acostumbra representar en el momento de su derrota¹³⁵³, Manuel Gómez Moreno compone un cuadro en el que los protagonistas son las mujeres de su familia, que cabizbajas abandonan la Alhambra el 2 de enero de 1492; el análisis psicológico que se puede realizar de las figuras del cuadro es sumamente revelador, comenzando por el hecho novedoso que supone la mirada hacia un grupo social de la historia que no es heroico ni masculino¹³⁵⁴. En la misma línea, resulta extraño observar, entre tanta exaltación nacionalista, dibujos como el de Pradilla de la cripta de la catedral de Granada. Sumamente original, el grabado nos presenta al gran pintor de los triunfos de los Reyes Católicos contemplando

¹³⁵¹ Raimundo Tusquets, pintor de Barcelona, se centrará en su pintura de historia en representar episodios de los reyes de Aragón. Véase el número que al artista le dedica *La Ilustración Artística*, el 279 (2 de mayo de 1887). En la pág. 145 y 148 aparecen respectivamente las copias de sus cuadros “Don Pedro III de Aragón acudiendo, en el palenque de Burdeos, al reto de Carlos de Anjou” y “Juan Fivaller, exigiendo al rey D. Fernando I de Aragón el pago del «vectigal» o impuesto sobre la crane (*sic*)”.

¹³⁵² “Juramento de D. Fernando (El Emplazado) en las Cortes de Valladolid”, *La Ilustración Republicana y Federal*, 26 (9 de agosto de 1872), pág. 341; José Herrero, “Exposición de Bellas Artes”, *Revista Ilustrada*, 23 (16 de junio de 1881), pág. 277.

¹³⁵³ Véase, por ejemplo, el boceto de Isidoro Martín “La prisión de Boabdil”, en *La Ilustración Artística*, 395 (22 de julio de 1889), págs. 243. El boceto fue premiado en el liceo de Granada ese mismo año y se inspira en un pasaje de las obras de Zorrilla.

¹³⁵⁴ “La familia de Boabdil abandonando La Alhambra, cuadro de D. Manuel Gómez Moreno”, en *La Ilustración Artística*, 323 (5 de marzo de 1888), pág. 83.

meditabundo las sencillas tumbas que contienen sus restos en medio de un ambiente silenciosamente lúgubre¹³⁵⁵.

En cuanto al personaje de Juana la Loca, será objeto no sólo de un magnífico cuadro sino también de una reveladora acuarela de Pradilla, muestra de esa desmitificación del pasado que aporta el movimiento vigente. Reproducida en *La Ilustración Artística* de 1886, la acuarela nos enseña a la reina casi desarrapada y con gesto de demente, en una asombrosa aproximación naturalista al asunto¹³⁵⁶. Este magnífico cuadro podemos verlo en el *Apéndice 3*, ilustración 12.

A partir de la década de los 70 vemos en grabados y en cuadros una nueva forma de mirar la historia. Se trata del Premodernismo que se adivina en la reproducción de las obras de Regnault, que en *Una ejecución en tiempos de los califas de Granada* nos muestra un cuadro precedente del esteticismo decadentista (también fue el autor de una *Salomé* en 1870)¹³⁵⁷. Obras que se pueden poner en paralelo con esa ferocidad en que se complacen algunos poemas de Coppée o Lisle de carácter histórico o exótico (tratados en el capítulo tercero). De todos modos, desde el Romanticismo, la “crueldad del moro”, arbitraria en el castigo o en la venganza y unida a la sensualidad, y las ejecuciones en formas de fiestas públicas despertaron sentimientos morbosos en la visión que los occidentales tenían del Oriente: pintores tan tempranos como Pérez Villaamil se dejan atrapar por el atractivo de estos temas (Arias Anglés, 1998).

Costará asimilar el nuevo plasticismo y «las excelencias de la forma» que en detrimento del fondo y del sentimiento se dan en la Exposición de Bellas Artes de 1871 según García Cadena. Este defecto se lo achaca a *La prisión del príncipe de Viana* de Sala, frente a la *Santa Clara* de Domingo que, siguiendo la escuela que abrió Rosales con *El testamento de Isabel la Católica*, no tiene afectación de brillantez. En este sentido, tampoco gusta García Cadena de la «afeminada compostura» del *Paolo y Francesca* de Gisbert o de la frialdad de *Las hijas del Cid* de Puebla, donde éstas parecen más ninfas del séquito de Diana que damas avergonzadas. Todavía en esta exposición, sin embargo, encontraremos un fuerte tinte romántico en cuadros como el *Castillo feudal* de Muñoz Degrain¹³⁵⁸. También Garnelo alaba el sentimiento de *Las*

¹³⁵⁵ “Cripta de la catedral de Granada, en la que se conservan los restos de los Reyes Católicos. Dibujo de Pradilla”, *La Ilustración Artística*, 135 (28 de julio de 1884), [sin paginar].

¹³⁵⁶ “Doña Juana la Loca, copia de una acuarela de Pradilla, grabada por Weber”, *La Ilustración Artística*, 210 (4 de enero de 1886), pág. 1. Curiosamente, en la página siguiente, la revista reniega del *realismo*, en el artículo “Nuestro criterio”. Otros ejemplos de demencia en cuadros históricos son: el de Peregrí Clavé, pintor catalán, con *La locura de Doña Isabel de Portugal*, del año 1855; y *La demencia de Doña Juana*, de Lorenzo Vallés. Ambos muestran la influencia del prerrafaelismo de los nazarenos.

¹³⁵⁷ Este pintor arabista nos muestra en la nombrada pintura una cabeza sangrienta en las manos del asesino, que porta con aire chulesco su botín y su espada, dentro de un lujoso ámbito orientalista. Véase “Exposición de las obras de Regnault, en la Escuela de Bellas Artes de París”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1005 (1872), págs. 261-262. Esta pintura se exhibe actualmente en el Museo d’Orsay, de París.

¹³⁵⁸ Peregrín García Cadena, “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración de Madrid* (1871), 44 (30 de octubre), págs. 315-316 y 318; 45 (15 de noviembre), págs. 331 y 33-334; 46 (30 de noviembre), págs.

postrimerías de Fernando III (el Santo) de Virgilio «Mattoní» (*sic*), pero aún no la forma: es ésta una obra fecunda en detalles; rechaza en cambio la impetuosa fogosidad y factura abocetada y absurda de Cutanda y Toraya en *A los pies del Salvador (Episodio de una matanza de Judíos) en la Edad Media*, que en esto recuerda al *Expoliarium* de Luna Novicio —pero no menciona su intenso cariz social—. Tampoco gusta *Doña María de Molina amparando al Infante Don Juan*, de Borrás, pues no se sabe qué pasa sin recurrir al catálogo, y el Infante, de pelo en pecho, se esconde tras la madre. Ni agrada lo abigarrado y confuso de Juan Poveda en su *Muerte del Príncipe de Viana*, o en el *San Fernando, Rey de España*, de Casanova. «La figura del Santo Rey es vulgar y adocenada, no brilla como debiera; pero así y todo, el cuadro en cuestión es una obra de condiciones recomendables»¹³⁵⁹. De esa misma exposición J. R. C. critica la decadencia de *César Borgia resumía la púrpura cardenalicia ante el Papa Borgia*, de Luque Roselló, por los derroches de color rutilante de la escuela convencional, así como el asunto «repugnante» del *Doña Inés de Castro* de Martínez Cubells. El rey es enérgico pero sin grandeza, una momia aparece vestida de reina, el príncipe se muestra indiferente y para sumar los defectos nadie aclara esa rara ceremonia. Además, los episodios de la historia de Portugal no llaman la atención, según el crítico, de modo que el pintor ha escogido un asunto desgraciado¹³⁶⁰. De todas las figuras, sólo es graciosa la del príncipe, pero no hay una representación verídica de la naturaleza que conmueva (se reivindica de manera continua el sentimiento). Por su parte, la *Tentación de San Antonio* de Sáenz es composición realista y fantástica de castizo color y ejecución franca y decidida aunque *demasiado* valiente¹³⁶¹.

Tres cuadros históricos reciben las mejores alabanzas: *El testamento de Isabel la Católica*, de Rosales, y *Doña Juana la Loca* y *La rendición de Granada*, de Pradilla. Respecto a este último, un curioso artículo de Pedro Bofill nos muestra hasta qué punto podía despertar entusiasmos un lienzo de estas características y cómo la crítica influía en exceso sobre el gusto del espectador. Todo Madrid va a ver la pintura expuesta en el Senado y el público entusiasmado se niega a que se lo lleven a la exposición de Múnich¹³⁶². La pasión afecta hasta a las clases más bajas: nos encontramos con la anécdota de un criado que gusta de imitar la actitud de Boabdil al entregar la llave de la puerta de la calle a su señor. Solamente cuando Fernanflor pone en duda la maestría del cuadro, se permite su traslado a la capital alemana, y los españoles se consuelan de la

339 y 342. La cita está en la página 339. En la página 348 del número 46 se reproduce un grabado con un dibujo de Muñoz Degrain sobre su cuadro.

¹³⁵⁹ José R. Garnelo, “La Exposición Nacional de Bellas Artes (1887)”, *Revista de España*, CXVI (mayo y junio de 1887), págs. 439-453: 451.

¹³⁶⁰ Parece olvidar aquí este crítico que era éste un asunto muy abordado en el romancero hispánico.

¹³⁶¹ J. R. C., “La Exposición Nacional de Bellas Artes (1887)”, *Revista de España*, CXVI (mayo y junio de 1887), págs. 602-612. La crítica al cuadro de Cubells la encontramos en la página 609.

¹³⁶² Aun así, García Melero (1999: 340) señala que no logra esta obra el prestigio popular de *Doña Juana la Loca*.

ausencia porque al fin y al cabo la obra no es «una gloria nacional»¹³⁶³. Esta popularidad de los cuadros históricos se muestra también en las oleografías que de los mismos regalan algunas revistas ilustradas a un tamaño mayor del habitual¹³⁶⁴. De todas formas, la anécdota del “criado” nos confirma un cierto grado de injusticia en la crítica que dirige hacia este género de pintura Abellán (1984: 661) cuando dice: «A través de una estética de dudoso gusto se expresa un nacionalismo muy anclado en las clases medias y altas». Lo cierto es que el mismo tipo de nacionalismo cunde por todas partes, desde la literatura de cordel (Botrel, 1982) a las novelas de folletín, y que estos cuadros *de dudoso gusto* serán acogidos muy extensivamente.

Sobre el autor del cuadro de la muerte de la reina Isabel I, hay que decir que a partir de él, según Díez (1992: 85), los pintores de su generación volverán los ojos al realismo contenido y grave de la pintura española, que acatan en mayor o menor medida. En este lienzo de 1864 propone Rosales el descubrimiento de la gran tradición barroca. Pero García Melero (1998) señalará una nota preimpresionista ya en Rosales. Si en la primera generación predomina el dibujo sobre el colorido (quizás por formación clásica), desde Rosales y con la segunda generación de los nacidos entre 1840 y 1850 los lienzos se hacen más abocetados y sueltas las composiciones. La perspectiva lineal de David cedé en favor de la gradación del área, de modo que la visión de ésta predomina sobre la lineal, jerárquica y central de la primera época, que se dirigía a la persona protagonista del acontecimiento, sobre el héroe romántico que sirve de ejemplo a la sociedad. En general, preocupa ahora la forma de armonizar los colores, y Agustín Agarra insistirá en este punto en su *Manual del pintor teórico-práctico*, de 1875.

No obstante, críticos como Cañete no supieron apreciar toda la novedad y el aire *realista* y preimpresionista que trajo la pintura de Rosales. El crítico comenta el cuadro de este pintor *Muerte de Lucrecia*, basado en un extracto de Tito Livio, que aparece en el catálogo de la exposición, y opina que si el autor no se abandona a la inspiración propia porque escoge un tema histórico, debe interpretarlo con rigurosa exactitud. Por tanto, no acierta Rosales con el dramatismo del cuadro. Cañete se queja una vez más de la plebeyez ordinaria de los tipos: el cuadro ve el natural con lente que lo afea y traspasa aquí los peligrosos confines de un realismo exagerado, es decir, como si se acercara al naturalismo. Se queja de que su ejecución es desmañada con pie en dos pinceladas, y del poco estudio en los paños. Lo cierto es que, como él, parte de la crítica considerará este cuadro como «no terminado», lo que motivará su defensa por parte de su autor, que arguye que no por falta de definición deja de ser un *cuadro hecho* (Hernández Cava y

¹³⁶³ Pedro Bofill, “Revista de Madrid”, *La Ilustración Artística*, 76 (11 de junio de 1883), pág. 186. Es interesante el diálogo imaginario que entre los personajes del cuadro establece el autor.

¹³⁶⁴ Así se hace con la *Conversión del duque de Gandía*, copia de la obra de Moreno Carbonero premiada con la primera medalla en la última Exposición de Bellas Artes, que se anuncia en *La Ilustración Ibérica* de 1887.

Suárez Hernández, 1987: 33). Pero también en *Doña Blanca de Navarra* hay según Cañete una exageración igual del toque franco.

¿Es buen modo de representar la verdad de la naturaleza, cuando se trata, por ejemplo, de pintar pajes ó caballeros españoles del siglo XV, limitarse á señalar con una raya negra el contorno de sus piernas, restregando en el centro un solo color, rojo ó azul (según sea el de las calzas), sin más estudios, ni medias tintas, ni modelación, ni relieve?¹³⁶⁵

En este sentido, hay que decir que Rosales, aunque bebió la mieles del éxito, también bebió las de la incomprensión.

Pradilla

Según Díez (1992: 96), Pradilla es el paradigma del mínimo detallismo y demuestra un escrupuloso rigor documental y verismo arqueológico en la representación de las modas, objetos y enseres. Al final de sus años, prima claramente el gusto por el detalle anecdótico y ornamental sobre la gravedad trascendente del argumento, tendencia que como vimos provenía del Realismo, que promovió esa desaparición del tema de la que nos hablaban Rosen y Zerner. A la vez se ve en él un germen del Modernismo en su gusto por lo artificioso. Los cuadros se llenan así de elementos secundarios y personajes decorativos.

Este pintor fue uno de los más influyentes de la renovada tradición romana, aunque apenas tenga discípulos directos (Reyero y Freixa, 1995: 227), y se constituye muy pronto en un auténtico mito entre los defensores finiseculares de la gran pintura. Hablando de *Doña Juana la Loca*, obra de 1877, medalla de oro en la Nacional de 1878, y triunfadora en diversas exposiciones internacionales¹³⁶⁶, Reyero y Freixa comentan: «Aunque el cuadro conserva toda la poética de lo histórico y toda la emotividad efectista de un argumento excepcional, su tratamiento pictórico es eminentemente realista, tanto en la intensidad expresiva de los personajes y en la ejecución de los ropajes y objetos, como, sobre todo, en la circunstancialidad espacio-temporal en que la escena se desarrolla, reproduciendo con toda propiedad el ambiente frío y desapacible de un crepúsculo invernal castellano» (*ibidem*: 228).

Según García Melero (1999: 317), la pintura de Pradilla *Doña Juana la Loca* representa el culmen y el inicio de la decadencia de la pintura de historia. Esta obra manierista, pintada en 1877, se presenta cuando el Impresionismo reina en París, y recibe del Gobierno francés la Cruz de la Legión de Honor. Los cuadros de historia se iban por estas fechas amanerando, con un mayor grado de intelectualización: pintura y

¹³⁶⁵ Manuel Cañete, "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana* (1871), pág. 563. En este texto critica Cañete ambos cuadros de Rosales.

¹³⁶⁶ Esta obra fue premiada con la primera medalla de honor concedida en las exposiciones nacionales desde la exhibición inicial de 1856. También conseguirá la medalla de honor de la Exposición Universal

literatura se vuelven a unir a medida que avanza el género (*ibidem*: 321). Pradilla trata así temas literarios en sus obras, como en una escenografía teatral, y el de Juana la Loca resultaría en cierta manera esperpéntico: la figura de la reina podría asemejarse a una marioneta¹³⁶⁷. Se trata de una pintura de género que se hace mito: el de la locura, el desamor (recordemos la obra de Tamayo y Baus sobre el tema, el drama *Locura de amor*); recoge, como Echegaray, entonces, el tema más explotado del Romanticismo, el tópico romántico en fase desfasada, para darle una dimensión nueva. Lo mismo sucede con *El suspiro del moro*, de 1892, sobre Boabdil. No hay que olvidar que Pradilla vive en una época incierta, cuando da sus últimos coletazos la pintura académica y el Impresionismo (más bien iluminismo en España) hace su aparición. Pero el positivismo también se hace presente en el cuadro de Juana la Loca a través de los estudios heráldicos del féretro, en los detalles de la ropa. Pradilla, finalmente, muestra su predilección por lo anecdótico. En este sentido, corrobora la evolución del medievalismo que venimos defendiendo: tras pasar la influencia realista, se vuelve más teatral y artificioso.

Rincón García (1987: 22), en su monografía sobre el pintor, nos comenta que *Doña Juana la Loca*, que constituiría su consagración como pintor de historia, fue pintada por Pradilla para completar sus obligaciones de pensionado. Sobre este tema ya habían pintado otros autores: incluso Rosales muere en 1873 si dejar concluido su *Doña Juana en el castillo de Illescas* (*ibidem*: 27). Pradilla para su obra se basa en la *Historia de España* de Lafuente, que sigue la crónica de una de las epístolas de Pedro Mártir de Anglería (Rincón García, 1987: 36; 1997: 395-396). Con este lienzo, en el que lograba, como la gran pintura del XVII, recrear toda una atmósfera, repitió el gran éxito de Rosales y su testamento de Isabel la Católica. Después, durante varios momentos de su vida, volvió sobre el tema, con obras como *Doña Juana la Loca en los adarves del Castillo de la Mota* (de 1876), *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas* (con varias versiones en 1906 y 1907), *Doña Juana la Loca asomada a celosía de su castillo de Tordesillas* (de 1912) o *Locura de amor*. En todas ellas destaca la lastimosa mirada de demente de la reina¹³⁶⁸.

El éxito que obtuvo Pradilla con su cuadro sobre doña Juana hizo que se le encargase en 1879 *La Rendición de Granada*, donde el pintor decidió respetar la verdad moral frente a la histórica —por ejemplo, participa Isabel la Católica— (Reyero y Freixa, 1995: 229). Esta obra, cuyo asunto le fue dado por el Marqués de Barzanallana con el fin de decorar la Sala de Pasos Perdidos del Senado, demuestra «una vez más y

de Bellas Artes de París de 1878 y tuvo un gran éxito en la Exposición Universal de Viena de 1882 (García Melero, 1999: 318).

¹³⁶⁷ «Pradilla mostró a la Reina como un esperpento enloquecido hecho espectáculo cortesano, como un guiñol histórico movido sin hilos por la providencia divina desde el cielo» (García Melero, 1999: 332).

¹³⁶⁸ Pueden verse las reproducciones de estos cuadros en el catálogo que compone toda la segunda parte del libro de Rincón García (1987) y también en García Melero (1999: 338-339).

en toda su plenitud su virtuosismo técnico, su concepto escenográfico tan fastuoso como deslumbrante de la pintura, todo su historicismo positivista y erudito, sus especiales dotes compositivas» (García Melero, 1999: 340). Pero esta obra recibirá una demoledora crítica de Isidoro Fernández Flórez en *El Imparcial* que afectó profundamente a su autor. Esta crítica es testimonio de la crisis de un género que aún da obras notables. Más tarde, Pradilla, más fascinado por la visión del vencido que por la del vencedor, concluye en 1892 para un aristócrata ruso *El suspiro del moro*, elaborado con el mismo cuidado que sus anteriores obras, aunque más claro y atmosférico. Allí ofrece la instantánea del desaliento que envuelve a los derrotados: ya sabemos cuánto atrajo en este sentido la figura del último rey granadino a toda clase de artistas decimonónicos.

Pradilla fue hombre de gran cultura y capacidad de trabajo, además de admirador de los antiguos maestros y escrupuloso documentalista de todo cuanto evocaba pictóricamente. Se interesó sobre todo por las anécdotas más emotivas de la historia, como corresponde a una generación que llevó el género hacia lo anecdótico y pintoresco, frente a lo trascendental y épico de décadas precedentes (Reyero y Freixa, 1995: 230-231).

La decadencia

Reyero (1989 y 1993) habla de una decadencia del género histórico en el último cuarto de siglo. Pero todavía en 1887 la situación era indefinida: mientras Pedro de Madrazo, que critica la viciosa tendencia a lo descomunal de la Exposición de Bellas Artes de ese año, se consuela al ver cómo al menos se sostiene la pintura de historia¹³⁶⁹, páginas más adelante, en la misma revista, Luis Dollanos señala que este género no tiene ya sentido en nuestros días, y que Pradilla «es opuesto al cuadro de historia».

Comprende que esta forma, la más aparatosa del arte, no puede encerrar el ideal moderno, y sí sólo, —y esto en el mejor caso,— un pretexto plausible para ejecutar hermosos trozos de pintura y lucir condiciones de pintor. (...)

De otra parte, ¿son sentimientos de estos días nuestros los sentimientos arcaicos que aparecen inspirando las más de esas obras?

¿Son, siquiera, esos sentimientos que se pintan los mismos que en su día movieron a aquellos personajes del pasado, cuyas ideas, maneras y fisonomías en nada se parecen a las nuestras?

Y el público mismo que aplaude, ¿no se engaña frecuentemente con falsos oropeles y se entusiasma sin fundado motivo con rasgos del pasado que cree concebir y no concibe sino falsamente y en la forma teatral y aun zarzuelística que en el arte de las exposiciones se presenta? (...)

Y es que una historia controvertible y controvertida en manos de discípulos de fotógrafo no puede ser el colmo del saber moderno. El ideal que eso representa no es suficientemente elevado para pintar lo que nosotros somos, lo que creemos y a lo que aspiramos; y es bien triste que no habiendo existido nunca una época en la historia rica

¹³⁶⁹ Pedro de Madrazo, "Nuestro arte moderno....", *La Ilustración Artística*, 283 (30 de mayo de 1887), págs. 178-179: 179.

en cultura y nobles aspiraciones que la nuestra, ni jamás alcanzado el espíritu humano un vuelo más alto, nos contentemos en las manifestaciones del arte, con mascaradas más o menos felices y mejor o peor pintadas...¹³⁷⁰

Como vemos, aunque los realistas intentaron asimilar el pasado al presente a la manera de Taine, algunos críticos se dieron cuenta de la contradicción que eso suponía: si se trataba de representar la *realidad* no tenía sentido ahondar en la historia, por carecer de la inmediatez y aproximación de la actualidad. En la pintura se llegó a una solución de compromiso más valedera que en la literatura (ahí están los pintores de historia de primera fila) en ese intento de representar el pasado como si estuviera ante los ojos; en la novela, la poesía o el drama, los resultados de esa tendencia fueron bastante menos creíbles —exceptuando la pura reconstrucción arqueológica— y prestigiosos. Pero a finales de los 80, los naturalistas no dejan de percibir que la deseada renovación en el arte no podía llegar por el vino nuevo derramado en odres viejos. Y se identifican con otro tipo de género pictórico, más comprometido socialmente con la contemporaneidad. En este sentido no estamos de acuerdo con Clarín cuando dice que «el naturalismo es escuela predominantemente literaria, por más que sea innegable que la influencia de sus doctrinas llega a las demás artes»¹³⁷¹. El movimiento realista y naturalista se manifestó plenamente en pintura (ahí está la social), e influyó en su visión de la Edad Media, como hemos visto. Y esa intromisión del Realismo en el movimiento medievalista ayudó precisamente a mantener su vigencia.

Pero por otro lado, en la pintura de historia, la influencia del racionalismo y del positivismo se enfrentaba con el subjetivismo propio de esta modalidad artística, que había nacido, no olvidemos, con el propósito oficial de insuflar valores patrióticos en los pechos de los españoles a base de mostrarles las grandes hazañas del pasado. Hablando del «asomo» de la pintura realista en este género, García Melero (1998: 368) nos presenta el problema y su intento de solución:

El positivismo proporcionó al pintor de historia el deseo de ser siempre objetivo, científico y detallista, de no caer en anacronismos y de circunscribir adecuadamente el personaje y su acontecimiento histórico en la época. El problema fundamental surge con el tratamiento subjetivo y parcial, político y patriótico, que se da a la historia por parte de los historiadores del momento, que tratan de destacar las peculiaridades de la nación, los hechos heroicos que la definen con un carácter eminentemente simbólico. Existe, además y aunque pueda parecer una paradoja, un afán de objetividad realista y positiva dentro del subjetivismo formal de este género, subjetivismo condicionado por los dictados del Estado, por los ideales románticos de los artistas y por su sentido altamente teatral. La pintura de historia, como sistema académico, intentó realizar una síntesis de las distintas tendencias ideológicas y formales durante el largo período de permanencia para no perder el rumbo del devenir artístico.

¹³⁷⁰ Luis Dollanos, "Pradilla y sus obras más recientes", *La Ilustración Artística*, 287 (27 de junio de 1887), págs. 212-213 y ss.

¹³⁷¹ Clarín, "Del naturalismo", *La Diana*, 1 (1 de febrero de 1882), págs. 8-9: 9.

Precisamente, más adelante el mismo estudioso afirma que los orígenes formales del realismo pictórico se pueden hallar en el academicismo del cuadro de historia, «que pretendía ser veraz en sus mismas tonalidades grises, las propias de la luz de un estudio y en su dibujo exacto y cuidadoso» (García Melero, 1998: 381). El pintor de historia del reinado de Isabel II y de la Restauración es un técnico casi perfecto que conoce minuciosamente la teoría y la práctica de su profesión. Pero no dejará de caer en un convencionalismo que será lo que Galdós rechaza de la pintura de género y lo que le impulse a renegar de ella (Romero Tobar, 1998).

Reyero (1989) señala el mismo problema: el realismo llevado a sus últimas consecuencias acabará con la pintura de historia. Si el arte cae en el realismo, en la imitación fría de lo verdadero, no añade a las escenas de la vida humana un rasgo de sublimidad. Algo que se advierte ya en 1878; cuando, según Reyero, se pide reflejar, además del vestuario de la época, el idealismo del cuadro de historia, y se dirigen otras críticas al género (*ibidem*: 98-101). La exigencia de conocimiento para dotar al cuadro de verdad, en la medida en que avanzan las investigaciones históricas, ocasiona motivos de descrédito. Ya en 1895, hay una conciencia de que el tiempo del cuadro histórico se acaba pues está en marcha un lenguaje pictórico realista que desde los detalles trascenderá a la puesta en escena.

Arrechea (1989: 85) apunta otro motivo de la crisis: «En realidad, la raíz del tema debe buscarse en las complejas relaciones entre naturaleza e historia que constantemente influyen con sus tensiones en la evolución de la modernidad y que en ningún momento han podido ser totalmente aclaradas pues cada una de ellas tiene en su contraria su propio y necesario reverso». Es decir, se trata del mismo problema apuntado para la novela por Amado Alonso (1942), imbricado en todo el género histórico creativo.

Sea como sea, Reyero y Freixa (1995: 241-243) señalan la irrupción en estos momentos del Realismo social en las exposiciones nacionales. El paisaje, la escena de costumbres o el bodegón, por su inmediatez visual, tendrán un futuro prometedor dentro de los parámetros preconizados por el Realismo, y por esta nueva tendencia, lo histórico, lo mitológico o lo religioso, estarán, por definición, condenados a quedar relegados. «En efecto, aunque las soluciones eclécticas no serían infrecuentes —como la misma pintura de historia de estos años demuestra— y aunque otras corrientes escapistas contemporáneas ‘modernizaran’ antiguos monumentos, la obsesión por representar sólo el presente empíricamente comprobable erradicó, cuando el Realismo quedó implantado, aquellos argumentos pictóricos que evocaban el pasado, considerados un producto, en mayor o menor medida, de la imaginación y, en consecuencia, despreciables por falsos, según la escala de valores realista». El Realismo social se desarrolla desde fines de los 80, y su impulso decisivo se deberá al triunfo de Luis Jiménez Aranda con el tema de un hospital en la Exposición Universal de París de

1889. El fracaso internacional de la pintura de historia en aquel certamen hizo replantearse a pintores, jurados y críticos la necesidad de un cambio. Se produce una trivialización argumental en un buen número de cuadros y en pintura se valora a partir de ahora lo impreciso e inacabado, no la minuciosidad realista que se imponía antes.

Rosen y Zerner (1988: 199) señalan cómo por estas mismas fechas las quejas por la muerte de la pintura de historia son algo constante en las críticas de los Salones franceses. Así, como nos deja entrever Noehlin (1991), la era en que se canonizó como disciplina científica a la historia contempló el fin de la pintura de género. Y la misma desaparición postulan otros para la novela histórica, como sabemos. Pese a todo, hay resistencias a este final. En Francia, la administración de París hizo todo lo posible para salvar la jerarquía tradicional de los géneros (Rosen y Zerner, 1988: 205): sus *grandes machines* eran la pintura histórica y los temas de historia sagrada, profana o mitología antigua; un arte oficial que tenía una ideología (*ibidem*: 203) y que pretendía un realismo en todos los detalles unido a una idealización (*ibidem*: 214). Los esfuerzos fueron inútiles: con el cambio de siglo acabará desapareciendo. Eso sí, para transformarse en otra cosa. Lo histórico no se abandonará en la pintura, como tampoco sucedió en novela. Cambiará, se recreará en lo artificioso, adquirirá un nuevo sentido del tiempo. Pero eso es tema de otro trabajo.

LA ESCULTURA

Similar proceso de búsqueda de realismo y de afianzamiento de unos valores nacionales encontramos en la escultura, en la que proliferan las estatuas conmemorativas, ya sea a Isabel la Católica (del catalán Manuel Oms, que por cierto causó cierta polémica)¹³⁷², a Jaime I el Conquistador, a Roger de Lauria o a Colón, uno de los personajes más representados por entonces¹³⁷³, fenómeno por otra parte extendido

¹³⁷² La escultura de la reina católica fue realizada en 1883 en el paseo de la Castellana: Pedro Bofill, "Revista de Madrid", *La Ilustración Artística*, 102 (10 de diciembre de 1883), pág. 394. En el monumento, considerado como «el mejor de los grupos estatuarios» dedicado por el pueblo de Madrid a la artífice de «la unidad nacional y el descubrimiento de las Américas», según dice la inscripción, figura la reina con el Gran Capitán y el Cardenal Mendoza. Distinta opinión tiene G. Villar (que reconoce diferir con el gusto general), a quien no agrada que la estatua de la reina sea ecuestre en imitación del cuadro de Pradilla, que el Gran Capitán y el Cardenal Mendoza se presenten como «pajes», condenados así a «eterna ignominia», que el monumento sea de carácter «mausoleoico» con un pedestal «raqúitico», y que esté situado en la placeta del Hipódromo, al lado del «edificio destinado a Institución libre, o sea de la Universidad en proyecto que los libre-pensadores de nuestra patria erigen a las letras y a las ciencias». G. Villar, "Monumentos de la corte/ Estatua de Isabel la Católica", *La Diana*, 23 (8 de enero de 1884), págs. 6-7.

¹³⁷³ Luis María Cabello y Lapiedra realiza para la Exposición de 1887 un proyecto de monumento a los Reyes Católicos y José Grasses y Riera otro dedicado a Colón; véase R. Blanco Asenjo, "La Exposición de Bellas Artes. Certamen trienal. Mayo, 1887. V", *La Ilustración Ibérica*, 240 (6 de agosto de 1887), págs. 503 y 506-507. R. Atché gana el concurso para la realización de la estatua de Colón en el monumento que se levanta en Barcelona en 1888; véase "Nuestros grabados./ Estatua de Cristóbal Colón destinada al monumento que se levanta en Barcelona, obra de R. Atché", *La Ilustración Artística*, 316 (16 de enero de 1888), págs. 27 y 30. En el número 322 (27 de febrero), vemos el andamiaje del monumento

por toda la Europa nacionalista, incluso la oriental¹³⁷⁴. Paralelamente, también serán admiradas las obras de los escultores italianos del XV, que no dejarán de estar presentes en las páginas de las revistas ilustradas¹³⁷⁵ y con las que algún “osado” crítico comparará las obras de los artistas españoles¹³⁷⁶. Dentro de la reproducción de esculturas antiguas que se da en estas publicaciones, las funerarias (entre las que apasionan descubrimientos como el de los sepulcros medievales de Cantabria¹³⁷⁷) se presentan en la más pura tradición del dibujante Carderera y Solano (1855-1864) y se constituirán en verdaderos modelos de los más modernos túmulos¹³⁷⁸. En los numerosos textos de viajes que encontramos en las revistas, serán frecuentes las descripciones de los sepulcros en las iglesias; autores como Castelar no sólo se detienen con asombro ante las catedrales y los arcos góticos, sino que las tumbas burgalesas de Don Alfonso o del Cid serán capaces de conmoverlos de igual forma¹³⁷⁹ (también la escultura funeraria de Burgos será un foco de interés de los estudios arqueológicos de Rodrigo Amador de los Ríos¹³⁸⁰).

En general, reconocemos que en la escultura se ve una pervivencia del gusto clásico, pero, como señalan Reyero y Freixa (1995), no se puede decir simplemente que no fuera afectada por el Romanticismo. Lo romántico se aprecia en aspectos espirituales, de modo sutil —a través de formas materiales que desde el punto de vista

a Colón proyectado y ejecutado por el arquitecto J. Torras (véase la página 74). También a Colón le dedica atención el famoso escultor de Múnich Fernando de Miller, según vemos en “Nuestros grabados./ Cristóbal Colón./ Estatua destinada a San Luis (América del Norte)”, *La Ilustración Artística*, 267 (7 de febrero de 1887), pág. 42. Por su parte, Susillo esculpió un Colón en Valladolid con cuatro estatuas sedentes en su pedestal (García Melero, 1998: 354) y Azcárate (1990: 117) se refiere al monumento a Colón de 1880.

¹³⁷⁴ Así, encontramos, por ejemplo, las obras del escultor ruso Mark Matveich Antocolsky, que realiza el busto de Yaroslav, primer legislador de Rusia, o el del emperador Iván el Terrible. Y es que todos los pueblos, en el XIX, miran a su pasado.

¹³⁷⁵ En *La Ilustración Artística* de 1890 se reproduce *Niños cantores*, bajorrelieve de barro cocido esmaltado de Lucca della Robbia, uno de los más famosos escultores de la escuela florentina, de últimos del XIV y principios del XV.

¹³⁷⁶ Por ejemplo, Luis Alfonso habla de que el *Dante* de Suñol parece producto de un cincel florentino del tiempo de los Médicis en “El año artístico”, *La Ilustración Ibérica*, 156 (26 de diciembre de 1885), págs. 826-827 y 830: 827.

¹³⁷⁷ Antonio de Trueba, “Los sepulcros de Cantabria”, *La Ilustración Española y Americana* (1871), XXIV (25 de agosto), págs. 401-403; XXV (5 de septiembre), págs. 419-420. La historia de los sepulcros de Cantabria está por escribir, nos dice el autor, quien nos informa de que en la tierra que rodea los sepulcros encontraron los labradores monedas de cobre que el párroco de la villa ha entregado al autor, pertenecientes a los Reyes Católicos.

¹³⁷⁸ La importancia de la escultura funeraria medieval, que por estos años se empieza a imitar, se descubre también en artículos como el de Vicente Balaguer, “La noche de difuntos en las ruinas del Poblet”, *La Ilustración Artística* (1885), 159 (12 de enero), pág. 11; 160 (19 de enero), págs. 18-19, donde el escritor nos describe maravillado la impresión que le causan las esculturas de los monarcas medievales.

¹³⁷⁹ Emilio Castelar, “Memorias del destierro (Capítulo primero de un libro inédito)”, *La Ilustración de Madrid*, 35 (15 de junio de 1871), págs. 163-164 y 166. También Roman Goicoerrotea se detendrá en “El sepulcro de Cisneros” un número más adelante de la misma revista [36 (30 de junio de 1871), pág. 179]. El grabado que lo representa, en la página 185, es de suma calidad. De modo que los sepulcros renacentistas serán también del gusto decimonónico; véase “Enterramiento de Garcilaso de la Vega y de su padre en Toledo”, *La Ilustración de Madrid*, 4 (27 de febrero de 1870), pág. 5.

¹³⁸⁰ Rodrigo Amador de los Ríos, “Estudios arqueológicos de la provincia de Burgos”, *Revista de España*, CXVIII (septiembre y octubre de 1887), págs. 226-251; 369-397; 501-525. En este artículo, el autor transcribe todas las inscripciones funerarias y las leyendas relativas a las mismas.

plástico son clásicas—, como son un lirismo idealizado, muy poco olímpico, el énfasis en lo expresivo y caracterizador de los rostros, motivos y personajes de otras épocas históricas, argumentos ejemplificadores o dramáticos contemporáneos, vulgarización de los cánones clásicos y la incorporación progresiva del verismo, que tiende a establecer una implicación emotiva entre la escultura y el espectador. El monumento conmemorativo destaca entre la amplia variedad tipológica y funcional desarrollada por la escultura en la ciudad finisecular. Encontramos en él una satisfacción buscada de reconocerse en las ideas, triunfos o desgracias del representado. Al comienzo de la Gran Vía destaca en Granada *Isabel la Católica y Colón*, de 1892, grupo narrativo y minucioso como un cuadro de historia de Benlliure. Además a Colón se le esculpen monumentos en Madrid y Barcelona, con el protagonismo del pedestal. También con monumentos en varias ciudades se encuentra el rey *Jaime I el Conquistador*, a quien se se le hace una estatua ecuestre en Valencia, encargada en 1886 a Agapit Vallmitjana e inaugurada en 1891, de gran robustez, en la Plaza de Alfonso el Magnánimo. El monarca se presenta como un majestuoso guerrero al frente de un ejército que se dirige a la conquista de la ciudad y posee una extraordinaria caracterización arqueológica en todos los detalles¹³⁸¹. Casi contemporáneo, de 1893, será el de José Viciano Martí en Castellón de la Plana, que representa al rey en pie, y más tardío, de 1916-1917, el de Enric Clarasó en Palma de Mallorca (*ibidem*: 276-278).

Pero más que figuras de la historia política del pasado, se prefirió la representación de personajes del siglo XIX, pues, fuese cual fuese el motivo de su hazaña, eran los héroes del siglo, según Reyero y Freixa (*ibidem*: 278). De modo que en la escultura el fenómeno historicista es en este sentido diverso del de la pintura.

Es muy numerosa la relación de edificios que recibieron algún tipo de remate escultórico para acentuar su monumentalismo, tanto antiguos como modernos (*ibidem*: 290). Cuando se levantaron los primeros grandes monumentos públicos de las ciudades españolas, se eligieron figuras históricas con significación nacional, en lugar de estrictamente local, aunque era imprescindible algún tipo de vinculación con la población, casi siempre basada en el nacimiento. Así, no sólo se fomentaba el orgullo ciudadano metonímicamente (los méritos del compatriota engrandecían el nombre de todos), sino que el espíritu de la ciudad se unía al del personaje o acontecimiento hasta que el monumento constituía un emblema de la misma, como es el caso de Colón y Barcelona, de 1888. También en Barcelona, para su Exposición de 1888, Reynés realizará un monumento a Roger de Lauria, personaje que como sabemos tuvo una gran

¹³⁸¹ El boceto-estatua de Vallmitjana de Jaime el Conquistador lo comenta *La Ilustración Artística* en la sección “Nuestros grabados”, 222 (29 de marzo de 1886), pág. 114; de la estatua ecuestre, que Alfredo Opisso considera clásica, también se habla en “Noticias varias./ Estatua ecuestre de Don Jaime el Conquistador por Don Agapito Vallmitjana”, *La Ilustración Ibérica*, 173 (24 de abril de 1886), pág. 267.

fuerza icónica en todos géneros literarios¹³⁸². Pero, de todos modos, muchas de estas esculturas no alcanzaron la representatividad urbana que pretendieron (*ibidem*: 285-288).

En la escultura, según García Melero (1998), se abusó de la erudición histórica y hasta de la misma anécdota. Además se aprovecharon los centenarios para hacer de ellos auténticos motivos escultóricos: al conmemorarse el IV Centenario del Descubrimiento de América se erigieron monumentos a Colón en Madrid, Barcelona y Sevilla. Pero si durante la Restauración la escultura se puso al servicio de la ciudad, conseguirá ganar así independencia con respecto a la arquitectura, y el Estado y las instituciones locales serán las que promuevan y patrocinen económicamente, de manera intensiva, la erección de estatuas de personalidades célebres y de monumentos conmemorativos en plazas, calles y jardines, dentro de la nueva planificación urbana. El objetivo es que la ciudad se haga entonces más monumental y muestre ejemplos de personajes históricos que recuerden la grandeza del pasado. Por citar nuevos ejemplos significativos, podemos señalar dentro de la escuela escultórica catalana, de gran importancia en estos años, a los hermanos Vallmitjana, que realizan una escultura de tendencia realista, y que serán los autores de las cinco figuras del vestíbulo de la Universidad de Barcelona: Ramón Luch, Averroes, San Isidoro, Alfonso X y Luis Vives; mientras al catalán José Alcoverro Amorós se deben las estatuas sedentes de San Isidoro —que fue primera medalla en la Exposición Nacional de 1895— y de Alfonso X entregando el Código de las Siete Partidas en las escalinatas de la Biblioteca Nacional de Madrid (García Melero, 1998: 347-350).

Pero el medievalismo en la escultura se da de más diversas formas, como vemos en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, donde Querol expone *La tradición*, estatua en yeso que representa a un grupo formado por unos niños y una vieja: en el catálogo, se nos cuenta la historia de Roncesvalles; se trata pues de un homenaje a la transmisión oral de las viejas leyendas. En esta misma feria encontramos la obra *Las hijas del Cid* de Díaz y Sánchez —escultura en la que, según el comentarista, el asunto está expresado con poca claridad, pues no se representa a dos hermanas ultrajadas por igual¹³⁸³—.

¹³⁸² Para decorar el Salón de San Juan de la Exposición de Barcelona, se funden en bronce en los talleres de los Comas las estatuas de Vifredo el Velloso, primer conde de Barcelona, el almirante Roger de Lauria, y el canónigo Pedro Albert. Las estatuas son obra respectivamente de los escultores Venancio Vallmitjana, Juan Reynés y Antonio Vilanova. Véase “Nuestros grabados”, 343 (23 de julio de 1888), pág. 242. De la estatua de Roger de Lauria en el parque de Barcelona hace un dibujo F. Mestres, en *La Ilustración Ibérica*, t. II, de 1886. La revista catalana nos comenta con orgullo que su figura se ve al entrar por la puerta del Paseo del Comercio, y el insigne almirante de Aragón respira fuerza y gravedad, cualidades propias del general de Pedro III el Grande, a cuyos pies reposa en Santa Creus.

¹³⁸³ José R. Garnelo, “La Exposición de Bellas Artes (1887). Escultura”, *Revista de España*, CXVII (julio y agosto de 1887), págs. 106-116.

LA ARQUITECTURA

Vamos a abordar ahora la arquitectura medievalista de la segunda mitad de siglo, deteniéndonos en los complementarios aspectos de su enseñanza y su estudio.

En las publicaciones ilustradas de la segunda mitad de siglo encontramos numerosísimos grabados de monumentos medievales. A veces los motivos de esta recurrente exposición eran puramente estéticos (se reivindicaba la belleza de la arquitectura medieval), otras eran de carácter ideológico. «No morirá el pueblo español mientras frecuente con religiosa veneración las catedrales y basílicas que erigió la piedad de sus reyes; mientras con filial respeto visite en Covadonga la tumba de Pelayo, y en Burgos la del Cid, y en Sevilla la de San Fernando, y en Alcalá la de Cisneros; mientras conserve los santuarios de San Juan de la Peña y Roncesvalles, de Monserrat y Loyola; mientras posea en El Escorial un museo de glorias católicas, artísticas y literarias», dirá Simonet en 1870¹³⁸⁴. Al igual que Chateaubriand en el *Génie du Christianisme*, de 1802, o que Bécquer (Benítez, 1974: 15), muchos escritores considerarán la arquitectura como la expresión directa del sentimiento religioso y la suma de todas las artes.

Que el nacionalismo estaba mezclado en mucho de ese aprecio entusiasta por los edificios del Medievo nos lo muestra el orgullo algo pueril de Fernando Fulgoso, cuando señale que un museo inglés ha hecho un vaciado en yeso del Pórtico de la Gloria para demostrar cuánto interesan los monumentos españoles en toda Europa¹³⁸⁵; y las exposiciones universales son otro capítulo del mismo aserto, como veremos: ahí se ve con meridiana claridad el uso nacionalista del medievalismo arquitectónico. En estas ferias, según Bueno (1989: 59), el monumento del pasado al que España hace más referencia es la Alhambra. Qué duda cabe de que en esto las autoridades oficiales tenían en cuenta que esa construcción y Granada era lo más conocido y lo que más gustaba del país en el siglo XIX, ya que aunaba el gusto por el Medievo y el orientalismo europeos. Sólo durante la primera mitad del centuria, más de 400 grabados extranjeros tuvieron como objeto Granada y sus monumentos. Incluso dentro de nuestras fronteras, la arquitectura árabe estaba muy de moda, y se construyen así los edificios alhambristas¹³⁸⁶. Frente a cualquier otro país que pudiera elegir el neoárabe para la construcción de su edificio, el de España iba a responder a una identificación nacionalista¹³⁸⁷.

¹³⁸⁴ F. J. Simonet, "Recuerdos del Escorial", *La Ilustración Española y Americana* (1870), pág. 259.

¹³⁸⁵ Fernando Fulgoso, "El pórtico de la catedral de Santiago y el Museo de South Kensington en Londres", *La Ilustración de Madrid*, 38 (30 de julio de 1871), págs. 215 y 217-218.

¹³⁸⁶ Un ligero precedente de este auge se da en el siglo XVIII, cuando hubo un interés en la Real Academia por la arquitectura islámica, según comenta Azcárate (1990: 117).

¹³⁸⁷ «Ya en las primeras exposiciones, en las que aún no había pabellones nacionales, España exponía como el edificio más representativo de sí misma maquetas y reproducciones del palacio musulmán. También hay que tener en cuenta que la Alhambra, en particular, y Granada, en general, eran lo más

Parte de esta nueva atención hacia los edificios antiguos es su imitación en numerosas ciudades, a veces con dudoso gusto¹³⁸⁸, y una política restauradora destinada a su conservación. En cuanto a lo primero, el neomedievalismo se impuso principalmente durante la Restauración, pues «lo realizado entre 1832 y 1868 puede considerarse tan sólo como una serie de ensayos tímidos en la práctica arquitectónica del momento. Los arquitectos, obsesionados por la Historia pero también por la herencia inmediata clasicista, no fueron capaces de abandonar (...) el elemento clásico, que, no obstante, se diversificaría ya como los caminos de un laberinto bajo las distintas huellas del clasicismo» (García Melero, 1998: 261). De todos modos, durante el reinado isabelino se había superado la afirmación de Isidoro Bosarte en 1798 en su disertación sobre el gótico: «La Arquitectura gótica ya es anticuada y no se usa»; o la indiferencia de Jovellanos hacia el movimiento medieval en su discurso sobre la historia del arte español (*Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo...*, 1980, I: 13-14; 26), a pesar de sus memorias escritas en Bellver y de que fuera en el XVIII el principal difusor de la afición por el gótico¹³⁸⁹.

No hubo sin embargo una arquitectura singular representativa del arte isabelino, pues persistió el elemento clásico al tiempo que se recrearon los estilos medievales con más o menos originalidad, pero sí existió un vehículo de difusión de imágenes o ideas, propiciadas por la revolución industrial. Las obras impresas, en formas de libros o como artículos en publicaciones periódicas, fueron sus medios de divulgación más importantes. Las ilustraciones, incrementadas con la invención de la litografía de Senefelder hacia 1795, desempeñaron un papel muy importante, pues promovieron la visión evocadora del pasado y fomentaron la nueva estética. Se trata de un arte impreso que fue instrumento cultural básico para la burguesía, a la cual se dirige especialmente a través de publicaciones en las que se dan cita literatos, pintores e ilustradores de guías

conocido y lo que más gustaba fuera de nuestras fronteras. Por ejemplo, sólo durante la primera mitad del siglo XIX, de tal manera que Navascués ha acuñado el término *alhambrista* para denominar la gran cantidad de villas, palacetes, cafés, quioscos y demás construcciones de carácter festivo que tienen en la Alhambra su fuente de inspiración, en la mayoría de los casos remota, y que proliferaron en España durante la pasada centuria» (Bueno, 1989: 59). La diferencia entre las réplicas neoárabes hechas por los españoles y las de otros países estribaba en la identificación nacionalista de los primeros, que veían este estilo como genuinamente hispánico. Castro y Serrano confrontaba así el pabellón neoárabe de Prusia con los modelos del restaurador de la Alhambra y comentaba la diferencia entre original y derivaciones.

¹³⁸⁸ Véanse, por ejemplo, las críticas que a la arquitectura neogótica medieval en Galicia dirige Soraluze Blond en su artículo de 1990, donde se intenta demostrar la inexistencia de vínculos arquitectónicos entre la arquitectura historicista de finales del siglo XIX y la del Medioevo gallego. Esa desconexión, según el autor, restó interés a un neomedievalismo foráneo y desarraigado. Nosotros podríamos contraargumentar que el Medioevo del XIX fue siempre inventado, y por eso cobra en muchos sentidos gran atractivo y nos revela tanto sobre el hombre decimonónico.

¹³⁸⁹ En su *Historia y destino de las Bellas-Artes en España. Oración pronunciada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando por el Excmo. Señor D...*, Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840, apenas se refiere al arte medieval español. Sobre la arquitectura gótica del XIII dice: «Grosera, sólida y sencilla en los castillos y fortalezas: seria, rica y cargada de adornos en los templos; ligera, magnífica y delicada en los palacios, retrataba en todas partes la marcialidad, la superstición, y la

de ciudades y libros de viajes (García Melero, 1998: 203-211). Sea como sea, los estilos árabe, románico y en especial el gótico se redescubrieron plenamente en la época de Isabel II, pues, debido al desdén que el espíritu clásico sentía hacia lo que se oponía a su concepción poética, antes no eran igualmente apreciados —y en esta reivindicación del XIX hubo mucho de oposición frente al período precedente— (*ibidem*: 255). Así, se construyeron varios edificios de nueva planta durante el reinado de Isabel II en los cuales vemos una clara influencia medieval, aunque interpretada de forma personal, en los que a veces se emplea el hierro (*ibidem*: 265). Algunos, de acuerdo con el espíritu más laico de la época, eran de carácter civil y no sacro; pero el *revival* medievalista produjo en general cierta desorientación, ya que como estructura se adaptaba mal a las necesidades de la arquitectura contemporánea, a excepción de la religiosa. De esta forma se construye la Universidad literaria de Barcelona, entre 1863 y 1874, en una tendencia ecléctica que se practica con el hierro. El historicismo medievalista y la técnica de ingeniería se encuentran así con cierta timidez al comienzo, aunque sin antagonismo (*ibidem*: 266).

La Restauración tuvo en cambio una arquitectura propia, que se definió por su elección del arte neomudéjar: a raíz del discurso de Amador de los Ríos, se produce un mayor incentivo en la utilización de estas formas, que se acentúa a finales de siglo. Aunque de este movimiento hablaremos más adelante (ya que le dedicaremos todo un apartado), queremos apuntar aquí simplemente unas palabras de Azcárate que hacen referencia al carácter nacionalista del mismo:

Coadyuva a este renacer, de una parte el giro que caracteriza a una nueva etapa en la evolución cultural, y, de otra parte, la reacción frente a lo foráneo, pues se fundamenta en el nacionalismo basado en la exaltación de lo tradicional.

Este criterio justifica que cuando en Europa se difunde el neogoticismo ([...] advirtiendo en el arte gótico un cierto carácter oriental), paralelamente se ponga en evidencia la importancia del mudejarismo como estilo nacional, ya que los materiales son fácilmente asequibles, como los sistemas de construcción e, inclusive, algunos elementos decorativos están enraizados en la arquitectura popular de los albañiles. (Azcárate, 1990: 117)¹³⁹⁰.

Habrá que esperar a finales de siglo para que la arquitectura modernista empiece a hacer su aparición, y lo hará primero en Cataluña, donde la burguesía de la región favoreció la rápida entrada de aires cosmopolitas, precisamente en los 80, cuando ya el *Art Nouveau* afirmaba su presencia en otros países. En 1889, el obispo Bautista Grau mandó diseñar el Palacio Episcopal de Astorga a Antonio Gaudí, arquitecto ya célebre,

galantería que distinguió a los nobles de los siglos caballerescos» (cit. en *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo...*, 1980, I: 26).

¹³⁹⁰ Azcárate (1990: 117) continúa apostillando: «No obstante, la repristinación valorativa del mudejarismo no implica el desconocimiento o rechazo del racionalismo arquitectónico, pues tanto los escritos de Ruskin como la obra de Viollet-le-Duc, son suficientemente conocidos por nuestros arquitectos».

cuya primera obra original, según Bassegoda Nonell (1990), fue ésta, pues no sólo usó los temas góticos habituales sino que añadió rasgos de personalismo, novedades, atrevimientos y partes de gran belleza, construyendo así una de las obras más interesantes del siglo, alabada por Manuel Gómez Moreno.

En los 80 Barcelona se había convertido en uno de los principales centros artísticos españoles con aspiración a constituirse en una ciudad cultural similar a París o a la Bruselas de la época (García Melero, 1998: 397); por ello el *Art Nouveau* llegará entonces a la capital catalana (*ibidem*: 399), aunque su período de plenitud tendrá lugar entre 1890 y 1910. Esta irrupción del Modernismo en Cataluña era además una de las consecuencias de la industrialización de esa autonomía y de la aparición de una importante burguesía ostentosa, así como del nacimiento del movimiento cultural «La Renaixença». Desde Barcelona, el centro principal, la arquitectura modernista se difunde por diversas regiones españolas, principalmente por Valencia, Mallorca y Madrid, donde trabajan arquitectos catalanes (*ibidem*: 342). Gaudí, el principal arquitecto de esta tendencia, como hijo de su época, partió del eclecticismo historicista, pero, en vez de quedarse en la cita de los estilos del pasado, los recreará fantásicamente. Así, la famosa casa del fabricante de azulejos Manuel Vicens, de 1883-1885, es el resultado de su combinación del arte neomudéjar con formas más orientales, asiáticas. Y empleará la cerámica policromada en el palacio barcelonés, de 1886-1888, del industrial Eusebio Güell, en el que sobresalen las dos portadas de arcos parabólicos con rejería catalana y la bóveda sobre pechinas del salón central. Por otro lado, en la villa de recreo El Capricho en Comillas (Santander), de 1883-1885, construye una torre mirador de tipo oriental y un pequeño pórtico circular. Pero el neogoticismo de Gaudí queda sobre todo de manifiesto en el Palacio Episcopal de Astorga, entre 1887 y 1893, y en la casa de Fernández Andrés o de los Botines de León, de 1892-1894, que representa un castillo medieval. Sin embargo la obra maestra del templo de la Sagrada Familia, que se inicia en 1888, quedará inconclusa al morir su creador (*ibidem*: 345-346)¹³⁹¹. Por otro lado, también tenemos que mencionar al arquitecto Lluís Domènech i Fontaner, que realiza los *Castells des Dragons* entre 1887 y 1888 (Bozal, 1992: 14).

En cuanto a la enseñanza y el estudio de la asignatura de Arquitectura, hay que decir que todavía en España continúan siendo importantes mentores los teóricos Mengs y Winckelmann; aunque en nuestro país será más influyente el primero que el segundo¹³⁹², según Díaz-Andreu (1995: 152), y precisamente Mengs era profundamente clasicista. Pese a ello, la renovación se produjo: si Winckelmann, Mengs y Lessing

¹³⁹¹ Las fechas de las construcciones son aproximadas. Lo cierto es que varían en algunos años según el manual que consultamos.

¹³⁹² Sin embargo, Winckelmann era sobradamente conocido, como se ve por las numerosas veces que se le cita como autoridad en artículos, por ejemplo en la *Revista de España*, CXXII (julio y agosto de 1888), pág. 291.

avivaron el nuevo resurgir del clasicismo en sus escritos durante la segunda mitad del XVIII, medio siglo después las publicaciones de Pugin, Ruskin y Viollet-le-Duc desempeñan un papel semejante en la reaparición, difusión y confirmación de una arquitectura neogótica, que en Inglaterra especialmente adquiere un auge espectacular entre 1830 y 1860 (García Melero, 1998: 198). «En los escritos de estos autores se realizó un análisis riguroso de las estructuras de este estilo medieval, así como de los métodos de construcción empleados. También se puede advertir en estos libros una importante capacidad conceptual. Ideológicamente se identificaba al gótico con el cristianismo, dándole la función de representación eminentemente religiosa. Fomentaron una emulación, una recreación y una técnica de reconstrucción de estos edificios medievales, aspectos que definen el espíritu abierto al gótico tan propio del siglo XIX» (*ibidem*: 198). Hay que recordar que Pugin se convirtió al cristianismo como un homenaje al estilo ojival, y que Ruskin llevó sus teorías a sus últimas consecuencias, a través de la definición de la arquitectura como la ciencia del sentimiento más que de la norma (*ibidem*: 199). Concede así a ésta un sentido metafísico y realza el valor esencial del ornamento. Por el contrario, como veremos, Viollet formuló una teoría racionalista del gótico y esa posición alejada del sentimentalismo romántico le llevó a la crítica del academicismo y del eclecticismo y a aceptar el empleo de materiales nuevos. Si reconocía las arquitecturas clásica y gótica fue porque ambos estilos imitaban las leyes de la naturaleza a la hora de enfrentarse con la construcción, estableciendo una normativa lógica (*ibidem*: 200).

Pero también esta revalorización de monumentos medievales se debió en gran parte a la curiosidad erudita de escritores ilustrados y, en menor medida, a la labor de la enseñanza superior, en donde vemos cómo poco a poco va apareciendo el sentido historicista. En la Escuela de Arquitectura de Madrid, recién fundada en 1844, se estudia desde los inicios la historia de este arte, bajo el título “Reseña histórico-analítica de los principales monumentos de todos los tiempos” (*ibidem*: 226), y por su reglamento de 1865 se propuso la formación de una nueva cátedra: “Teoría del Arte explicado por el examen de la distribución, construcción y decoración de los edificios antiguos y modernos”. Aunque el clasicismo académico persistiría especialmente en la arquitectura oficial durante el reinado de Isabel II (*ibidem*: 232), la Escuela de Arquitectura propiciaría con el tiempo, junto a las Comisiones Central y Provinciales de Monumentos y la misma Academia, un ambiente favorable a la labor restauradora de templos medievales y del arte hispanomusulmán al mediar el XIX. En sus aulas se hará presente el espíritu racionalista de Viollet-le-Duc, quien en 1868 fue recibido como miembro de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (García Melero, 1998: 264; Azcárate, 1990: 117).

Se creará entonces una historia de la arquitectura, en la que acabarán dominando los expertos sobre los escritores, y se estructura la enseñanza de la arqueología, que será

asignatura en el Centro Diplomático. En este centro la atención se fijaba en el arte español a través del oficio de erudito de Riaño y de sus conocimientos de filología y arquitectura musulmanas. Así, en la década de los 70, historiadores como Godoy Alcántara, arabistas como Codera y Zaidín, y arqueólogos como Juan de Dios de la Rada o el propio Riaño, introducen la historia metódica en foros académicos (Pasamar Alzuria, 1995¹³⁹³).

La Institución Libre de Enseñanza, como hemos visto, organiza muchos viajes en los que sus alumnos visitan ruinas, catedrales, etc., reflejados luego en su boletín. En otros ámbitos se crean una serie de sociedades de excursiones, siendo la primera de ellas la *Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, que se funda en 1876, como vimos en el capítulo primero. La excursión se hará a partir de ella un medio primordial de formación artística y clave del nacimiento de la historiografía profesional, de la que Manuel Gómez Moreno es un magnífico ejemplo.

Mélida escribe sobre la asociación de excursiones catalana, cuyo primer anuario corresponde al año 1881. Su objeto es estudiar los productos de la naturaleza, las costumbres, los cantos populares, las particularidades lingüísticas, los monumentos y vestigios arqueológicos, las tradiciones, etc. En el extranjero, se habían creado otras análogas como medio de educación. Y habla de la *Associació Catalanista d'Excursions Científicas* barcelonesa. Los modernos derroteros de la cultura social estimulan, según Mélida, a viajar¹³⁹⁴.

También hacia finales de siglo aparecen con la nueva afición a las excursiones revistas como el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*¹³⁹⁵. Ahí, en la "Sección de Bellas Artes", se abordan las pinturas antiguas, los títulos nobiliarios, los estudios de los hombres del pasado o las historias de arquitectos. Esta revista erudita de arte y arqueología sirve de estreno a los primeros profesores universitarios relacionados con la historiografía artística en las dos primeras décadas del siglo XX, acompañando a la *Revista de Archivos, Bibliotecas o Museos* o al *Boletín de la Real Academia Bellas Artes de San Fernando*.

A lo largo de nuestro siglo, el arte y la arqueología tuvieron una larga historia de separación, y durante mucho tiempo en varios museos lo artístico y lo arqueológico se presentan unidos de manera indisoluble (Díaz-Andreu, 1995). Así, la renovación arqueológica trajo consigo, además de la introducción del método histórico, el fenómeno de la difusión del gusto por las antigüedades y por las artes en general, entre

¹³⁹³ En las páginas 140-141, habla el autor de este magnífico artículo, muy documentado, de cómo se estructuró la asignatura de la enseñanza de la arquitectura.

¹³⁹⁴ "La asociación de excursiones catalana", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 142 (15 de enero de 1883), págs. 9-12. En 1878 fue fundada esta "Associació d'Excursions Catalana", que recorre Cataluña y aún otras partes de España. En el anuario descrito encontramos ejemplos de estas excursiones, muchas de ellas a monumentos, cuando no a paisajes

¹³⁹⁵ Este boletín se definía como de carácter científico, literario y artístico para el conocimiento completo de la patria, en el capítulo I del Reglamento, del número 1 (1 de marzo de 1893), pág. 1.

las clases cultas, a través de vías como la divulgación ateneística, la museística y el excursionismo. En las élites políticas de la Restauración, se palpa una preocupación por la divulgación artística: se trata de ese mismo conservador ideal que busca las características nacionales a través de la recuperación de los estilos del pasado. Según Pasamar Alzuria (1995: 142), cunde además la convicción de que un solo estilo sería pernicioso —lo cual parece en contradicción con la propaganda y difusión del mudéjar—. La enorme importancia de la cultura arqueológica para la búsqueda de una identidad nacional la había certificado ya el empeño del Estado en fomentar una política en ese aspecto, por ejemplo en el último período isabelino (*ibidem*: 139). Al principio la arqueología equivalía al estudio de los monumentos artísticos arquitectónicos de la España antigua, pero el arte romano (que se identificaba más con una época absolutista) dejará paso a otro que se considera más nacional y más vinculado al espíritu liberal: el arte medieval (árabe y gótico), el latino-bizantino o visigodo (que en una primera fase incluirá el románico¹³⁹⁶ y el ibérico) y finalmente el ibérico, no identificado como tal hasta finales de siglo (Mora, 1995). Será entonces cuando los arqueólogos impartan conferencias en el Ateneo y se concursen premios a la mejor memoria sobre Bellas Artes o arqueología española; la historiografía artística, que antaño iba de la mano de temas de la crítica literaria, la estética o la arqueología en la sección de *Literatura*, ahora será tema específico y recurrente en la institución ateneística. En cuanto a la divulgación museística, Cánovas, historiador además de estadista, convencido de la importancia de la erudición y de la *historia metódica*, fundará el Museo de Reproducciones Artísticas en 1878, comisionando para la organización a Riaño, a quien coloca «bajo la autoridad de los jefes del Cuerpo de Archiveros» (Pasamar Alzuria, 1995: 143).

En nuestras décadas cundirá la ambigüedad entre lo que es arte y lo que es arqueología, muy palpable en la prensa ilustrada. Si la proliferación de revistas que, como vimos, trataban de toda clase de temas es una de las manifestaciones culturales más características del XIX, éstas serán inevitablemente el principal medio de expresión fundamental de la arqueología durante gran parte de la centuria. En este sentido, las *Memorias* de las Academias diferirán de la prensa ilustrada en que tienen un carácter más científico, mientras que las segundas no se restringen a un círculo de eruditos, sino que su difusión se extiende a la burguesía e intelectuales en general (Mora, 1995: 161). Sin embargo, cada vez surgen figuras más especializadas, aunque, según Olmos (1995), el epíteto *arqueólogo* era complementario del de historiador, literato o poeta, aplicándose con frecuencia en la segunda mitad del XIX de manera laxa¹³⁹⁷. «Se dice, por ejemplo, de quien se ocupa de la descripción de monumentos, generalmente

¹³⁹⁶ Arnaldo (1995: 305, n. 29) nos dice que el término *romano-bizantino* no fue sustituido por el de *románico* hasta la década de los 60. En la segunda mitad del XIX, se comienza también a usar de manera moderna el término *románico* en Inglaterra y Francia.

¹³⁹⁷ La transición hacia lo que hoy entendemos por *arqueólogo* viene explicada en Díaz-Andreu (1995).

medievales» (*ibidem*: 173). Así, pone ejemplos en los que Menéndez Pelayo se refiere a Fernández-Guerra, a Piferrer y a Quadrado como arqueólogos. Pero la creación del Museo Arqueológico Nacional en 1867 se implica en el creciente interés de la época por definir la especificidad de los ámbitos anticuaristas. Ahora bien, la mayoría de los primeros directores del museo eran académicos de la lengua o literatos, como García Gutiérrez, o su antecesor Ruiz Aguilera¹³⁹⁸. «Seguramente hay que esperar a Juan de Dios de la Rada, director del Museo entre 1891 y 1901, para que su peso como arqueólogo se incline ya sobre el de literato. Aunque (...) no ahorró a sus coetáneos la emoción de los discursos ni el placer de los dramas y novelones históricos dentro del gusto medieval de la época» (*ibidem*: 174). Precisamente, este autor escribiría con Amador de los Ríos entre 1860-1864 una *Historia de la Villa y Corte de Madrid* (Pasamar Alzuria, 1995). De modo que, aunque la literatura y la arqueología estaban muy unidas a mediados del siglo XIX, a medida que avanza el siglo la situación cambia despacio y la conciencia positivista de algún profesional en la historia criticará la vieja connivencia.

Facundo Riaño en 1880 pronuncia el discurso titulado “Los orígenes de la arquitectura arábica, su transformación en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato”, en la Academia de Bellas Artes, que, presentado por el académico recipiendario, Pedro de Madrazo, como el de un profesional de la historia artística, supondría la entrada de la historia metódica en este ámbito. Atrás quedarían «típicos discursos académicos» sobre arquitectura medieval en los que un Amador de los Ríos o el mismo Pedro de Madrazo disertaban sobre «la significación *filosófica* del estilo mudéjar»; o donde el marqués de Monistrol defendía, con toda clase de artificios retóricos, «‘el arte ojival’», «‘resultado natural y preciso de la marcha de la humanidad’ y ‘realización del tipo ideal de la belleza cristiana’» (Pasamar Alzuria, 1995: 141). Para ratificar el triunfo del método histórico a final de siglo, la Academia de Bellas Artes sustituye a Madrazo, muerto en 1899, y superviviente de la arqueología romántica, por José Ramón Mélida y Alinari, erudito profesional y futuro catedrático de Arqueología de la Universidad Central. Y Manuel Gómez Moreno, que entonces es un joven erudito granadino pero con el tiempo será futuro catedrático de la Central, al comenzar el siglo se hace cargo de la resurrección del Catálogo Monumental de España por Riaño.

La destrucción de monumentos

¹³⁹⁸ Este escritor componía baladas nacionalistas en pequeños cuadros históricos como “Roncesvalles”, de 1847, o “Numancia”, de 1853; en esta última, la ciudad numantina se evoca desde los lugares comunes de la epopeya, no desde los atisbos de la arqueología (Olmos, 1995).

En el siglo XIX se cometieron verdaderos destrozos de monumentos en aras de mejorar la arquitectura urbana, a los que se sumaron la devastación producida por las guerras que sacudieron el país durante la centuria y una generalizada desidia oficial. Debido a que «la piqueta demoledora de la arquitectura moderna tiende a destruir esos barrios que la poesía del tiempo no es bastante poderosa para hacer respetar»¹³⁹⁹, comienzan a surgir las primeras voces de protesta. Aunque el estropicio no siempre fue intencionado, como el incendio de El Escorial del 1 de octubre de 1872, los desánimos cundían por todas partes.

¡Desdichada edad la nuestra para los monumentos históricos y artísticos de nuestra patria!

Como si no fuésemos dignos de poseerlos, unos son derribados por la piqueta revolucionaria, otros por la incuria de los hombres, y no pocos por el rayo de las tormentas¹⁴⁰⁰.

Esta sensibilidad acusada hacia el deterioro y la destrucción de monumentos es estimulada en parte por los interrogantes que plantean, ya que hablaban de una religiosidad que muchos, empezando por Bécquer, daban por perdida, se referían a un tiempo imposible de recuperar (Litvak, 1980). El relevante rol, en gran parte de carácter nacionalista, que poseen los monumentos en este período, como sabemos, se muestra muy bien ilustrado en las siguientes palabras de 1884: «Los pueblos que tienen la conciencia de su valer procuran dotar a sus principales ciudades de monumentos que, además de dar impulso al arte, sean permanentemente testimonio de su cultura y poderío. Los edificios monumentales de los pueblos son la historia de su grandeza y de su decadencia, de los sentimientos que han dominado en distintas épocas y de los afectos experimentados por los soberanos o las asambleas que han regido sus destinos». Para los críticos decimonónicos, nada hay más revelador que determinados vestigios del pasado. «A nuestro manera de ver, la Iglesia, el Cementerio y el Teatro son los tres objetos que deben visitarse con preferencia: ellos, más que nada, nos dirán hasta qué punto un pueblo ama a Dios, al prójimo y al arte»¹⁴⁰¹. En este sentido, los intelectuales españoles muestran una clara conciencia del atraso de su país con respecto a otras naciones de Europa en cuanto a la política de conservación de monumentos. «Hoy que en los Gobiernos atienden con preferente interés cuanto se relaciona con las riquezas rústicas y urbanas, que forman estadísticas y ponen gran empeño en conocer a fondo

¹³⁹⁹ “Nuestros grabados./ Un lavadero del Albaicín, cuadro de Isidoro Marín (Exposición del Centro Artístico de Granada)”, *La Ilustración Artística*, 350 (10 de septiembre de 1888), pág. 298. Ya que París no conserva rastro de su *Corte de los milagros* ni Madrid de los *barrios bajos* donde encontró su inspiración Ramón de la Cruz, es «digno de aplauso» que Granada sí haya logrado preservar su antigua fisonomía, por lo que cabe hacerse la ilusión de que no han transcurrido los últimos cinco siglos, se nos dice en el texto.

¹⁴⁰⁰ *La Ilustración Española y Americana* (1872), pág. 598.

¹⁴⁰¹ Ambas citas se encuentran en “Nuestros grabados./ Teatro de la ópera en Buda-Pesth”, *La Ilustración Artística*, 126 (26 de mayo de 1884), pág. 170.

estos elementos de prosperidad en todos los países, causa verdadera tristeza considerar el salvaje desdén con que se ha mirado y aún se mira todo lo que constituye la riqueza monumental y artística de España», comenta Gestoso y Pérez en 1887¹⁴⁰². Lo cierto es que también en Francia y en Inglaterra las quejas por el descuido gubernamental en materia de conservación artística abundan.

Los ejemplos de lamento continuo por el deterioro de monumentos, que tuvieron claros antecedentes en la primera mitad de siglo¹⁴⁰³, proliferan tanto en las páginas de las revistas ilustradas que sería absurdo recogerlos todos.

Sin duda, fue fundamental la conjunta actuación del Ministerio de Fomento y de la Real Academia de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando para que la catástrofe, producida por las guerras (civiles y contra los franceses¹⁴⁰⁴), el mal gusto restaurador, el abandono y una política urbanística temeraria que respetaba muy poco los legados del pasado¹⁴⁰⁵ —a lo que los ultra-conservadores añadirían la revolución “culpable”¹⁴⁰⁶—, no fuera todavía mayor. Aunque el Ministerio exigía a todo ayuntamiento que quería derribar un edificio antiguo un informe sobre el mismo, lo mismo que a la RAH, muchas barbaridades se llevaron a cabo con impunidad.

Rodrigo Amador de los Ríos, en unos episodios históricos de la Guerra de la Independencia que publica en 1886, aborda el tema de la destrucción de monumentos por los franceses. Se trata del relato “José García”, donde este personaje salva de la destrucción a la Alhambra, que iba a ser volada por soldados del país vecino. Este texto es una muestra de la concienciación de muchos españoles respecto al destrozo de la guerra de principios de siglo —en las revistas conservadoras más que culpar al mismo gobierno (de la Restauración, en este caso), se echa la piedra sobre el tejado de los franceses y sobre los efectos avasalladores de la «revolución»—. A través de las palabras de José García, Amador de los Ríos, entusiasta estudioso de la cultura árabe, muestra una contenida rabia e impotencia hacia los estragos cometidos por el ejército de Napoleón: «esos maldecidos han minado toda la Alhambra, y han volado el *Convento*

¹⁴⁰² José Gestoso y Pérez, “Notas de mi viaje./ En Granada”, *La Ilustración Artística*, 277 (18 de abril de 1887), págs- 131-136.

¹⁴⁰³ Hablando de la preocupación de Bécquer por el deterioro de los monumentos, Benítez (1971: 61) comenta: «La queja por esa destrucción se convierte en un lugar común desde los tiempos de Espronceda. *El Semanario Pintoresco Español* alude constantemente en sus editoriales a la indiferencia pública por la pérdida de los tesoros artísticos». También Pablo Piferrer en sus *Recuerdos y bellezas de España* de 1839 lamenta que debido a la guerra civil caigan todos los monumentos. Y Fernán Caballero solía acompañar la descripción de un edificio religioso «con sentidas observaciones sobre la iniquidad de los tiempos nuevos y sobre la decadencia en que se encuentran los antiguos monumentos» (Allegra, 1980: 189).

¹⁴⁰⁴ Entre otros muchos destrozos producidos por «las hordas napoleónicas» se puede señalar el del tesoro del templo de San Juan de los Reyes y el de su claustro, lamentado por José Gestoso y Pérez en “Notas de mi viaje (Continuación)”, *La Ilustración Artística*, 113 (25 de febrero de 1884), págs. 71-72: 71.

¹⁴⁰⁵ Los ataques a los rápidos cambios de fisonomía de las ciudades se agudizan a lo largo del XIX. En su *Granada la Bella*, Ganivet criticará también la moderna arquitectura urbana.

¹⁴⁰⁶ Véase *La Ilustración Católica* (1881), pág. 214: «He ahí el arte de la Edad Media, el arte cristiano, que convirtió a Europa en un vasto museo, y que la revolución va reduciendo a miserable mercado, donde no caben las obras del espíritu».

de San Francisco, la Torre de los Siete Suelos, la del Agua, la de las Infantas, la de la Cautiva, con una porción de casas viejas que ahí había, y esta Torre del Candil, donde he podido atajar el estrago cortando la mecha!...». Pero Rodrigo Amador no sólo denuncia a los franceses, sino también el olvido y la memoria corta de los españoles: en su relato, «el héroe» que salvó la Alhambra murió en la miseria, y hoy nadie se acuerda de que en un momento del pasado él rescató el edificio¹⁴⁰⁷.

Por otra parte, Clarín, en su *Diálogo edificante*, hace decir al “Coro de catedrales”: «¡Somos un bosque de torres cristianas! ¡Pero muchas amenazamos ruina! ¡Que se salve la Giralda! ¡Que resplandezca la linterna mágica de León, aquella inspiración sublime de piedra!» (Clarín, 1973: 233).

El descuido oficial por el patrimonio nacional es continuamente sacado a la luz, aunque Ricardo Villanueva se muestre más optimista que la mayoría de los escritores cuando comente que «en España es muy raro contemplar un monumento antiguo que no está amparado por el manto real o la capa eclesiástica». Sin embargo, muchos hechos desmienten esta observación: los mismos vecinos del castillo de la villa de Turégano, de los que él habla, se verán obligados a dedicar a depósito de cadáveres su iglesia bizantina para salvarla de la destrucción¹⁴⁰⁸.

Lo que es cierto es que a medida que avance el siglo, la sensibilidad hacia este problema aumentará, aunque ya provenía de la época romántica, tal como nos cuenta García Melero (1998: 257).

España toma conciencia de su situación y se denuncia la destrucción del patrimonio histórico artístico. Tal denuncia afectaba tanto a los edificios medievales como a los monasterios y conventos que habían sido desamortizados en enero de 1836 por disposición de Mendizábal. Así, Valentín Carderera y Pedro de Madrazo publicaron en estos mismos años en *El Artista* artículos sobre la conservación de monumentos y la demolición de conventos. De la misma forma la Real Academia madrileña tomó conciencia de los problemas derivados de tales medidas desamortizadoras. Solicitó a la Reina un control de los conventos y de sus obras de arte para su conservación, al mismo tiempo que aconsejaban que se reutilizaran como centros oficiales. La segunda desamortización de bienes propios y comunes de Madoz en 1855, así como las medidas dictadas en 1868, promovieron la intervención del Estado en el patrimonio.

El Estado encarga por una Real Orden de abril de 1844 a los jefes políticos de provincias un inventario de los edificios y objetos artísticos merecedores de conservación. A ello se debe la creación de la Comisión Central de Monumentos y de las Comisiones Provinciales gobernadas por ésta, que surgen de manera oficial por la Real Orden de junio de 1844, siendo ministro de Gobernación José Pidal; el fin será la protección de edificios, monumentos y objetos artísticos que por la belleza de su

¹⁴⁰⁷ Rodrigo Amador de los Ríos, “Episodios históricos de la Guerra de la Independencia”, *Revista de España*, CVIII (enero y febrero de 1886), págs. 218-230: 229.

¹⁴⁰⁸ Ricardo Villanueva, “El castillo de Turégano”, *La Ilustración de Madrid*, 29 (15 de marzo de 1871), pág. 66.

construcción, su antigüedad, su origen, el destino que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen, sean dignos de conservarse (Díaz-Andreu y Mora, 1995: 29). La Comisión Central estaba presidida por el Ministro de la Gobernación, y tuvo como secretario por un tiempo a Amador de los Ríos, que desempeñó una importante labor. Las Provinciales, que se reorganizaron en 1854, tenían como misión la adquisición de noticias sobre los edificios monásticos y antigüedades dignos de conservarse en su provincia. También debían reunir el patrimonio provincial, y cuidar de museos y bibliotecas, crear archivos y realizar catálogos de los monumentos y antigüedades. En 1845 los moderados de Narváez suspenden la venta de los edificios religiosos. La Comisión Central publica un cuestionario, el “Interrogatorio”, que envía a las Provinciales para que las remitan a los alcaldes con el fin de crear un Inventario Monumental de la Nación. La labor de las Comisiones fracasó por la falta de recursos económicos y la escasa cultura de sus representantes, pues se carecía de suficientes eruditos locales. Hasta 1849 la Central no tuvo un presupuesto anual para empezar a restaurar, aunque llevaba tres años solicitándolo. En 1857 la Central pasa a depender de la Real Academia madrileña de Bellas Artes, y en 1865 se organizó una “Comisión Mixta” en la que participaron tanto este instituto como la Academia de Historia para formar expedientes con el fin de promover declaraciones de Monumentos Nacionales (García Melero, 1998: 258), en paralelo con lo que se había hecho en Francia en 1837 con la creación de la Comisión de Monumentos Históricos (Lafargue y Michard, 1997: 355) y en 1841 en Inglaterra.

En 1868 el Gobierno dictó por el Ministerio de Gobernación la circular del 19 de noviembre, por la que se encargó a los gobernadores de provincias la conservación de edificios que fueran monumentos de grandeza artística o recuerdos históricos. Al prestarse más atención a la RAH (que nombró una comisión para hablar al Gobierno en su nombre) y a la Academia de San Fernando, se evitaron casos como el derrumbamiento de la iglesia de San Miguel de Sevilla, a punto de producirse el 9 de noviembre de 1869. Este templo, por orden de estos organismos, fue finalmente rehabilitado¹⁴⁰⁹. En 1881 E. Martín felicita al Gobierno por haber hecho al fin caso a los «sentimientos de patriotismo y de respeto a nuestras antigüedades y riquezas artísticas» que les «movieron a levantar la voz en momentos muy críticos y azarosos, contra los derribos violentos que se ejecutaban públicamente, usando de una libertad mal entendida, y contra el tráfico ilícito que llevaba a los museos extranjeros la mejor parte de nuestras pinturas y grabados y lo más notable que existía en escultura y arte antiguo, cuya procedencia no era dudosa»; agradece la publicación del memorable decreto en el que se prohibía la devastación, lo que obligó a los municipios a levantar los monumentos destruidos. Pero aún queda mucho por hacer, señala Martín, que reclama

más poder para la Academia de Historia y la de San Fernando, y no para los empleados que no tienen conocimientos sobre el asunto. Efectivamente, pese a que las comisiones provinciales protestaron contra las profanaciones «de los gloriosos recuerdos de nuestra cultura», sus esfuerzos no siempre eran suficientes¹⁴¹⁰. En este mismo año de 1881, por otro lado, la Real Academia de San Fernando empieza a publicar un boletín, donde el tema principal será la conservación y restauración de monumentos: a través de sus páginas podemos observar el estado de las recaudaciones organizadas hacia este fin.

En la segunda mitad del XIX asistimos a través de las revistas ilustradas al siguiente panorama de destrucción de monumentos medievales: el incendio del Alcázar de Segovia¹⁴¹¹, del monasterio del Escorial, del palacio de Mosén Sorell de Valencia, de la iglesia barcelonesa de Santa Catalina, de la Casa de los Miradores, del Alcázar de Toledo y de parte de La Alhambra; por cuestiones urbanísticas, la desaparición del Compás de Sevilla, el Arco de las Orejas de Granada¹⁴¹² (continuamente lamentado en *La Alhambra*¹⁴¹³) y de la Rosa en Almuñécar, así como de numerosas casas del Albaicín; el derribo de iglesias como la catalana Torre de Breny, de un accesorio de la colegiata de Santa Ana, del cenobio de San Pedro de las Puellas y de la iglesia de San Miguel Arcángel, en Barcelona; la destrucción de la portada gótica del castillo de Astorga y la de la iglesia de los Dominicos de Toro, la torre de Bilbao la Vieja, la iglesia de la ex-cartuja “Vall de Cristi”; el deterioro del claustro del convento de Poblet, del ex-convento de San Pablo en Valladolid, de la iglesia de Santo Domingo de Pontevedra¹⁴¹⁴,

¹⁴⁰⁹ “Academia española”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1125 (1874), págs. 82, 98-99.

¹⁴¹⁰ E. Martín, “Los monumentos antiguos y las Bellas Artes bajo la salvaguardia del Ministerio de Fomento”, *La Ilustración Católica*, 27 (21 de enero de 1881), págs. 210-211. La cita es de la página 210.

¹⁴¹¹ Juan de Madrid, “Revista española”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 484 (1862), págs. 242-243; P. P., “Incendio del alcázar de Segovia”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 484 (1862), pág. 246: «Entre las pérdidas que hay que deplorar se cita una colección de ricas armaduras de los reyes de Castilla, y la magnífica biblioteca del colegio que contaba 12,000 volúmenes».

¹⁴¹² Los motivos para actos como éstos eran proporcionar más luz a las casas que rodeaban el monumento. Véase *La Ilustración Española y Americana* (1873), pág. 515.

¹⁴¹³ Véase, por ejemplo, *La Alhambra*, 25 (septiembre de 1884), pág. 7.

¹⁴¹⁴ Véase Gómez Moreno, *La Alhambra*, 31 (1884), pág. 7; “Nuestros grabados./ Puerta del palacio de Mosén Sorell, en Valencia”, *La Ilustración Artística*, 109 (28 de enero de 1884), pág. 34 (el palacio es de los ss. XIV y XV; V., “Los grabados”, *La Ilustración Católica*, 41 (7 de mayo de 1879), pág. 327 (sobre Santa Catalina); Manuel Bosch, “Nuestros grabados./ Granada: incendio de la Casa de los Miradores”, *La Ilustración Española y Americana*, II (15 de enero de 1880), pág. 27; el incendio del alcázar de Toledo, destruido el 10 de enero de 1887, es explicado «por esa especie de maldición que parece pesar sobre nuestras mejores joyas arquitectónicas», en “Nuestros grabados”, *La Ilustración Ibérica* (1887), pág. 62. “Nuestros grabados./ Patio de los Arrayanes.- Vestíbulo que precede a la Sala de la Barca, casi destruido por el fuego”, *La Ilustración Artística*, 223 (29 de septiembre de 1890), pág. 223; Narciso Campillo, “Noticia del compás de Sevilla”, *La Ilustración Española y Americana*, XXII (1870), págs. 341-343; J. Puiggari, “Un derribo más”, *La Ilustración Española y Americana*, XXI (1 junio de 1872), págs. 326-327; J. P., “Barcelona. San Pedro de las Puellas. Un monumento menos.- Un escándalo más”, *La Ilustración Española y Americana*, XLVI (8 de diciembre de 1873), pág. 751; Ramón Álvarez de la Braña, “Restos del castillo de Astorga”, *La Ilustración Española y Americana*, XLVIII (22 de diciembre de 1872), págs. 767-768; X., “Los grabados./ Portada de la iglesia del derruido monasterio de Dominicos de Toro, trasladada recientemente a la fachada de la parroquia de San Julián”, *La Ilustración Católica*, I (7 de julio de 1879), pág. 6; Antonio de Trueba, “La torre de Bilbao la Vieja”, *La Ilustración*

y así en un largo etcétera, por no citar otros muchos casos de destrucción de edificios de los siglos XVI y XVII. Martínez de Velasco, a raíz de una nueva amenaza de demolición, esta vez sobre la cárcel de Santorcaz, ya en 1880 se expresa en un lamento desesperado:

Recordamos que se desplomaron, hace apenas un año, las altas bóvedas del célebre monasterio de San Pedro de Arlanza, sobre los sepulcros de Wamba y del invicto Fernán González; recordamos que los periódicos burgaleses demandan hace largo tiempo la inmediata reparación de la celeberrima Cartuja de Miraflores, donde duermen con el sueño de la muerte los reyes (...); recordamos también que algunos diarios noticieros de esta corte han anunciado para un día próximo, en el corriente mes de Mayo, la venta en subasta pública del incomparable monasterio de Oña (...). ¿No basta la destrucción de Poblet, de Frenesval, de San Pedro de Cardeña, de tantos otros monumentos históricos y artísticos de la patria? ¿Por qué no hemos de asegurar la conservación de los que aún hoy existen, fieles testigos de un pasado de grandeza y gloria?¹⁴¹⁵.

Las noticias de reparación de edificios se saludan con alborozo en estas revistas («Consignamos con gusto que la Comisión de Monumentos artísticos ha conseguido del Gobierno de S. M. una cantidad bastante considerable para emprender la restauración del monasterio de Ripoll...»¹⁴¹⁶), con unos críticos artísticos continuamente preocupados por la posible desaparición de estos vestigios del pasado: en la explicación de los grabados que representan edificios medievales, encontramos siempre el aviso alarmante sobre su deterioro físico.

Por parte de la prensa conservadora se culpa de la catástrofe de derribos y deterioros a la piqueta revolucionaria, como ya hemos señalado. En numerosas ocasiones la causa de esta labor destructiva se achaca a los gobiernos cantonales de la República, poco cuidadosos con las cosas clericales, y publicaciones como *La Ilustración Católica* se especializan en un tipo de denuestos bastante tendenciosos. Entre tanta ofuscación, a veces la confusión es llamativa: por ejemplo, con la campana de Badajoz, que durante un tiempo se cree pertenece a la época de Fernando III el Santo, por lo que el proyecto de fundición del Ayuntamiento de Badajoz da lugar a una protesta. Cuando se descubre tras varios informes y gritos en el cielo que es de los

Española y Americana, XXXIII (8 de septiembre de 1874), págs. 523-524 y 236; ---, "Hazañas del moderno vandalismo: Portada de la iglesia de la ex-cartuja «Vall de Cristi»", *La Ilustración Católica*, 6 (14 agosto de 1880), pág. 48; "Claustro del convento de Poblet", *La Ilustración Española y Americana* (1873), pág. 452; sobre el convento de San Pablo: "Nuestro grabados", *La Ilustración Española y Americana*, XVI (1877), pág. 275; "Los grabados", *La Ilustración Católica*, 34 (14 de marzo de 1880), pág. 270.

¹⁴¹⁵ Eusebio Martínez de Velasco, "Mosaico de actualidades", *La Ilustración Española y Americana*, XVII (8 de mayo de 1880), pág. 302.

¹⁴¹⁶ Manuel Bosch, "Nuestro grabados", *La Ilustración Española y Americana*, XIV (15 de abril de 1880), pág. 342. También se valora de manera positiva actuaciones determinadas del Ministro de Fomento, como se ve en "Inauguración de las obras de la Institución Libre de Enseñanza", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 126 (16 de mayo de 1882), págs. 108-109; 109, donde se nos refiere la restauración del claustro de San Juan de los Reyes, de la catedral de Sevilla y otros monumentos.

tiempos de Felipe II, entonces se permite e incluso se estimula su fundición: curiosamente, el “interés histórico” se limita más bien al Medieval. De hecho, el descubrimiento de que era nada menos que del XVI hace exclamar a Barrantes: «¡Terrible desengaño, que debe aleccionar a los amantes de antiguallas, cuando los gacetilleros les hablen otra vez de descubrimientos que no sean conspiraciones o billetes falsos de Banco!»¹⁴¹⁷.

En un artículo curioso, Ricardo Villanueva se queja de que nos ocupamos más de cuidar lo de fuera que lo de casa (considera los edificios árabes como “extranjeros”). Prueba de esto, según el crítico, es que se dedica demasiada atención a la restauración de La Alhambra, se construye un palacio semejante a la Mezquita de Córdoba en la Exposición Universal de Francia y se olvidan los viejos templos cristianos. Se trata de una postura totalmente opuesta a la de Valladar, Castelar¹⁴¹⁸ o Valera, que pedían atención para la conservación de las obras musulmanas. Villanueva llegará a afirmar que esta errónea actitud justifica la frase de Alejandro Dumas de que el África comienza en los Pirineos¹⁴¹⁹. Sin embargo esta postura es excepcional: excepto los personajes más ultra-conservadores, los artistas españoles sentían igual de suyos y dignos de conservación la Alhambra y la catedral de León. Precisamente, Ortega y Munilla se queja de los temblores que aquejaron a ambos edificios en 1884, desde una equidistante admiración hacia el arte gótico y el musulmán¹⁴²⁰.

Zorrilla también se erigirá en defensor de los monumentos orientales, sobre todo para defender la filología árabe: promete añadir a *La Leyenda de Al-Hamar* un tomo de ilustraciones (si el público es favorable a su obra) que contenga vistas y planos de la Alhambra y el Generalife, con las transcripciones legibles de estos edificios, impresas en caracteres árabes y con la traducción castellana al lado; su deseo es que su trabajo en el apéndice de notas sea útil a los artistas y curiosos que visiten los lugares y ayude a impedir «a los gobernadores y alcaldes encargados de la custodia de los monumentos moriscos, embadurnar, encalar y destruir las labores que ellos tienen por caprichos insignificantes, y que son las más de las veces datos históricos utilísimos» (Zorrilla, 1852, I: 41). La Alhambra será declarada Monumento Nacional en 1870 y pasará a la custodia de la Comisión de Monumentos.

¹⁴¹⁷ V. Barrantes, “La campana de espanta-perros”, *La Ilustración Católica*, 48 (28 de junio de 1879), págs. 378-379: 379. Barrantes también escribe un informe sobre el tema en el boletín de la RAH: “Sobre el derribo de una campana histórica en Badajoz”, *Boletín de la Real Academia de Historia* (1877-1879), págs. 361-366. Sobre esta polémica, véase también *El Eco* (1878), pág. 325.

¹⁴¹⁸ Véase Emilio Castelar, “Hechos recientes de literatura y artes en Europa”, *La Ilustración Artística*, 460 (20 de octubre de 1890), págs. 258-259, donde dice que considera necesario proponer en las Cortes un presupuesto de Bellas Artes para la conservación de nuestro arte, con ocasión del incendio de la Alhambra de este mismo año.

¹⁴¹⁹ Ricardo Villanueva, “El alcázar de Segovia”, *La Ilustración Española y Americana*, XXIX (8 agosto de 1878), págs. 78-79.

Por su parte, Alarcón, que se dedicará como tantos escritores a la descripción de monumentos, especialmente en sus *Viajes por España y Más viajes por España* (Alarcón, 1943: 1108-1197; 1833-1845), a la vez que, como Blasco Ibáñez, recorrerá Italia descubriendo las ciudades medievales, escribe un cuento que nos muestra su concienciación por la desaparición de los edificios del pasado: *Moros y cristianos*, donde el alcalde de Aldeire destruirá con impunidad una antigua torre musulmana para hacerse con los terrenos (Alarcón, 1974: 1099). Toda una sutil denuncia.

Sea como sea, el tema de su destrucción promoverá las relaciones entre los monumentos y su historia. Así sucede con la catedral de Sevilla, que motiva a Benítez de Lugo una reflexión sobre lo que fue y ya no existe, y le lleva a componer unos apuntes históricos, para, a la manera de Bécquer, preservar al menos en el papel lo que ha huido con el tiempo.

El ruidoso derrumbamiento recientemente ocurrido en aquella magnífica catedral ha despertado la curiosidad y el interés de conocer su historia. Los sucesos tienen siempre un encadenamiento necesario en el tiempo, y la destrucción de los grandes monumentos, como la muerte de los seres humanos, es ante todo un hecho histórico que lleva al ánimo, por modo involuntario, a relacionarlo con la misma existencia que ha sufrido una transformación de su ser real en el tiempo. Nunca se justifica tanto la relación histórica como en estos supremos momentos¹⁴²¹.

La restauración de monumentos

La desamortización de Mendizábal provocó la demolición de conventos o su rehabilitación para funciones distintas; en muchos casos, se trazarán plazas donde los edificios ya destruidos estaban situados (García Melero, 1998: 272). Pero a mediados del siglo XIX se inició una teoría y una práctica de restauración de monumentos en toda Europa (*ibidem*: 257). En 1836, Carderera y Madrazo publicarán en *El Artista* artículos sobre la conservación de monumentos y la demolición de conventos. La Real Academia madrileña de San Fernando toma conciencia en ese año de los problemas derivados de las medidas desamortizadoras. Se crea un inventario entonces, por decreto de 1844, de los edificios y objetos artísticos merecedores de conservación por su belleza, antigüedad, etc. Éste fue, como ya hemos apuntado, el origen de la Comisión Central de Monumentos y de las Comisiones Provinciales, a través de la Real Orden de junio de 1844. Pero se puede pensar que el Gobierno tardó en reaccionar y además no empleó

¹⁴²⁰ José Ortega y Munilla, "La vuelta al año. Madrid", *La Ilustración Artística*, 109 (28 de enero de 1884), pág. 34. El autor en este artículo-crónica establece un hermoso aunque algo tópico paralelismo entre la catedral y la Alhambra, símbolo de fe el primero y de la deificación de los sentidos el segundo.

¹⁴²¹ Antonio Benítez de Lugo, "La catedral de Sevilla. Apuntes históricos", *Revista de España*, CXXIII (septiembre y octubre de 1888), págs. 192-212.

demasiado dinero en el proyecto¹⁴²². En 1865, George Edmund Street, que escribe sobre la arquitectura gótica en España, comenta que la formación de los arquitectos en el país es nula y que se desatiende su educación. El arte antiguo nacional es poco entendido y estudiado y faltan restauraciones menores en las que puedan hacer su aprendizaje los arquitectos del país. Concluye diciendo que quizá no haya país que hubiera hecho menos en materia de restauraciones que España en lo que iba de siglo (Navascués Palacio, 1990: 44).

Lo cierto es que hasta los años sesenta los criterios de restauración no se manifestaron en el país, y cuando llegaron fue sobre todo a través de Viollet-le-Duc. En nuestras décadas, será muy admirado este arquitecto francés que había trabajado con éxito en París (por ejemplo en la reforma de *Nôtre Dame*) y era autor del libro de 1878 *Histoire d'un Hotel de Ville et d'une cathédrale*, de gran difusión en las nuevas escuelas arquitectónicas españolas¹⁴²³. Este "racionalista gótico" pedía una acción restauradora en profundidad, restablecer el monumento a un estado completo que quizás nunca había existido, frente a las teorías del italiano Camilo Boito en la década de los 80, quien defendía una acción mínima y de notoriedad en la actuación moderna (García Melero, 1995: 259-269). Si Ruskin prefería en *Las siete lámparas de la Arquitectura*, de 1849, la conservación del monumento antes que su restauración como una recreación mentirosa, Viollet deseaba una reforma completa que obligaba al arquitecto al dominio de las técnicas constructivas. Así nos explica esta situación polémica Navascués Palacio (1990: 42):

Surgen los grandes pontífices de la restauración medieval, ésta como una nueva especialidad profesional. Al frente de todos ellos, un hombre de excepción, Viollet-le-Duc. Sus obras y escritos se convertirán en muy poco tiempo en el catecismo de quienes pretenden acercarse a este mundo de la arquitectura medieval. Otros, por el contrario, negaron el derecho a intervenir en estos testimonios de un pasado histórico. Para Ruskin y sus seguidores restaurar un edificio equivalía a querer resucitar un muerto, resultaba conceptualmente una empresa imposible, pero fue Viollet-le-Duc quien tuvo más predicamento y ganó la partida en favor de una actividad restauradora que, en muchos casos, llegó a ser febril y cuando faltaba el talento resultó ser mortal.

¹⁴²² Según nos deja intuir la restauración del monasterio del Poblet, por ejemplo. «En 1844, con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos, se estableció la de Tarragona que intentó desde su origen la defensa y restauración de Poblet./ Pero hasta octubre de 1850 no se consiguió el encargo y el primer proyecto de restauración. El presupuesto alcanzó sólo para retechar la iglesia y recomponer el techumbre del dormitorio de los monjes colocando de nuevo vigas, correas, listones y tejas morunas entre los arcos diafragmáticos» (Bassegoda Nonell, 1990: 124).

¹⁴²³ La imitación de este arquitecto llevó a un purismo formal que introdujo Madrazo, seguidor del francés, que conllevaba nuevas descompensaciones en los monumentos y modificaciones sustanciales en la obra gótica original (Madrazo le dio un "excesivo" aire francés a la catedral de León). Sobre los discípulos del francés, véase Navascués Palacio (1990). Aunque en 1880 el arquitecto atrae gran concurrencia con la exposición de sus obras en el Museo de Cluny, según nos informa una sección de "La Quincena Parisiense" de *La Ilustración Española y Americana* de ese año, las críticas sobre su actuación restauradora en Francia no dejaron de lloverle. Véanse unas cuantas opiniones negativas de finales de siglo sobre el arquitecto en su país natal en Dakyns (1973: 231); entonces la desaprobación es casi universal y los simbolistas le acusarán de haber destruido las ruinas; Huysman, por ejemplo, criticará su tratamiento de Notre-Dame.

La restauración que se implanta a partir de Viollet buscaba un recreación peligrosa, en la que el arquitecto elimina y añade aquello que a su juicio contribuye a dotar al edificio de *unidad de estilo* (Navascués Palacio, 1995: 78). No sólo se devolvía entonces al monumento a su estado original sino que en el romántico deseo de mejorar la historia se le da una apariencia que no había tenido antes. El propio Rogent, restaurador de Santa María de Ripoll, reconoció que había hecho más una reconstrucción que una restauración (*ibidem*: 80)¹⁴²⁴.

Una labor de conservación semejante a la realizada por el francés se pedirá para las catedrales de León o de Burgos. La concienciación de la necesidad de restaurar los edificios antiguos cunde en los círculos culturales de la Península, aunque las motivaciones podrán ser culturales, como es la apuesta de *La Ilustración Española y Americana*¹⁴²⁵, o religiosas, como parece ser la de *La Ilustración Católica*¹⁴²⁶, que organizará colectas con el objeto de no dejar morir las huellas gloriosas del pasado¹⁴²⁷. En 1880, se nos dice que el director de esta publicación, Pérez Villamil, «cuyo entusiasmo por los conventos es bien conocido, se propone llevar a cabo una empresa verdaderamente colosal./ Trata nada menos que de levantar todas las ruinas de España, restaurando los templos, monasterios y castillos que nos legó la Edad Media»¹⁴²⁸. En la misma línea escribe Trueba (1980, IV: 29-31) la obra *Cantares de un pobre ciego que ve con buenos ojos la piedad y el amor a las tradiciones histórico-religiosas, de los*

¹⁴²⁴ El autor cita de E. Rogent, *Santa María de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la basílica y las fuentes de la restauración*, Barcelona: Imp. Vda. e Hijos de J. Subirana, 1887, págs. 43-44 (Navascués Palacio, 1995: 80).

¹⁴²⁵ En 1876, con ocasión de una polémica sobre la venta de los azulejos de La Alhambra a los extranjeros, la revista señala que su deseo es dejar íntegras a las generaciones venideras los restos grandiosos de otras civilizaciones, pues el progreso no consiste sólo en adelantar sino también en mejorar. Se propone abrir una suscripción nacional para la conservación de monumentos (por la que Juan Valera también aboga en estas páginas con encono). José Fernández Bremón, “Crónica general”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII (8 de octubre de 1876), pág. 202; Juan Valera, “Sobre la conservación de los monumentos árabes de Granada”, *La Ilustración Española y Americana*, XIX (22 de mayo de 1876), págs. 334-335.

¹⁴²⁶ En X., “Los grabados./ La cabecera nueva”, *La Ilustración Católica*, 1 (7 de julio de 1879), pág. 5, se explica cómo la nueva cabecera adoptada por la revista, adornada con el gótico del XV, trata de representar el carácter propio del arte cristiano. Así, la publicación simboliza su amor a las tradiciones religiosas y nacionales, su adhesión a lo pasado y su entusiasmo por los monumentos y ruinas a los que están vinculados las glorias de nuestros mayores.

¹⁴²⁷ También el prelado leonés recurre a la limosna de los fieles en 1876 cuando las obras de la catedral de León siguen atrasadas. Envía entonces angustiadas circulares a las diócesis españolas solicitando el óbolo de la caridad, pues los Gobiernos llevaban tiempo sin atender a la Iglesia (Navascués Palacio, 1990: 17-66).

¹⁴²⁸ V. P. Nulema, “Revista”, *La Ilustración Católica*, 24 (28 de diciembre de 1880), págs. 185-186. En el número 23 (21 de diciembre de 1880), también Nulema nos comenta que: «Un día y otro, con perseverancia que alguno calificará de tenacidad, estamos recomendando a los católicos españoles el ejemplo de otros países, donde se trabaja sin descanso y con verdadero entusiasmo en la restauración de los monumentos cristianos. Hace pocos días que hemos ofrecido la grandiosa vista de la catedral de Colonia, terminada con ímprobo trabajo en los últimos treinta y ocho años. A ese poderoso ejemplo añadimos hoy una nueva restauración en la catedral de Strasburgo, que comparte con su vecina la de Colonia, la gloria artística de la Alemania católica. Es la puerta meridional, labrada conforme al primitivo estilo del templo, y en perfecta armonía con los monumentos adyacentes...» (pág. 183).

ilustres restauradores del santuario del Castañar, Don Guillermo Escribá de Romani y su esposa doña Ramona de la Quintana, en la que el autor alaba ante la Virgen de la Begoña a estos “nobles” restauradores.

Como vemos, detrás de todas las empresas de conservación de monumentos se encontraban la política y la religión, y así se termina la catedral de Colonia, se restaura nuestra Señora de París o se dota de una nueva fachada a la catedral de Florencia; por otro lado, el nacionalismo político tiene su equivalente en las “arquitecturas regionales” (Navascués Palacio, 1990). Así pues, si antes del XIX había habido restauraciones con un fin principalmente funcionalista, como la del acueducto de Segovia para abastecer la ciudad, a partir de nuestra centuria predominarán los motivos estéticos, religiosos o nacionalistas.

En este cambio de actitud pesaron entonces consideraciones de tipo nacionalista en las que el monumento como tal se convertía en efectivo y filológico recuerdo, en memoria histórica de un pasado al que el romanticismo incorporó el arte como faceta estética. Desde la poesía hasta la racionalista erudición, desde Goethe hasta Viollet-le-Duc, la arquitectura gótica resultaba ser fundamentalmente alemana o francesa, según los casos, a la vez que desde Inglaterra Thomas Hope pedía una mayor identificación de la arquitectura con el paisaje concreto en que surgía, Boito soñaba con una arquitectura específicamente italiana¹⁴²⁹ ... (Navascués Palacio, 1995: 78).

Aunque durante esta centuria la Academia de Bellas Artes tuvo una participación decisiva en la restauración monumental, y muchos de los miembros de la Sección de Arquitectura tuvieron en sus manos edificios de gran significación histórica, de lo que hay abundantes noticias en la revista de aquella corporación en sus distintos períodos (*ibidem*: 88), estas restauraciones no siempre se realizaron con buen gusto, prolongando la mucha veces desafortunada intervención en estos edificios de los siglos XVII y XVIII (Navascués Palacio y Gutiérrez Robledo, 1990). Las murallas de Ávila¹⁴³⁰ o la catedral de León sufrieron estos defectos.

En 1879 Tubino se hace eco de una carta del obispo de Barcelona en la que éste se queja de los abusos cometidos en las iglesias, donde se hacen aditamentos de estilo neoclásico que estropean el románico o gótico original, y en 1885 Luis Alfonso lamenta el mal estado de las reformas de monumentos madrileños¹⁴³¹. De este modo, la crítica

¹⁴²⁹ Navascués Palacio cita el libro de C. Boito: *Architettura del Medioevo in Italia*, Milán: Hoepli, 1880. En este artículo podemos encontrar abundante bibliografía sobre el tema de la restauración en los siglos XIX y el XX.

¹⁴³⁰ Véase Muro García-Villalba (1990: 234). Repullés y Vargas, restaurador de la muralla de Ávila, «pertenecía a la corriente de arquitectos favorables a las teorías del francés Viollet-le-Duc, aunque las seguía de una manera más moderada. Según su criterio, en una restauración había de primar ante todo la conservación de la forma, antes incluso que la antigüedad de la piedra». Por ello, derribará las piedras antiguas para recuperar, poniendo otras nuevas en su lugar, el perfil primitivo. Consúltese también sobre el tema de la restauración de las murallas de Ávila a Gutiérrez Robledo (1990).

¹⁴³¹ Francisco M. Tubino, “Los monumentos del arte cristiano en la península, y la circular del Sr. Obispo de Barcelona”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI (30 de septiembre de 1879), págs. 202-203 y 206; Luis Alfonso, “El año artístico”, pág. 827 (citado más arriba).

decimonónica reconoce que no sólo las guerras o la desidia gubernamental van a ser las causantes del deterioro de edificios, como venía afirmando cada vez que se producía una muestra alarmante del mismo. Libros como la *Historia de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura*, de José de Manjarrés, catedrático en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, pretendían salvar esta falta de criterios en los restauradores, poniendo al alcance de los lectores «que no cultivan el arte, pero sienten la belleza», los principios fundamentales sobre conservación, reparación y restauración de monumentos plásticos. «¡Cuántas reparaciones se han hecho en monumentos, que han cambiado el aspecto de ellos! ¡Cuántas restauraciones han alterado el espíritu de una obra de arte en otros tiempos! ¡Cuántos edificios monumentales han caído bajo la piqueta de los innovadores, no habiendo sido éstos sino ciegos instrumentos de los constructores, a quienes la torpeza del amor propio obligó a no someter lo que se iba a hacer a lo que ya existía!»¹⁴³². O, como Manuel Bosch comenta en 1880: «Es muy de lamentar que no se atienda con más solicitud a la conservación de monumentos arquitectónicos de tal valía, y que se hayan consentido absurdas reparaciones, con las que han quedado deplorablemente desfiguradas, cuando no destruidas, raras bellezas artísticas»¹⁴³³.

El miedo a los arquitectos que “destrozan” más que restauran el monumento se ve en un texto como el de Valera (1912b: 289-318): “Desde el castillo de Mos. Divagaciones a escape sobre diversos puntos”, publicado en 1904. El castillo de Mos, del siglo XI, fue restaurado por el Marqués mismo sin escatimar gasto alguno.

El ruinoso edificio, cuyos más antiguos muros se construyeron en el siglo XI, y que estaba tan descuidado y menospreciado que servía de vivienda a un pobre maestro de escuela que pagaba por alquiler veinticinco duros al año, se convirtió muy pronto en magnífica vivienda señorial, con todas las comodidades de nuestros días, ‘sin que interviniera en la obra ningún arquitecto, que, al querer perfeccionar la restauración, pudiera, con inhábiles reformas, destruir el sello de antigüedad y de grandeza, anejo a la tosquedad de algunas construcciones’ (*ibidem*: 316-317; Valera cita del libro de la Marquesa de Ayerbe, que habla de esta restauración).

De todos modos, hay que decir que ya existía el problema en el siglo XVIII, cuando Moratín se queja por la mezcla que en la restauración de la catedral de Nápoles de 1787 se hacía del gótico y el griego (Úbeda de los Cobos, 1995).

Además, a veces las protestas tienen muy diferentes motivos, como la supuesta “falta de respeto” del restaurador hacia la Iglesia que le achacó a Juan de Madrazo el Cabildo de la catedral de León¹⁴³⁴. El prelado quiso entonces cambiar de arquitecto, y la

¹⁴³² X., “Las Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII (30 de julio de 1876), pág. 62.

¹⁴³³ Manuel Bosch, “Nuestro grabados”, *La Ilustración Española y Americana*, XIV (15 de abril de 1880), págs. 234-235. También vemos que en 1884 se avisa a la Comisión de Monumentos de que se está disfrazando el primitivo carácter de la iglesia de San Juan de los Reyes; véase *La Alhambra*, 2 (1884), pág. 8.

¹⁴³⁴ Sobre la restauración de la catedral de León y Juan de Madrazo se puede consultar el interesante artículo de Navascués Palacio (1990). La catedral de León, nos dice este autor, se estaba derrumbando en

Academia de Bellas Artes le advirtió de que no había otra persona que pudiera realizar su labor. El conservador Nulema protesta de ese vacío “restaurador” mostrando una idealizada visión del mundo medieval.

Vean lo que hemos progresado. Según la Academia de Bellas Artes no hay en España más que una persona capaz de restaurar, no ya de erigir una catedral gótica, y eso que tenemos una escuela de arquitectura y jóvenes pensionistas en el extranjero que cuestan algunos miles al Estado.

En la Edad Media, en los siglos del *oscurantismo* y de la *barbarie*, sin academias, sin gas y sin petróleo, la luz de la belleza artística brillaba en su apogeo, y se levantaban monumentos arquitectónicos que nosotros no sabemos restaurar.

Si la Edad Media hubiese contado con los poderosos medios materiales que hoy tenemos, ¿adónde hubiera llevado la luz de sus maravillas? Pero aquella luz se eclipsó ante la del progreso moderno, que nos hace cerrar los ojos para que no veamos sus hazañas.¹⁴³⁵

El subrayado, muy revelador, es del texto: no cabe duda de que el fanatismo y la crueldad de las costumbres eran los principales “defectos” que el bando político contrario, el progresista, achacaba a nuestros siglos medios. Pero de esto nos ocuparemos en el capítulo séptimo.

A finales de siglo, el Estado parece menos interesado en su labor propagandística de restauración medieval. En las escuelas de arquitectura o escultura se continúa enseñando en moldes clásicos, algo de lo que se queja Pedro de Madrazo en 1889, pidiendo especial atención y formación para los monumentos de los siglos medios, en su opinión más cuidados en las décadas anteriores. Si los arquitectos y escultores no conocen el arte gótico, no podrán restaurarlo a su estado primitivo (que para él es la principal función de la obra) porque no lo comprenderán:

no hay que esperar que de los estudios de nuestros artistas, formados en los antiguos moldes clásicos, salgan los hábiles restauradores que nuestra maltratada riqueza monumental demanda con urgencia. (...) Años atrás organizábanse por cuenta del Estado utilísimas expediciones de alumnos aprovechados de dicha Escuela [la Escuela

la primera mitad de siglo. En 1845, se encarga la custodia y vigilancia de la catedral a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León. En 1859 se crea finalmente la “Junta de Restauración de la Catedral de León”; se ocuparán de esta obra sucesivamente cuatro arquitectos: Laviña, Madrazo, Demetrio de los Ríos y Juan Bautista Lázaro.

De nuestras décadas, léase el artículo de Adolfo Fernández Casanova, “La catedral de León, salvada por el ingenio del arquitecto D. Juan de Madrazo”, *Revista Ilustrada*, 38 (15 de noviembre de 1881), págs. 514-516. A Madrazo, que había sido nombrado por la Academia de San Fernando, le destituyen en 1879, pero recibe póstumamente la Medalla de Honor de la Exposición de Bellas Artes de 1881 por su proyecto de restauración, que competía con el cuadro del Rey monje de Casado del Alisal, produciendo esto gran escándalo entre los partidarios del pintor. Muchos periódicos critican que el jurado premie “un andamiaje”, a modo de “puntal de una casa vieja” y se refieren a la restauración con un curioso vocabulario naturalista: la catedral es «‘un monstruo de granito con convulsiones, dislocaciones, raptos de epilepsia con tragaluces guiñando sus pupilas’, necesitado de un cirujano, es decir Madrazo, para que le ‘pusiese un colosal braguero’» (cito de Navascués Palacio [1990: 49]; lamentablemente Navascués no indica su fuente). Tras la muerte del arquitecto, el plan de su obra se continúa realizando, como vemos en “Nuestro grabados”, *La Ilustración Artística*, 249 (4 de octubre de 1886), pág. 346, bajo la supervisión de Demetrio de los Ríos.

¹⁴³⁵ V. P. Nulema, “Revista”, *La Ilustración Católica*, 18 (14 de noviembre de 1879), pág. 138.

de Arquitectura de Madrid], que, dirigidos por celosos y entendidos profesores, recorrían nuestras provincias y estudiaban artística y científicamente los más notables monumentos nacionales. Existía además una comisión encargada de publicar los *monumentos arquitectónicos de España*, la cual llegó a dar a luz cerca de 300 soberbias láminas, (...). Pues esta interesante publicación, (...) y aquellas fructuosísimas expediciones, fueron suprimidas como actos de puro lujo, (...) y el estudio de los bellísimos monumentos de la Edad Media española, tan original y tan característica, ha quedado abandonado a la curiosidad y al celo de unos pocos profesores y aficionados.

Y con la escultura acontece otra cosa peor. En las escuelas oficiales se desdeña todo lo que no se tiene por perfecto y maduro: se admira a Fidias, se celebra a Praxíteles, se copia tal vez a Miguel Ángel, y aun se proponen como temas para los concursos y oposiciones motivos tomados del arte del renacimiento; pero ¿quién sería el profesor atrevido que mostrase a sus alumnos las estatuas bárbaras de Sta. María de Sangüesa, de S. Vicente de Ávila y de la catedral de Tarragona? ¡Nada de Bizancio, nada de románico, nada de gótico!¹⁴³⁶

La exaltación del gótico

El estilo trovadoresco, la novela gótica y la ópera son las producciones más obvias de la moda de lo gótico. Pero como señalan Rosen y Zerner (1988: 174-175), nunca faltó quien admirara las grandes catedrales góticas, incluso en el momento más intenso de la reacción renacentista contra el estilo medieval. Durante el clasicismo del XVII, algunos de los arquitectos más destacados en Inglaterra o Italia continuaron estudiando y adaptando las formas góticas, y en Francia las órdenes monásticas, sobre todo los jesuitas, siguieron construyendo en ocasiones iglesias de estilo gótico por razones ideológicas. Pero el interés por el ojival, que continuó desde el XVI hasta finales del XVIII, es de una naturaleza diferente a la *manía* romántica posterior. En 1770 el ensayo de Goethe sobre la catedral de Estrasburgo pulsa una nueva nota. Se trataba del feroz manifiesto de una nueva escuela artística de inspiración nacionalista, que usa la arquitectura gótica, al igual que Shakespeare, como arma para la destrucción del arte clásico. El momento cumbre se alcanza cuando Pugin proclama que el arte gótico era el único estilo en el que se debería construir, pues la entonces arquitectura gótica se hace *moderna*¹⁴³⁷.

Todavía en la segunda mitad de siglo, pasada un poco la *fiebre* romántica, el estilo preferido de los vigentes en la Edad Media era el ojival. Lo que atraía fundamentalmente de este arte era el espiritualismo, el ascetismo y un misticismo muy teñido de melancolía. Los monumentos calados con torres tan altas que llegaban al cielo

¹⁴³⁶ Pedro de Madrazo, "Arquitectura y escultura. Deficiencias en su enseñanza oficial", *La Ilustración Artística*, 408 (21 de octubre de 1889), pág. 346.

¹⁴³⁷ En España también desde finales del siglo XVIII empieza la apreciación por el gótico, por ejemplo, en una obra de Capmany de 1792: las *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*; Moreno Alonso (1979: 439) señala también la atmósfera prerromántica de sus *Reflexiones sobre la Arquitectura gótica*. Ya dentro de la primera mitad del siglo XIX, tras Llaguno y

para que el hombre pudiera contemplar a Dios hablaban de un ciudadano de otros tiempos que estaba más en contacto con lo sobrenatural. El actual ya no podría construir una catedral como las de la Baja Edad Media y esto se considera una pérdida espiritual que llegará a obsesionar a más de un escritor (Azorín [Litvak, 1980] o Pardo Bazán [Whitaker, 1988]), cuando nos adentremos en el Modernismo y en la crisis *existencialista* finisecular. Es la misma obsesión por la espiritualidad perdida que podemos encontrar en otros países de Europa, principalmente en Inglaterra (Chandler, 1970); allí, Ruskin en el capítulo de *The Stones of Venice*¹⁴³⁸ “The Nature of Gothic”, hablará positivamente del estado fragmentario e imperfecto de la catedral medieval gótica, base de su nueva teoría sobre el lugar del esfuerzo humano en sus diversas empresas. En Francia, sin embargo, Michelet hará referencia a su fragilidad y Taine criticará su «overpowering ‘ennui’», su tiranía y su frivolidad, en la línea de Michelet y Renan —sólo salvará de su desprecio las vidrieras— (Dakyns, 1973: 67). Pero en España todos los críticos parecen coincidir con Ángel Gamayo cuando dice: «Nada hay más bello, impresionable y fascinador aún para nuestro ánimo que una de aquellas ciclópeas crujías que aún existen en nuestras suntuosas catedrales de la Edad Media, donde la luz se transparenta, transforma y adquiere doble encanto al través de sus ojivas ventanas, en cuyos pintados vidrios el genio y la inspiración del artista parece haber pintado con mano maestra un mundo desconocido de espíritus inmateriales, de incomprensible e impalpable forma...»¹⁴³⁹. La generación que estudiamos, lectora sin duda de Chateaubriand y su *Génie du Christianisme*, secundaria la apasionada elección de F. Hernández y Alejandro por la arquitectura estilizada: «No quiero los teocalis mejicanos, no quiero los templos de Menfis, no quiero el Partenón de Atenas; después de la Naturaleza no hay templo más sublime que la Catedral gótica; entre la aguja gótica y la columna jónica, siempre tomaría la primera; entre la ojiva y la arcada romana, preferiría también aquella»¹⁴⁴⁰. Esta admiración por lo gótico no decae en la década del Naturalismo: José Gestoso y Pérez siente en 1884 que comparados con la catedral de Burgos los hoteles y villas son «construcciones de cartón (...) sobre simuladas montañas de corcho en medio de montocitos artificiales de hierba y musgo», expresando así el contraste entre «lo grande y lo sublime con lo raquíptico y miserable»¹⁴⁴¹; y no se trata de pura admiración por el arte del pasado: el autor rechaza también el «mal gusto del siglo

Jovellanos, Agustín Ceán Bermúdez, Pablo Piferrer y Quadrado, como veremos, destacan entusiastan las bellezas góticas.

¹⁴³⁸ En este libro, donde Ruskin se declara contra el capitalismo, realiza un recorrido por el arte medieval y renacentista veneciano (Boos, 1992a).

¹⁴³⁹ Ángel Gamayo, “El Renacimiento”, *La Ilustración Republicana y Federal*, 26 (9 agosto de 1872), págs. 331-333: 332.

¹⁴⁴⁰ F. Hernández y Alejandro, “Un templo gótico./ Impresiones bajo las bóvedas de la Catedral de Burgos./ El arte pagano y el cristiano.— Sombras.— La aparición”, *Cervantes*, 5 (15 de diciembre de 1876), págs. 144-146: 145.

¹⁴⁴¹ José Gestoso y Pérez, “Notas de mi viaje en Burgos. I”, *La Ilustración Artística*, 105 (1 de enero de 1884), págs. 6-8: 6.

XVII»¹⁴⁴². Blasco Ibáñez será otro amante de esa arquitectura. En su obra *En el país del arte. (Tres meses en Italia)*, de 1896, reconocemos su emoción ante las catedrales o el Duomo de Milán, y su entusiasmo al hablar de Giotto y de Dante y de las calles medievales de Pisa. Y lo mismo podemos decir de Pardo Bazán, que dirá en su *San Francisco* (1882, I: lxxv): «Mas el arte eminentemente religioso en la Edad Media, no es la poesía, sino la arquitectura». La gallega realizará toda una alabanza de la ojiva, pues la catedral habla de cuanto amamos. «Y es que nuestra edad, nuestra patria y nuestro vivir comienzan a la sombra de la catedral» (*ibidem*: lxxviii).

Esa adoración por el arte gótico produce un efecto visible en la configuración arquitectónica urbana, pues, como sabemos, muchos edificios serán construidos en estilo neogótico: «... nuestros arquitectos no hacen más que copiar las ojivas, agujas, ornámicas, pilares y bóvedas de los monumentos de la Edad Media, acomodándolas a las proporciones de los templos que construyen»¹⁴⁴³, lo cual llevará hacia un cierto desprecio hacia la arquitectura renacentista. Se considera que, cuando se produjo la transición hacia este nuevo movimiento, la arquitectura abandonó su rumbo, «en el que había llegado a la cúspide», para descender sin encontrar el camino, perdiéndose al paganizarse por ser «la única que había podido interpretar el sentimiento cristiano»¹⁴⁴⁴. Autores como Manuel Castro consideran mejores las construcciones y las viviendas de los siglos medios que las actuales, pues entonces no existía el desgraciado divorcio de las artes que produjo la aparición de la imprenta. «Abandonada a sí misma la arquitectura, se vio reducida a servirse de artesanos: al escultor sucede el adornista o el picapedrero: el vidrio blanco al vidrio picado, y así gradual y sucesivamente fue desapareciendo la vida y la inteligencia, arrastrándose de copia en copia, hasta venir a parar a la construcción raquílica de esas jaulas de ladrillo y madera, que son la vivienda de nuestra época»¹⁴⁴⁵. Si la arquitectura fue la *reina* durante la Edad Media, después resultó supeditada a la literatura del momento. Y es que en general, los autores coinciden en señalar el arte arquitectónico como el mejor del Medievo, el que más se identifica con su espíritu. Al contrario que en Francia, pues, donde el movimiento gótico

¹⁴⁴² José Gestoso y Pérez, "Notas de mi viaje en Burgos. II", *La Ilustración Artística*, 105 (1 de enero de 1884), págs. 14-16: 15. «Así entretenidos nos encontramos frente a los muros del monasterio. El viajero tiene que sufrir entonces honda cuanto desagradable impresión. En vez de encontrarnos con alguna gran portada románica de arcos concéntricos y capiteles historiados, con sus símbolos, atributos y santos, trabajados infantilmente, pero interesantísimos para el artista y el arqueólogo, la desilusión es tan grande al ver un inmenso edificio que al exterior sólo revela el mal gusto del siglo XVII, por la parte del monasterio, y una sencilla portada ojival del XV en la que da ingreso al templo». Según Tovar Martín (1995: 98), «En el siglo XIX los estados de opinión contrarios al Barroco son muy frecuentes vertidos a través de criterios neoclásicos», aunque, en este caso, los criterios no son exactamente éstos.

¹⁴⁴³ V., "La Virgen Santísima y el arte cristiano./ Apuntes para un libro sobre la influencia del catolicismo en el arte", *La Ilustración Católica*, 25 (7 de enero de 1879), págs. 194-195: 195.

¹⁴⁴⁴ "Discursos leídos en la Real Academia de nobles artes de San Fernando en la recepción pública de don Vicente Palmaroli y González, (7 de abril de 1872)", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* (1872), 1008, págs. 306-307; 1009, págs. 322-323. La cita está en la página 307.

¹⁴⁴⁵ Manuel Castro, "Influencia de la arquitectura en la civilización", *La Ilustración Española y Americana*, XXVII (25 de septiembre de 1871), págs. 462-463: 463.

se va a prestar a más controversia y disparidad de opiniones (se puede ver en Dakyns [1973: 101-102] las diversas interpretaciones que este arte, identificado con el Segundo Imperio, suscitaba a mediados de siglo), en España encontramos una mayor homogeneidad en la alta consideración de la arquitectura medieval, mediatizada por su inmediata relación con los llamados valores nacionales.

En estos años proliferan los libros sobre los monumentos del Medievo. Se trata de variados manuales que explican la geografía histórico-urbanística del país, en los que se hace especial hincapié en los restos de los siglos medios. Y grandes plumas, algunas de ellas políticas (Castelar, Pi y Margall), dedican elogios al arte gótico en diversas publicaciones, resaltando bien el espíritu religioso que movió a este tipo de construcciones, bien el pasado glorioso que despiertan en el recuerdo; en ambos casos se trata de esa mirada nostálgica que hemos percibido en gran parte de los poemas. Así, la catedral gótica, parte integrante de la nueva mitología moderna que quería implantar Chataubriand, de signo cristiano, se esgrimirá en ocasiones como arma nacionalista, como icono de un pueblo. En palabras de Reyer (1988: 21): «Frente al carácter foráneo de la arquitectura clásica, el gótico se identifica con un estilo nacional».

El interés por esta arquitectura se demostraba también en concursos a la mejor memoria descriptiva de un monumento de estas características. Además, en las revistas se multiplican los artículos sobre las ciudades monumentales. Hasta Alarcón recorre Salamanca y prefiere la medieval a la barroca jesuítica, considerando que si desapareciese la parte vieja de la ciudad desaparecería el espíritu español. «Salamanca no representa una edad pasada o muerta (...) existe todavía (...). Y existe porque no ha caducado enteramente la civilización a que debió su vida; porque los ideales de que son noble símbolo sus iglesias y colegios siguen imperando en la nación que reconstruyeron los Reyes Católicos...»¹⁴⁴⁶. España se considera un país especialmente propicio para los grandes monumentos por su religiosidad. «Verdad es que la *piEDAD católica* y que el *heroísmo caballeresco* no son exclusivos de España en esa época, y por eso los monumentos arquitectónicos de toda Europa ofrecen a la sazón visibles muestras de afinidad: pero como en nuestra patria tales sentimientos eran más puros y más robustos que en las demás naciones europeas, el arte había de reproducirlos en sus obras con mayor fuerza y eficacia», explica Pérez Villamil en 1879¹⁴⁴⁷.

En un magnífico estudio, Litvak (1985) nos hablará de una sensibilidad ruinista finisecular que indica el malestar y la inquietud de una época. Los edificios son ahora descritos con más precisión, pues al desarrollarse la historia y la arqueología, la literatura describe con más justeza las civilizaciones del pasado. El detallismo en las

¹⁴⁴⁶ Pedro Antonio de Alarcón, "Dos días en Salamanca", *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al XLVII (22 de diciembre de 1878), págs. 382 y ss.; I (8 de enero de 1879), págs. 18 y ss.; suplemento al V (febrero de 1879), págs. 97-98.

descripciones es posible porque en esta mitad del XIX se reconcilian literatura y ciencia y por ello la representación material se perfecciona y desarrolla. Si en las épocas estructuradas fuertemente, de equilibrio, permanentes, de certidumbres masivas, la historicidad no cuenta, sino que se asume en términos de permanencia o de identidad, en las de crisis, como la nuestra, se pone en cuestión por el contrario esa pretendida estabilidad. Abiertas a una problemática dolorosa, según Litvak, estas épocas resienten su propia relatividad. Se saben contingentes y precarias, y esa conciencia las prepara para concebir la historia como una sucesión de estados irreversibles. El monumento entonces sirve para intuir la dimensión del tiempo y se carga de múltiples valores. Primero se asocia a una grandeza pasada y es testimonio del esplendor de una civilización desaparecida. Luego también se valora «su valor autónomo artístico e inmanente, su existencia actual y no puramente retrospectiva. Pero se acentúa más que nada la melancolía ante la lenta usura de las cosas, la nostalgia por un pasado irrecuperable, y el carácter ineluctable del decline de las civilizaciones», al contrario que en la primera mitad del XIX, cuando, por el contrario, los ruinizistas románticos habían amado «los vestigios góticos por su belleza pintoresca, por su emocionante singularidad. Pero no los tomaban muy en serio, y apenas servían para evocar la nostalgia de un pasado que les hablaba a través de los escombros de su grandeza» (Litvak, 1985: 50-51). También Chandler (1971: 184) coincidirá en afirmar que el medievalismo arquitectónico «Like the manifestations of medievalism, it began as a quest for feeling and concluded as a search for meaning».

Especialmente estudiada será la arquitectura del siglo XV, de la que Castelar se constituye en un gran apologista. El templo de San Juan de los Reyes habla al orador de la visión de lo sobrenatural. La idea que dio vida al edificio, símbolo de lo infinito, es la católica. «La unidad es el alma de esta idea. Por eso todas las líneas de esos arcos góticos suben al cielo y se unen armoniosos en un punto. (...) y por aquellas puertas imaginaba que se aparecían Colón, Isabel la Católica, el Gran Capitán, aquellos héroes que sobrellevaban en sus hombros el peso de la tierra»¹⁴⁴⁸. Sobre esto, Valera dará una explicación particular a esa manera de entender el arte de Castelar, demostrando de nuevo su forma llamativa de despreciar la estética medieval, tanto en la arquitectura como en la pintura y la escultura. En “La doctrina del progreso”, Valera (1913a: 63-177), en 1859, pretende demostrar que Castelar, en el desarrollo de su pensamiento neohegeliano, fuerza sus comparaciones para demostrar su tesis, de modo que el arte

¹⁴⁴⁷ Manuel Pérez Villamil, “La catedral de Sigüenza”, *La Ilustración Católica*, 28 (28 de enero de 1879), pág. 223.

¹⁴⁴⁸ Emilio Castelar, “Una tarde en San Juan de los Reyes en Toledo”, *La Ilustración Republicana y Federal* (1872), 3 (23 de enero), págs. 17-18; 4 (31 de enero), págs. 25-26.

medieval, a diferencia de lo que sostiene el orador, no es mejor que el clásico, aunque la historia lleve una línea ascendente¹⁴⁴⁹.

Por otro lado, frente a los excesivos entusiasmos con el movimiento ojival, se escuchan voces críticas como la de F. Giner de los Ríos, quien realiza una distinción entre el arte de los diversos siglos que componen la Edad Media (algo bastante inusual, pues en general, el Medievo era considerado como un todo homogéneo): «...el gótico del XV o del XVI es en verdad muy otra cosa que el del XIII y tan vituperable como el plateresco y el Renacimiento fastuoso./ No se entienden pues estas observaciones en el sentido romántico sentimental y exclusivista de los idólatras de la Edad Media, incluso Street, ni de sus diatribas contra lo que ellos llaman ‘estilo pagano’ de los edificios»¹⁴⁵⁰. En otro momento en que Giner teoriza sobre estética en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, asegura que es un fallo que los preceptistas prediquen la inmovilidad, la imitación y el menosprecio de cuantas obras no obedecen al canon del arte ojival y del teatro español¹⁴⁵¹.

A veces el rechazo hacia este movimiento medieval, en una época en la que se mezcla continuamente la ideología con el arte o la literatura en la definición de los gustos, puede ser motivado por una crítica a la religión. Así, según Tovar Martín (1995: 95), en obras de escritores realistas como Galdós o Baroja los edificios religiosos del XVII o XVIII reciben una crítica negativa por tener que ver con comportamientos piadosos, actitud que se relaciona estrechamente con los rebrotes de anticlericalismo. Galdós repudia el barroquismo sin gracia de las parroquias en *Fortunata y Jacinta* (*ibidem*: 96), pues estos edificios acentúan el aspecto duro y degradante de la realidad social. Prefiere sin embargo el Renacimiento (*ibidem*: 98): al alcázar de Toledo lo describe como una bellísima muestra de la arquitectura española¹⁴⁵².

¹⁴⁴⁹ «De la amalgama o combinación de la doctrina de Hegel con el cristianismo dimana el flamante progresismo cristiano. Veamos cómo este discurso discurre, poniendo algunos otros ejemplos. Para que del desenvolvimiento de la idea cristiano-hegeliana dimane también una arquitectura, ha imaginado no sé qué afinidad misteriosa entre el cristianismo y el estilo gótico. El que la escultura moderna no sea tan bella como la antigua, lo ha explicado igualmente de un modo satisfactorio, poniendo a salvo la susodicha doctrina del desenvolvimiento. Y en cuanto a la pintura, aún le ha sido más fácil la explicación. En primer lugar, no ha hecho caso de la pintura cristiana, bizantina o rusa, que es detestable, ni de la pintura de la Edad Media, que era bárbara, y sólo ha llamado a la pintura cristiana a la que empezó a florecer en la época del Renacimiento con el estudio de lo antiguo» (Valera, 1913a: 126).

¹⁴⁵⁰ Francisco Giner de los Ríos, “El edificio de la Universidad de Alcalá de Henares”, *La Ilustración Artística* (1889), pág. 104.

¹⁴⁵¹ En “Estética. Profesor: D. Francisco Giner”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 24 (16 de febrero de 1878), págs. 21-22, Giner habla de clásicos y preceptistas desde la nueva teoría de la Estética. En “Memoria leída en Junta General de Accionistas el 30 de mayo de 1878 por el Secretario de la Institución Profesor D. Hermenegildo Giner”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 33 (30 de junio de 1878), págs. 93-94: 94, expresará su propósito de implantar la nueva *Ciencia* de la Estética que se relaciona con la «ciencia de la Literatura y con la del Arte». Giner de los Ríos es autor de *Estudios de Literatura y Arte*, de 1876, y de *Filosofía y Arte*, de 1878.

¹⁴⁵² «Los escritores en una mayoría permanecen fieles al clasicismo y esta postura en Galdós y en Baroja toma cierta solidez en reportajes, comentarios sueltos, incluso en las crónicas de sus viajes» (Tovar Martín, 1995: 98). Sin embargo, como sabemos, no todos los escritores de este cambio de siglo permanecen fieles al clasicismo.

Teniendo en cuenta entonces que la ideología pudo mediatizar la elección artística y que en muchos casos la prensa conservadora (véase *La Ilustración Católica*) echará mano del icono catedralicio, es reveladora la casi unánime valoración del arte gótico, especialmente en los sectores izquierdistas, en cuanto a que esta preferencia pudo sólo derivar de razones estéticas.

El Mudéjar

Pero en nuestros años no sólo interesaron los templos góticos: la arquitectura musulmana medieval fue uno de los temas más importantes del exotismo finisecular, que tendrá un claro precedente a mediados de siglo. Si hasta bien entrada la centuria había predominado en la arquitectura el neoclasicismo, hacia los años 50, alentada por el criterio oficial, se inicia una época de reconstrucción histórica. De esta tendencia estatal queda como legado para el último tercio de siglo un estilo gótico destinado a lo litúrgico y uno árabe o morisco reservado para la arquitectura de carácter frívolo. La Alhambra se constituye en la principal fuente de inspiración de villas, palacetes, cafés, quioscos y construcciones de carácter festivo, llamados por el historiador Navascués *alhambristas* (Bueno, 1989: 59¹⁴⁵³). En 1848, la reina encarga un salón árabe a Rafael Contreras en el Palacio de Aranjuez, y poco después se adereza uno en el Palacio de Vista Alegre. Por otra parte, Emilio Rodríguez Ayuso construye en 1874 la nueva plaza de toros de Madrid de estilo mudéjar, de la que sólo nos quedan las fotos. Este mudejarismo, del que Amador de los Ríos será el gran valedor, se extiende por toda España: muchas órdenes religiosas, fundadas a partir de 1870, se hacen construir su hogar mudéjar. En Mallorca o en Barcelona abundan los ejemplos. Se edifican viviendas enteras con motivos arabizantes y un catálogo de la casa Antonés, productora de ornamentos de barro cocido, muestra, en 1871, que las novedades de entonces son el neogoticismo y el orientalismo, éste último posiblemente alentado por las hazañas de Prim y de los voluntarios de África (Litvak, 1985). Precisamente, de la mezcla del eclecticismo tradicional con el neogoticismo surgirá en Cataluña la arquitectura modernista (García Melero, 1998: 343). Para Azcárate (1990), la introducción del racionalismo arquitectónico y la importancia que se da al mudejarismo determina que el medievalismo representado por el neomudéjar sea más una interpretación que una copia. Y menciona el carácter neorromántico del catalán Rogent, el neoalhambrista de Contreras en su palacio de 1855 y la desaparecida casa Xifré del Paseo del Prado, por citar ejemplos de ese neomudejarismo de ladrillo y yeso.

¹⁴⁵³ María José Bueno se refiere a la obra de Pedro Navascués, *Arquitectura y Arquitectos españoles del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, págs. 93-94 y 139.

Conviene, de todas formas, señalar que la arquitectura neomudéjar es una variante de la neomusulmana, que también dará sus frutos en la neonazarí y el alhambrismo, como subraya Rodríguez Domingo (1999); aunque es precisamente la neomudéjar la que finalmente competirá con el neogótico primero, y con el neoplateresco después, para ganarse el membrete preciado de *arquitectura nacional*¹⁴⁵⁴.

En la Restauración se impone, pues, la arquitectura de ladrillo, que se debe relacionar con el encuentro entre el neomedievalismo musulmán y la técnica “pobre y tradicional” española, más sencilla y práctica, que llegaba de ese pasado. Madrid se llenó entonces de edificios mudéjares, de estilo de “técnica y ornato”, y el ladrillo se empleó esencialmente con una aplicación doméstica en los palacios sencillos de la nobleza o de la burguesía alta, así como en otros edificios más públicos y funcionales por su destino. Así «la arquitectura de ladrillo se aplicó a distintas tipologías arquitectónicas como iglesias, que asumieron preferentemente las formas gótico-mudéjares, los conventos y las casas de beneficencia encerrados bien entre tapias o acomodándose al sistema vial, las plazas de toros como modelo internacional, los centros educativos, y los palacios y las viviendas. (...) Su aplicación tuvo al mismo tiempo un carácter decorativo y estructural, como material básico, dúctil y moldeable, económico, artesanal, castizamente español» (García Melero, 1998: 342).

Amador de los Ríos fue el primer historiador que reivindicó el arte mudéjar durante el Romanticismo histórico español; a este crítico le interesaba la influencia de judíos y mudéjares en lugares como Toledo. En 1859, con su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre “El estilo mudéjar en arquitectura”, contestado por Pedro de Madrazo, creó un ambiente propicio para el empleo de esta técnica constructiva que había convivido y dado personalidad a los distintos estilos desde el románico (*ibidem*: 338).

Vamos a estudiar este discurso y su contestación porque nos proporcionan un buen ejemplo de la ineludible unión entre ideología y crítica. Amador de los Ríos, gran experto tanto en el terreno del arte como en el de la literatura (modelo de la figura del arqueólogo mencionada)¹⁴⁵⁵, reivindicaba este movimiento artístico así como la política tolerante de Castilla con los mudéjares: con ella los reyes castellanos se mostraban

¹⁴⁵⁴ El gran avance en la segunda mitad del XIX, en este sentido, fue que el estilo musulmán se situó «a la misma altura que los medievalismos cristianos susceptibles de ser adoptados como estilo nacional» (Rodríguez Domingo, 1999: 279).

¹⁴⁵⁵ Ejemplo de esto son los artículos que Amador escribe en los terrenos del arte y de la literatura en *La Ilustración de Madrid*, donde comenta la “Revista monumental y arqueológica” en 1870, y, en género epistolar, discute sobre Lulio y le explica a Juan Martínez Merino detalles históricos de Palencia en “Recuerdos arqueológicos y monumentales de Palencia”, *La Ilustración de Madrid* (1871), 44 (30 de octubre); págs. 307-308 y 310; 45 (15 de noviembre), págs. 322-323 y 325-326; 47 (15 de diciembre), págs. 354-355 y 357-358. Amador fue también autor del *Arte latino-bizantino en España*, en 1861, y de *Estudios monumentales y arqueológicos*, publicados entre 1872-1874 en la revista *España* (cfr. Moreno Alonso, 1979: 443). En cuanto a sus otras obras históricas o literarias ya hemos hablado de ellas en anteriores capítulos.

libres de las supersticiones de la barbarie. El historiador se refiere a un arte *genuinamente* español, que no tiene par en las demás naciones meridionales, al que atribuye un carácter liberal, «ya que es un estilo patrocinado por un rey de *política tolerante* que no sólo acepta, sino también protege en su suelo a hebreos y mudéjares, a los que además, legitima por medio de leyes» (Bueno, 1989: 64). Para justificar sus asertos se basará en que el arte es el producto del espíritu del pueblo. «Doctrina es la vuestra, como lo es también de consumados críticos, que los monumentos de las artes y de las letras llevan impreso viva y profundamente el sello especial de las civilizaciones que los producen» (Amador de los Ríos, 1872: 3), concepción coincidente con la de José Caveda que se hereda de la época romántica, y que intentaba descubrir a través de las construcciones arquitectónicas el espíritu y la cultura de los pueblos que las emprendieron (Moreno Alonso, 1979: 442 y 444¹⁴⁵⁶).

Todo así es revelado en las creaciones del arte para Amador; y la era de la Reconquista es un período difícil, largo, en que nace y se desarrolla el carácter nacional. El estilo mudéjar refleja el estado intelectual de la grey española desde mediados del XII (Amador de los Ríos, 1872: 3) y comienza a ser designado, no sin exactitud histórica y filológica, con el nombre de *mudéjar*, siendo único y acorde con la política tolerante que da vida a los vasallos mudéjares de la corona de Castilla. Alaba en este sentido Amador la actuación política de los reyes castellanos, como Alfonso VI, Fernando I o Fernando el Santo, piadosos monarcas que acogen a los moros vencidos sin que durante 350 años surja el deseo de proselitismo que provocó las sangrientas escenas de martirio y acabó con el aniquilamiento de los mozárabes. Alfonso el Sabio se erige en patrocinador de la raza hebrea o de la raza mudéjar (será él y no Fernando III, como dice Bueno [1989: 64], el que en el discurso de Amador alcance este protagonismo). Amador de los Ríos califica de obra meritoria su manera de enlazar Oriente y Occidente. El rey que fusiona ambos genios comunica su espíritu altamente moral al *Libro de los Doce Sabios* y a las *Flores de Sabiduría*, y al siglo XIV estará reservada la gloria de ver realizada la transformación de las artes y de las letras. Cuando don Pedro ambiciona emular la suntuosidad de la Alhambra, la arquitectura arábigo-española llega a su auge. Amador proporciona entonces ejemplos de edificios de estilo mudéjar, para mostrar cómo este arte echa raíces en el suelo castellano.

En su contestación, que, desde luego, no tiene pérdida, Pedro de Madrazo, no coincide con Amador, como parece creer Francisco Fernández y González¹⁴⁵⁷. Este crítico comienza diciendo que la pintura que en bosquejo rápido ha hecho Amador de la formación lenta y progresiva del estilo mudéjar, hasta ahora no bien estudiado, merece

¹⁴⁵⁶ Caveda publica en 1848 su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, donde muestra esta manera común de entender el arte (Moreno Alonso, 1979: 442 y 444).

la atención de la Academia. En ese bosquejo se ve la particular fisonomía de los siglos XIII, XIV y XV, que se manifiesta por medio de breves y oportunas excursiones al campo de la literatura. Así, Amador «ha escudriñado con ojo perspicaz sus indeterminados embriones en aquellos tiempos en que inauguran su sistema de generosidad y tolerancia Fernando el Magno y su hijo Alfonso VI; ha registrado luego con mano segura los fundamentos de la amalgama, ya oficial, digámoslo así, que se verificó en tiempos de don Alonso el Sabio entre el arte cristiano y el sarraceno, presentándolo como una consecuencia lógica e inevitable del gran consorcio en que bajo aquel monarca se fundieron las dos civilizaciones de Oriente y Occidente; ha trazado por último con rasgos de maestro el cuadro halagüeño y fascinador del arte *mudéjar*», maduro ya con don Pedro de Castilla (Madrazo, 1872: 43). Pero le ha faltado distinguir entre *mudéjar* y *mozárabe*, cosa que va a hacer Madrazo.

Su tendencia conservadora se hace entonces sumamente explícita en su manera de hablar del arte *mozárabe*, del cual queda poco porque el odio de los califas contra estas basílicas y monasterios por donde se paseó San Eulogio se manifestó con furia. «¡Qué hermoso galardón el del que consiguiese restaurar uno solo de aquellos monasterios, gimnasios gloriosos del cristianismo militante, donde se retiraron a vivir con sus familias tantos nobles descendientes de romanos y visigodos, los Fandilas, los Aurelios, los Adulfos, Walabonsos y Wistremundos, las Columbas, las Dignas, las Sabigotos y las Aureas, prefiriendo aquellas ásperas e intratables soledades al contagio de la fascinadora cultura islamita!...» (*ibidem*: 47). Así, su rechazo no se extenderá sólo a la cultura árabe sino a todo lo no-cristiano, es decir lo no-nacional: en el mismo saco de críticas caerá pues el Renacimiento. «El deplorable prurito de greco-romanizarlo todo, que comenzó en el siglo XVI, puso a nuestras antiguas basílicas un disfraz que repele de pronto al arqueólogo más entusiasta y fervoroso» (*ibidem*: 53). Las basílicas se hacen entonces insignes ejemplos de la arquitectura andaluza, aunque se preferirá lo árabe a lo *mudéjar*, pues este último es símbolo del mestizaje de los españoles.

He aquí, pues, la verdadera arquitectura *mozárabe*, muy diversa por cierto de la que malamente lleva este nombre entre críticos de la última centuria, y a la cual debe aplicarse de hoy más la denominación racional y filosófica de arquitectura *mudéjar*.

Esta arquitectura *mudéjar* (...) es el arte mahometano andaluz, que al espirar durante el siglo XIII en los umbrales del renacimiento clásico, se adhiere fuertemente a la vida y costumbres de los cristianos vencedores, como para conquistar con el halago y la seducción lo que no pudo conservar con la fuerza. Pero lo que no os hemos dicho aún, es cómo llegó al cabo de un par de siglos aquella arquitectura bella y razonada del primer período árabe, de que tan justamente se habían prendado los *mozárabes*, a transformarse en mera y exuberante decoración morisca, carácter distintivo del arte *mudéjar*. (*Ibidem*: 55).

¹⁴⁵⁷ Francisco Fernández y González, "Don José Amador de los Ríos", *La Ilustración Española y Americana* (1878), IX (8 de marzo), págs. 158-159; XI (22 de marzo), págs. 191 y 194.

Madrazo habla despectivamente de la inoculación del gusto mahometano en nuestras prácticas y maneras. Su propósito declarado es manifestar la diferencia entre la arquitectura mozárabe y la mudéjar, y la correspondencia de este último arte con las costumbres moras, por lo que explicará las causas hondas ligadas con el modo de ser de la nacionalidad española, que lenta y penosamente realiza la expulsión de «la cizaña agarena de todos los ámbitos de la trabajada Península» (*ibidem*: 58). Para Madrazo, en el siglo XIII (del que hace una larga descripción en el que incluye lo literario), brota la herejía, se formula la blasfemia y se prepara en silencio, para estallar y poner en convulsión al mundo del siglo XIV, el principio de la independencia y el individualismo libre. Se produce así una depresión del espíritu público europeo en su antiguo y épico antagonismo con el Oriente. Al abrigo de la tolerancia y del progreso científico se insinúa en la política, en las costumbres y en el arte del XIII el enfriamiento del entusiasmo religioso y el olvido de la enseñanza católica universal. El paganismo, nunca completamente extirpado, se hace entonces más presente. Las abominaciones de Sodoma arrancan «ecos infames y bastardos a la poesía provenzal en la fastuosa corte de los Raimundos» (*ibidem*: 60). Se pugna por el exterminio de las razas mahometana y judaica y el rey sabio se gana la enemistad de su pueblo cuando se niegue a tomar parte en la santa empresa, desasista a don Jaime y trabe alianza con los moros granadinos. Y no contento con empeñar su corona al Rey de Marruecos, abrió la España a una nueva irrupción de berberiscos que estragó toda la Andalucía (*ibidem*: 62). Además en ese siglo, comienzan las luchas fratricidas entre cristianos. «En España empieza esta especie de apostasía, que el Sr. Ríos disculpa con el nombre de evangélica tolerancia, desde el primer escalón de la reconquista, en el siglo IX» (*ibidem*: 63). Para Madrazo, hay una correspondencia del arte con la literatura desde el siglo XIII al XIV, y esto es importante, considerado el reflejo de las costumbres en la arquitectura nacional. Así, resulta revelador el traje oriental con el que se ven retratados gran número de los monarcas castellanos en el salón de los reyes del alcázar de Segovia. Esto se corresponde con el espíritu del Cancionero: el respetuoso y elevado sentimiento del amor queda rebajado a un insípido y sensual galanteo. Degenera entonces el antiguo espíritu caballeresco castellano que alentaba en los pechos de Fernan González, del Cid y de los reyes batalladores en «el delirante capricho del *Paso honroso* y todas las proezas de los justadores del décimoquinto siglo». Se olvida así la noble venganza del Cid, que conquista un reino para el monarca de quien se desnaturalizó ofendido o el heroico sacrificio de Guzmán el Bueno (*ibidem*: 67). Por supuesto en esta manera partidista de leer el pasado, olvida que el Cid se alió con los enemigos árabes: Madrazo evidentemente rechazará a Dozy. Su consecuencia final es que: «Del siglo XI al XII todo es en el arte monumental ruda ingenuidad y fe pujante; del XIV al XVI, todo revela en la arquitectura afectación, sensualidad y gala inútil, como pródromos de una inevitable invasión del resucitado paganismo». El estilo mudéjar fue pues modelado

sobre las costumbres y modo de vivir de la aristocracia que lo prohijó. Esta arquitectura «no es de estilo sarraceno franco y decidido, sino de un gusto bastardo, en que se asocian elementos heterogéneos propios de las dos civilizaciones, oriental y europea» (*ibidem*: 71); así, a Rosmihal, que emprende su viaje en el siglo XV, le llamaba la atención que el rey Enrique IV fuera vestido a la usanza árabe. Finalmente, llega incluso a utilizar los romances para criticar el arte mudéjar.

Madrazo, pues, se sitúa desde una perspectiva conservadora y rechaza el movimiento mudéjar por la supuesta ideología que conlleva, pero en ningún momento arguye valores artísticos o formalistas (únicamente sensualidad y boato). Para él este movimiento implicaba una fusión vergonzante con los moros; en este sentido, es interesante comprobar la visión negativa del Rey Sabio por parte de cierto sector conservador. Tanto el discurso de Amador como la respuesta de Madrazo constituyen un ejemplo más de manipulación de la historia. Pero pese a estas críticas al mudéjar, la tesis de Amador es la que tuvo éxito, en vista de la frecuencia con que se imita este arte, que será sancionado por los círculos oficiales.

Bueno (1989: 65) señala cómo «El neomudéjar tiene, por tanto, connotaciones nacionalistas y políticas en su nacimiento». Las primeras estaban claramente manifestadas; las segundas requerían un seguimiento más complejo, pues se presentaban menos abiertamente. Bueno nos da otra muestra a través de la crítica de Ángel Fernández de los Ríos de cómo la ideología influía muchísimo en los gustos estéticos. Este crítico por ejemplo, tendrá más motivaciones políticas que estilísticas cuando rechace el pabellón neoplateresco de 1867, al que califica de *mazacote de yeso*, mientras halaga la fachada de Villajos a la que cree mudéjar (en ese momento no estaban muy claros los límites entre lo musulmán, lo morisco y lo mudéjar): las razones por las que elogia una construcción de tramoya y abigarrada como la de Villajos, y rechaza la sencillez del pabellón de 1867, cuando sus preferencias iban por la arquitectura neoclásica y la de hierro, sencilla y útil, se deben a la misma motivación política por la que critica el hecho de elegir a Isabel la Católica como símbolo representativo de España para la fachada del Palacio de la Industria de 1878. «Según Fernández de los Ríos no podía dar la imagen de su país una mujer bajo cuyo reinado se creó la Inquisición y se expulsó a los moriscos. En consecuencia, al atribuirle al primer renacimiento español una ideología reaccionaria, se decantaba por la arquitectura de la tolerancia social y religiosa, simbolizada en este caso por el mudéjar» (*ibidem*: 65¹⁴⁵⁸). Hay que pensar que el pabellón neoplateresco de 1867 fue construido durante el reinado de Isabel II, a sólo un año de la revolución. Fernández de los Ríos, partidario de la república, asoció los ámbitos de lo estético y de lo político, y de ahí que apoyase al estilo que más se acercaba a su ideología liberal.

Son, en efecto, los matices liberales del neomudéjar, los que hacen que la primera República (11 de febrero de 1873 al 3 de enero de 1874) lo escoja para representar a España en la Exposición de Viena de 1873. Por ello, con el pabellón construido por el arquitecto Álvarez Capra y situado en el Práter, no era la imagen de un imperio la que se quería dar, sino la de permisividad y la de *legitimar por medio de las leyes*. (*Ibidem*: 66).

A medida que finaliza el XIX y empieza el XX, las connotaciones nacionalistas del neomudéjar se fueron afianzando, aunque con la Restauración sus posibles significaciones liberales desaparecieron. Todavía en el primer cuarto del siglo XX el mudéjar era considerado arte popular, es decir, esencia de la nación, substrato permanente de españolidad frente a influencias foráneas. Por ser la transformación castellana de lo musulmán, acabó sustituyendo las tendencias alhambristas, vistas a partir de entonces como estilos extranjeros que no habían pasado el filtro castellano.

El neomudéjar se hace así estilo nacional y reemplaza al neoárabe, considerado ahora excesivamente oriental y sensual, frente a la austeridad castellana que se quería promocionar. Casas de campo, hoteles, plazas de toros se construyen en este estilo, aunque su nivel de partida fuera desde el comienzo el de un cierto subproducto del neoarabismo. Como comenta Bueno: «Apenas hay una sola exposición universal durante el siglo XIX en la que nuestro país no dé cuenta, en mayor o menor medida, de su pasado musulmán» (*ibidem*: 59). El resto de Europa nos identificaba con él (*recordemos que Hugo decía que España era medio africana*). Pero en su asistencia a las exposiciones, nuestro país prefirió mayoritariamente optar por el mudéjar frente al neoárabe, aunque no olvidara ambos estilos y la Alhambra tuviera una omnipresente presencia en la feria, como ya hemos dicho. Si el único edificio diseñado como neoárabe fue el del arquitecto Ortiz de Villajos para la exposición parisina de 1878 —que obtendrá medalla de oro—, los comentaristas sin embargo lo calificaron de mudéjar (incluso José María Azcárate [1990] también lo hace). Aunque el neoárabe cumplía bien el doble papel de simbolizar a España y de ser el estilo gótico y festivo que estos certámenes requerían, se relegó al neoárabe a construcciones secundarias: mientras en la exposición de Viena de 1873 el principal pabellón era el mudéjar, la caseta de vinos será de estilo morisco. Pero pese al éxito de este *revival*, España tendrá que defenderse de las acusaciones de los extranjeros de que destruía la civilización árabe y sus efectos, según deducimos de la defensa que hace en este sentido Francisco de Paula Valladar, argumentando que el Municipio granadino amparó el arte mudéjar y lo promocionó: las casas del Albaicín son posteriores a 1492¹⁴⁵⁹.

¹⁴⁵⁸ Bueno cita de Ángel Fernández de los Ríos, *La Exposición Universal de 1878. Guía-itinerario*, Madrid: English y Gras Editores, 1878, págs. 65 y 100 y 65.

¹⁴⁵⁹ Francisco de Paula Valladar, "Construcciones mudéjares", *Revista de España*, CXXVII (marzo y abril de 1890), págs. 70-100.

Pese a todo, por sus connotaciones arabizantes, el mudéjar no fue el estilo escogido para los pabellones de 1900 y 1911, y sí el neoplateresco, libre de cualquier lectura orientalizante. La auténtica fuerza del neoplateresco como estilo nacional surge a partir del Desastre del 98 (*ibidem*: 66) —aunque ya el primer pabellón español para una exposición universal había recreado este movimiento artístico— y el éxito de esta representación de 1900 contribuyó a la difusión de este *revival* en la arquitectura pública y privada y al afianzamiento del neoplateresco como el estilo castellano por excelencia. Observamos así cómo a través de las exposiciones universales se dilucidó la imagen arquitectónica de nuestro país (*ibidem*: 69).

Incluso en el momento del *revival* oficial, el arte mudéjar no acabaría de ser del todo aceptado. Rodrigo Amador de los Ríos se refiere en 1888 a «el *Estilo mudéjar*, no del todo comprendido todavía por algunos de los modernos cultivadores de las artes bellas, e impugnado» por un entendido arqueólogo. El arabista considera este arte como cristiano, dentro de la cultura cristiana; pero lo alaba porque funde el oriente y el occidente (en un eco de las reflexiones de su padre, José Amador) y dice que es el arte «que más propiamente puede alardear de intérprete legítimo de nuestra cultura»¹⁴⁶⁰.

Las posturas en torno del mudéjar se ofrecen pues dispares. Menéndez Pelayo (1944, I: 91) se decanta por él cuando se refiere a este arte como «quizá el único género de construcción propiamente español»: los alarifes mudéjares ejercieron una singular acción en el arte arquitectónico de España. Pero para el poeta Lóbez (1878: 67), el arte arabizante provocará escasas admiraciones: en sus versos se refiere a un torreón árabe edificado sobre *nuevas*: «con el gusto detestable/ que dominó en la Edad Media/ toda rudeza y combates».

Otro escritor, Castelar, hablará de este estilo con más distancia, reconociendo su esencial naturaleza contradictoria. Cuando a Boabdil le encierran en la Torre del Homenaje en su novela *El suspiro del moro*, los cristianos ofrecerán estancias compuestas y alhajadas al modo morisco a su cautivo. Castelar inicia entonces con delectación toda una descripción de sus ajimeces, del azulejo, de las techumbres, las puertas, el sepulcro mudéjar, las losas, etc., al modo destallista flaubertiano.

No podía costar mucho a los cristianos de tal tiempo este refinamiento con cautivo de tal monta. Por doquier penetraba en la vida española el oriental espíritu. Inútil asomarse allende la violácea Sierra-morena para ver cómo el arte árabe pagaba tributo al cristiano y se unía con los triángulos del gótico y con los rosetones del plateresco, embelleciéndolos y realzándolos. Basta con pasearse por los sitios metropolitanos de nuestra iglesia y de nuestra monarquía, tanto en las dos Castillas como en Aragón, basta con pasearse por Toledo, Ávila, Segovia, Zaragoza. (...) todo esto dice bien, cómo pasaban aquellos dos pueblos enemigos la vida, combatiéndose mutuamente con ardor e imitándose con fidelidad. (Castelar, 1886, II: 290-291).

¹⁴⁶⁰ Rodrigo Amador de los Ríos, "Estudios arqueológicos. La sala de arte hispano-mahometano y de estilo mudéjar en la sección segunda del Museo Arqueológico Nacional", *Revista de España*, CXXI (mayo y junio de 1888), págs. 375-400. Las citas están en las páginas 380 y 400.

LOS GRABADOS

Como dicen Rosen y Zerner (1988: 14), la tradicional consideración del arte periodístico, la caricatura, la fotografía, la ilustración de libros o las artes comerciales como ocupaciones menores no tiene justificación tras el 1800. «La integración de las artes encontró su modo de expresión natural y el mayor de sus éxitos en la ilustración gráfica, un ámbito en el que la literatura y las artes visuales se interaccionan sin cortapisa o pretensión alguna» (*ibidem*: 80). Los románticos intentarán en sus libros la integración total de lo visual y lo verbal, que atribuían a los copistas medievales. Si antes, en el XVIII, no había unidad de texto e ilustración, ésta se consigue con una nueva modalidad de xilografía, cuya consecuencia es que la imagen quede integrada en el texto (*ibidem*: 81); se intenta suprimir así de la ilustración el marco, pues ni tan siquiera una línea separa el dibujo de la imagen escrita. Esto se ve muy bien, por cierto, en los dibujos de *La leyenda del Cid* de Pellicer (Zorrilla, 1882), insertos en medio de la página, sin transiciones ni fondo o en los de Apeles Mestres de las *Obras completas* del Duque de Rivas (Saavedra, 1884-1885). La ilustración deja de ser entonces un recurso sólo ornamental destinado a embellecer o encarecer el producto y aumenta su condición informativa, pues completa y en ocasiones sustituye a la información (Bozal, 1989: 8).

Según García Melero (1998: 215): «El incremento considerable de la producción bibliográfica durante el reinado de Isabel II se correspondería con el aumento casi increíble de las litografías de las publicaciones. Esta manifestación artística fue favorecida por la misma literatura creativa y de una forma especial por la aparición de las novelas por entregas o folletín, tan del gusto de la nueva burguesía». Con esta multiplicación de imágenes se forma el nuevo gusto artístico. Bozal (1979: 11) señala cómo la ilustración gráfica del XIX es uno de los instrumentos fundamentales para la elaboración de una imagen burguesa de la realidad. Sin duda, este aspecto nos va a interesar porque a esta «imagen burguesa» corresponderá toda una concepción de la Edad Media.

Un papel importante en la recepción del arte medieval cumplirá la figura de Valentín Carderera. Se trata del ilustrador de la *Iconografía española* (Carderera, 1855-1864), que realiza su trabajo precisamente cuando se aprestaba la piqueta demoledora a hacer desaparecer del suelo español insignes monumentos de la antigüedad (como dice el prefacio a su primera edición), que en adelante sólo debían conservarse en sus dibujos. Carderera proporcionó una rica colección litográfica y cromolitográfica. Tal vez el catafalco erigido en San Jerónimo para las exequias de Fernando VII, inventado y dirigido por este artista conforme a las normas del estilo ojival, fue el primer paso dado en el camino que debía reanudar las tradiciones del gusto estético inspiradoras de las

antiguas catedrales de León, Toledo, Burgos y Sevilla, y de tantos otros monumentos medievales. Más de una vez Carderera tuvo la suerte de evitar la ruina de bellezas o dibujó al menos lo que pronto iba a reducirse a escombros cuando no podía impedir su devastación. En este libro, vemos que al lado de la reproducción del retrato del personaje noble se hace una semblanza de su vida, en español y en francés, en la que Carderera demuestra estar bien documentado: se estudian las ropas y la fisonomía de los retratados¹⁴⁶¹. El ilustrador se adelantará además a los pintores de historia en algunas de sus técnicas: «este artista demuestra su faceta erudita como especialista en iconografía al representar con escrupulosa fidelidad los retratos y trajes de los personajes, extraídos — como luego harán los demás pintores de historia—, de los cuadros del Prado» (Díez, 1992: 78)¹⁴⁶².

Una labor parecida a la iconografía de Carderera la realizó el libro *Monumentos arquitectónicos de España. Publicados a expensas del Estado y bajo la dirección de una Comisión especial creada por el Ministerio de Fomento...* (Madrid: Imprenta y Calcografía Nacional, 1859-1886). Se trataba de 89 cuadernos, con 279 láminas (78 iluminadas en oro y colores), de suma utilidad porque muchas de las monografías artísticas a las que se refiere son de monumentos que hoy están desaparecidos y en las cuales vemos su planta, alzado, secciones, vistas generales y detalles. En esta obra intervinieron los mejores críticos de arte de entonces, como los eruditos Pedro de Madrazo, José Amador, Manuel de Assas, y los arquitectos Aníbal Álvarez, Francisco Jareño, Jerónimo de la Gándara, etc. Esta obra apareció por entregas y tardó en publicarse 17 años (*Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo...*, 1980, II: 288, n. 1605). La serie, muy lujosa, la dirigió Federico de Madrazo, fue patrocinada por el Estado y supervisada por la Academia madrileña y se definió como una publicación gráfica y descriptiva, que pretendía hacer la historia del arte y de la arqueología (García Melero, 1998: 220).

También en los años 80 es significativa, por el interés que aún suscita este tipo de obras, la reedición de la serie *Recuerdos y bellezas de España*, donde hay un cambio completo de las ilustraciones, numerosas variantes e incluso nuevas aportaciones, con lo que llegó a 19 volúmenes. La obra se publica ahora en Barcelona como *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (en la imprenta de Daniel Cortezo, 1884-1891). García Melero (1998: 218) señala cómo la primera edición de *Recuerdos y*

¹⁴⁶¹ Así, en el t. II, donde aparecen dos retratos del príncipe don Juan, se nos dice: «sus facciones revelan grande analogía con las de su excelsa madre, así en la forma de la nariz, como en lo espacioso de la parte inferior de las mejillas» (Carderera, 1864: lxii). Este tipo de estudio fisionómico lo encontramos también en muchas de las novelas medievalistas de la época.

¹⁴⁶² Carderera fue también autor de la *Memoria sobre el retrato, traje y escudo de armas de Cristóbal Colón*, la *Historia de la Pintura en Aragón*, el *Ensayo sobre los monumentos, sepulcros y Panteones Reales de España*, y *estatuas conmemorativas*, y de la *Colección de noticias, documentos y estudios para la historia del grabado en España*. En X., “Excmo. Sr. D. Valentín Carderera”, *La Ilustración Española y Americana*, XX (30 de mayo de 1880), pág. 350.

bellezas de España constaba de once volúmenes aparecidos entre los años 1839 y 1865 en Barcelona (en la Imprenta de Joaquín Verdaguer). Francisco Javier Parcerisa fue el gran colaborador de la colección con más de 600 estampas litográficas. Vega González (1988: 140) nos dice que este ilustrador, ante la falta de recursos, tuvo que abandonar Barcelona y trasladarse a la Corte para buscar protección económica al amparo de la Casa Real. Piferrer y Quadrado redactaron varios tomos (el primero los dos primeros volúmenes y el segundo bastantes más), así como Pedro de Madrazo, en los años 50. El presidente de la Primera República, Pi y Margall, también escribió para esta colección un volumen dedicado a Granada, de 1850-1852, y un segundo tomo sobre Cataluña. Según García Melero, se puede considerar esta obra como el primer catálogo monumental incompleto de nuestro país (*ibidem*: 218), y prueba de su buena calidad es la reedición mencionada del inventario en 1884, ahora no con litografías de Parcerisa sino con fotograbados y dibujos a pluma de Isidro Gil. La serie se aumenta entonces con nuevos volúmenes que cubren vacíos regionales, zonas geográficas no tratadas en *Recuerdos* (entre otros, Murguía escribe el dedicado a Galicia, Antonio Pirala el del País Vasco).

Se impone la nueva estética de la arqueología romántica aplicada a la descripción, examen y juicio de nuestros antiguos monumentos medievales, según comenta Valera (1912c, II: 169-172) al hablarnos de Quadrado. «Chateaubriand en *El Genio del Cristianismo* y en otros escritos, Walter Scott en muchas de sus novelas, y Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*, habían entusiasmado y preparado los espíritus para este nuevo o más bien renacido modo de considerar y entender las artes del dibujo» (*ibidem*: 172). Para Valera, Quadrado, con su descripción de 17 provincias, fue quien realizó mejor y más cumplidamente el propósito concebido por Parcerisa¹⁴⁶³.

Otra muestra de la influencia de Chateaubriand y su *Génie du Christianisme* en la prosa de estas obras, especialmente en cuanto a la significación de los monumentos y la manera de describirlos, es la *Historia de los templos de España* que Bécquer publicará en 1858 (Benítez, 1971; 1974¹⁴⁶⁴).

Finalmente, Genaro Pérez Villaamil hizo los dibujos y acuarelas de la *España artística y monumental*, tres volúmenes aparecidos en París en 1842, 1844 y 1850. Esta otra monografía artística mostraba vistas de ciudades y monumentos, inspiradas en ilustraciones de David Roberts, y en ella colaborará José Domínguez Bécquer. Reyer y

¹⁴⁶³ Para el cordobés, la mayor gloria de Quadrado fue su colaboración en ese proyecto, acometido y en gran parte llevado a cabo por el pintor y dibujante Francisco Javier Parcerisa, con el auxilio de Piferrer. En sus palabras, la empresa quería publicar los *Recuerdos y bellezas de España* valiéndose de la palabra y de las artes del dibujo.

¹⁴⁶⁴ «Bécquer aprende en Chateaubriand, y en sus seguidores españoles, el modo de describir monumentos y ruinas. Como Chateaubriand, considera la arquitectura la expresión directa del sentimiento religioso, y suma de todas las artes. Describe obras arquitectónicas con sorprendente conocimiento técnico, y aplica su sensibilidad plástica a la descripción de pinturas y esculturas que integran el conjunto del templo» (Benítez, 1974: 15).

Freixa (1995: 128-129) comentan que esta obra, que contaba con ilustraciones de Villaamil, era de excepcional calidad, y los monumentos estaban animados con la presencia humana. Su pauta fue seguida por la *España Pintoresca y Artística*, con litografías de Van-Halen sobre monumentos, paisajes y costumbres españolas, aunque de inferior calidad a la anterior.

Vamos a tratar ahora los grabados medievalistas de las publicaciones ilustradas, aunque también hagamos alguna referencia a las presentes en las ediciones de libros. Pero es en el devenir de las revistas a lo largo de las décadas donde se ve más claramente la evolución sufrida por el tema medieval en la ilustración, asunto que precisa ser abordado en el estudio del arte decimonónico.

Con el *Semanario Pintoresco*, creado en 1836 según los modelos del *Penny Magazine* y del *Magasin Pittoresque*, nace en España la prensa ilustrada, cuya vía inició *El Artista* el año anterior, y que se perfecciona a lo largo del siglo. El éxito del semanario produjo una floración de revistas ilustradas (Cazottes y Rubio Cremades, 1997: 51). En 1843 surge el *Museo de las Familias*, y en 1849 y hasta 1857 se publica *La Ilustración*, que incorpora de sus modelos franceses e ingleses (*The Illustrated London News* y *L'Illustration*) el concepto nuevo de periodismo ilustrado, abandonando el antiguo modelo que sólo contaba con grabados ornamentales de monumentos: ahora aparece la información a través de la imagen, se incorpora el dibujo de actualidad (Seoane, 1977: 293). El siguiente paso de este periodismo, que puede ya llamarse “gráfico” y no solamente “ilustrado” es *El Museo Universal*, y alcanzará gran perfección con *La Ilustración Española y Americana*, que incorporará, con una calidad excepcional, el dibujo de la actualidad nacional. Precisamente, en el sexenio revolucionario, cuando se produce un auge del periodismo satírico (*ibidem*: 394), el ilustrado experimenta un impulso con la fundación de dos revistas que marcan un hito: *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración de Madrid* (*ibidem*: 395): en diciembre de 1869 nace la primera y en enero de 1870 la segunda. Ambas revistas serán de calidad superior a sus precedentes y responderán a fórmulas semejantes: hacen profesión de independencia política y de estricta neutralidad en la lucha de los partidos y se precian de dar cabida en sus páginas a ideas procedentes de bandos divergentes. Combinan además la información sobre sucesos de actualidad con la divulgación de temas artísticos, literarios, históricos y científicos. En cuanto al aspecto gráfico, tienen una serie de destacados ilustradores. *La Ilustración de Madrid* cuenta con una serie de dibujos y grabados españoles, sin acudir a importaciones, mientras que *La Ilustración Española y Americana* muestra algunos extranjeros, con lo que las imágenes son en teoría superiores y más interesantes. Bécquer se hará cargo durante su primer año de *La Ilustración de Madrid* y en un artículo de su primer número afirmará que el campo más vasto para una publicación ilustrada española es la reproducción de los infinitos

momentos de todas las épocas y estilos que se encuentran diseminados en las poblaciones de las provincias (*ibidem*: 396)¹⁴⁶⁵.

Los grabados de la prensa ilustrada, que pueden consistir en reproducciones de dibujos o pinturas, presentan, en su faceta medievalista, una variada gama: desde los que copian un plano de una ciudad antigua, un cuadro histórico, un edificio, un sepulcro o un objeto de los siglos medios (y esto último podría relacionarse con ese claro fetichismo decimonónico que se percibe en la decoración de interiores¹⁴⁶⁶), hasta los que se dedican a los tipos costumbristas del pasado o a ilustrar relatos o celebraciones coetáneas de fiestas medievales. También, en estos momentos en que la literatura y la pintura están estrechamente relacionadas, encontramos grabados dedicados a obras literarias medievales¹⁴⁶⁷, o incluso a libros encuadernados durante los siglos medios¹⁴⁶⁸. *La Ilustración de Madrid*, por ejemplo, se propone hacer un estudio de las riquezas bibliográficas de archivos y bibliotecas de las catedrales, y así reproduce las iluminaciones de un códice de la toledana o las orlas de otro del Bajo Medievo, imágenes de la Edad Media que se presentan intercaladas entre artículos profanos¹⁴⁶⁹. Además, si según la escuela historiográfica de Renan y Taine, el pasado debe buscarse en las obras de arte que le sobreviven, ahora los trabajos históricos, como en Francia, se ilustran con reproducciones de monedas, sellos, manuscritos, vidrieras, y otras realizaciones del período (Dakyns, 1973).

No cabe duda de que estas ilustraciones constituían una parte fundamental en nuestras revistas, y precisamente es en torno a la década de los sesenta, momento en que comienzan a proliferar estas publicaciones, cuando la dedicación a este arte fue fomentada desde la Real Academia de San Fernando. Además, a partir de 1871 se reorganiza la Calcografía Nacional, desde donde se pretende adquirir y propagar la reproducción de pinturas de primer orden y de asuntos nacionales (Vega González, 1988: 197-200).

Mientras que *La Ilustración Española y Americana* ofrece grabados de más actualidad y muchos de autoría española, las imágenes de revistas catalanas como *La Ilustración Ibérica* o *La Ilustración Artística* se encuentran en la línea del *revival* medievalista de la última vanguardia pictórica, como la de los pintores prerrafaelistas,

¹⁴⁶⁵ Para más datos sobre la prensa ilustrada, véase Palenque (1998: 64-67).

¹⁴⁶⁶ Esto se ve tanto aquí como en Francia, donde el deseo de la literatura de dar a la vida moderna un aura medieval se comunica al público burgués. Los años 80 y los 90 ven resurgir así el furor gótico en la decoración, al que contribuye la moda prerrafaelista (Dakyns, 1973: 237).

¹⁴⁶⁷ Por ejemplo al tema del *Decamerón* de Boccaccio, muy representado. "Nuestros grabados/ *Decamerón*, cuadro de Cassioli", *La Ilustración Artística*, 405 (30 de septiembre de 1889), pág. 322. El grabado se encuentra en la página 324.

¹⁴⁶⁸ "Nuestros grabados/ Encuadernación en plata dorada del «Libro de oraciones» ilustrado por A. Sinibaldi. Dibujo de la señorita V. M. Herwegen (Biblioteca de Munich)", *La Ilustración Artística*, 405 (30 de septiembre de 1889), pág. 322. El grabado se encuentra en la página siguiente.

dando a conocer así el más moderno arte europeo medievalista¹⁴⁷⁰. Por otro lado, en estas publicaciones de Barcelona el tono con el que se comenta las estampas del pasado es más festivo y ligero, se las despoja de esa carga de pretenciosa solemnidad que acompañaba a muchas de estas imágenes. No participan así del medievalismo nacionalista (ni español ni catalán) que encontramos en los grabados de muchas otras; más bien aspiran a un cosmopolitismo que las hace más receptivas a las nuevas corrientes estéticas, por lo que nos detendremos particularmente en ellas, pues, difundiéndose por toda la Península, ayudaron a despojar al interés por la Edad Media de un exclusivismo romántico. De todas formas, no hay que olvidar que aunque estas imágenes son presentadas a los lectores de la segunda mitad de siglo, algunas de ellas pertenecen a décadas anteriores.

Pero aunque a veces sigan deslizándose estampas sobre las grandes hazañas o desventuras de personajes nacionales y extranjeros de los siglos medios¹⁴⁷¹, y Doré continúe su reinado en la representación de motivos de la Edad Media¹⁴⁷², el Realismo va a entrar en juego a través del interés por las escenas cotidianas medievales, en lo que pudo influir las doctrinas de Ruskin (Waters, 1992: 141¹⁴⁷³). Asistimos entonces a la visión de unas señoras haciendo tapices, un caballero ciñéndose la armadura, una novia viendo las joyas de su boda, un trovador muriendo en brazos del señor feudal, un juego de ajedrez, una partida de bolos o una romería del pueblo¹⁴⁷⁴; al igual que en la pintura

¹⁴⁶⁹ “Iluminaciones de códices”, *La Ilustración de Madrid*, 1 (12 de enero de 1870), pág. 10; “Orlas de un códice del siglo XIV al XV”, *La Ilustración de Madrid*, 5 (12 de marzo de 1870), pág. 15. El grabado de estas orlas está en la página 12.

¹⁴⁷⁰ Incluso no europeo: por ejemplo, aparecen ya aquí los dibujos orientales de tema japonés, que se pusieron de moda en la década de los 80, y a los que dibujantes españoles como Mestres o Riquer e ingleses como Aubrey Beardsley debe mucho de su inspiración. [Véase “Sombras japonesas: La fuente.- Efecto de la nieve.—Simulacrum vulgare.— Sombra rajada.— Sombras japonesas.— Un enemigo tempestuoso”, *La Ilustración Ibérica*, 204 (27 de noviembre de 1886), págs. 758-759 y 762-763]. En general, estas revistas eran el mejor vehículo de difusión de las tendencias artísticas modernas, a diferencia de las más conservadoras, como *La Ilustración Católica*, o de las que se especializaban únicamente en el tema político o científico.

¹⁴⁷¹ Sin embargo, incluso aunque se trate de los temas de siempre, en los grabados de estos cuadros, frescos o dibujos, como veremos, habrá un especial tinte tenebrista; podríamos señalar, por ejemplo, “El príncipe Enrique ante el juez Gascoigne (cuadro de Glindoni)”, *La Ilustración Ibérica*, 122 (2 de mayo de 1885), pág. 285; “El prisionero de Chillon (cuadro de W. Daniels)” y “La muerte del rey Arturo”, en *La Ilustración Ibérica*, 123 (9 de mayo de 1885), pág. 300.

¹⁴⁷² Bozal (1989: 110) dirá que Doré lo ilustró todo, sin excepción alguna, desde la caricatura a la crónica social o lo sublime; y resaltará que es ante todo un ilustrador romántico (*ibidem*: 112). La minuciosidad de sus motivos contrasta con el *naturalismo* (se refiere aquí al uso de la naturaleza) de las imágenes. Su actividad se extiende por los años 50, 60, 70, y su énfasis retórico, que recupera todos los tópicos románticos, se inscribe en la que con el paso del tiempo recibiría el nombre de pintura *pompier*. Quizá por esto, Rosen y Zerner no le demuestran excesiva simpatía, cuando destaquen de él su admirable forma que de *ganarse* al público (1988: 186).

¹⁴⁷³ «Like several nineteenth-century historians, Ruskin began to develop an interest in everyday life in the Middle Ages —or at least to contribute to a growing myth as to what constituted the everyday of the past. (...) Not only did such forays into the past help to facilitate the legitimation of social history as a new field of academic enquiry, but it also allowed critics, inspired by medievalism, to search for an ‘authentic’ everyday life amidst the social conditions of the past».

¹⁴⁷⁴ E. Martínez de Velasco, “Nuestros grabados. Costumbres de la Edad Media: señoras feudales haciendo tapices”, *La Ilustración Española y Americana*, XIX (22 de mayo de 1874), pág. 291; “Un

(nuestros grabados reproducen en la mayoría de los casos obras pictóricas), esta cotidianidad va a afectar incluso a las grandes figuras del pasado. Los paisajes agrestes y las grandes batallas son sustituidos ahora por imágenes menos pretenciosas, en una línea paralela a lo que se estaba realizando en las investigaciones históricas. Tanto interés despierta una mujer castellana paseando por el bosque con un azor en la mano (con un detallismo esmerado en la pintura de los vestidos) como una boda medieval protagonizada por gente sencilla y alegre¹⁴⁷⁵. Así, la Reconquista o las Cruzadas se irán paulatinamente sustituyendo por escenas palaciegas o de caza, las actividades más frecuentes de los nobles medievales.

Pero frente a estas visiones más idílicas, aunque cotidianas, de la Edad Media (de un pueblo contento con su suerte, en la línea del *Merry England* que Easby [1992] estudia en las pinturas inglesas de la época), a veces se subraya el aspecto cruento de la Edad Media en una delectación naturalista por las brutalidades de un cazador o de una escena de lucha, por ejemplo. Se huye así de una visión idealizada de los siglos medios de un modo semejante a cómo lo hicieron la mayoría de los escritores republicanos de la Francia de Napoleón III, los cuales, siguiendo el ejemplo de Michelet, representan un Medievo negativo y siniestro (donde el sufrimiento, el miedo o el aburrimiento están siempre presentes) y rechazan el arte gótico, que identificaban con el espíritu del Segundo Imperio (Dakyns, 1973: 110-123). Aunque a esto último sabemos que no llegarán los españoles, en cierto sentido, a través de estas imágenes se renueva el mito dieciochista de la edad brutal y oscura, muy en la línea de los poemas de Leconte de Lisle. Se intenta retratar el Medievo como pedía Taine en su historia de la literatura inglesa: «la verité pure, telle qu'elle est, atroce est sale»¹⁴⁷⁶, aunque él mismo, en su parcialidad anticlerical contra el Medievo, no alcanza la objetividad deseada. De este modo, la Inquisición, identificada con la superstición de entonces, será el tema favorito de los pintores liberales que ven en los siglos medios un tiempo especialmente cruel y

caballero ciñéndose la armadura de John Gilbert”, *La Ilustración Española y Americana* (1874), pág. 179; “Las joyas de la novia, cuadro por G. Schachinger”, *La Ilustración Artística*, 173 (20 de abril de 1885), pág. 124; “El último canto, copia del celebrado cuadro de F. Achin de Arnim”, *La Ilustración Artística*, 180 (8 de junio de 1885), pág. 181; “Nuestros grabados./ La partida de ajedrez, por Induno”, *La Ilustración Artística*, 18 (30 de abril de 1882), pág. 138; “Nuestros grabados./ Una romería en la Edad Media, por A. Maure”, *La Ilustración Artística*, 23 (4 de junio de 1882), pág. 178.

¹⁴⁷⁵ Para la figura de la castellana con el azor, véase D. J. Manresa, “Matilde”, *La Ilustración Española y Americana*, XXIII (22 de junio de 1877), pág. 423; “La castellana, cuadro de O. Probster”, *La Ilustración Artística*, 87 (27 de agosto de 1883), pág. 280. En cuanto a la boda, véase Eusebio Martínez de Velasco, “Nuestros grabados./ M. Adrien Moreau *Una boda en la Edad Media*”, *La Ilustración Española y Americana*, XXIII (22 de junio de 1876), págs. 403 y 406, tan distinta de la solemne de Sánchez Barbudo, reproducida en *La Ilustración Artística*, 259 (13 de diciembre de 1886), [sin paginar], aunque la figura protagonista del príncipe está rebajada.

¹⁴⁷⁶ Citado en Dakyns, 1973: 72. [Taine (1864), *Histoire de la littérature anglaise*, I, IV, 2ª ed., Hachette, 1866; IV: 300]. Esta búsqueda de la realidad en sus aspectos más crudos la observamos también en representaciones de la Antigüedad, aunque mucho menos frecuentes. Véase el grabado de “¡Sub Hasta! (Venta de esclavos germanos), cuadro de R. Cogghe”, *La Ilustración Artística*, 388 (3 de junio de 1889), pág. 187.

bárbaro¹⁴⁷⁷; esto no quiere decir que la mirada crítica no estuviera presente en el Romanticismo, cuando la Edad Media podía ser inmoderadamente siniestra o sentimental (Dakyns, 1973), incluso en el XVIII, en el que ya encontramos el deleite en lo macabro (Glendinning, 1994), pero ahora otros elementos se van a poner en juego. Aunque el gusto por lo tétrico y sombrío estuviera presente en la literatura gótica de principios de siglo, entonces se trataba de un terror más estilizado y menos realista, una idealización en la estela huguiana de *La Légende des Siècles* o de *Notre-Dame de Paris*. Los mismos comentarios a los cuadros representados nos sitúan en una nueva línea, y son un complemento imprescindible para comprender la evolución sufrida en el imaginario medieval.

El Naturalismo es traído ahora a los grabados por los pintores que posan una fría y *objetiva* mirada en un momento “desagradable” de la historia, recreándose en él de forma descarnada y sin la concesión al sentimentalismo propiamente romántico (siempre en búsqueda de héroes y de modelos a imitar); así se presenta la obra de J. P. Laurens *Clemente V después del festín de su coronación*, donde vemos al nuevo papa contemplando en unos subterráneos los cadáveres de los prelados y cardenales, muertos a cuchilladas en medio del banquete de celebración de su nombramiento. Como señala el mismo comentador: «La obra de Laurens es horrible de verdad y la impresión que causa es tan desagradable como su asunto. Pero de todas maneras no puede negarse que es una buena obra de arte»¹⁴⁷⁸. En la misma línea se sitúa el cuadro de Ramírez *Limosna para enterrar el cuerpo de Don Álvaro de Luna*¹⁴⁷⁹ o el de K. Wigand *Entrada en Nuremberg del señor feudal Hans Schuttensamen, ahorcado en 1472*¹⁴⁸⁰. También

¹⁴⁷⁷ Véase la reproducción del sombrío cuadro de Jean Paul Laurens “Bernardo Delicioso en la Inquisición de Albi” (sobre la sanguinaria persecución a los herejes de Languedoc en el siglo XII) en *La Ilustración Ibérica*, 176 (15 de mayo de 1886), pág. 316. También “Nuestros grabados./ Sueño de brujas, cuadro de Alberto Keller”, *La Ilustración Artística*, 386 (20 de mayo de 1889), pág. 170; el cuadro está reproducido en la página 172. La belleza y serenidad de la supuesta bruja en este cuadro, vestida de blanco, contrasta con la decrepita inquietud de las mujeres que la rodean en su suplicio, de negro, otorgando gran dramatismo al cuadro.

¹⁴⁷⁸ “Nuestros grabados./ Clemente V después del festín de su coronación, cuadro por J. P. Laurens”, *La Ilustración Artística*, 123 (5 de mayo de 1884), pág. 146; el grabado está en la página siguiente. Rosen y Zerner (1988: 217) hablan de la práctica fácil de este pintor, a quien presentan, junto con Paul Baudry, como antítesis de un artista original y profundo al estilo de Puvis de Chavannes.

¹⁴⁷⁹ “Limosna para enterrar el cuerpo de Don Álvaro de Luna./ Cuadro de Ramírez”, *La Ilustración Ibérica*, 163 (13 de febrero de 1886), págs. 104-105. “Nuestros grabados./ Una limosna para el alma del condestable don Álvaro de Luna, cuadro por Manuel Ramírez”, *La Ilustración Artística*, 207 (14 de diciembre de 1885), pág. 394. Lo lúgubre del cuadro nos muestra el lado más sombrío del Medievo.

¹⁴⁸⁰ “Entrada en Nuremberg del señor feudal Hans Schuttensamen, ahorcado en 1472./ Copia del célebre cuadro de K. Weigand”, *La Ilustración Artística*, 375 (4 de marzo de 1889), pág. 84. La descripción que se hace en “Nuestros grabados” del cuadro es bastante reveladora de esta Edad Media despojada de idealismo. «Nadie ignora que durante las épocas más calamitosas y bárbaras de la Edad Media, los nobles representantes del feudalismo eran unos verdaderos soberanos en sus respectivos territorios, los innumerables señores de horca y cuchillo de Alemania y aun de Francia, solían dedicarse, ora por distracción, ora por necesidad, al bandolerismo, cometían mil atrocidades, y cuando podían, incendiaban y saqueaban aldeas y aun pequeñas ciudades amuralladas, y los carros y galeras de los comerciantes habían de ir escoltados por uno de aquellos mismos caballeros forajidos y hambrientos con su gente armada. A veces se armaban los vecinos de las ciudades para dar una batida, tomaban, si podían, y

significativo es el lienzo de Guillermo Díez *El interrogatorio*, donde un pobre labrador de Nuremberg es atrapado por un capitán de salteadores frente al que le espera la peor suerte¹⁴⁸¹. Pero además hay grabados como el de *Proceso de una hechicera en la Edad Media* con un claro motivo erótico que no puede soslayarse (la mujer está desnuda y atada delante de un tribunal de hombres)¹⁴⁸²; desde la misma postura crítica, pero con menos carga de erotismo, encontramos *Proceso de Constanza de Beverley*¹⁴⁸³.

Unas palabras de Pardo Bazán en su *San Francisco* nos ayudan a situar esta corriente crítica, que traía una sombría visión del Medievo. Ya hemos visto, en las frases citadas en el capítulo tercero en relación con la poesía medievalista de Núñez de Arce, cómo la escritora gallega nos pintaba a un señor feudal a quien cuando no caza ni guerrea le consume el tedio, y, solitario, ejerce el poder «de inhumana y desapiadada manera». La imaginería que desplegaba entonces coincide plenamente con la que vemos en nuestras revistas: «un humeante cuarto de jabalí en la ancha mesa de roble, un mediano monte de leña en la chimenea, la luz caliginosa de las antorchas de resina son su lujo; por lo demás, suele dormir y vestir con no mayor arreglo que el siervo; tiene el cuerpo curtido por su dura resistencia, y el entendimiento velado por la ignorancia; rapiñas y crueldades le sirve de pasatiempo, y ayudan a engañar la instintiva nostalgia de sus libres bosques». Todo esto lleva a Pardo Bazán a desidealizar la Edad Media (1882, I: xxiii-xxiv).

No fueron los siglos medios edad de oro, épocas patriarcales y venturosas: importa declararlo, evitando el riesgo de embellecer y modernizar la Edad Media, y mudar y desfigurar su fisonomía histórica. Lejos de fingir una Edad Media al uso de nuestros días, conviene que para entenderla, retrocedamos y aprendamos a vivir con ella; arte difícil y de pocos practicado. Convengamos, pues, en que los castillos señoriales no solían ser nidos de tórtolas, sino de buitres, y que el estado permanente del feudalismo es la violencia y el combate: que el siervo se halla a merced de un arrebató de ira; que la sierva moza y hermosa, si amaneció en su cabaña, no vive segura de no anochecer en la sombría cámara del torreón; que el mercader o el viajero, al cruzar las lindes del dominio de algún señor famoso por su rapacidad, se encomienda al cielo, recordando

destruían algún castillo, ahorcaban al caballero y a su gente o los quemaban dentro de su fortificada madriguera para lograr así algún tiempo de reposo, siempre corto» (pág. 82).

¹⁴⁸¹ “Nuestros grabados./ El interrogatorio, cuadro de Guillermo Díez”, *La Ilustración Artística*, 304 (24 de octubre de 1887), pág. 394. El cuadro está en la página 393. Para el comentarista los tipos que definían la sociedad de la época eran el bufón, el trovador y el capitán de salteadores.

¹⁴⁸² *La Ilustración Ibérica*, 4 (27 de enero de 1883), pág. 1. La explicación de la página 3 hace especial hincapié en las torturas y sufrimientos que esperan a la condenada. Otra escena de gran crueldad es la de “Fredegunda intentando asesinar a su hija”, grabado en el que se ve a la viuda de Chilperico apretando la tapa del cofre sobre la cabeza de su hija, en *La Ilustración Ibérica*, 47 (24 de noviembre de 1883), pág. 8. La historia de Isabel de Hungría (escrita por Montalembert) o de Chilperico y su familia será uno de los motivos de la Edad Media europea que más aparezca en los grabados [véase también “Gregorio de Tours ante Chilperico”, *La Ilustración Ibérica*, 48 (1 de diciembre de 1883), pág. 8]. Sin duda alguna, el libro de Augustin Thierry *Récits des Temps mérovingiens*, de 1840, había puesto de moda este segundo tema.

¹⁴⁸³ “Proceso de Constanza de Beverley, cuadro por T. Rosenthal”, *La Ilustración Artística*, 197 (5 de octubre de 1885); la obra está basada en una novela de Walter Scott (véase “Nuestros grabados”, pág. 315). Estos grabados sobre la dureza de la Inquisición podemos situarlos en línea con discursos como el de Echegaray en las Cortes de 1869, citado en el capítulo quinto.

que los que atraviesan aquel formidable territorio que se exponen a ser colgados de los pies sobre encendida hoguera, o torturados hasta que suelten oro para rescatar su sangre; que el náufrago, al arrojarlo las olas a la playa, halla, en vez de socorro, cautiverio y muerte; porque lo que el escollo produce, propiedad es del dueño del escollo. ¿Ni por qué han de sorprendernos tamaños desafueros, sabido el origen del derecho feudal?

No obstante, aunque Pardo Bazán rechace la idealización, ella misma caerá en ese recurso romántico a lo largo de su relato. Sea como sea, su cruda descripción de la lepra o la de la peste de Echegaray están en consonancia con la representación más desnuda de la Edad Media que encontramos ahora, esa reacción contra el último refugio del pasado, el icono romántico, el reducto del Paraíso.

Por supuesto, todo esto puede ser relacionado con más facetas de la sociedad y el pensamiento decimonónico, que estudiaremos en el próximo capítulo: por ejemplo, con el placer morboso y el sensacionalismo buscado por el público que lee en la prensa con pasión el crimen de la calle Fuencarral (Seoane, 1997: 404-409); o con ese especial gusto finisecular por la crueldad y la violencia —que se hará modernista—, sobre el que escribirá Nietzsche. En cuanto al tema del tedio, que trataremos seguidamente, no se puede olvidar sus raíces en el *ennui* romántico, más desarrolladas luego en el decadentismo, ni las teorías de Schopenhauer, que presentan a una voluntad que por su origen y esencia aparece condenada al dolor, que es en la existencia cotidiana el hastío y el tedio. El dolor de la conciencia, el aburrimiento y la crueldad son asuntos que interesarán pues a la filosofía más moderna, y que de un modo u otro están presentes en estas imágenes.

Pero el problema se presentaba cuando las pretensiones realistas eran sacrificadas en función de un terror que satisficiera el gusto morboso del público, lo que provocará voces críticas hacia esa especie de explotación de lo macabro. El recurso al aspecto cruento de la Edad Media, esas «escenas de crímenes y justicias sangrientas con que no pocos pintores seducen y se han hecho una reputación», lo criticará A. Fernández Merino por su facilidad en su artículo sobre J. Villegas. Alaba a este pintor porque «ha dejado siempre a los muertos en sus tumbas; no se ha complacido jamás en desenterrar ataúdes; la vista del público contemplando sus cuadros no ha sufrido con la exposición de restos humanos, instrumentos de tortura, hachas de verdugo: en sus cuadros nunca ha sido elemento principal la sangre, subido color que muchos emplean para romper la homogénea tonalidad de un pavimento» Y es que puede hacerse encomiable evitar la «escena de carnicería». Precisamente, Villegas es capaz de pintar un lienzo como *D. Alfonso el Sabio escribiendo las Partidas*, porque percibe la historia «tal como se entiende hoy».

Del siglo XII [*sic*] que muchos llaman tétrico y bárbaro ésta es sin duda una de las páginas más brillantes, una de las que hacen pensar que ni la ignorancia era tan crasa ni la barbarie tan grande (....) este alcance, esta trascendencia fueron inspiradores de

Villegas, que supo ver en aquel reinado la verdadera grandeza. Las hazañas de D. Alonso Pérez de Guzmán, la lucha de D. Sancho, que no sabemos por qué se llamó Bravo, cuando más propio le estaría el Pravo, las revueltas y conspiraciones de los nobles, siempre ambiciosos, fértiles en momentos pictóricos, hubieran podido llamar más la atención del público que se impresiona con mucha gente, mucha sangre y mucho duelo; pero para los que verdaderamente saben ver un cuadro, el asunto escogido era soberbio; la nota civilizadora del reinado de un gran rey...¹⁴⁸⁴

Por otro lado, como hemos ya comentado en el capítulo dedicado a la pintura, los grabados y cuadros se llenan de preocupación erudita. Interesante es en este sentido lo que nos dice el comentarista de *La Ilustración Artística* en 1889, en un texto donde identifica medievalismo y Romanticismo, pero reconoce la influencia del Naturalismo sobre el tema medieval¹⁴⁸⁵. A la hora de juzgar los cuadros de “Juan Pablo Laurens”, considera que, en cuanto a sus asuntos históricos, «es genuino dependiente de la escuela romántica; mientras que hoy predominan en Francia, tanto en literatura como en arte, las aficiones naturalistas. Sin embargo, el romanticismo de M. Laurens, si de romanticismo puede calificarse su género, se halla en armonía con la influencia positiva que predomina en la generación actual». Así lo demuestra en sus cuadros *La emboscada*, *Teodoberto y Thierry II*, *La excomunió de Roberto el Piadoso* y *El repudio de Berta*, *la mujer de Roberto el Piadoso*, reproducidos en la revista, donde «se revela el estudio particular que ha hecho el artista de aquella antigua y agitada época», tan a propósito para el género histórico; el color local está muy logrado hasta el punto de «creerse uno trasladado al período en que aún no estaba enteramente constituida la nacionalidad francesa», demostrando el autor en la indumentaria, los accesorios y los tipos que es un pintor de conciencia además de artista. En ocasiones, la búsqueda de reproducción exacta de la realidad no sólo llevó a los pintores o grabadores a consultar viejos archivos sino a realizar “hazañas” como la de Ford Madox Brown, quien se encierra en una morgue durante tres días para contemplar la gradual transformación y los progresivos signos de decadencia de los cuerpos que allí se encontraban, en aras de ilustrar apropiadamente el cadáver de *Prisoner of Chillon* de Byron, en un libro de 1857 (Reid, 1975: 49). Pero incluso el afán de realidad del romántico Géricault —en quien ven Rosen y Zerner (1988: 55) un anticipo del Realismo— le hizo frecuentar las salas de disección para realizar *La balsa de la Medusa*.

Pero es en la década de los 80, momento en que surgen las grandes revistas catalanas, cuando los comentarios a los grabados nos muestran e insisten sobre una nueva mirada que, en su labor desmitificadora¹⁴⁸⁶, revela que la vida medieval también

¹⁴⁸⁴ A. Fernández Merino, “Nuestros artistas”, *La Ilustración Artística*, 307 (14 de noviembre de 1887), págs. 419-423 y 426-428. Las citas pertenecen a la página 420.

¹⁴⁸⁵ “Nuestros grabados./ Obras de Juan Pablo Laurens”, *La Ilustración Artística*, 380 (8 de abril de 1889), pág. 122.

¹⁴⁸⁶ La desmitificación de la que hablamos no sólo se muestra en la elección de asuntos cotidianos, con protagonistas que no siempre pertenecen a la nobleza, sino también en comentarios alejados de lo que nos tenía acostumbrado el ala más conservadora del Romanticismo. Con motivo de la reproducción del

podía tener su parte aburrida, que se tratará de compensar con actividades de cetrería¹⁴⁸⁷. Símbolo de esta nueva concepción del *ennui* medieval son las grandes estancias medio vacías en las que se ambientan estos grabados; salas enormes de castillos cuya desnudez revela una realidad más lúgubre que la romántica. Si el Romanticismo idealista otorgó luz y atractivo a la Edad Media, la preocupación realista por el día a día se la volvió a despojar (a falta del *Merrie England* victoriano). Se descubre que las mujeres no lo pasaban tan bien como nos hacían pensar los autores de la generación anterior; jugar a los bolos con el *loco* del castillo puede ser la única salida «cuando no existe sociedad y la biblioteca contiene apenas unas cuantas vidas de santos, que las niñas se saben de memoria, y algunos tratados venatorios de una falta de interés indiscutible»¹⁴⁸⁸, palabras que parecen un eco del pensamiento de Lefèvre¹⁴⁸⁹.

Por más que *algunos poetas románticos*, de acuerdo con aquellos arqueólogos que todo lo encuentran precioso con tal que cuente siglos de antigüedad, hayan tratado de describirnos como muy agradable y entretenida la vida de la mujer poco menos que encarcelada en esos nidos de águila que se llaman, o se llamaban castillos feudales; ello es que, por lo que sabemos de positivo, las castellanas debían aburrirse de lo lindo, por más linajudas o blasonadas que fuesen.

Hijas, esposas o hermanas de algún señor, cuya mejor distracción era talar las propiedades de un vecino empingorotado, por el simple gusto de andar a la greña con el ofendido; sin más distracción que las místicas lecturas del capellán o de tarde en tarde los rústicos versos de algún trovador algo *menos simpático que el del drama de García Gutiérrez o de las novelas de Walter Scott*, ¿qué habían de hacer esas pobres mujeres sino bordar bandas para los torneos o educar palomas, como la de nuestro cuadro?¹⁴⁹⁰. [El subrayado es nuestro].

Alcázar de Segovia, por ejemplo, se nos refiere un episodio de la vida de Alfonso X en la que éste tiene que purgar en una procesión de descalzos el pecado de dudar sobre el movimiento del sol alrededor de la tierra. El redactor comenta con una ironía insólita y nueva: «Francamente, a ser nosotros, antes que tener que reinar sobre tales vasallos, hubiéramos preferido ser rey moro». Claro que en esta referencia al pueblo medieval de Castilla también pudo influir la nacionalidad catalana de la revista o un cierto anticlericalismo. Véase “Nuestros grabados”, *La Ilustración Ibérica*, 117 (28 de marzo de 1885), pág. 207.

¹⁴⁸⁷ “Nuestros grabados./ ¡El ciervo muerto! Por X. R. Wehle”, *La Ilustración Artística*, 37 (10 de septiembre de 1882), pág. 290; “Nuestros grabados./ En la caza de cetrería, cuadro de H. Vogel”, *La Ilustración Artística*, 211 (11 de enero de 1886), pág. 19. Junto al realismo que encontramos en la explicación de los grabados de esta revista, aparece un interesante tono bonachón. Por ejemplo, se comenta de este último cuadro que «los señores» de la Edad Media debían estar bastante aburridos encerrados «entre cuatro torreones», y de ahí que andaran «a la greña» con los vecinos o se dedicaran a la caza. Por otro lado, el grabado de Vogel tiene un claro aire modernista en su marco adornado.

¹⁴⁸⁸ “Nuestros grabados./ Una partida de bolos, cuadro por A. Viendt”, *La Ilustración Artística*, 141 (8 de septiembre de 1884), pág. 291. El texto empieza en la línea de lo que venimos señalando: «La vida en los castillos señoriales era, si mucho se apura, regalona y ostentosa, pero adolecía de monótona».

¹⁴⁸⁹ Según Dakyns (1973: 110-123), en los años 50 franceses la Edad Media fue pintada de manera muy negativa. André Lefèvre presentará a las damas medievales como dispuestas a entregarse al primer recién llegado, por ejemplo al cantor, pues se encontraban encerradas mientras el barón se divertía. En la Edad Media no había reuniones alegres ni salones ni libros ni conversación. Las cruzadas, los peregrinos buscando la hospitalidad en la tormenta, y los trovadores alegrando las largas veladas de invierno con canciones fueron descritos en una luz muy diferente por este francés. Aparece ya entonces la versión aburrida de la Edad Media, visión que comparte Pardo Bazán en *La leyenda de la torre*, por ejemplo, según vimos en el capítulo cuarto.

¹⁴⁹⁰ “Nuestros grabados./ La castellana, cuadro de O. Probster”, *La Ilustración Artística*, 87 (27 de agosto de 1883), pág. 275.

Se trata de una distanciaci3n hacia la demasiada topificaci3n del segmento femenino medieval (y hay una preferente referencia al castellano), siempre *altivo*, *recatado*¹⁴⁹¹ y *dulce*. El retrato de *Riquilda* es «vivo trasunto de aquellas gentiles damas que lucían sus encantos en los torneos y las cortes de amor y tenían aquellos pajes tan sentimentales y pérfidos»¹⁴⁹². Tambi3n ellas, como los hombres (recordemos las palabras citadas de Pardo Bazán, y relatos suyos como *La leyenda de la torre*), contaban con el recurso de la caza del azor para salvarse de la inactividad.

Las damas de la Edad Media no tenían, como en la presente, un programa inagotable de fiestas y diversiones en que emplear sus eternos y mon3tonos días, transcurridos en el interior de un castillo, muy lleno de blasones y gloriosos recuerdos, pero más lleno aún de gentes feudalmente fastidiadas. No es de extrañar, por lo tanto, que, a trueque de interrumpir su aburrimiento, tomaran parte en expediciones cinegéticas, durante las cuales respiraban a lo menos el aire libre del campo y se sentían bañadas por un sol purísimo y desconocido en el interior de su mansi3n habitual. Una partida de caza era para una ilustre castellana algo como unas horas de libertad concedidas a un prisionero devorado por la nostalgia del mundo¹⁴⁹³.

De la inocente dama romántica que disfruta de los galanteos de sus trovadores se pasa ahora a la mujer noble insastifecha en su gineceo, plena de aburrimiento por su escasa capacidad de acci3n, desencuadrada en un mundo medieval donde predomina la barbarie. Así lo vemos en el comentario al cuadro de Tusquets *La sorpresa*:

Cuanto más dura es la vida, mayor necesidad de expansi3n siente el alma, y especialmente el alma de la mujer, criatura venida al mundo para amar y ser amada. La antigua castellana, prisionera, más que señora, en la mansi3n feudal de su esposo, rodeada de gentes rudas a quienes todo se les iba en hablar de guerras o de caza; si por acaso llegaba a sentir una pasi3n correspondida, debía arriesgarlo todo en un trance decisivo, imprudente y a menudo criminal¹⁴⁹⁴.

Esta preocupaci3n por el tedio de la poblaci3n femenina (presente en una obra literaria como en *La Regenta*) se expresa tambi3n a trav3s de la iconografía de su figura en la ventana: la mujer, medieval o contemporánea, que en pintura e ilustraci3n mira a trav3s de la ventana hacia un espacio donde está lo nuevo y lo inexplorado (Bastida de la Calle, 1996: 311), tema que aparecerá tambi3n en los grabados ingleses (Reid, 1975: 15, 37 y 82). La dama que aguarda encerrada la vuelta de su caballero implica necesariamente una connotaci3n de opresi3n, de encerramiento, un asunto que se dejará traslucir en las poesías sobre las Cruzadas que hemos mencionado. Se trata de la espera

¹⁴⁹¹ En el texto de “Una partida de bolos” antes citado se habla, por ejemplo, de «aquellas tan recatadas castellanas».

¹⁴⁹² “Nuestros grabados./ Riquilda”, *La Ilustraci3n Ibérica*, 34 (25 de agosto de 1883), pág. 3.

¹⁴⁹³ “Nuestros grabados./ Cazadora con halc3n, cuadro de F. Wagner”, *La Ilustraci3n Artística*, 223 (5 de abril de 1886), pág. 122.

de la mujer pasiva a ese amor que promete volver, que luego será retomado por el movimiento simbolista (Dakyns, 1973), con fines distintos y mayor carga de idealización: dama y alma se identifican. También los prerrafaelistas abordarán el asunto, como nos muestran dos grabados de Rossetti, llenos de una melancólica complacencia: «*The Prince's Progress* (1866) likewise contains two designs— 'The long hours go and come and go' —a picture of a girl leaning from a window, waiting for her lover; and 'You should have wept her yesterday' —a picture of the Prince's arrival, too late» (Reid, 1975: 46).

La desmitificación del Medievo afecta además a otras "instituciones", como la de los trovadores. Ya hemos visto en un anterior comentario cómo se reconocía que estos poetas medievales que cantaban a las mujeres no tendrían toda esa amabilidad y el atractivo con que les oran los románticos. En *Un poeta en el siglo XV*, cuadro de Barbudo, el pintor nos presenta «una de aquellas cortes en las cuales, deseando mantener las gayas tradiciones de las floridas en que cantaron trovadores y minuesingeres [*sic*], todo resultaba hinchado de pretensiones y ridículo: el poeta, cuidadísima figura de declamador que procura impresionar, no resulta un Pierre Vidal, ni un Walther, ni un Ausias-March, ni un Hofterdingen; es más bien un aficionado pretencioso con vehementes deseos de hacerse célebre. En perfecta relación con el protagonista, la corte no resulta de monarcas de Aragón ni de Margraves germánicos: es una corte pacífica, para la que ha llegado un dulce momento de solaz»¹⁴⁹⁵. Se puede percibir con claridad entonces cómo se ha rebajado el tono de la tensión romántica.

La misma mirada se dirige hacia los cruzados, por los que se siente ahora más compasión que admiración; no hay que olvidar que «muchos eran los que partían llenos de fe y morían en tierras inhospitalarias o regresaban devorados por la fiebre encorbados bajo el peso de una ancianidad prematura». No dejaban de ser abundantes entonces «las penas que abrumaban al infeliz cristiano, que, solo, sin guía, mendigando, se acercaba lentamente a los remotos lugares santificados por el sudor, las lágrimas y la sangre de Jesucristo», pero un voto le obligaba a esa peregrinación «harto dura y peligrosa» a Tierra Santa¹⁴⁹⁶. En el tratamiento del tema todavía no encontramos las huellas del uso simbolista (véase el capítulo cuarto). El burgués de finales del XIX, el lector liberal de clase media, que ha abandonado sus sueños de cruzado y ha dejado atrás a Zorrilla, se alegra de vivir entonces en una época más progresista.

¹⁴⁹⁴ "Nuestros grabados./ La sorpresa", *La Ilustración Artística*, 210 (4 de enero de 1886), pág. 3. El cuadro, sin embargo, tiene un cierto planteamiento romántico en la extremosidad de la situación y en el dibujo del paisaje.

¹⁴⁹⁵ "Nuestros grabados./ Un poeta en el siglo XV, cuadro de Barbudo", *La Ilustración Artística*, 293 (8 de agosto de 1887), págs. 298. El grabado está en la página 303.

¹⁴⁹⁶ "Nuestros grabados./ La separación, cuadro de Gabriel Max", *La Ilustración Artística*, 313 (26 de diciembre de 1887), pág. 474. El cuadro, reproducido en la página 476, nos muestra la dificultad del peregrino a la hora de despedirse de su amada.

Pero la irrupción del Realismo en las imágenes de contenido medieval no significó la desaparición del anterior movimiento artístico, que todavía en cuadros de trovadores y de amantes dio sus últimos coletazos¹⁴⁹⁷. Eso sí, paulatinamente la iconografía del caballero medieval romántico dará paso al prerrafaelista, que encontramos ya en la reproducción de *La Ilustración Ibérica* del cuadro sensual de Frank Dicksee (ilustración 13)¹⁴⁹⁸. Sin embargo, hay una ausencia llamativa de grabados de historias de santos o de milagros¹⁴⁹⁹, vacío del aspecto religioso medieval que también se daba en los relatos estudiados, a pesar de que en el inicio de la corriente espiritualista que aparece por entonces una escritora realista como Pardo Bazán compone su biografía sobre el santo de Asís.

En la imaginería libresca, frente a Gustavo Doré o David Roberts, ilustradores francés y escocés respectivamente, que buscan lo pintoresco, efectista y fantástico, surgen con el Realismo una serie de dibujantes que persiguen la faceta más realista en la reproducción de monumentos o de escenas documentadas. Los dibujos de Pellicer, por ejemplo, en la cuidada edición de Montaner y Simón de *La leyenda del Cid de Zorrilla* (1882) son de línea fina, sencillos, sin grandes adornos: su sobriedad y desnudez se encuentra en armonía con el ambiente castellano que retrata. De hecho, Bozal (1979: 141-142) hablará de un segundo costumbrismo en los dibujos de este ilustrador, que «entronca directamente con el naturalismo y el folclorismo que caracterizaron a la pintura española de buena parte de la segunda mitad del XIX». Percibimos, sin embargo, cierta sensualidad en su representación de las hijas del Cid desnudas (ilustración 14), y notamos más preocupación por los detalles y el estudio de los tipos que en las imágenes de los libros románticos. Por otro lado, en la escena del beso entre el Cid y Jimena (ilustración 15), bastante caligráfico, se podría argüir incluso una influencia del dibujo japonés. Aunque al tiempo las grandiosas imágenes de guerra seguirán siendo indispensables (sobre todo al comienzo de los capítulos)¹⁵⁰⁰, el realismo en general es mucho mayor que en Doré, donde todo sucedía en el crepúsculo poetizado

¹⁴⁹⁷ Esto se percibe en las frecuentes estampas dedicadas al personaje del trovador, como la que le presenta cantando una serenata, de esas «terminadas las más de las veces trágicamente, al pálido resplandor de la luna», en “Nuestros grabados./ Una serenata”, *La Ilustración Ibérica*, 22 (2 de junio de 1883), pág. 6. O la de “El trovador”, en el número 23 (19 de junio) de este volumen, que incluye un poema de estética medieval preciosista. También véanse *El trovador* de D. Francisco Jover y Casanovas, reproducido en *La Ilustración Artística*, 445 (7 de julio de 1890), pág. 20; “Un trovador (Cuadro de Juan Skramlik)”, *La Ilustración Ibérica*, 128 (13 de junio de 1885), pág. 369; “El último canto (Cuadro de F. Achim d’Arnim)”, *La Ilustración Ibérica*, 221 (26 de marzo de 1887), pág. 196; “El tañedor de laúd, cuadro por C. Probst”, *La Ilustración Artística*, 143 (22 de septiembre de 1884), pág. 308.

¹⁴⁹⁸ Frank Dicksee, “Caballería”, reproducido en *La Ilustración Ibérica*, 160 (23 de enero de 1886), pág. 64.

¹⁴⁹⁹ Hay algunas excepciones. Así, en *La Ilustración Artística*, 419 (6 de enero de 1886), pág. 443, hay un grabado del cuadro de Gabriel Max sobre Santa Isabel de Hungría. Este personaje parecía interesar bastante a raíz de las veces que lo vemos representado.

¹⁵⁰⁰ Estas convencionales imágenes de guerra contrastan grandemente con los apuntes que tomaba del «natural» durante la guerra carlista Pellicer, que había sido corresponsal de esta guerra de *La Ilustración Española y Americana* entre 1872-1876 (véase Bastida de la Calle, 1989).

o en la noche, en el marco de una impresionante naturaleza, y no había momentos cotidianos¹⁵⁰¹. Incluso las *grandes* composiciones se presentan aquí más desnudas y anecdóticas (ilustraciones 16 y 17), pese al toque oriental (ilustración 18), y en ellas apreciamos su compensada asimetría, «sin duda fruto de su conocimiento de la estética japonesa», vía Degas (Fontbona, 1988: 443). Pellicer tendía a jugar con figuras en primer plano que acentúan verticalmente la composición y las equilibra con un plano general de fondo que horizontaliza la imagen (el peso se hace gradual). Además hay más interiores, y la mirada del dibujante se dirige con simplicidad hacia el matrimonio que dialoga en una estancia (ilustración 19) —imagen doméstica impensable en una edición romántica— o hacia la tan interesante iconografía de la mujer en soledad (Jimena piensa [ilustración 20] o escribe [ilustración 21] sola en su cuarto; pero también el Cid aparecerá reflexionando su carta [ilustración 22]). Eso sí, no hay gran innovación en la presentación de la figura femenina, que aparecerá cerca de la chimenea del hogar hablando con su criada (ilustración 23), aunque, de acuerdo con el texto de Zorrilla, sea capaz de oponerse a los deseos del rey (ilustración 24). El detallismo sin preciosismo de Pellicer se proyecta en un sugerente juego de luz y sombras donde equilibra las masas (Fontbona, 1988: 444).

De línea fina, pero más estilizados, sin embargo, son los dibujos con los que Apeles Mestres, en otra edición de Montaner y Simón, ornamenta los poemas del Duque de Rivas¹⁵⁰², como puede verse en la ilustración 25; más sobrios y realistas son, sin embargo, los que ilustran los romances históricos (ilustraciones 26 y 27). Como dice Bozal (1979: 197), Mestres y Pellicer muestran «las conexiones, incluso personales, entre el naturalismo y las incipientes formas que darán lugar al ‘noucentisme’ y el modernismo. (...) Su linealidad, su sentido del instante y, a la vez, en paradójica contradicción, de lo decorativo, abren caminos que el modernismo iba a recorrer detenidamente». Lo mismo sucede con el discípulo de Pellicer Fernando Xumetra, a quien vemos ilustrar una cuidada edición de prosas y versos de Núñez de Arce en 1886, ya citada en el capítulo tercero. Xumetra, según Fontbona (1988: 457-458), muestra un *pellicerismo* proclive a la fantasía, con sombreados sinuosos y románticos.

No obstante, de vuelta a la prensa ilustrada, hay que decir que el interés realista por la vida cotidiana hace que a veces la Edad Media sea un mero telón de fondo para la representación de una costumbre. Así, en el grabado *Érase una vez un rey...*, de Hohenberg, vemos a una anciana contando cuentos a sus nietos. «El artista ha representado la escena y los personajes en un período de la Edad Media [nos dice el comentarista]; pero esto es accidental, pues mientras el mundo exista ni faltarán abuelas

¹⁵⁰¹ Bozal (1989: 110) señala cómo Doré huía de los límites de lo cotidiano y de lo costumbrista.

¹⁵⁰² Fontbona (1988: 443) achaca erróneamente estos dibujos a Pellicer.

que de tal modo distraigan a sus nietos, ni nietos que las escuchen embelesados...»¹⁵⁰³. Y es que muchas veces, en los comentarios a los grabados, cualquier excusa es buena para referirse al Medioevo: si se trata de un grupo de gitanos granadinos, se subraya su descendencia de los pobres herejes musulmanes despedidos; si es una estocada «a la jarnac», hay una alusión obligada a su origen medieval¹⁵⁰⁴.

En cuanto al aspecto formal de las revistas, el grabado de algunas cabeceras posee motivos ojivales, así las de *La Ilustración Católica* o *La Ilustración de Galicia y Asturias*, o bien representa personajes de los siglos medios, como el apóstol Santiago, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*. La estética medievalizante podemos encontrarla tanto en las iniciales y los epígrafes de los artículos que se hacen góticos como en los números monográficos de *La Ilustración Artística* que se dedican a Bécquer (el número 261 de 1886, lleno de imágenes alusivas a los siglos medios) o a Zorrilla (el número 395 de 1889, que contiene un magnífico y medievalizante dibujo de la pluma de A. Riquer, anunciador ya de la nueva sensibilidad modernista¹⁵⁰⁵), y, por último, en determinados anuncios, ya sea el de una tienda de camisas masculinas hechas a la medida o el de un libro del escritor José Masriera en 1880¹⁵⁰⁶. También vemos dípticos de encuadre medieval, que se publican sobre todo a final de año con la alegoría de la Nochebuena (frente a la *Noche-mala*), en *La Ilustración Española y Americana* o *La Ilustración Católica*¹⁵⁰⁷, y es que cualquier imagen relacionada con la Edad Media se puede presentar enmarcada en motivos florales —como un anuncio del Modernismo— o heráldicos de fuerte sabor ojival¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰³ “Nuestros grabados./ Érase una vez un rey...”, *La Ilustración Artística*, 87 (27 de agosto de 1883), pág. 273.

¹⁵⁰⁴ En la sección de “Nuestros grabados” de *La Ilustración Artística* de 1883, vemos “Una estocada a la Jarnac”, 65 (26 de marzo), pág. 98-99, y “Zambra de gitanos”, 72 (14 de mayo), pág. 154. En numerosas ocasiones observamos cómo se considera a los gitanos descendientes de los antiguos habitantes del Albaicín. «Examinad sus rostros y os parecerán tostados por el sol del desierto; oíd sus cantos y los confundiréis con los melodiosos gemidos de los árabes; reconoced sus instrumentos y son los instrumentos de sus progenitores; presenciad sus danzas y creeréis estar en presencia de las decantadas bayaderas; fijaos en su traje o mejor en su desnudez y creeréis encontraros entre una tribu de Kalibia», en *La Ilustración Artística*, 86 (20 de agosto de 1883), pág. 267.

¹⁵⁰⁵ El dibujo se encuentra en la página 245, enmarcando un autógrafo de Zorrilla. El número se dedica al poeta con ocasión de su coronación y nos recuerda cómo para muchos todavía Zorrilla seguía siendo un ejemplo a seguir.

¹⁵⁰⁶ Estos anuncios se pueden ver en *La Ilustración Española y Americana*, XI (22 de marzo de 1880), pág. 191, y XII (30 de marzo de 1880), pág. 216, respectivamente. En cuanto a los epígrafes llama la atención que hasta relatos realistas como los de Palacio Valdés puedan presentarse con letras góticas: “La confesión de un crimen” lleva la dedicatoria en gótico en *La Ilustración Ibérica*, 21 (26 de mayo de 1883), pág. 7.

¹⁵⁰⁷ Véase, por ejemplo, “Gloria in Excelsis Deo”, *La Ilustración Católica*, 24 (20 de diciembre de 1880), págs. 188-189. La alegoría del Año Nuevo y el Año Viejo la encontramos también en un cuento de Pardo Bazán, “Entrada de año”, incluido en los *Cuentos sacroprofanos* (1994, I. 432-435).

¹⁵⁰⁸ Por ejemplo, los monumentos: “Claustro del monasterio de Alcozaba (Portugal). Dibujo de J. Serra y Pausas”, *La Ilustración Ibérica*, 164 (20 de febrero de 1886), pág. 125; o las cabalgatas históricas: “Ferias de Valencia: La Gran Cabalgata Histórica (Dibujo de M. Plá y Valor)”, *La Ilustración Ibérica*, 190 (14 de agosto de 1886), pág. 533.

En el aspecto temático, la representación del harén será una constante de los grabados de esta época; podríamos presentar variados ejemplos sobre este mismo asunto. Muy relacionado con el exotismo finisecular (Litvak, 1979) y el interés por las costumbres moras, que se venía reflejando en artistas como Fortuny y en el previo Romanticismo¹⁵⁰⁹, la imagen de la odalisca protagonista de las orientales es también el mayor centro de atención de grabadores y pintores. Muchas de estas escenas de serrallo (algunas de una sensualidad asombrosa) se ambientarán en palacios moriscos de la España medieval. Así, vemos el cuadro de Francisco Beda donde se representa la recepción de la favorita en la corte de Abderramán III en La Alhambra (reproducido en *La Ilustración Artística* de 1887), o el de M. Benjamin Constant, que muestra al rey de Granada observando su tesoro de «mártires» cristianas medio desnudas dispuestas para ser objeto de su placer y para disputarse sin desearlo el puesto de la favorita¹⁵¹⁰. También la sensualidad del cuadro de Richter, *Un harem en Granada*, llama poderosamente la atención¹⁵¹¹.

En muchos de estos cuadros se nos presenta a las odaliscas aburridas: el tema del ocio de la mujer en el harén era otro motivo de “preocupación” para los artistas europeos. También les impactaba el hecho de que la favorita resultara despreciada con el tiempo; un eunuco le estropeaba la cara o bien la mataba cuando ya no servía, pues el señor no quería que fuese de nadie más. Todo esto le daba un halo de mujer desdichada a la reina del serrallo que hacía que en ella pensasen artistas de toda condición, aunque nunca tuviesen acceso al mismo. Como dijimos en el capítulo tercero, es éste un asunto que apasionaba a españoles y extranjeros, sobre todo en una época en que se replantea el papel de la mujer. Parece que durante estos años distinguidas escritoras de distintas nacionalidades visitaron los harenes orientales, para describir después cómo eran aquellas “jaulas”¹⁵¹².

Las figuras de las odaliscas van a entrar a formar parte de una estética decadentista que comienza a hacer su aparición durante esta época, y que tiene otras muestras en grabados como *Un rayo de sol*, de A. Tschautsch¹⁵¹³, donde una hermosa

¹⁵⁰⁹ En los poemas de Arolas (1985) encontramos numerosos ejemplos de atención a la figura de la odalisca y a su difícil situación, aunque desde una postura más o menos frívola; también podemos recordar los cuadros del romántico Ingres que tratan el tema de las odaliscas. Arias Inglés (1998: 15) considera al harén una de las iconografías características del Romanticismo orientalista.

¹⁵¹⁰ “Nuestros grabados./ Después de una victoria (Alhambra)”, *La Ilustración Ibérica*, 21 (26 de mayo de 1883), págs. 6-7.

¹⁵¹¹ Ed. Richter, “Un harem en Granada”, *La Ilustración Ibérica*, 160 (23 de enero de 1886), págs. 56-57. Para el comentarista, las mujeres no podían estar mejor «instaladas» en otro sitio que en Granada (véase la página 62 del mismo número). Por otro lado, Pradilla pintará varios cuadros sobre el mismo tema, rebosantes de erotismo y sensualidad, aunque no encuadrados en el pasado medieval: dos de estos cuadros de *Odalisca*, de 1877, aparecen por ejemplo reproducidos en García Rincón (1987: 102).

¹⁵¹² Léanse los comentarios a los grabados siguientes: “Nuestros grabados./ En el harem, cuadro de Juan B. Hunsmans”, *La Ilustración Artística*, 222 (29 de marzo de 1886), pág. 114; “Nuestros grabados./ Huyendo del fastidio”, *La Ilustración Artística*, 234 (21 de junio de 1886), pág. 218.

¹⁵¹³ A. Tschautsch, “Un rayo de sol”, *La Ilustración Artística*, 6 (5 de febrero de 1882), pág. 41.

castellana languidece frente a una ventana, en medio de una complacencia del pintor hacia sus vestidos recamados y los interiores preciosistas. Es una vez más la cuestión del aburrimiento, del *ennui*, que en estas décadas irrumpe con fuerza en el universo del Medievo pictórico, como ya hemos mencionado¹⁵¹⁴.

Otro personaje favorito para los pintores será el bufón de las cortes medievales, figura en la que ya se habían fijado poetas y dramaturgos¹⁵¹⁵, y que no sale muy bien parada en los comentarios sobre los grabados. En general, es considerado como un personaje despreciable y ridículo, y las imágenes en las que aparece tienden a denigrarlo, resaltando su faceta de payaso¹⁵¹⁶.

Vestido a usanza de los bufones de la Edad Media, con aquel traje que parece copiado de los diablos góticos; erizados de puntas de caperuza y borceguies, justillo y valona; cuajadas de cascabeles todas las aristas del abigarrado vestido de colorines; contraída la cara por sardónica mueca; afilados el bigote y la perilla; hundidos los ganchudos pies en vellosa piel de oso y cruzada una pierna sobre otra como gigantesco saltamontes, rasca el siniestro loco la bandurria. A sus pies, un galgo que parece de la misma casta que su dueño, flaco, diabólico, de refiladas formas, tiesos y rígidos el hocico, las orejas y la cola, y mostrando sus agudos dientes y penetrantes uñas, responde lanzando lastimeros aullidos a los acordes del instrumento. No se sabe cuál ha de ser más desagradable tormento para los oídos, si la música del bufón o los ladridos del can¹⁵¹⁷.

A veces, como con ocasión de la publicación del grabado del cuadro de F. Gilli *El bufón de la reina*, el sarcasmo es llamativo. «Dijo el profundo Larra, en uno de esos artículos, cuyo fondo y forma nadie ha igualado todavía, que no se conoció jamás cosa tan repugnante como los bufones asalariados por los príncipes, a no ser los príncipes que asalariaban bufones. (...) En cuanto al bufón es tan repugnante como Larra lo tenía concebido: repugnante, físico y moralmente (...) Si el autor se ha propuesto hacer repugnantes a esos seres que no nos permitiríamos llamar hombres, creemos que lo ha

¹⁵¹⁴ El tema del tedio está presente en la literatura española ya en el siglo XVIII, con el *tedium vitae* que expresa Meléndez Valdés, y en el Romanticismo exótico a través de autores como Espronceda o Arolas. Pero este ocio aburrido del que hablamos tiene unas connotaciones diferentes. Surge de la preocupación por la vida diraria de los siglos medios, por una nueva mirada hacia la historia. Hasta entonces, en una novela o en una pintura romántica de tema medieval, se había exaltado siempre el aspecto sublime del Medievo, ya sea en su lado trágico o heroico, y es ahora cuando, a partir de la desmitificación que supone el Realismo, va a hacer entrada este nuevo aspecto del aburrimiento, muy distinto por otra parte de la postura decadentista hacia el ocio.

¹⁵¹⁵ En el Romanticismo, por ejemplo, encontramos un precedente en una obra de teatro de Patricio de la Escosura de 1837: el bufón es el personaje fracasado de *La Corte del Buen Retiro*, que es amado sin correspondencia por la reina; se trata de un personaje negativo y vengativo (Ribao Pereira, 1998: 117-118), que reconoce su condición de «monstruo horrendo» (Ribao Pereira, 1999: 141).

¹⁵¹⁶ Véanse, por ejemplo, Manuel Bosch, "Nuestros grabados./ Cuadro de M. Lambron, *El bufón de la corte*", *La Ilustración Española y Americana* (1879), pág. 158; "El bufón y la cotoira", *La Ilustración Artística*, 40 (1 de octubre de 1882), pág. 316 (en la pág. 314 se nos comenta que los bufones eran seres inútiles, verdaderos parásitos que ciertos príncipes de antiguas épocas sostenían); "El primer corcel de un príncipe, cuadro de F. Neuhaus", *La Ilustración Artística*, 44 (29 de octubre de 1882), pág. 345; "Desquite (Cuadro de D. Mastaglio)", *La Ilustración Ibérica*, 124 (16 de mayo de 1885), pág. 318.

¹⁵¹⁷ "Nuestros grabados./ Dúo", *La Ilustración Ibérica*, 6 (10 de febrero de 1883), pág. 6.

conseguido por completo; su cuadro es uno de esos epigramas que destilan sangre»¹⁵¹⁸. Su presencia es siempre considerada negativamente en los ejemplos que hemos encontrado de *La Ilustración Artística* y de *La Ilustración Ibérica*, lo cual, aunque esta visión lúgubre también la comparten en cierta medida el resto de los elementos cotidianos de la vida medieval, no deja de ser llamativo. Desde el punto de mira realista, sin duda el Medioevo no era tan atractivo como para los románticos; la mirada incisiva del comentador parece complacerse más que el propio pintor en los aspectos desagradables del personaje. «El loco, unas veces con sus agudezas, otras veces con sus narraciones, a menudo con sus groseras chocarrerías, interrumpía el silencio de aquellos inmensos salones, apenas turbado una vez al año por la presencia de algunos caballeros vecinos, a quienes todo se les iba contando sus brutales hechos de guerra./ No es de extrañar, por lo tanto, que las damas de nuestro cuadro, a falta de mejor y más propia distracción, jueguen a los bolos con el loco del castillo»¹⁵¹⁹. Kaulbach será el gran experto pintor de bufones en nuestras revistas: los pinta dormidos, con «el cuerpo ya casi insensible completamente dominado por la materia»¹⁵²⁰, o fracasando en el terreno de las artes manuales y en el amor¹⁵²¹. «El bufón no es un hombre como los demás, es un ser de condición tan baja que sus insultos sólo hacen reír y sus libertades únicamente a la broma pueden ser tomadas. La burlona sonrisa de la graciosa doncella es el mejor castigo para la procacidad del discípulo de los Angely y de los Triboulet. (...) ¿Y qué diremos de la inocente víctima de tan repugnante afecto? Explicada la situación de los personajes, los sentimientos que a cada uno les animan y el concepto despreciativo en que se tenía a esos desdichados seres que han inspirado a Víctor Hugo una de sus más notables creaciones, no es dado concebir una expresión más acabada de lo que pasa por la mente y de lo que siente el corazón de la humilde *fámula*. Quizás alguien vea (...) retratada la complacencia producida por los galanteos siquiera sean éstos los de un viejo juglar y puede que acierte quien tal piense, pero a nosotros se nos antoja que la muchacha está diciendo para sus adentros: ¡Valiente necio!»¹⁵²². El ensañamiento del comentarista es en ocasiones cruel. «Sí, lectores míos: por humillante que sea para la humanidad, ha habido bufones a salario de los grandes (...) Las hijas del *castellano* persiguen a la víctima en su escondido refugio y a la vista de esa fea masa de carne, no es la compasión, sino la hilaridad, lo que contrae sus rostros. El tranquilo sueño del bufón, durante el cual quizás se haga la ilusión de ser un hombre como los otros, será

¹⁵¹⁸ “Nuestros grabados”, *La Ilustración Artística*, 260 (20 diciembre de 1886), pág. 349. Este cuadro parece más bien ambientado en el siglo XVI o XVII.

¹⁵¹⁹ “Nuestros grabados./ Una partida de bolos, cuadro por A. Viendt”, *La Ilustración Artística*, 141 (8 de septiembre de 1884), pág. 291 (véase más arriba); el cuadro se reproduce en la página 292.

¹⁵²⁰ “Nuestros grabados./ El bufón enamorado./ cuadro de H. Kaulbach”, *La Ilustración Artística*, 388 (3 de junio de 1889), pág. 186.

¹⁵²¹ “Nuestros grabados./ ¡Ya es viejo Pedro para cabrero!./ cuadro de Hermann Kaulbach”, *La Ilustración Artística*, 380 (8 de abril de 1889), pág. 122.

¹⁵²² “Nuestros grabados./ El bufón enamorado...”. El cuadro se reproduce en la página 185.

interrumpido por esas dos hermosas criaturas mal educadas, que no comprenden todo el daño que causa aquel que priva del sueño a un desgraciado. El *loco* despertará con sobresalto y vendrá a la horrible realidad de su destino»¹⁵²³. Este texto nos trae reminiscencias del cuento de Wilde *El cumpleaños de la infanta*, aunque la mirada que dirija el inglés al ser desfigurado será desde luego mucho más tierna.

Sin duda alguna, este tratamiento del personaje bufonesco tenía una herencia romántica: como nos recuerda Cánovas, que explica ese movimiento teatral que «por los años de 1827 inauguró Víctor Hugo en Francia, proclamando el arte por el arte, y la rehabilitación y hasta la apoteosis de lo grotesco, engendrador de ‘lo disforme y lo horrible por un lado, y por el otro de lo cómico y lo bufón’ en el célebre prólogo a su drama titulado *Cromwell*» (Cánovas del Castillo, 1883: xxxviii)¹⁵²⁴. Este amor a lo grotesco podría explicar la referida obsesión por el personaje del bufón. Ahora bien, Quasimodo será muy diferente de los bufones retratados en nuestras páginas, a los que no se dirige la mirada tierna con la que Hugo contempla a veces a su personaje (Hugo, 1998: 498). Y también lo será el juglar que presenta Calvo Asensio, descrito como un personaje romántico, que vive solo y empobrecido y divierte a los demás¹⁵²⁵. Los bufones de estas revistas se parecerán más a Gasparo, el escudero de Guido de Montaperto en el *Fra Filippo* de Castelar, que aparece en escena riéndose de todo y de todos «como esas grotescas figuras cinceladas al pie de los bajo relieves religiosos de los escultores de la Edad Media» (Castelar, 1879, II: 258). Con la diferencia de que los comentarios de estas publicaciones catalanas resaltarán aún con más saña su aspecto *repugnante* —adjetivo constantemente repetido para calificarlos—, tal vez por esa mirada hacia lo *feo* y lo *más bajo* que se atrevió a dirigir el XIX cuando en la segunda mitad le ocupe el Realismo, y que se percibe también en tantos cuadros de ancianas dementes (ya en uno tardío de Gericault) o de borrachos.

También los pajes entran dentro de esta categoría de personajes malditos y burlescos, aunque sean tratados con más suavidad, como se ve en el comentario al grabado *Mensaje secreto*. «Yo no sé cómo eran tan bárbaros aquellos tontos señores feudales que no conocían que los pajes no servían más que para enredar. ¿Quién iba a atreverse a poner los ojos en esa castellana sino [*sic*] hubiese contado con la complicidad del paje? Ellos eran, en efecto, los encargados de los *mensajes secretos*,

¹⁵²³ “Nuestros grabados./ El bufón dormido, cuadro de Herman Kaulbach”, *La Ilustración Artística*, 309 (28 de noviembre de 1887), pág. 442; el cuadro está en la página 443. Es curioso cómo en la explicación de los grabados el comentarista suele situar los *sucesos* en la Península. Y en este sentido hay una extendida costumbre de identificar al noble con el *castellano*.

¹⁵²⁴ Cánovas comenta cómo Revilla considera esto como un mal entendido romanticismo, que amenazaba transformar el siglo XIX en el de los monstruos y las quimeras y el furor melodramático.

¹⁵²⁵ «Pobre, vive despreciado y sin comprender el sublime destino de aquel primer canto de labios de la muchedumbre recogido, degrada el arte, y su naciente sacerdocio conviértelo en oficio, y pónese al nivel del histrión vulgar o del bufón abyecto». Gonzalo Calvo Asensio, “Del juglar al poeta”, *La Ilustración Española y Americana*, III (16 de enero de 1873), pág. 46. Este articulista nos comenta que en la historia occidental el juglar precede al trovador, del que desciende poetas como Berceo.

cuando no los traían por cuenta propia. En fin, que era una plaga; véanse, sino, el cuento de Bocaccio»¹⁵²⁶. Por último, los escribanos y sabios medievales aparecen también abundantemente en nuestras páginas, pero con características más positivas: al artista decimonónico le atrae la figura del monje erudito y del alquimista que busca encontrar la piedra filosofal¹⁵²⁷; sin duda alguna, tras el noble, el estamento eclesiástico es el más representado en estos grabados, en los que se echa de menos que el pueblo tome más protagonismo, sobre todo cuando ya la “ciencia histórica” empezaba a preocuparse por las condiciones de los trabajadores de la Edad Media.

Las leyendas que se suceden en las explicaciones de estas imágenes logran a través de las revistas catalanas la difusión y el conocimiento de la Edad Media continental, con esa amplitud de miras de grandes grabadores como Doré, que pueden dibujar tanto la Andalucía árabe como la historia de Merlín¹⁵²⁸. En cuanto al Medievo europeo representado, la atención se centrará principalmente en las baladas germánicas (y suizas por extensión), que en ocasiones se daban por conocidas en el lector¹⁵²⁹, la historia italiana, las leyendas anglosajonas (la mayoría artúricas), la mitología escandinava¹⁵³⁰ y, en menor medida, el folclore ruso¹⁵³¹. De Italia atraen episodios

¹⁵²⁶ “Nuestros grabados./ Mensaje secreto”, *La Ilustración Ibérica*, 45 (10 de noviembre de 1883), pág. 6.

¹⁵²⁷ Véase, por ejemplo, “Profundo estudio, cuadro de S. Buchbinder”, *La Ilustración Artística*, 301 (3 de octubre de 1887), pág. 372.

¹⁵²⁸ “El encantador Merlín”, *La Ilustración Artística*, 91 (24 de septiembre de 1883), pág. 305. Los dibujos de Doré sobre Merlín, que ilustran una edición de los *Idilios* de Tennyson, serán aprovechados por Montaner y Simón para la publicación de los *Ecos de las montañas* de Zorrilla en 1868.

¹⁵²⁹ Véanse, por ejemplo, sobre la famosa sirena: “«Loreley», fantasía inspirada en una canción popular alemana de H. Heine, composición y dibujo de D. L. Lozano”, *La Ilustración Española y Americana*, XLIII (22 de noviembre de 1874), pág. 681; “Nuestros grabados./ La roca de Loreley en el Rhin”, *La Ilustración Ibérica*, 25 (23 de junio de 1883), pág. 6; “Nuestros grabados./ Estatua de Lorelei, de Ricardo Caner”, *La Ilustración Artística*, 118 (31 de marzo de 1884), pág. 107. También “El hada del lago”, *La Ilustración Ibérica*, 47 (24 de noviembre de 1883), pág. 6, y la leyenda helvética en “Nuestros grabados./ Adán de Camogasc, cuadro de Barzaghi-Cattaneo”, *La Ilustración Artística*, 73 (21 de mayo de 1883), pág. 162. Ejemplos de explicaciones de diferentes baladas son “Nuestros grabados./ La fuente de Lache, dibujo por A. Zick”, *La Ilustración Artística*, 99 (19 de noviembre de 1883), pág. 370; “Nuestros grabados./ El vino de Silesia, cuadro de E. Gruzner”, *La Ilustración Artística*, 232 (7 de junio de 1886), pág. 204; “Nuestros grabados./ La jornada postrera”, *La Ilustración Artística*, 234 (21 de junio de 1886), pág. 218; “Nuestros grabados./ Un recuerdo mundano, cuadro de Pablo Vagner”, *La Ilustración Artística*, 274 (28 de marzo de 1887), pág. 98. Este entusiasmo por lo germánico lleva a exclamar al comentarista de *La Ilustración Ibérica* en una ocasión: «¡Oh, qué gran país el de Alemania! A encontrarme yo allí... no volvía más» [“Nuestros grabados./ La lección de piano”, 39 (29 de septiembre de 1883), pág. 6]. En algunas ocasiones las baladas eran de reciente creación; véase “Nuestros grabados./ La canción de Guntram, dibujo de Gehrte”, *La Ilustración Artística*, 246 (13 de septiembre de 1886), pág. 322.

¹⁵³⁰ “Sir Galahad. (Cuadro de Herberto Schmaltz)”, *La Ilustración Ibérica*, 164 (20 de febrero de 1886), pág. 124; “Nuestros grabados./ Walpurgis”, *La Ilustración Ibérica*, 13 (31 de marzo de 1883), pág. 7. Los comentarios a los grabados constituyen verdaderos manuales de mitología y de tradiciones folclóricas europeas, así, en este último ejemplo: «Al dar las doce en la noche del 30 de Abril, puéblase de espíritus la montaña del Brocken para celebrar la fiesta de Walpurgis. La sanguinaria sacerdotisa deja celebrar la *walhalla*, donde cuatrocientos sesenta y dos mil hermosas walkyries sirven a otros tantos caballeros y aparecen en el sagrado bosque. Todas las brujas acuden entonces a celebrar el aquelarre, presidiendo la impacable virgen, armada de afilado cuchillo. Los campesinos encienden numerosas fogatas, como hacemos aquí la víspera de San Juan, y toda la noche resuenan en el Brocken extraños gritos y brillan siniestros resplandores. La casta Walpurgis, radiante de majestad y belleza, recuerda las pasadas luchas de los dioses de Odin y convida a los espíritus a extraño banquete. La luz del día disipa los fantasmas y

históricos como los de Savonarola en Florencia o el Consejo de los Diez y el Dux de Venecia¹⁵³². Curiosamente, en 1886 encontramos una crítica a un grabado de esta última ciudad italiana porque se ambienta en el siglo XVIII en lugar de en la Edad Media,

Walpurgis vuelve a la *walhalla* a servir a los valerosos guerreros que allí reposan en la plenitud de su gloria». Dentro del ámbito inglés, se nos cuenta una leyenda escocesa medieval en “Nuestros grabados./ Macbeth, de Inglés”, *La Ilustración Artística* (1888), pág. 361. Y el mundo germánico y anglosajón de las hadas y las ondinas, explotado durante el Romanticismo, continuará teniendo una larga tradición. “La hada del bosque”, *La Ilustración Ibérica*, 199 (23 de octubre de 1886), págs. 680-681.

¹⁵³¹ Véase el grabado “Bojar Orsch”, basado en el poema de Lermontoff, en el que el esposo sorprende el adulterio de los amantes y se dispone a una cruel venganza, pues bajo la piel del ruso se encuentra «el tártaro aún no civilizado» [“Nuestros grabados”, *La Ilustración Ibérica*, 22 (2 de junio de 1883), pág. 6]. También véase “Mazeppa, dibujo de A. Wagner”, *La Ilustración Artística*, 250 (11 de octubre de 1886), pág. 354. Tanto la leyenda alemana como la escandinava o la rusa de Lermontoff daban especial importancia al personaje de la ondina (que también será recurrente en los relatos, como sabemos), que vemos representado en “La ondina (Dibujo de N. Lorenz)”, *La Ilustración Ibérica*, 129 (20 de junio de 1885), pág. 396, agarrando en este caso a un guerrero medieval.

Pero las imágenes de leyendas medievales no se reducen a los países mencionados. En “Nuestros grabados./ *El enano de la corte*, cuadro por G. Gelli”, *La Ilustración Artística*, 160 (19 de enero de 1885), pág. 18, vemos la representación de una tradición tirolesa. También la historia eslava está presente en los grabados. Véase “La caída de Arkona (Isla de Rugen). Cuadro de Adolfo Lichseber”, *La Ilustración Ibérica*, 197 (14 de octubre de 1886), págs. 648-649. O la leyenda judía, en “Nuestros grabados./ El judío errante ante el cadáver de un niño, cuadro de Gabriel Max”, *La Ilustración Artística*, 291 (25 de julio de 1887), pág. 281. La copia del cuadro está en la misma página. La leyenda popular del “judío errante”, ilustrada en 1859 por Gustavo Doré, fue, según Pageard (1988: 71), poco conocida en España, aunque sedujo a Bécquer, que escribió un artículo informando sobre ella en *El Contemporáneo* en 1863. Pero no sería tan desconocida cuando en 1846 hubo ya un ruidoso pleito entre dos periódicos españoles por la traducción de *Le Juif Errante* de Sue, con el que una publicación francesa había alcanzado los 40000 suscriptores, con gran éxito; además, en el *Semanario Pintoresco* de 1837 había aparecido antes otra versión: “Ashavero o el judío errante. Leyenda alemana de Shubart” (Vega Rodríguez, 1997: 148 y 158). Finalmente, once ediciones impresas contará de esta obra de Sue Montesinos (1955: 115) entre 1844-1846. Todos los periódicos querían insertarla en sus folletines y los periódicos imprimirla y Bozal (1989: 134) dice que el judío errante es una figura que se repite una y otra vez en pliegos y estampas populares. De todas estas formas, esta leyenda no es propiamente medieval, se trata de un personaje folclórico que se suponía inmortal.

¹⁵³² Véanse “Nuestros grabados./ Savonarola predicando en Florencia contra el lujo, cuadro por L. Langenmantel”, *La Ilustración Artística*, 95 (22 de octubre de 1883), pág. 338; “Nuestros grabados./ Venecia antigua”, *La Ilustración Ibérica*, 35 (1 de septiembre de 1883), pág. 6; “Nuestros grabados./ La traición de Carmagnola, acuarela de Villegas”, *La Ilustración Artística*, 117 (marzo de 1884), pág. 98 (reproducida de nuevo en la misma revista en 1887, pág. 428). J. Villegas es el especialista en estos temas venecianos, como se ve en las reproducciones de *La Ilustración Artística* de 1885, “El dux en el Consejo de los Diez” (de nuevo en la misma revista en 1887, pág. 420) y “Fóscari abandonando el palacio ducal”. Sobre este autor, que «ha reconstruido aquel pueblo extraño que aún late en la ciudad de las lagunas» se puede leer A. Fernández Merino, “Nuestros artistas”, *La Ilustración Artística*, 307 (14 de noviembre de 1887), págs. 419-423 y 426-428. El tema del Consejo de Venecia ya había atraído a los pintores románticos, como vemos en *La ejecución del Dux Marino Faliero* (1826, London Wallace Collection), de Delacroix, basada en una obra de teatro de Byron.

También de Italia gustan los tipos, como se ve en el grabado *Joven florentino*, cuadro de Gustavo Courtois, comentado en *La Ilustración Ibérica* (1883), pág. 347; de hecho, hay un modelo de Medioevo italiano muy explotado. Véase el grabado *El rival*, en el que se representa a un trovador “pescado” por el novio de una dama. El tono festivo con que se nos explica el texto es revelador de una concepción más ligera de la vida de los siglos medios. «¡Vaya un susto que va a llevarse el pobre *trovatore*! Milagro será que se libre del despachurramiento que le prepara *il abborito rivale*. Ellos se tienen la culpa sin embargo. ¿Quién le manda al imprudente amante alzar la voz para cantar *mandolinatas*? Callárase o hablara más bajo y se explicara en prosa y no hubiera acudido *il feroce inimico* al reclamo de la canción», en “Nuestros grabados”, *La Ilustración Ibérica*, 183 (3 de julio de 1886), pág. 431.

época que se considera más elegante y propicia¹⁵³³. Si el pintoresco paisaje veneciano fue popularizado un tiempo por Shakespeare, ahora es reintroducido gracias a estos grabados y a obras musicales como *Le more de Venise* y *Marino Faliero*. Por otro lado, Florencia se hará presente por mediación de Dante¹⁵³⁴.

Como en el resto de los otros campos artísticos, otra vía de entrada del Medievo en los grabados vendrá a través de las óperas de Wagner, pues se comienzan a reproducir en las revistas catalanas estampas de tema wagneriano y de mitología alemana, muchas de corte romántico¹⁵³⁵. Literaturizado también es el universo de las ilustraciones de los dramas shakesperianos (cuyo texto fue gradualmente restaurado durante el siglo XIX), muy abundantes en estas publicaciones barcelonesas¹⁵³⁶, sobre todo las de la edición de lujo de *Los dramas de Shakespeare*, obra del prerrafaelista Frank Dicksee, y las de la *Divina Comedia* de Dante, especialmente, una vez más, del episodio de Francesca de Rímini¹⁵³⁷. Además, el interés que por los cuentos de hadas

¹⁵³³ “Nuestros grabados./ *La fiesta de las flores en Venecia*. cuadro de A. Opolli”, *La Ilustración Artística*, 247 (20 de septiembre de 1886), pág. 330. Para el comentarista, los trajes de fines del XVIII (que considera tan horribles como los que se llevan en su época) no armonizan con el carácter especial de la arquitectura veneciana, que en todo recuerda a la Edad Media. Significativamente, del cuadro se queda sólo con las piedras.

¹⁵³⁴ Véase, por ejemplo, el grabado “Encuentro de Dante y Beatriz”, de C. O. Murray, reproducido en *La Ilustración Artística*, 280 (9 de mayo de 1887), pág. 159. En torno a la *Divina Comedia* de Dante volverán una y otra vez los artistas franceses, ingleses y españoles.

¹⁵³⁵ Por ejemplo, “Nuestros grabados./ Una escena del Lohengrin, por Keller”, *La Ilustración Artística*, 17 (29 de abril de 1882), pág. 130; “Nuestros grabados./ Brunilda y Siegfredo”, *La Ilustración Ibérica*, 30 (28 de julio de 1883), pág. 3; “Nuestros grabados./ Una escena de los Nibelungos, cuadro por T. Pixis”, *La Ilustración Artística*, 140 (1 de septiembre de 1884), pág. 282.

¹⁵³⁶ Véanse, por ejemplo, “Jésica y Shylock”, *La Ilustración Ibérica*, 36 (8 de septiembre de 1883), pág. 5; “—¡Adiós, adiós! ¡Un beso y parto! («Romeo y Julieta», acto III, escena V)”.— Cuadro de Franck Dicksee”, *La Ilustración Ibérica*, 110 (7 de febrero de 1885), pág. 81; “Julieta y Romeo. (Acto II, escena II). Romeo y el boticario (Acto V, escena I). (Dibujos de Franck Dicksee)”, *La Ilustración Ibérica*, 227 (7 de mayo de 1887), pág. 300; “Macbeth (Dibujo de M. Adrién Marie)”, *La Ilustración Ibérica*, 111 (14 de febrero de 1885), pág. 100; “Macbeth y los cómicos (Cuadro de Czachorski)”, *La Ilustración Ibérica*, 123 (9 de mayo de 1885), págs. 296-297; “Exposición de Bellas Artes de París de 1886./ *El despertar de Julieta*, cuadro de M. Alberto Maignan; grabado de M. Bande”, *La Ilustración Ibérica*, 179 (5 de junio de 1886), págs. 360-361; “Los dramas de Shakespeare. Hamlet y los cómicos (Acto II, escena II). Cuadro de Hepkins.— Macbeth y Macduff (Acto V, escena VII). Dibujo de Fredericks”, *La Ilustración Ibérica*, 205 (4 de diciembre de 1886), pág. 780; “Los dramas de Shakespeare. Otelo.— *Otelo y Desdémona*, (Acto IV, escena II). Cuadro de C. Gregory”, *La Ilustración Ibérica*, 216 (19 de febrero de 1887), pág. 127; “Nuestros grabados. *Romeo y Julieta*. (Cuadro de Becker)”, *La Ilustración Ibérica*, 259 (17 de diciembre de 1887), pág. 815; “Los dramas de Shakespeare. El príncipe Enrique y Poin (El rey Enrique IV, parte I, acto II, escena IV)”, *La Ilustración Ibérica*, 260 (24 de diciembre de 1887), pág. 281; “Romeo y Julieta, cuadro de Julio Kronberg”, *La Ilustración Artística*, 278 (25 de abril de 1887), pág. 137. Estos grabados tienen todos un corte romántico. De muy distinta estirpe, más realista, es el cuadro reproducido en *La Ilustración Ibérica* en 1887: “La última escena de Hamlet (Cuadro de Sánchez Barbudo. Dibujo de P. y Valor)”, 209 (1 de enero), págs. 8-9, de la Exposición Nacional de Bellas Artes, y “Orlando (Como gustéis, comedia de Shakespeare)”, *La Ilustración Ibérica*, 261 (31 de diciembre de 1887), págs. 846-847. En general, estos grabados presentan una Edad Media literaturizada.

¹⁵³⁷ Véase, por ejemplo, “Francesca de Rímini (Cuadro de L. Hoffmann-Zeitz)”, *La Ilustración Ibérica*, 211 (15 de enero), pág. 37.

empieza entonces a surgir (como vimos en el capítulo cuarto), se plasma también en las imágenes, en una nueva visión más sencilla y estetizante del mundo medieval¹⁵³⁸.

Hacia finales de los 80 el prerrafaelismo inglés¹⁵³⁹ y el simbolismo francés hacen su aparición en nuestros grabados; la decadencia, la exaltación de la bohemia y el Modernismo llaman a las puertas de nuestras páginas. De gusto plenamente modernista es el cuadro de L. Montegut, *A la luz de la luna*, que representa a una dama del XIX acompañada de hadas. Muy interesante es el comentario al grabado, donde se nos dice sobre los elementos que forman parte del cuadro:

¿Qué más elfos, ni silfos, ni demás personajillos de mentirijillas que esas deliciosas figuritas que ha pintado L. Montegut? ¡Qué desgracia que no sepa yo imitar a nadie, Teófilo Gautier inclusive, para poder decir cosas bonitas sobre el rayo de luna que se quiebra amorosamente en la corola de la encendida rosa, alumbrando con su fulgor argentino los amores del gentil caballero-mariposa con la espiritual libélula de transparentes élitros, sobre un paisaje formado de hojas y capullos medidos por el aura de la noche y el leve céfiro del abanico de la bella y embalsamado por los efluvios de la tierra y el aroma del jardín! Pero todo cuanto pudiera decir imitando a Teófilo Gautier resultaría inútil, sin embargo, desde el momento en que tiene ahí el lector el cuadro de Montegut.

Se trata de la introducción de una nueva visión medievalizante, tanto en el lenguaje como en la imagen, la esteticista de los decadentes. «Lo que representan en Francia Puvis de Chavannes y Gustavo Moreau y en Inglaterra Eduardo Burne Jones, esto es, el genio pictórico mezclado con una fuerte dosis de excentricidad, tiene su admirable encarnación en Suiza en el pintor cuyo nombre hemos escrito más arriba y que tiene su estudio de Zurich». Y es que Montegut tiene para el entusiasta comentarista: «Temperamento vigorosísimo y talento de vuelo demasiado alto para contentarse con el paciente realismo de las modernas escuelas de Berlín y Múnich»¹⁵⁴⁰. La comparación con Moreau es especialmente acertada por su temática: la pintura de Moreau fue responsable de las ornamentadas vestiduras que llevarán las reinas y princesas simbolistas, y de los unicornios y pavos reales que abundan en sus misteriosos jardines y bosques mágicos (Dakyns, 1973).

A medida que se vayan conociendo, Burne Jones y los prerrafaelistas¹⁵⁴¹ despertarán pasiones a favor y en contra; *La Ilustración Ibérica* se decanta

¹⁵³⁸ “Nuestros grabados./ La ninfa de la fuente”, *La Ilustración Ibérica*, 16 (21 de abril de 1883), pág. 6, nos representa una estampa de «aquellos cuentos de hadas en los cuales una princesa de sin igual hermosura queda encantada por las malas artes de alguna vieja hechicera (...). Todos los pueblos poseen en su literatura popular esas deliciosas leyendas, embeleso de los niños en las largas veladas de invierno».

¹⁵³⁹ Del Prerrafaelismo inglés lo que se recogen son los cuadros, no los grabados, que esta generación de pintores realizó para ilustrar magníficos libros como el *Music Master* de Allingham y el *Tennyson* de Moxton, y para la revista *Once a Week* (Reid, 1975: 30-107). Muchos de estos trabajos se encuentran en la línea temática medievalista que estamos señalando: las mujeres mirando por la ventana, el erotismo, el morbo de lo macabro.

¹⁵⁴⁰ “Nuestros grabados. A la luz de la luna (Cuadro de L. Montegut)”, *La Ilustración Ibérica*, 157 (2 de enero de 1886), pág. 14.

¹⁵⁴¹ Sobre el Prerrafaelismo en España, véase también López Estrada (1971: 69-75).

explícitamente hacia las primeras¹⁵⁴², pero en cambio Francisco Giner de los Ríos, en un apasionante artículo de 1885, explica su visión de los prerrafaelistas en términos muy diferentes. Para Giner, que se sitúa desde un punto de vista realista (y en este sentido no parece acabar de comprender las mayores implicaciones de esta rama del arte inglés) el fallo del *Pre-rafaelismo* radica en su pretensión de reproducción arqueológica de la vida medieval y en la imitación de los pintores italianos anteriores a Rafael, pues «la falsedad es inevitable, desde que el autor necesita poner algo de su cosecha con que suplir las lagunas insustituibles de una realidad que ya no puede evocar ante sus ojos; falsedad que se reconocerá tanto más cuanto mayor sea el conocimiento que el público vaya teniendo de la historia». Por ello, «los sentimientos románticos» de esta estética inglesa le resultan fallidos. En el fondo, Giner de los Ríos no ha sabido separar, como tantos otros contemporáneos suyos, la Edad Media del Romanticismo; aunque «todo el mundo se sonríe de la Edad Media de Walter Scott y se ríe de la de Chateaubriand», los prerrafaelistas suponen una visión muy distinta a la romántica. Este artículo, además, nos muestra que el movimiento inglés todavía no era ampliamente conocido en España en 1885, pues el autor se siente obligado a exponer sus propósitos al describir los trabajos de Morris, Hunt o Burne-Jones¹⁵⁴³.

En cambio, Cánovas, que rechaza el arte realista —pues según él nunca la simple reproducción de los modelos naturales en música, pintura, escultura o literatura subirá a la cumbre de lo bello, para eso están los objetos mismos—, muestra una actitud favorable hacia este movimiento. Para es autor, son ejemplos del arte total y verdadero la Venus de Milo y la vida «aquella de otra parte íntima y dulce, y también real, de las vírgenes de la escuela *pre-rafaelesca* que tampoco logran mirar por calles y plazas nuestros ojos mortales» (Cánovas del Castillo, 1885: xiii).

Menéndez Pelayo también valora esta escuela pictórica. Cuando habla de la historia de las ideas estéticas en Inglaterra, explica cómo para muchos críticos todas las

¹⁵⁴² “Nuestros grabados./ *La Anunciación*, cuadro de C. Burne Jones”, *La Ilustración Ibérica*, 177 (22 de mayo de 1886), pág. 335. «Esta obra ha sido recientemente objeto de los más opuestos pareceres, pues mientras unos la ponían sobre las nubes, otros la calificaban de cuadro lamentable y enfermizo, desaprobándolo con vehemencia. No tienen razón estos últimos; Mr. Burne Jones es un pintor que como la mayoría de los de su país anda siempre en busca de pistas no trilladas, de efectos originales y de procedimientos nuevos. Esta vez ha imaginado Burne Jones volver a la manera de los primitivos maestros italianos, de los famosos *trecentistas*, y ha procedido en consecuencia, lo mismo respecto a las formas que a los colores, esparciendo por toda la obra una espiritualidad graciosa y llena de armonía que hace de su cuadro una obra extraña, pero singularmente poética».

¹⁵⁴³ F. Giner de los Ríos, “La pintura contemporánea en Inglaterra. Los pre-rafaelistas”, *La Ilustración Artística*, 185 (13 de julio de 1885), págs. 223-224. Giner explica el Prerrafaelismo como «una cierta tendencia romántica, medieval y arqueológica, que constituye uno de los rasgos más sobresalientes, no sólo del arte, sino de la vida entera inglesa» (pág. 223).

Al mismo tiempo, Alma Tadema también empieza a ser valorado y descubierto; véase el artículo que, lleno de reproducciones del pintor, sobre éste publica H. Zimmern, “Lorenzo Alma Tadema, su vida y sus obras”, *La Ilustración Artística*, 277 (18 de abril de 1887), págs. 122-124; y la declarada predilección que por él muestra la misma revista páginas más adelante: en “Nuestros grabados”, 293 (8 de agosto de 1887), pág. 298.

partes de la filosofía se renuevan desde el punto de vista de la evolución. Pero, enfrente del evolucionismo y del positivismo reinantes, enfrente «de los que se empeñan de tal modo en borrar de sus mentes la huella de lo divino, y reducir la emoción más ideal a funciones puramente fisiológicas, prosigue Ruskin su ardiente y generosa cruzada en pro del arte gótico, intentan los prerrafaelistas (Pater, Burne, Jones...) adivinar y reducir a fórmulas los principios que guiaron la mano de Cimabue y de Giotto; brilla a uno y otro lado del Atlántico una espléndida constelación de poetas de que ninguna otra raza sino la inglesa puede hoy gloriarse; Tennyson y Longfellow, Elisabeth y Roberto Browning, Gabriel Rossetti y Wittier, Cullen Bryan y Swinburne», y señala a otros apóstoles del ideal como Arold, Disraeli, Elliot, Dickens, Bronte, Thackeray¹⁵⁴⁴. Es decir, el santanderino opone el idealismo que *denotaba* la escuela prerrafaelista y la poesía inglesa con las ideas del materialismo positivista y el evolucionismo.

Sea como sea, el estudio de los prerrafaelistas de la pintura anterior a Rafael fue extenso e influyó en sus poemas y pinturas; un grado de conocimiento de la pintura medieval que no tiene parangón en España. Quizá les abriera el camino la publicación en los años 40 y 50 de muchos libros populares de pintura de misal e iluminación en Inglaterra¹⁵⁴⁵. Si otros medievalistas victorianos se empleaban en una búsqueda seria de significado, orden y belleza en el período medieval, cuando no podían encontrarlo en el arte y la sociedad de su propia edad, muchos prerrafaelistas persiguieron el lado más subversivo del Medievo, y su pintura fue considerada a veces escandalosa. Sin embargo, curiosamente, a las revistas ilustradas no acabó de llegar ese erotismo encendido, como el sensual y perverso beso del ángel en el grabado de *Saint Cecilia* de Rossetti (Reid, 1975: 39-40) y su representación de la mujer caída (De Girolami Cheney, 1992), el lado

¹⁵⁴⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, "De las ideas estéticas durante el siglo XIX en Inglaterra", *Revista de España*, CXXIV (noviembre y diciembre de 1888), págs. 381-421: 419. Se puede leer este texto también en Menéndez Pelayo (1974, II: 415). El santanderino considera que los prerrafaelistas y esteticistas son discípulos de Ruskin (*ibidem*: 394).

¹⁵⁴⁵ Los prerrafaelistas tienen un naturalismo espiritualizado y combinan el detalle realista con el significado simbólico. Aunque todos ellos son admiradores del arte italiano antes de Rafael (pues creían que era más fiel a la naturaleza [Chandler, 1971]), se dividen en dos bandos: los de Hunt y Millais que tienen una línea de representación realista y purista de la naturaleza, y el neomedievalismo de Rossetti, con Burne-Jones o Morris como seguidores. Por supuesto, a nosotros nos interesan especialmente los últimos. Difieren del Impresionismo en que éste se ocupa más de la vida e historia contemporánea, y desde luego desaparece la inclusión del detalle indiscriminado del Prerrafaelismo. Al tiempo hay que decir que fueron considerados *realistas*. Ruskin dirá que los prerrafaelistas trataban de concebir el hecho medieval como realmente había ocurrido; por su esfuerzo de la imaginación eran «reliable reporters, almost photographers. (...) In this respect the Pre-Raphaelites were quite unlike the historical painters of the preceding generations, who had deliberately kept the past in the past by presenting it in a obviously ideal and «generalized form» (Jenkins, 1980: 315). Rosen y Zerner (1988) señalan cómo los prerrafaelistas usan la pintura *fini*, que se fue desarrollando a lo largo del XIX y pretendía mantener la *ilusión* de realidad en su perfecto acabado. Pero los pintores prerrafaelistas, a diferencia de los realistas franceses o españoles, combinan la elección causal de temas de vida cotidiana y detalles realistas con ese alto nivel de acabado. Y en ellos, la ejecución minuciosa es referencia clara a los primitivos italianos, a la iluminación de manuscritos e incluso a la vidriera medieval. Evocan así un pasado mítico cuando el arte era una artesanía. Quieren volver a dar al artista esa dignidad de artesano perdida con el capitalismo

más transgresor de la leyenda de Arturo a través de Burne-Jones (con su atracción por Vivien [Miliaras, 1992a]), o, en otra esfera, los dibujos más provocadores de Aubrey Beardsley. No obstante, el erotismo medievalista, como ya hemos visto, entró a través de otras formas (lo macabro, la representación del harén).

Como vemos, hubo ya un medievalismo prerrafaelista y uno modernista antes de 1890, aunque su predominio en los grabados que reproducían cuadros de extranjeros nos habla de que consistió más en un conocimiento de lo que se hacía en Europa que en una imitación sistemática de esas pinturas por parte de los españoles, si exceptuamos la labor original de vascos y catalanes.

Reyero y Freixa (1995: 297), aunque niegan la existencia de una escuela de arte vasco, señalan cómo en el último tercio de siglo los artistas de esta región giraron sus ojos hacia William Morris y los prerrafaelistas. En este sentido es muy reveladora la Exposición Bilbaína de 1882, organizada por la Diputación de Vizcaya y el Ayuntamiento de Bilbao. El arte y arquitectura británicos, sus formas de cultura y modelos sociales, eran un fundamental punto de referencia para la sociedad vasca, por la relación empresarial con Gran Bretaña, de donde exportaban hielos. Vicente Arana escribe en 1860 una novela que se inspira en Walter Scott. En los años de la Restauración el preciosismo de los prerrafaelistas influye en las obras que Anselmo Guinea y Mamerto Seguí presentan a la exposición de 1882. «Eran obras de tema histórico que reivindicaban los grandes temas de la mitología vasca, en un estilo neomedievalista, y que se inscribían en la tónica de la nostalgia floralista, pero que muchas veces añadían como nota de modernidad ciertos paralelismos como el prerrafaelismo inglés» (*ibidem*: 297-298). La clásica pintura de historia se llenó entonces de ciertas notas de modernidad.

En Cataluña nos encontramos con el importante papel que en la introducción del Modernismo jugarán Apeles Mestres, Riquer o el pintor Rusiñol. Fontbona (1988) nos habla de una serie de ilustraciones catalanas que usan papel de gran calidad, donde Apeles Mestres se mostrará con un tinte sarcástico mezclado de cierto modernismo. El dibujante catalán abandona a veces el discurso realista y recurre a la alegoría, cuando no abiertamente a la fantasía, como en los *Cuentos de Andersen*, en 1881, o en los de Perrault, en 1907 —distintos, claro está, de su ilustración de *El sabor de la tierruca* de Pereda, de 1882—; alterna así lo ilusorio con lo realista (*ibidem*: 450). Poco a poco, en sus dibujos, los gnomos, mariposas, hadas y personajes de ilustraciones antiguas romperán los estrechos marcos de las viñetas para formar composiciones fluidas, aunque no abandonará sus recursos de factura realista (*ibidem*: 451).

Riquer, en cambio, se encontraba más asimilado al Modernismo. Aunque cultivó como Mestres un realismo tendente a la alegoría con fugas hacia lo fantástico (*ibidem*:

(*ibidem*: 211). Pero aunque Ruskin deseaba un realismo que ofreciera el mayor número posible de

452), predomina en sus obras la vegetación exquisita y la presencia de ninfas y hadas, que ornamentan sus composiciones creando un mundo mágico; algunas de ellas fueron realizadas en los 80. Vemos así las viñetas que se presentan al inicio de cada canto del *Canigó* de Verdaguer, libro que ilustra Riquer en 1886, donde a través de la riqueza de su imaginación, su capacidad creativa y sus recursos de ornamentista el autor muestra ya una veta modernista (*ibidem*: 453). Si Riquer idealiza sus composiciones ornamentándolas, sus figuras desvían el peso de la línea al conjunto. En el *Apéndice 3*, podemos apreciar su estilizada pluma en la ilustración 28, donde vemos esa primorosa vegetación, señalada por Fontbona, enredándose incluso entre las piernas del jovencísimo trovador.

Mestres y Riquer representan entonces para Fontbona en parte sustancial de su obra un estilo cronológicamente intermedio entre el Realismo ochocentista y el Simbolismo finisecular, que el estudioso Cirici denomina Esteticismo (*ibidem*: 455) y donde se pueden encontrar tanto el decorativismo frondoso como la tendencia al exotismo, *japonismo* o islamismo, en los que se busca lo insólito en elemento vegetales y animales, lo artificiosamente dispuesto con inclinación a lo grotesco. Este estilo se plasma más en el ámbito de la ilustración de libros que en el de la prensa ilustrada, aunque hemos comentado el grabado modernista de Riquer en nuestras páginas. En 1894, nos encontramos ya con el período simbólico-esteticista de Rusiñol, quien se encuentra bajo la influencia de los prerrafaelistas, los simbolistas franceses y los pintores primitivos italianos, con los que se familiariza en su viaje a Italia de ese año. Abandonó entonces Rusiñol el arte anecdótico, secuencial y narrativo de su etapa anterior para adentrarse en tendencias simbolistas y esteticistas (Zanetta, 1997).

Finalmente, ya comentamos en otros capítulos la presencia física del Modernismo en la presentación de ediciones de textos medievalistas, como la de los *Ecos de las montañas* de Zorrilla de 1894, que combina el Romanticismo de Doré con la ornamentación en motivos florales propia del último movimiento artístico del siglo XIX.

Para resumir todo lo expuesto, podemos decir que las imágenes de nuestras revistas sufren, en su vertiente medievalista, una evolución paralela a la que hemos reconocido en el universo de las letras o de las artes plásticas¹⁵⁴⁶. Podemos decir, pues, como Núñez de Arce en 1882: «la Poesía y el Arte son dos hermanas gemelas, nacidas para vivir en continua y fecunda comunicación»¹⁵⁴⁷.

detalles, se opuso al ilusionismo de la superficie pulida (*ibidem*: 213).

¹⁵⁴⁶ Sería interesante estudiar en algún momento la relación existente entre la escenografía teatral de los dramas históricos (Cabralas Arteaga [1984: 429-433]) y los grabados y cuadros ambientados en el Medioevo, así como su posible mutua influencia.

¹⁵⁴⁷ Gaspar Núñez de Arce, "Prólogo", *La Diana*, 5 (1 de abril de 1882), págs. 8-9: 9. (Tomado del catálogo de la segunda Exposición del Círculo de Bellas Artes). En este artículo el autor conmina a que la

En *La Ilustración Artística* de 1889, los monumentos españoles de Córdoba, testimonio de las riquezas de los califas, aparecen en copias fotográficas¹⁵⁴⁸. A partir de entonces la mezquita o la catedral ya no van a reproducirse en grabados, sino en fotografías. Así, en la década de los 90 la imagen grabada será sustituida por otra que conlleva una mayor carga de inmediatez, de presente, con el consecuente cambio en el terreno estético que esto supone. Pero a nosotros ya no nos toca ocuparnos de este asunto.

unión sea aún mayor, pues en los últimos tiempos, las Artes y las Letras, aunque conserven una buena amistad, no se frecuentan tanto. A pesar de estas palabras, según Gómez Moreno (1990: 81): «nunca, hasta entonces, los pintores se habían inspirado tan a menudo en la poesía ni los poetas en la pintura».

¹⁵⁴⁸ Ya en los años 50 se empiezan a realizar las primeras fotografías de monumentos, que se exhiben en exposiciones. Eran éstas obras de extranjeros que recorrían nuestro país viajando, y poseían menos fantasía y más realidad objetiva que los anteriores grabados (García Melero, 1998: 211-213).

ABRIR CAPÍTULO VII EL PENSAMIENTO...

