

---

# ‘Yo no soy un erudito’: Leopoldo Alas ‘Clarín’ y el canon del teatro clásico español

---

MARIANO NICOLÁS SABA

*Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y  
Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” / CONICET*



## **Resumen**

Si bien Leopoldo Alas se dedicó en buena parte a la apreciación de su actualidad literaria, puede rastrearse en su praxis crítica una atención recurrente al problema del canon teatral áureo. De este modo la recepción del teatro clásico español por parte de Clarín permite revelar en algunos de sus juicios no sólo los modos en que pudo construir su opinión al respecto desligándose del territorio de lo erudito, sino también la manera en que logró incidir en la revisión del pasado dramático de España.

## **Abstract**

While Leopoldo Alas was devoted largely to the appreciation of his literary present, a recurring attention to the issue of the Golden Age Theatre canon can be noted in his critical works. His reception of classical Spanish theatre reveals not only the opinions he formulated on the matter, and his dissociation of himself from the terrain of the erudite, but also how he managed to influence the revision of the dramatic past of Spain.

## **A modo de introducción**

No resulta desatinado proponer para la última etapa del siglo XIX español una relación directa entre dos módulos de tiempo bien diferenciados como objetos de lectura, los cuales se postulan a la vez como ligados y excluyentes. Se trata así de un vínculo respetuoso entre dos territorios claramente parcelados por la actividad crítica: por un lado, el terreno de la actualidad a manos del ensayismo ‘periódico’; y por otro, el del pasado literario, a cargo del historicismo erudito. Es claro que las figuras emblemáticas de cada uno de esos campos fueron por entonces Leopoldo Alas ‘Clarín’ y Marcelino Menéndez y Pelayo, respectivamente. Y sin embargo, en esa demarcación de límites intelectuales, las transgresiones a la frontera impuesta entre ambas especificidades no fueron pocas. Si se focaliza en Alas, puede identificarse una serie de movimientos capaz

de indicar no sólo su modalidad para avanzar sobre terrenos aparentemente cedidos a la erudición, sino también para asentar sus propias opiniones en torno a temas del pasado literario que reconocía como especialidad de su admirado amigo de Santander.

En este sentido, cabe tener en cuenta que hay en Clarín un intento por promover la renovación teatral atacando dos frentes al mismo tiempo: por un lado, la vulgaridad de su teatro contemporáneo –exceptuando obras de autores que destaca, como las de Echegaray o las de Galdós–; y por otro, relativizando la centralidad histórica del teatro áureo como modelo dramático vigente en las postrimerías del siglo XIX. Como podrá verse luego, esta insistente reflexión sobre la hegemonía ejemplar del canon teatral del barroco responde a las coordinadas abarcadoras de un discurso progresista,<sup>1</sup> y aparece sin embargo muchas veces solapada en la obra de Alas. Tanto es así, que podrían identificarse al menos dos formas en que el autor suele soslayar su juicio al respecto: en primer término, a través de una crítica seria que se reconoce a sí misma como no especializada y que en sus menciones se cuida con claridad de no invadir el campo particular de la crítica erudita; y en segundo lugar, por medio de la ficción, proyectada a veces como refugio para descentrar críticamente al teatro clásico y sus códigos por medio de la ironía. Es curioso, entonces, que al

1 Conviene en este sentido encuadrar el discurso de Clarín en un marco histórico de cierta amplitud y complejidad. En principio es necesario afirmar que las posiciones de Alas con respecto al carácter canónico del teatro barroco se vinculan con las formas generales que adquirió cierto discurso liberal–progresista de su época, capaz de rescatar al teatro áureo siguiendo el mandato de revaloración de lo ‘nacional’ (discurso que además se mantuvo cerca del rechazo a lo francés que dictaba el krausismo de Giner de los Ríos y de Revilla). Fue esta línea de pensamiento la que curiosamente intentó el ‘polémico’ rescate del teatro del Siglo de Oro del territorio conservador propio de la crítica romántica de los hermanos Schlegel, de la querrela calderoniana de Böhl de Faber y finalmente de la reivindicación ‘ortodoxa’ de Menéndez y Pelayo. Álvarez Barrientos logra exponer la situación de manera sintética al mencionar los resonantes hechos de 1881, cuando Menéndez Pelayo se opuso a los homenajes: ‘Es posible que el disgusto del santanderino y de los conservadores católicos por la celebración del centenario de Calderón tuviera que ver con que fueran los liberales quienes dirigieran la conmemoración. Se habría dado, por tanto, una maniobra de capitalización poco habitual. Es decir, un gobierno liberal habría intentado congeniar a todos los españoles liderando la celebración de una figura “española”, patrimonio de los conservadores; habrían portado ellos mismos el estandarte de Calderón para ofrecer una imagen de nación unida, tras el final de la Segunda guerra Carlista y de la Guerra de Cuba’ (Álvarez Barrientos 2000: 299). En la misma orientación, Oleza (2002) señala con respecto a la herencia que dejarían luego Durán o Böhl de Faber: ‘Lo curioso es que este discurso, de signo eminentemente conservador, y que ayudó no poco a la resistencia ideológica contra las ideas emanadas de la revolución francesa y difundidas por las tropas napoleónicas, será retomado en los años sesenta por liberales moderados como Amador de los Ríos y, sobre todo, por Francisco Giner de los Ríos, el intelectual más influyente en la época en que Clarín y Galdós completan en Madrid su formación’ (Oleza 2002: 67). Pareciera entonces que es justamente esta paradójica empresa de reivindicación ‘nacionalista’ de los liberales la que legitima al teatro áureo como tema de actualidad en el último cuarto del siglo XIX, y la que habilita por lo tanto al crítico Clarín a evocar el canon dramático barroco de manera asidua (más allá de su conciencia expresa de estar refiriéndose a un objeto muy afín a la crítica erudita).

respecto del teatro barroco esa ironía no se permita jamás optar por el carril de la crítica satírica tan prolífica en Alas: será la narrativa el vehículo para ironizar sobre la recepción decimonónica del teatro del Siglo de Oro y su incidencia en la actualidad. Como se verá luego, y más allá de diversos cuentos donde el tema queda aludido, baste con recordar al personaje de Quintanar en *La Regenta* (1966) y al peso decisivo que en su caída tiene la tensión entre los idealizados códigos del honor calderoniano y su posición trágica frente a la venganza exigida por el adulterio real.

Conviene entonces iniciar el itinerario de esta argumentación refiriendo las modalidades con que la crítica clariniana deslindó responsabilidades en cuanto al canon pretérito del teatro áureo, relegando al plano erudito la especificidad de ese *corpus*, el cual no pudo sin embargo resultarle ajeno. Prueba de ello es –como se verá– la manera oblicua en que Clarín deja entrever en variadas ocasiones su valoración del teatro antiguo español.

### Entre pasado y futuro: la crítica clariniana y el teatro barroco español

La expresa admiración de Alas por su antiguo compañero de estudios, Menéndez y Pelayo, queda clara ya desde aquel artículo que integrara el volumen de los *Solos de Clarín* (de 1881), donde el autor pondera que un autor tan joven, sin más respaldo que su propia inspiración, se haya aventurado al desusado estudio ‘de la civilización clásica y de su literatura’ (Alas 1971: 37), y que eso no le haya impedido sin embargo conocer lo nuevo: ‘Amar lo antiguo por ignorancia de lo moderno es achaque de algunos eruditos; pero amarlo conociendo lo nuevo, y por lo mismo, porque se echa de menos en esto lo que en lo antiguo existe, es otra cosa, y en este caso está Menéndez Pelayo’ (1971: 37).

En esta misma línea divisoria entre el conocimiento de lo antiguo y de lo moderno, y de las implicancias de uno en otro, la crítica ha enfatizado en reiteradas oportunidades la división de especificidades que de algún modo facilitó el equilibrio en el vínculo amistoso entre Alas y Menéndez y Pelayo. Al respecto afirma Sobejano:

Clarín pudo ser un historiador erudito al modo de su estimadísimo compañero Menéndez Pelayo, pero, como más tarde haría Unamuno (heredero espiritual de Clarín), desechó pronto cualquier tentativa en aquel ámbito y optó por atender a la literatura de su propio tiempo y pueblo, demostrando en ello su romanticismo (búsqueda de lo actual, móvil y en evolución, de lo vivido por la persona: el aspecto arqueológico del romanticismo nunca sedujo a Alas) y su realismo (atención al medio, cuidadosa observación del mundo en torno). (Sobejano 1965: 42)

Filière reparó en que Alas ‘siempre se negó a que le llamasen “erudite”, a pesar de crear una obra densa y ardua, a pesar de ser el centinela de las letras y el portavoz de las evoluciones culturales europeas en España’ (Filière 2013: 100). El propio Clarín quiso aseverarlo en *Museum (mi revista)* –de 1890– cuando declaró por escrito: ‘Yo no soy un erudito, porque no tengo sabiduría para ello. Yo no sé lo que saben un Menéndez Pelayo, un Valera, etcétera, y no quiero parodiarlos’

(Alas 2003a: 1439). Así, en esta partición de responsabilidades entre lo erudito abocado al pasado y la crítica periódica atenta a la actualidad, Clocchiatti revisó el epistolario entre Alas y Menéndez y Pelayo, y señaló allí cierta ambigüedad de Clarín. En determinados aspectos, puede verse en Alas una tensión definida entre su admiración por la sapiencia del santanderino y su resistencia postrera a seguir inhibiendo sus propias opiniones sobre el canon pretérito de la literatura española, y también sobre los clásicos grecolatinos:

Un año antes de morir, lamenta no poder dedicarse de lleno al estudio de los clásicos nacionales y escribir detenidamente sobre ellos: ‘...mis lecturas, pensares y aficiones cada día me alejan más de la esperanza de llegar algún día a estudiar lo suficiente de nuestras lenguas antiguas para poder, sin ser ridículo por mi pobreza documental, decir algo de lo mucho que inspira en mi ánimo y fantasía la lectura de nuestros grandes clásicos’. (Clocchiatti 1950: 329)

Clocchiatti indica entonces que ‘Clarín reconoce el valor de la erudición y del acopio de datos científicos, pero no se siente con fuerzas ni con tiempo para llegarse a ella’ (1950: 329). Sin embargo, y a pesar de esta distinción fundamental, vale la pena rescatar las múltiples opiniones que Alas emitió por entonces acerca del canon teatral áureo, transgrediendo los límites de la especialidad pero siempre ocupándose de no caer en las pretensiones de constituir con su juicio la apariencia irrefutable del discurso académico historicista.

Sin afán de exhaustividad, puede intentarse reconstruir una serie de referencias clarinianas al teatro áureo y de este modo medir la verdadera fidelidad que Alas se había autoimpuesto con respecto a su vocación específica de actualidad. En esta vía cabe mencionar que uno de los hitos de la crítica de Clarín con respecto al teatro clásico español se debe a una circunstancia que justamente propiciara Menéndez y Pelayo. Según el epistolario entre Alas y Menéndez y Pelayo puede saberse que a raíz de un pedido del santanderino, Clarín se hizo cargo de recibir al filólogo italiano Arturo Farinelli en Oviedo. Una vez terminada la visita, Alas rinde cuentas a su amigo en una misiva fechada el 19 de septiembre de 1894, donde afirma:

A mí me *caló* desde el primer momento y tuvo la delicadeza de no echar de menos en mí al *erudito* que no hay ni con cien leguas. Pero congeniamos, estábamos de acuerdo en religión, tolerancia, *Pelayismo* y en punto a Carlyle, Macaulay, Renán, Taine, y si no en lo de Lope y Calderón, esto por culpa de que yo no he estudiado bastante ni a uno ni a otro. (Menéndez y Pelayo y Alas 1943: 93; énfasis en el original)

Sin embargo, y como se podrá ver, esta aparente ‘humildad’ con respecto al pobre conocimiento de los clásicos del teatro barroco,<sup>2</sup> quedará desmentida

2 En su conocido estudio sobre Leopoldo Alas como crítico literario, Beser opina: ‘Su entusiasmo aparece cuando habla del teatro clásico español. ¿Es sincero?, ¿lo conocía realmente o se trata tan sólo de una pose? Las citas de dramaturgos del Siglo de Oro aparecen con relativa frecuencia...’ (1968: 262). Para el especialista Clarín tiene cierta ‘familiaridad’ con ese canon. Sin embargo, podría arriesgarse algo más que un vínculo meramente ‘familiar’. La propia enumeración que hace el crítico de las menciones del teatro antiguo español demuestra que Clarín poseía una lectura atenta de ese canon, y la evocación de sus ideas al

rápidamente cuando un mes más tarde, el 25 de octubre de aquel año, deba reseñar para *La Publicidad* el propio libro del erudito italiano titulado *Grillparzer und Lope de Vega* (1894), y demuestre una sólida cultura al respecto. En dicho artículo, Alas comenta la visita de Farinelli a sus lectores: 'Notables son sus estudios relativos a la mutua influencia de las literaturas alemana e italiana, y ahora se ocupa en examinar, con original criterio y novedad de documentos, las relaciones de las letras alemanas y españolas' (Alas 1894b: 1). Tras hacer pública la queja de que Farinelli pudo consultar la biblioteca de Menéndez y Pelayo pero no la Biblioteca Nacional, pues se encontraba en plena mudanza, Clarín pasa a describir –cual si se tratara de una reseña académica– las virtudes del libro que le ha obsequiado su huésped italiano. Para ello sigue de cerca las opiniones del santanderino pero no deja de proyectar su lectura personal en la evocación del canon áureo:

Nuestro erudito español era, de atrás, gran admirador de Lope; y así como para Valera Tirso disputa a Calderón la primacía, para Menéndez, que puso al autor de *La vida es sueño* muy por debajo de Shakespeare, Lope es, de los nuestros, el primero. La superioridad de Calderón en la fama se debe acaso en gran parte a la influencia de la opinión romántica, sobre todo de los alemanes. (Alas 1894b: 1)

Como puede notarse, Clarín introduce la obra de Farinelli evocando no sólo la autoridad de Menéndez y Pelayo –a quien celebra a su vez porque se encuentra editando las obras completas del Fénix–, sino que lo reivindica como aquel que pudo, en contra de la herencia romántica alemana –y en coincidencia con el 'disidente' Grillparzer–, devolver al teatro de Lope de Vega la centralidad que le correspondía en el canon barroco. Ahora bien, ¿qué puede desprenderse de este artículo? En principio el verdadero interés que Clarín tenía por el corpus del teatro barroco: la reseña prosigue detallando parte por parte el libro de Farinelli, lo que denota la atracción genuina de Alas por el asunto en cuestión. Y por si esto fuera poco, vale la pena recordar que tiempo después, en su reseña sobre la segunda serie de los *Estudios de crítica literaria* publicados por Menéndez y Pelayo, Alas destaca el comentario que el propio santanderino hace allí sobre el libro del erudito extranjero: 'Farinelli, el *especialista* italiano en estudios sobre Lope, juzgado por M. y Pelayo, el *especialista* español y editor oficial de Lope. ¡Figúrese el lector! Miel sobre hojuelas' (Menéndez y Pelayo y Alas 1943: 233).

En segunda instancia, la reseña de Clarín subraya una coincidencia notable en la jerarquización de los clásicos dramáticos españoles entre la crítica erudita de Menéndez y Pelayo y la crítica 'periódica' volcada por Alas. Al igual que el

---

respecto denota una persistente reflexión de Alas sobre las relaciones entre ese teatro y la actualidad. Tal como surge de su investigación, a lo largo del tiempo Clarín va sembrando sus opiniones sobre la dramaturgia áurea: dice que el teatro barroco español sólo halla competidores en la antigüedad griega y en el teatro inglés del Renacimiento; asimismo opina que Calderón es cosa superior pero que tiene el defecto de no representarse; afirma que Lope de Vega es el Balzac del Siglo de Oro, que Tirso es un pre-naturalista y que Ruiz de Alarcón, a pesar de ser el autor más perfecto de su época, no resulta el de mayor calidad (Beser 1968: 262). Como puede notarse, todo un itinerario que revela no sólo temas importantes sobre el teatro barroco sino sobre la infatigable atención que Alas le dedicó.

santanderino, Clarín aplaude en su texto la remoción de Calderón del lugar privilegiado que el discurso liberal de su tiempo se había ocupado de otorgarle desde los homenajes de la década anterior. Y este no es un detalle menor o casual en la historia de las apreciaciones del teatro áureo por parte de Alas: la disidencia de sus opiniones en torno a este tema con respecto al discurso liberal –al que sin embargo adscribía ideológicamente– lo acercan con notable asiduidad a los postulados de Menéndez y Pelayo, aún cuando algunas de las razones motoras de esos juicios fueran en todo distintas.<sup>3</sup>

De hecho, ante los homenajes de 1881 por el segundo centenario de la muerte de Calderón, Clarín ya había expresado su total distancia con la decisión liberal de celebrar al autor de *La vida es sueño*. En el artículo ‘Dos siglos después’, publicado el 25 de mayo de aquel año también en el diario *La Publicidad* de Barcelona, el crítico se lamenta del oportunismo con que muchos poetas menores y críticos improvisados intervienen en los homenajes a Calderón, cuando en realidad debieran ser los ‘sabios’ quienes lideren tales actividades. Lejos de querer sumar su aporte al cúmulo de ‘tantos insípidos ditirambos’ (Alas 1881: 6), Clarín se impone como objetivo desentrañar la ‘influencia presente de Calderón en nuestra literatura’ (1881: 6). Señala su parecer de que el hermoso espectáculo de ‘fervoroso culto al genio’ (6) no obedece en España a la devoción por Calderón sino al ejemplo progresista de ciudades como París, Milán o Lisboa, que habían celebrado ya de igual manera a varias de sus figuras canónicas. La diferencia con esos otros sitios, según Alas, consiste en lo desacertado de la elección española. No sólo supone que Madrid desconoce la obra de Calderón, sino que además toma como prueba el hecho de que sería imposible festejar su obra si se tuviera conciencia de lo contradictoria que resulta para el espíritu de modernidad y libertad de pensamiento que habría conquistado finalmente la metrópoli:

La religión del autor de los Autos Sacramentales era la católica, y esta es la que hoy predomina en España, según las estadísticas y según la Constitución del Estado; pero ningún pensador independiente opinará ni dirá que en el espíritu de nuestra literatura presente domina el catolicismo. No, al fin España ha entrado en el movimiento general de la cultura europea, y no cabe pensar que el catolicismo y su intransigente disciplina inspiren nuestro progreso. (Alas 1881: 6)

Clarín identifica un hiato histórico entre la época del autor homenajeado y la suya propia, y la gran brecha estaría justamente en la ‘esclavitud de la idea’ que promovía el lejano siglo XVII, tanto en lo religioso como así también en su respeto ciego a la monarquía: ‘Este divorcio entre nuestra vida actual y aquella en que florecieron letras y armas de España, es culpa de la vergonzosa tiranía

3 Como puede extraerse de la nota 1, esta cercanía entre Clarín y Menéndez y Pelayo parecería simplemente reproducir una paradoja que ya se había dado en la semejanza del discurso liberal con sus precedentes conservadores. Por otra parte, el tiempo tornaría insoslayable el juicio pelayano al respecto de Calderón: la opinión airada de sus conferencias terminaría por teñir los juicios posteriores de críticos diversos, de muy distintos signos políticos. Como señala Schinasi: ‘his criticism of Calderón may have been more severe than that other nineteenth-century critics, and it may have had greater influence in the twentieth century’ (Schinasi 1985: 133).

que en religión y política sufrimos al tiempo mismo que nuestros reyes llevaban la cruz y el cetro de los Austrias a todas las regiones del mundo' (1881: 6).

Clarín insiste en que salvo por algunas tibias protestas contra el sometimiento de su época, el teatro de Calderón no puede dialogar ya para nada con un pueblo que 'conquistó su soberanía y sabe que es abyección, debilidad y podredumbre la idolatría de los reyes' (6). Lo único digno de imitarse en él sería algo del orden del lenguaje 'como forma de expresión bella, digna, exacta, enérgica y pura, no en cuanto estilo propio' (6), que por lo demás –según Alas– suele muchas veces recaer en cierta 'hojarasca de palabras'. El teatro de fines del siglo XIX, entonces, requiere de cierta observación que le facilitara la pintura de la vida, lejos estaría según Alas de un modelo como el calderoniano, repleto de idealismo.<sup>4</sup> Al no ver en la poesía del autor áureo vestigio alguno de la 'decadencia' de su tiempo, –a diferencia de la que sí exhibiera Quevedo–, Clarín lo acusa de metafísico y abstracto, y sólo rescata su monumentalidad –en un gesto semejante al de Menéndez y Pelayo en sus conferencias sobre el mismo autor–. Es decir, sólo recupera para la imitación del clásico algo un poco vago y general, que sin descartar el carácter canónico de Calderón, logra claramente descentrarlo. 'Queda un arsenal de bellezas en caracteres, situaciones, ideas geniales, aisladas, no sistemáticas' (6), dice Clarín, y culmina: 'Y en fin, queda una gloria del arte inmenso, que cuanto más culto sea el pueblo, más admirará, sin perjuicio de que el tiempo vaya alejando más cada vez de aquel gran espíritu el espíritu del siglo' (6). Como Menéndez y Pelayo, Clarín reacciona ante los homenajes a Calderón. Pero en su caso busca señalar la inadecuación axiológica con su época contemporánea. Y en esta línea intenta evidenciar la razón íntima de la celebración liberal: el afán de abrir España a Europa no bastaba para legitimar las contradicciones que hacían a la elección del homenajeado, algo que señalaron tanto Alas como el erudito de Santander, aún con argumentos diametralmente opuestos a nivel ideológico.

Si Menéndez y Pelayo había erosionado a Calderón por su 'dificultad' en la construcción de caracteres y el barroquismo de su lenguaje, Clarín lo hacía por su discurso moral y su adscripción al catolicismo y a la monarquía (cuestión que el santanderino, de hecho, había elogiado en el famoso brindis del Retiro). En este sentido lo curioso es que ambos se enfrentaban al mismo intento de los liberales por apropiarse de Calderón como botín en el controversial contexto de fin de siglo, y ambos lo hacían por razones cercanas aunque esgrimiendo paradójicamente motivos antagónicos.

4 Tal como señala Rubio Jiménez (1990), la actitud modernizadora de Alas corresponde al marco general de los debates sobre el realismo escénico: 'El término realismo apunta entonces a la observación precisa de la vida contemporánea, adoptando el observador una actitud desapasionada e impersonal. Si en la novela española el progreso en esta dirección fue constante aunque lento, en el teatro se agravó esta lentitud debido a que en su definición siguieron teniendo un lugar decisivo criterios morales muy estrictos, que nada tenían que ver con lo literario. La sociedad burguesa española hizo suya la idea de que el teatro debía analizar las costumbres contemporáneas –camino que conduce al *realismo escénico*– pero introduciendo factores restrictivos que hipotecaban de entrada cualquier posibilidad de análisis distanciado' (Rubio Jiménez 1990: 174).

También en 1881 aparece incluido en *Solos de clarín* el artículo ‘Del teatro’, donde Alas insiste en la lejanía que representa para su presente teatral el modelo de teatro barroco. Y sin embargo, una vez más, el intento de reorientar la imitación de los dramaturgos españoles a los pioneros del teatro naturalista francés viene prologado por cierto elogio general y nostálgico a los antiguos clásicos españoles:

Nadie como yo, o más que yo, para decirlo exactamente, ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes. Cada vez que Calderón, Lope o Tirso, Alarcón, Rojas o Moreto hablan en nuestros coliseos, siente el alma el orgullo noble del patriotismo, y parece que aún somos los españoles los señores del mundo, al oír tal lenguaje, el más bello que hablaron poetas... Todo eso es divina poesía, tan real y legítima poesía como la más hermosa y más humana; pero nada de eso es lo que hoy ha de buscar la musa dramática, si quiere atraer de nuevo la atención del público que le abandona. (Alas 1971: 53–54)

Tal como ha señalado Oleza en su trabajo sobre Francisco de Paula Canalejas, ‘el discurso conservador sobre Calderón comienza a ser desplazado, en los años 60, por un discurso de signo liberal’ (Oleza 2003: 268),<sup>5</sup> el cual llega a ‘su plena formulación entre los krausistas españoles, para dar posteriormente un giro decisivo con los krausopositivistas, y muy especialmente en el período naturalista de Galdós y Clarín’ (2003: 268). Y aunque no se haga referencia del signo que ese ‘giro’ tomó, puede entenderse a partir de las citas previas que al menos en Alas fue negativo, o al menos de un franco escepticismo.

Y sin embargo, a pesar de esa constancia en querer desligar su presente de la herencia dramática ejemplar del Siglo de Oro, en aquel mismo año de 1881 el elogio del teatro clásico español aparece asiduamente en la crítica seria de Alas siempre como objeto de defensa ante los embates de la desidia moderna. Como si a medida que se alejaban aquellas fechas del tan controvertido homenaje calderoniano, Clarín encontrara menos vedada su adhesión a la defensa activa del teatro antiguo español y, de este modo, pudiera alinearse –a medias– con ese frente que resultara siempre más familiar para los críticos ‘eruditos’. Lissorgues recuerda de hecho el artículo publicado por Alas poco después, en el número de *El Progreso* del 24 de enero de 1882, donde a raíz de la representación madrileña de *La hija del aire*, ‘esa tragicomedia de Calderón vivificada por Calvo’ (Lissorgues

5 Este ‘discurso conservador’ –el cual había sido hegemónico en tiempos precedentes– debe encuadrarse en la situación general del teatro clásico que Menéndez Onrubia (1990) ha descrito para el período de la Restauración, ‘lo que de un modo muy particular caracteriza al teatro clásico de este período, es la intensa motivación psicológica que el público en general, y sobre todo el público de mentalidad más conservadora, siente hacia el teatro de tono histórico y neorromántico y hacia las reposiciones de teatro clásico barroco, que entonces se solía llamar de modo más acertado, teatro antiguo. Un apasionamiento que corresponde a la reacción oligárquica contra la clase media que en la Revolución de 1868, con la misma puerta con la que cerraba definitivamente las pretensiones del tradicionalismo monárquico, venía a dejar libre la salida al adversario futuro, el proletariado [...]. Una reacción que se condensó en fuertes e inmediatas actitudes de repliegue y defensa del tradicionalismo cultural e ideológico hispánico, frente a las nuevas ideologías disolventes que habían acompañado al liberalismo’ (Menéndez Onrubia 1990: 188).



2007: 319), Clarín preconiza que se le den al público las joyas del teatro antiguo y afirma que es 'pecado de lesa-nación' (2007: 319) que se las ignore mientras proliferan escenas convencionales y efectistas.

Este viraje hacia una apología del teatro clásico español –y de su recepción moderna– va a sostenerse de manera paulatina pero constante en tiempos posteriores, aunque siempre encuadrada dentro de lo que sería la responsabilidad 'nacionalista' de la crítica, y nunca como propuesta de un modelo para la actualidad.<sup>6</sup> En este sentido son varias las menciones que se suceden en los libros de crítica de Alas aparecidos en los años subsiguientes. En *Sermón perdido*, de 1885, opina sobre la *Poética* de Campoamor y rechaza la idea que allí aparece de que si Tirso, Lope o Calderón escribieran para el teatro de fines del XIX, serían silbados 'sin más razón que la de estar investidos del carácter autoritario de sacerdotes católicos' (Alas 2003d: 555). A pesar de que tal juicio no dista mucho de sus antiguas opiniones, Clarín se muestra ofendido por los dichos de la *Poética* y afirma que Campoamor mismo es aplaudido 'a pesar' de ser liberal-conservador y no justamente por eso. Y añade: 'Si Tirso resucitara, fraile y todo, sería probablemente, dado su teatro, el jefe de la escuela literaria a que tengo la honra de pertenecer; ya sabe Campoamor: la escuela que él llamaría de las cosas que repugnan a los sentidos' (2003d: 555). Una vez tendido este puente entre el pasado y la actualidad, o al menos entre una parcela menos idealista del teatro áureo y la escuela 'novedosa' de la observación naturalista, vuelve a aparecer una actitud defensiva del teatro barroco en *Nueva campaña*, publicado en 1887. En su artículo titulado 'Temporada teatral', Alas arremete contra la mayoría de los actores que resultan 'pésimos intérpretes de las joyas de nuestro genio dramático nacional' (Alas 2003b: 847). Allí mismo lanza una diatriba contra el Estado que no protege ni incentiva la representación de los clásicos:

Una de las mejores cosas que tiene que conservar España es su teatro. Entre todos los teatros habidos, (no digo por haber), sólo estos dos, el antiguo griego y el inglés del Renacimiento, pueden competir con el nuestro; pregunten ustedes por ahí fuera, y los que entienden de estas cosas les dirán. ¡Oh! El teatro español de Lope y Calderón, de Tirso y Rojas, de Alarcón y Moreto... ¡cosa buena! (Alas 2003b: 848)

Clarín señala que no hay que leer este teatro porque lo digan los eruditos, sino porque 'Dios quiere que sea así, que tengamos esa reliquia preciosa entre tantas lacerias tradicionales' (2003b: 848), y afirma que no puede conservarse ese teatro haciendo pobres ediciones de sus obras sino representándolo: 'se apolilla si no se lo saca al aire' (848), dice, pues está formado por seres vivos, inmortales, que 'si los tenéis metidos entre papeles, palidecen, se les entorpecen las coyunturas' (849). 'Sacadlos al teatro', pide Clarín, 'como Dios manda, dejadlos estirarse, bracear, andar y vociferar... y ya veréis cómo esos gigantes vuelven a ser lo mismo que fueron' (849).

6 Probablemente el giro estuviera dándose por razones tanto estéticas como ideológicas. A medida que avanza la última década del siglo, Clarín enfatiza cada vez más la decadencia del teatro moderno, lo cual no parece estar desligado de la radicalización del 'nacionalismo' liberal durante la crisis final del XIX y el consiguiente rescate del legado dramático del Siglo de Oro como antecedente modélico de un teatro 'desorientado'.

Es en este mismo texto en el cual Alas pide que el dinero destinado a crear una ópera nacional se redirija a proteger el teatro de Calderón, Lope y Tirso, ‘los mejores músicos que hemos tenido’ (849). Semejantes dichos trajeron aparejada la reacción de Tomás Bretón, y el consabido descargo y explicación de Alas –que también consta en *Nueva campaña*–, quien insiste en la defensa de ‘nuestro teatro nacional, del teatro de Lope y de Tirso, de Calderón y Rojas, etcétera, etcétera; pedía dinero, no para mí, sino para la restauración escénica de nuestra poesía dramática’ (2003b: 867–68).

La ‘restauración escénica de nuestra poesía dramática’ es un objetivo que parece resultar de un imposible deseo surgido al calor de la melancolía por el pasado y de la falta de recursos –económicos, intelectuales, artísticos– de la actualidad española de fin de siglo. Tanto es así que en *Rafael Calvo y el teatro español*, folleto de Alas aparecido en el año de 1890, el recuerdo del gran intérprete español acompaña una vez más cierta elegía al teatro antiguo, siempre en riesgo de ser olvidado por un presente que lo desdén, casualmente, del mismo modo en que lo había hecho el propio Clarín tan sólo una década antes. Alas repite la idea de que ‘aquel verso español no se había hecho para dormir prensado en las frías columnas de Rivadeneyra’ (Alas 2003c: 1391–1392). Elogia las virtudes del actor para la representación de los clásicos y se lamenta porque la viruela ‘al envenenar la sangre de Calvo, pudrió la sangre de Segismundo, de Mireno, *El Vergonzoso en Palacio*; de Federico, el de *El castigo sin venganza*; del hábil amante de *El desdén con el desdén*’ (2003c: 1393). Con ese pasado teatral en riesgo bajo el peso ‘fúnebre’ de su último intérprete, Alas lamenta la poca lucidez de su tiempo y por primera vez en la historia de sus apreciaciones sobre el drama barroco, termina por aceptar al pasado si no como modelo a seguir, al menos como ejemplo inalcanzable:

Hablando con más formalidad, me atrevo a sostener que el siglo XIX no ha dado a España un renacimiento dramático que podamos ofrecer al estudio y a la admiración de los extranjeros, como descendiente legítimo del gran teatro que es admirado en todos los países de alguna cultura estética, al igual de los más famosos teatros. (Alas 2003c: 1420)

Algo así como un nodo a rescatar tanto por ser avatar primigenio del mejor romanticismo, como también por tratarse de un antecedente privilegiado del ‘humorismo idealista–naturalista’ español (Sobejano 1985: 43), el teatro áureo termina siendo en Alas objeto de una melancolía irremediable e incluso contraejemplo deseable de la escena moderna. De aquel primer rechazo ideológico a las coordenadas político-religiosas de los clásicos áureos, la crítica clariniana produce un itinerario que la lleva a la desilusión por el teatro de su tiempo y a una reconciliación con aquel capital cultural que había sido defendido siempre por la erudición más tradicionalista. Es en este camino que puede resultar interesante revisar los modos en que los mencionados presupuestos clarinianos sobre el teatro áureo terminaron incidiendo no sólo en su forma de apreciar el pasado cultural de la nación sino también en su canon personal e incluso en los intentos póstumos de su propia dramaturgia.

### El teatro del eterno retorno: la comedia áurea y Alas dramaturgo

Podría decirse que las opiniones críticas de Clarín sobre el teatro barroco vienen a confirmar el modo recurrente en que la postura del autor se sitúa dentro de la ambigüedad de restaurar el pasado teatral de España y favorecer al mismo tiempo su modernización 'europeísta', sobre todo a partir de modelos franceses (de Dumas a Augier), o mejor aún, del ejemplo ibseniano. Es en este sentido que los clásicos del teatro áureo actúan muchas veces en la teoría –y en la praxis– de Alas como condicionantes parciales o incluso como contraparte de la innovación.

Esta complementariedad entre pasado y futuro es comprensible a partir de dos encuadres teóricos *a priori* no relacionados: por un lado, el señalamiento que hace Foucault en 'Lenguaje y literatura' (1996) cuando distingue el habla transgresiva de Sade y el murmullo continuo de la literatura en Châteaubriand; y por otro lado, las observaciones de Kubler acerca de las limitaciones estéticas que las decisiones del pasado implican en la creación del presente.

Luego de describir a Sade como un habla de la transgresión orientada a borrar toda filosofía, toda literatura y todo lenguaje anterior, Foucault se refiere a su paradigma opuesto: la obra de Châteaubriand, la cual constituiría una especie de doble de la de Sade. Châteaubriand encuentra su destino ya no en la ruptura sino en la tradición: en 'la biblioteca, es decir, en la existencia horizontal de la literatura' (Foucault 1996: 70), en la palabra que flota más allá de la muerte. Y afirma: 'me parece que la transgresión y el tránsito más allá de la muerte representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea' (1996: 71). Para el pensador francés estas dos categorías de la transgresión y de la muerte, 'o, si se quiere, de lo prohibido y de la biblioteca, distribuyen poco más o menos lo que podría llamarse el espacio propio de la literatura' (71). En este sentido, la idea es tentadora para pensar la obra de Alas desde cierta bifrontalidad entre pasado y futuro, la cual terminaría por delinear en su apreciación crítica del teatro áureo al menos dos etapas: una primigenia de reacción rupturista ante la distancia ideológica evidente entre el teatro barroco y la actualidad liberal de fin de siglo XIX; y una posterior (iniciándose hacia los últimos años de la década del '80<sup>7</sup>), determinada por su pesimismo respecto al teatro contemporáneo y por cierta nostalgia capaz de revelar la persistencia del peso de la herencia canónica de la comedia áurea.

Algo cercano puede pensarse también desde los postulados que Kubler (1975) realiza con respecto a la configuración del tiempo en la historia del arte, aunque para el caso de Alas trae aparejado el aporte de situar en el más estricto plano

7 Es posible que 1890 haya sido clave en este viraje de Clarín con respecto a la valoración del pasado áureo, sobre todo por la crisis personal de aquel año con respecto a su adhesión al liberalismo republicano y por su hastío creciente en cuanto al perfil cultural y político que adquiría por entonces la burguesía 'progresista'. Tal como señala Lissorgues (2007) su trabajo como concejal le revela una serie de mezquindades propias de la política menor; comprende que no le está permitido al que tiene el privilegio de la cultura apartarse de las necesidades del pueblo (2007: 570) pero piensa con preocupación en la necesidad de que la poesía prepare un porvenir espiritual 'en que las esperanzas del ensueño empiecen a cuajarse en *probabilidades metafísicas*' (598).

técnico esa incidencia del pasado en el presente. Kubler sostiene que en toda serie estética, las condiciones que establecen los acontecimientos anteriores exigen seguir con obediencia el sendero de la tradición o rebelarse contra ella. Toda decisión, sin embargo, estaría determinada por los acontecimientos precedentes. No es difícil reconocer en la crítica clariniana un decidido salvataje del verso barroco en detrimento de la poesía dramática de su tiempo. Tal como afirma expresamente en *Rafael Calvo...*: ‘En el ritmo del verso dramático español antiguo (no en el de este siglo) había un singularísimo encanto, hecho de gallardía musical, de fresca y valiente armonía, que cantando, pintaba el ancho, hermoso mundo’ (Alas 2003c: 1392). La añoranza por el verso del teatro áureo parece ser la secuela posterior a aquel ‘sarampión naturalista’ que había cundido una década antes. Aunque el canon del teatro del Siglo de Oro todavía siga siendo considerado con distancia desde un tiempo que merece otro tipo de piezas, más ligadas a la verosimilitud y al detalle ‘preciso’ de la psicología de los sujetos y de sus conflictos cotidianos, aparece en Clarín un cambio notorio con respecto al valor que le da a ciertas coordenadas del pasado y al desgaste de esa intención ‘progresista’ de renovar la escena de su tiempo que había sostenido de manera tan radical años antes. Podría resumirse su actitud en la explicación que Kubler hace de la dialéctica entre lo pretérito y la novedad:

Los deseos humanos en cualquier instante oscilan entre la réplica y la invención, entre el deseo de volver al patrón conocido y el escapar de él a través de una nueva variación. Generalmente ha prevalecido el deseo de repetir el pasado sobre los impulsos de alejarse de él. Ningún acto es completamente nuevo y ninguno puede cumplirse completamente sin variación. (Kubler 1975: 90)

Un ejemplo puntual puede venir a reforzar de manera significativa y concluyente esta fuerte variación que la escritura de Alas expresa entre la pulsión de actualidad y el respeto al pasado. Por tratarse de su única obra de madurez estrenada, *Teresa* ha motivado buena cantidad de estudios por parte de la crítica especializada. Resulta necesario detenerse en el aspecto que enfatiza sobre la pieza Romero Tobar y que tiene que ver con el afán que muestra allí la dramaturgia de Alas por alinearse con los intentos de modernización que el teatro ‘naturalista’ debía imponerse:

El extremado detallismo que puso Clarín en la reconstrucción del escenario en el que ocurre la acción fue visto como un rasgo de ‘naturalismo’ por algunos de los críticos contemporáneos. Y efectivamente, tanto las pormenorizadas acotaciones del texto como las abundantes recomendaciones que formuló por carta a María Guerrero revelan en el autor una conciencia vigilante por la exactitud verista de la reconstrucción de un ‘documento humano’. (Romero Tobar 2003: 1313)

Se aprecia así a partir de esto la intención ‘modernizadora’ de la obra de Alas. Y sin embargo, a los efectos de revisar su actitud con respecto al canon áureo, lo que más interesa es subrayar qué ocurrió con los planes dramáticos del autor luego del fracaso del estreno de la pieza en 1895, sobre todo después de esa noche donde –al decir de su crítica contemporánea– la versión de *La dama boba* que había abierto el programa curiosamente le jugó en contra a la ‘oscuridad’ de

Teresa. Luego de aquel traspie del estreno, y en un intento por volver a entablar amistad con María Guerrero, Clarín le informa de sus proyectos teatrales. En carta del 16 de junio de 1895 enumera títulos como *Clara Fe*, *Esperaindeo* o *La millonaria*. Pero lo más curioso es una idea que describe en estos términos: 'Julieta (a lo Lope), imitando un verso Shakespeare-Lope; no se asuste Vd., me sale el verso antiguo bastante bien, sin alabarme; pero todo esto secreto' (Guastavino 1971: 156). Y para evitar la creencia de que aquel ofrecimiento de 'imitación' del pasado se trataba sólo de un gesto conciliatorio para con una actriz tan destacada en la interpretación de los áureos –el propio Alas recordaba con veneración su rol en *El castigo sin venganza*–, el proyecto de escribir una *Julieta* al estilo del Fénix reaparece en su epistolario a Galdós, en la misiva del 22 de septiembre de 1895: 'De otras cosas no hablo, porque por ahora, están más lejos. Si yo tuviera lo que tienen todos los mozos de cordel, un recto enérgico y no decadentista y aprensivo, estoy seguro de que en 4 meses despachaba *Esperaindeo*, *Julieta* (Shakespeare – Lope – Tirso), *Clara Fe* y *La Millonaria*' (Alas 1964: 279–80).

En franca contradicción con sus postulados de renovación teatral, el último Clarín no deja de pensar en una dramaturgia que vuelva a la imitación de los clásicos del Siglo de Oro. Cabe decir que su *Julieta*, sin embargo, no prosperó. Las cuatro cuartillas<sup>8</sup> que de ella existen siguen de cerca la primera escena de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare: los criados de ambas familias se desafían en plena calle, entran en conflicto y tras ellos llega Benvolio para detenerlos. Tibaldo se suma al equívoco de pensar que su rival se encuentra favoreciendo la lucha. Capuleto y Montesco se unen a sus vasallos y sólo el príncipe puede detenerlos. La secuencia es breve y se inaugura con un romance, por ejemplo, muy evocador del ritmo –y del humor– de la comedia áurea. Dice Gregorio 'que por las señas que veo/ buscan rencores lacayos / venganza de los Montescos; / y esos nos toman la calle' (Alas 1894a), y la escena continúa:

Samson: –No temas.  
Gregorio: –Si no te temo  
pero si ha de haber batalla  
deja que la empiecen ellos  
y que pongamos nosotros  
de nuestra parte el derecho. (Alas 1894a)

Podría enfatizarse el señalamiento de este intento imitativo de versificación con algunos detalles que más parecen guiños que casualidades. Considérese por caso el verso de Benvolio cuando busca intervenir en la riña de los criados: 'Vuelve a la vaina el acero', dice. Y con esas palabras parece evocar: 'Vuelva a la vaina el acero/ donde estaba de primero./ Vuelva el acero a la vaina/ donde de primero estaba' (Piñero Ramírez 2002: 476), ejemplo bastante conocido de los *responderes* que suelen acompañar a los romances y bailes cantados, y que vendrían a ser el

8 Se agradece la inestimable colaboración de la Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala y de los herederos del autor por haber concedido permiso para acceder al manuscrito de este texto en el Depósito Tolivar Alas de dicha institución. Su referencia se incluye en la bibliografía del presente trabajo (véase Alas 1894a).

último rastro de la canción paralelística castellana del Siglo de Oro.<sup>9</sup> Tal como ha dejado ver Gil (1962) al respecto, la cita en Clarín aparece muchas veces como guiño oculto capaz de invitar al lector a descubrir en el texto diversas capas de sentido, muchos de los cuales exigen competencias eruditas. En esta línea podría entonces afirmarse la curiosidad de que el intento postrero de Alas por tornarse dramaturgo al modo ‘áureo’ comparte estrategias eruditas que su propia crítica no se hubiera permitido exhibir. Como señala Oleza en su lúcido estudio sobre Clarín y la tradición literaria, es indudable que el autor consideraba al Barroco como ‘la iniciación a la literatura europea al mismo tiempo que el núcleo de la tradición nacional’ (Oleza 2001: 25). Y es por esto mismo que tal vez valoró el período de modo particular, en toda su contradicción. De hecho, tal vez fue por esa ‘indefinición estructural’ que también sus juicios más personales para con el teatro áureo –limitados a su vez por la parcelación del campo crítico– debieron permanecer en el terreno de la bifrontalidad, u ocultos inclusive en el plano menos evidente de la ficción ironista.

### Ironía clariniana y evasión del canon erudito: algunas conclusiones

Por todo lo que se ha venido exponiendo, puede afirmarse que existió en Clarín una sostenida vocación crítica por dotar al canon del teatro áureo de su justo valor entre lo monumental y lo modélico, sin abandonar la resistencia a que ese legado cultural impidiera la renovación teatral de su patria. El dilema entre la ‘restauración’ de la escena española tradicional y su urgente ‘modernización’ europeísta pudo resolverse en él a través de un cambio paulatino que durante los ’80 reorientó su avidez innovadora hacia una melancolía expresada con respecto al teatro barroco. Este viraje puede ser observado sobre todo hacia 1890, cuando el folleto en ocasión de la muerte del actor Rafael Calvo (intérprete privilegiado de Calderón y de Lope), le permite expresar la añoranza por la efectividad de un canon cuya fuerza performática lo sigue mostrando superior a cualquier intento de modernización escénica.

De cualquier modo, el límite que Clarín se había auto-impuesto con respecto a las responsabilidades de la crítica no erudita lo distanció de expresar con plenitud su juicio sobre el teatro antiguo, y lo circunscribió a una opinión asidua sólo con respecto a la actualidad teatral de su tiempo. Sin embargo, la presión del campo erudito no pudo anular del todo sus agudos postulados sobre el teatro áureo y su recepción decimonónica. Esos juicios no sólo hallaron cierta recurrencia en la crítica periódica con la cual Alas solía colaborar en diversos periódicos y demás publicaciones, sino que también encontraron otras estrategias para salir a la luz,

9 Por otra parte la base de datos de Chadwyck y Healey (TESO 1998) sobre el teatro español del Siglo de Oro también arroja una serie significativa de ocurrencias sobre el tópico del ‘volver a la vaina el acero’. Entre otras cabe mencionar la pieza *Contra valor no hay desdicha*, de Lope de Vega, donde se lee: ‘Si a matar me vienes; como / tienes la espada en la vaina...’ (jornada segunda, v. 770). También en *La primera información*, de Lope de Vega, se recoge un parlamento de Enrique, quien dice: ‘Dexa / cumplimientos, y a la vaina / tu intento y azero buelvan’ (jornada segunda, v. 1055).

alejados ya de la 'seriedad' del comentario y ligados más bien a la experimentación con la incidencia de ese canon pretérito en la praxis de su presente. Más allá del ejemplo 'imitativo' que se mencionaba al final del apartado anterior, vale la pena cerrar este desarrollo recordando la insistencia ironista con que también la narrativa clariniana supo representar la influencia del teatro barroco en los lectores modernos del contexto finisecular del XIX.

Caso de esto es 'Avecilla', de 1886, cuento donde el protagonista termina su periplo lamentándose por haber mancillado la inocencia de su hija exponiéndola a la indignidad de un espectáculo de feria: '¡Yo la prostituí aquella maldita noche, por no llevarla a un teatro clásico, por querer ahorrar ocho reales!' (Alas 2008a: 88). En esa inocencia que considera al teatro clásico como nodo de moralidad inquestionable, también es ejemplar el cambiante Remigio, carácter central del relato titulado 'El hombre de los estrenos' (Alas 2008b). Remigio es descrito como un espectador tomado por las modas, un hombre capaz de aplaudir a rabiar lo que no comprende sólo por el hecho de intuir que sobre las tablas se desenvuelve la Cultura. Lo curioso es que luego de pasar por varios estadios de gustos encontrados entre sí, Remigio abraza al naturalismo y ante la mimesis de lo real, estalla de indignación contra el idealismo del teatro clásico: 'En fin, cuando se la *birlan* a usted, ¡caramba!... ¿prorrumpen usted en décimas calderonianas, ni se acuerda para nada de que hay fango en la tierra y de que el crimen es un lodazal?' (Alas 2008b: 99). Remigio es un territorio en disputa entre su amor por Echegaray como clásico redivivo y los aires de renovación naturalista, de la ansiada 'revolución en el teatro' (2008b: 98), como afirma él mismo. Articulado con un humor notable, Clarín logra que el personaje escenifique lo que ya se ha visto: su propio dilema entre la tradición y la innovación; el peso de la biblioteca que mencionara Foucault (1996: 70–71); los condicionamientos de las decisiones pasadas, al decir de Kubler (1975: 89–94). Tampoco parece exento de humorismo el relato 'Tirso de Molina' de 1901 (véase Alas 2008c), donde Tirso deambula errante junto a otros autores –entre ellos Lope y Calderón–, en busca de confirmar si en la Tierra queda memoria de ellos. Una locomotora que lleva el nombre del mercedario es hallazgo ambiguo de su fama postrera: por un lado, claro homenaje; por otro, resulta testimonio de una modernidad técnica disociada de su obra.

Y a pesar de la claridad de estos ejemplos, no hay ninguno que pueda superar al de Quintanar, el esposo de Ana Ozores en *La Regenta*. Su pasión por los dramas de honor calderonianos lo conduce al callejón sin salida de tener que sostener las consecuencias de su idealismo frente a la tragedia real del engaño al que su mujer lo somete. El peso ancestral de un código tan atractivo en lo literario choca con la pasividad de don Víctor: 'Y las leyes del honor, las preocupaciones de la vida social todas, ¿qué eran al lado de las grandes y fijas y naturales leyes a que obedecían los astros en el cielo, las olas en el mar, el fuego bajo la tierra, la savia circulando por las plantas?' (Alas 1966: 638).

La colisión entre los códigos heredados de la venganza y el espíritu de relatividad de su tiempo lo arrinconan en una secuencia memorable de cavilaciones sobre qué ley debe seguir: 'De todas suertes, las comedias de capa y espada

mentían como bellacas; el mundo no era lo que ellas decían: al prójimo no se le atraviesa el cuerpo sin darle tiempo más que para recitar una redondilla. Los hombres honrados y cristianos no matan tanto ni tan de prisa' (1966: 639).

Como puede verse, la narrativa de Alas no escapa a la recurrencia en que el canon del teatro áureo es evocado como modelo controvertido de la lectura del presente, ya sea por el peso violento de sus códigos morales, como también por simbolizar el centro mismo de una cultura muchas veces respetada desde la incompreensión o la ignorancia. Tal como señala Sobejano (1985) en su estudio sobre Clarín y la crisis de la crítica satírica, los últimos años del siglo XIX provocaron la caída de esa modalidad de comentario debido a circunstancias múltiples, como pueden haber sido el contagio sufrido por la 'literatura festiva', o la traslación de la cultura toda de la época que dejaba de ser una actividad más ligada a lo moral para realizar un intento teorético de recurrir a lo amoral como perspectiva estética (Sobejano 1985: 410). No resulta descabellado pensar así en las ficciones de Alas como un *corpus* que incluso bastante tiempo antes del fin de siglo, siempre había jugado como refugio incondicional del modo satírico en que el autor gustaba de representar la lectura ingenua de los códigos ideológicos del teatro áureo por parte de los sujetos de su época.

Desde estas coordenadas, entonces, puede arribarse a una conclusión que promete ser nuevo punto de partida para indagaciones futuras acerca de Clarín y de su percepción del pasado cultural de España. Tanto su crítica explícita del teatro áureo como también su intento de imitación dramatúrgica o sus alusiones irónicas en la narrativa, actualizan e iluminan una preocupación de Alas que claramente no compartían los eruditos. Preocupación que podría coincidir de manera sorprendente con una pregunta que también desvelaría a Focillon, según Kubler, y cuya expresión sigue siendo significativa: 'El pasado no sirve más que para conocer la actualidad. Pero la actualidad se me escapa. ¿Qué es entonces la actualidad?' (Kubler 1975: 27).

### Obras citadas

- Alas, Leopoldo, 1881. 'Dos siglos después', *La Publicidad*, 1185.6 (25 mayo). Disponible en: <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/publi1/id/2277/rec/5>> [consultado el 5 de marzo de 2018].
- , 1894a. *Julieta*. Manuscrito inédito. Biblioteca de Asturias 'Ramón Pérez de Ayala': Depósito Tolivar Alas, Sección Manuscritos de Teatro de Leopoldo Alas Clarín. Ítem 13.VII.
- , 1894b. 'Revista mínima', *La Publicidad*. 29 octubre. [En línea – 8 febrero 2016.] Disponible en: <<http://www.bnc.cat/digital/arca/castella/index.html>> [consultado el 14 de enero de 2018].
- , 1964. *Cartas a Galdós*, ed. Soledad Ortega (Madrid: Revista de Occidente).
- , 1966. *La Regenta* (Madrid: Alianza).
- , 1971 [1881]. *Solos de clarín* (Madrid: Alianza).
- , 2003a [1890]. *Museum (mi revista)*, en *Crítica. Obras completas*, tomo IV, vol. II. (Oviedo: Nobel), pp. 1432–1483.
- , 2003b [1887]. *Nueva campaña*, en *Crítica. Obras completas*, tomo IV (Oviedo: Nobel), pp. 704–911.
- , 2003c [1890]. *Rafael Calvo y el teatro español*, en *Crítica. Obras completas*, tomo IV, vol. II (Oviedo: Nobel), pp. 1386–1431.
- , 2003d [1895]. *Sermón perdido*, en *Crítica. Obras completas*, tomo IV, vol. I (Oviedo: Nobel), pp. 476–661.



- , 2008a [1886]. 'Avecilla', en *Obras completas II* (Madrid: RBA), pp. 68–88.
- , 2008b. 'El hombre de los estrenos', en *Obras completas II* (Madrid: RBA), pp. 89–101.
- , 2008c [1901]. 'Tirso de Molina', en *Obras completas II* (Madrid: RBA), pp. 610–15.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, 2000. 'Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación', en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo (Kassel, Alemania: Editorial Reichenberger), pp. 279–324.
- Beser, Sergio, 1968. *Leopoldo Alas, crítico literario* (Madrid: Gredos).
- Clocchiatti, Emilio, 1950. 'Menéndez Pelayo y Clarín', *Hispania*, 33.4: 328–32.
- Filière, Carole, 2013. 'Leopoldo Alas Clarín y lo popular: apuntes y perspectivas', en *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX–XX)*, eds. Dolores Thion, Luis Beltrán, Solange Hibbs-Lissorgues y Marisa Sotelo (Zaragoza: Institución Fernando El Católico), pp. 95–102.
- Foucault, Michel, 1996 [1994]. 'Lenguaje y literatura', en *De lenguaje y literatura* por Michel Foucault, trad. Isidro Herrera Baquero (Barcelona: Paidós).
- Gil, Ildefonso Manuel, 1962. 'Un verso de Garcilaso disimulado en la prosa de Clarín', *Insula*, 190: 4.
- Guastavino, Guillermo, 1971. 'Algo más sobre "Clarín" y "Teresa"', *Bulletin Hispanique*, 73.1 y 2: 133–59.
- Kubler, George, 1975. *La configuración del tiempo* (Madrid: Alberto Corazón).
- Lissorgues, Yvan, 2007. *Leopoldo Alas Clarín, en sus palabras (1852–1901)* (Oviedo: Nobel).
- Menéndez Onrubia, Carmen, 1990. 'El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875–1900)', *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5: 187–207.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, y Leopoldo Alas, 1943. *Epistolario* (Madrid: Ed. Escorial).
- Oleza, Joan, 2001. 'Clarín y la tradición literaria', *Ínsula*, 659: 22–25.
- , 2002. 'Las afinidades electivas de un liberal. Clarín y la tradición literaria', en *Leopoldo Alas 'Clarín'*, ed. Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (Barcelona: Universitat de Barcelona), pp. 61–79.
- , 2003. 'El discurso liberal y el teatro antiguo español. Francisco de Paula Canalejas', en *Homenaje a Luís Quirante*, VV. AA (Valencia: Universidad de Valencia), II, pp. 267–76.
- Piñero Ramírez, Pedro, 2002. 'Las tres hojas, una muestra de canción paralelística en la lírica popular de tradición moderna', *Liburukia*, 47.2: 463–80.
- Romero Tobar, Leonardo, 2003. 'Los novelistas en el teatro', en *Obras completas de Clarín, XI Varia*, de Leopoldo Alas "Clarín" y Leonardo Romero Tobar (Oviedo: Nobel), pp. 1299–1316.
- Rubio Jiménez, Jesús, 1990. 'Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico', *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5: 171–86.
- Schinasi, Michael, 1985. 'The History and Ideology of Calderón's Reception in Mid-Nineteenth-century Spain', *Segismundo*, 40–41: 127–49.
- Sobejano, Gonzalo, 1965. 'Clarín y la crisis de la crítica satírica', *Revista Hispánica Moderna*, 31.1–4: 399–417.
- , 1985. *Clarín en su obra ejemplar* (Madrid: Castalia).
- TESO, Teatro Español del Siglo de Oro, 1998. Base de datos de texto completo en CD-ROM publicado por Chadwyck-Healey España (Madrid: Chadwyck-Healey).

