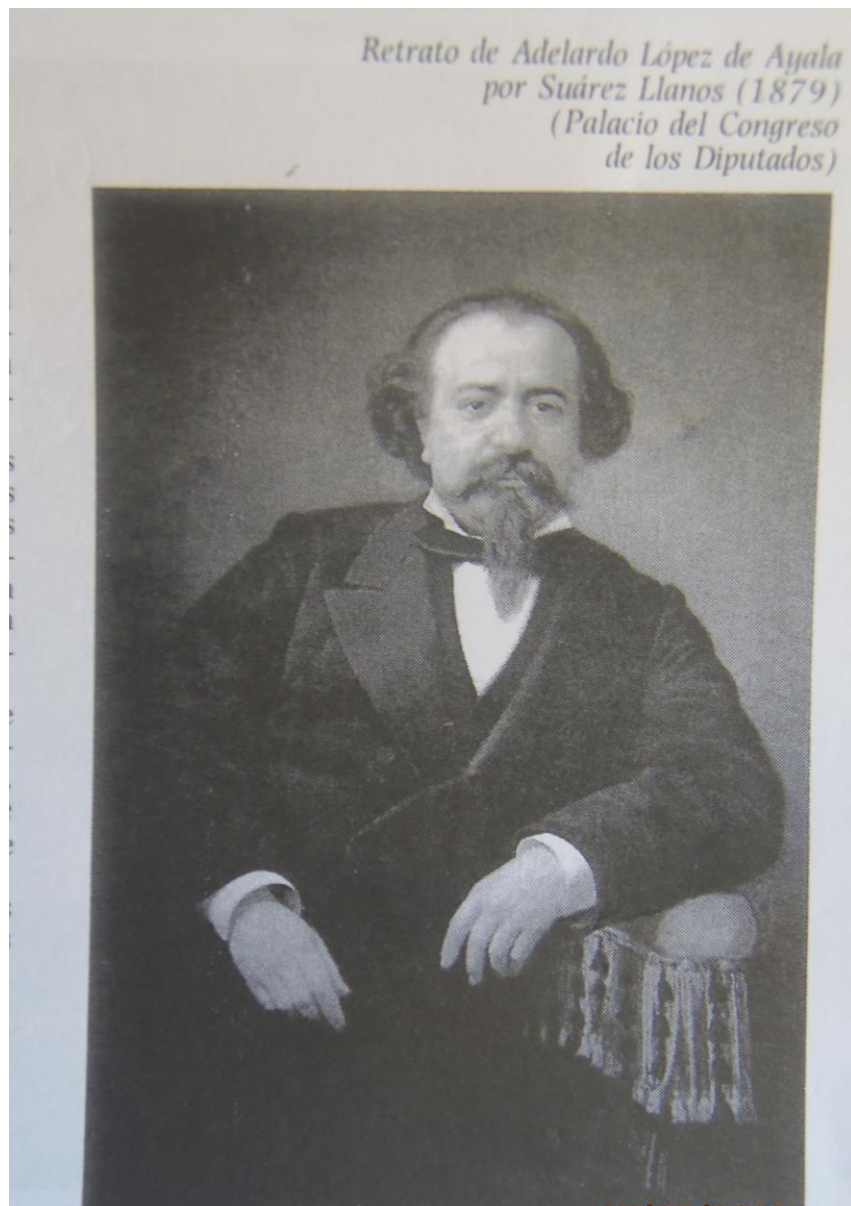


MONTSERRAT CONTRERAS ÍÑIGUEZ

LÓPEZ DE AYALA Y SU TIEMPO:
IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD
EN LA 'ALTA COMEDIA'



MONTSERRAT CONTRERAS ÍÑIGUEZ

LÓPEZ DE AYALA Y SU TIEMPO:
IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD EN LA 'ALTA COMEDIA'

Universidad de Sevilla
Programa de Doctorado "Literatura Española"
Departamento de Literatura Española
Facultad de Filología
Dirección: Dra. D^a Isabel Román Gutiérrez

Sevilla, 2015

A mi madre, paciente guía, fiel maestra y sabia consejera

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que han hecho posible que este estudio sobre Adelardo López de Ayala haya llegado a buen término:

A mi directora, doña Isabel Román, por haber aceptado dirigirme en esta investigación, por su gran interés y apoyo, numerosas sugerencias y datos, corrección minuciosa y detallada de este trabajo; a don Gregorio Salvador, de la Real Academia de la Lengua Española, que fue el primero que me proporcionó el *Discurso* de López de Ayala cuando pensé en este autor como posible objeto de estudio; a don Pedro Ruiz Morcillo, magnífico profesor de Historia del I. E. S. *Vicente Aleixandre*, de Sevilla, que me ha guiado y orientado en la elaboración del capítulo sobre el contexto histórico de Ayala; a don Dionisio Punta, secretario adjunto de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, por facilitarme la consulta y poder fotografiar libros y documentos de dicha Institución; a doña Cristina Antón, bibliotecaria de la Hemeroteca Municipal de Madrid, por su amable colaboración para poder consultar en muy pocos días tantos periódicos de la época del autor; a doña Ana Isabel González, bibliotecaria de la Biblioteca Nacional de Madrid, que me orientó eficazmente en mis primeros escauceos cuando todavía me perdía en aquel universo de salas y de libros; a las bibliotecarias y equipo de archivo de la Biblioteca de Catalunya por facilitarme obras inéditas y enseñarme a manejar documentos manuscritos por el propio autor, lo cual fue todo un privilegio; también a don Ignacio Gómez, presidente de la asociación Benalixa de Guadalcanal, gran proveedor de material gráfico y manuscritos inéditos que han hecho de mi tesis un estudio más próximo y real acercando con sus fotos la figura de Adelardo a la actualidad del siglo XXI, y, por último, de mi ámbito personal, a Paco, paciente e incansable de todo y en todo, y más que a nadie, agradecer a mi madre, la más eficaz correctora y la mejor maestra, que me ha sabido guiar y acompañar en ese mundo de inacabables papeles, eliminando mis agobios, mis dispersiones de todo tipo y mis múltiples dudas.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	13
II. CONTEXTO HISTÓRICO (1833-1880).....	27
II. 1. <i>Regencia de María Cristina y Espartero (1833-1843)</i>	29
II. 2. <i>Reinado de Isabel II. La década moderada (1844-1854)</i>	31
II. 3. <i>Bienio Progresista (1854-1856)</i>	35
II. 4. <i>El gobierno de la Unión Liberal (1856-1863)</i>	36
II. 5. <i>El gobierno de Narváez (1863-1868)</i>	38
II. 6. <i>La Revolución de 1868 y el destronamiento de Isabel II</i>	40
II. 7. <i>El Sexenio Democrático (1868-1874)</i>	43
II. 8. <i>Reinado de Amadeo de Saboya (1871-1873)</i>	46
II. 9. <i>La primera República (1873-1874)</i>	49
II. 10. <i>La Restauración Monárquica</i>	50
III. BIOGRAFÍA POLÍTICO-LITERARIA DE LÓPEZ DE AYALA.....	55
III. 1. <i>Semblanza biográfica</i>	57
III. 2. <i>Cronología político-literaria</i>	83
III. 2. 1. Etapa en Sevilla (1844-1849): redactor de <i>El Porvenir</i>	84
III. 2. 2. Etapa en Madrid (1849-1879).....	102
III. 2.2.1. Primeros estrenos teatrales: <i>Un hombre de Estado</i> (1851).....	107
III. 2. 2. 2. Ayala y <i>El Padre Cobos</i> (1854-1856).....	121
III. 2. 2. 3. Estreno de <i>El tejado de vidrio</i> (1856).....	135
III. 2. 2. 4. Ayala entra en política como diputado de la Unión Liberal (1856).....	138
III. 2. 2. 5. Estreno de <i>El tanto por ciento</i> (1861).....	146
III. 2. 2. 6. Estreno de <i>El nuevo don Juan</i> (1863).....	153
III. 2. 2. 7. Ayala y el Duque de Montpensier (Destierro en Lisboa).....	161
III. 2. 2. 8. Ayala, autor del Manifiesto <i>España con honra</i> y participación en la Batalla de Alcolea (1868).....	164
III. 2. 2. 9. Triunfo de la Revolución de 1868 y gobierno del Sexenio Democrático: Ayala, ministro de Ultramar.....	166
III. 2. 2. 10. Ayala en la Real Academia de la Lengua Española (1870).....	170
III. 2. 2. 11. Ayala, de nuevo ministro de Ultramar (1871).....	171
III. 2. 2. 12. Ayala, autor del Manifiesto de Somorrostro (1876).....	177
III. 2. 2. 13. Ayala, Presidente del Congreso de los Diputados y dramaturgo de éxito en el estreno de <i>Consuelo</i> (1878).....	178
III. 2. 2. 14. <i>La Oración funeraria en honor de la reina M^a de las Mercedes</i> (1878).....	182

III. 2. 2. 15. Muerte de Adelardo López de Ayala (30 de diciembre de 1879) y actos en su homenaje.....	184
IV. PANORAMA GENERAL DEL TEATRO EN ESPAÑA ENTRE 1830 Y 1880. HACIA LA “ALTA COMEDIA.....	191
V. LÓPEZ DE AYALA Y LA ‘ALTA COMEDIA’.....	247
V. 1. <i>La estética de la ‘alta comedia’</i>	249
V. 2. <i>El proceso escénico y sus elementos</i>	280
V. 2. 1. El dramaturgo.....	281
V. 2. 2. La empresa teatral.....	292
V. 2. 3. Los teatros.....	302
V. 2. 4. La escena y la escenografía.....	315
V. 2. 5. El director de escena.....	319
V. 2. 6. Los actores.....	322
V. 2. 7. El público.....	349
VI. LA OBRA DRAMÁTICA DE LÓPEZ DE AYALA.....	363
VI. 1. <i>El tejado de vidrio</i> . (1856).....	385
VI. 1. 1. Argumento y temas.....	387
VI. 1. 2. Estructura externa.....	424
VI. 1. 3. Estructura interna.....	430
VI. 1. 4. Personajes.....	433
VI. 1. 5. Espacio y tiempo.....	445
VI. 1.6. La ironía en la obra.....	447
VI. 1. 7. <i>El tejado de vidrio</i> y la crítica.....	478
VI. 2. <i>El tanto por ciento</i> . (1861).....	482
VI. 2. 1. Argumento y temas.....	486
VI. 2. 2. Estructura externa.....	548
VI. 2. 3. Estructura interna.....	555
VI. 2. 4. Personajes.....	557
VI. 2. 5. Espacio y tiempo.....	574
VI. 2. 6. La expresividad realista.....	580
VI. 2. 7. <i>El tanto por ciento</i> y la crítica.....	590
VI. 3. <i>El nuevo Don Juan</i> . (1863).....	594
VI. 3. 1. Argumento y temas.....	599
VI. 3. 2. Estructura externa.....	638
VI. 3. 3. Estructura interna.....	642
VI. 3. 4. Personajes.....	645
VI. 3. 5. Espacio y tiempo.....	662
VI. 3. 6. Intertextualidad y parodia.....	665
VI. 3. 7. <i>El nuevo Don Juan</i> y la crítica.....	685
VI. 4. <i>Consuelo</i> . (1878).....	690
VI. 4. 1. Argumento y temas.....	702

VI. 4. 2. Estructura externa.....	732
VI. 4. 3. Estructura interna.....	736
VI. 4. 4. Personajes.....	739
VI. 4. 5. Espacio y tiempo.....	778
VI. 4. 6. La evolución de la ‘alta comedia’: naturalismo, psicologismo e impresionismo.....	780
VI. 4. 7. <i>Consuelo</i> y la crítica.....	785
VII. CONCLUSIONES.....	793
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	799
IX. APÉNDICE FOTOGRÁFICO.....	885

I.INTRODUCCIÓN

La figura de Ayala fue objeto de mi primer trabajo de investigación, destinado a la obtención del DEA. Si en aquella ocasión realicé un primer acercamiento a su figura, ciñéndome exclusivamente a su perfil político-literario, el presente estudio busca profundizar tanto en este aspecto como en su biografía personal (de la que ofrezco datos concluyentes) y, sobre todo, en su obra dramática. Mi intención es reivindicar su valía en la historia de la literatura como uno de los mejores (si no el mejor) dramaturgo del Realismo español, por encima, incluso de Tamayo y Baus, al que supera. Así lo trataré de demostrar con el estudio de sus cuatro ‘altas comedias’ -*El tejado de vidrio, El tanto por ciento, El nuevo don Juan y Consuelo*- con las que se acerca a dos de los grandes dramaturgos del siglo XX europeo: Ibsen y Pirandello. Con ellas, Ayala pretendió educar a la sociedad burguesa de su época y criticar su espíritu avaricioso, ideas que también estaban presentes en su vida personal y en su labor política.

Estamos ante un hombre polifacético, muy representativo de su siglo. No tenemos sino que recordar los nombres de Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, Quintana, Núñez de Arce, Patricio de la Escosura, Luis Bravo, Vicente Barrantes, Eugenio de Ochoa, Eusebio Blasco, Luis Bravo, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Ramón de Campoamor, Cánovas del Castillo, Castelar, Cristino Martos, Ortiz de Pinedo, Echegaray, Menéndez Pelayo, Narciso Monturiol... que fueron poetas, novelistas, dramaturgos, periodistas, críticos, bibliófilos, historiadores... incluso inventores. Y, al mismo tiempo, presidentes del Gobierno y del Congreso, ministros, senadores, secretarios de Estado, diputados, gobernadores... También Espronceda y Galdós participaron en la política de su tiempo como diputados en las Cortes. Y, sin embargo, la labor literaria de muchos de ellos es prácticamente desconocida.

La causa de este injusto olvido, en cuanto a la figura de Ayala se refiere, hay que buscarla en su faceta de político influyente del gobierno de la época. Fue un gobernante odiado y envidiado, lo que se trasladó a su faceta literaria pese al extraordinario éxito que obtuvieron algunos de sus estrenos. Esta situación queda reflejada, asimismo, en la biografía que hizo de él Luis de Oteyza, y también en la segunda edición de sus obras completas que hizo José Castro y Calvo. Cabe destacar que el único estudio objetivo existente es el que realizó Edward Coughlin (1977), pero son muy notables las ausencias de datos, las carencias en la información y algunos errores que comete en la interpretación o valoración de las obras.

Donald L. Shaw afirma que “en una sociedad como aquella, una novela, una obra de teatro o una colección de poemas afortunados eran el mejor pasaporte para un cargo público y un sustancioso *cursus honorum*” (1972, 133). Jorge Urrutia corrobora esta afirmación y añade que, en una época de dominio burgués, el que los poetas y los escritores en general ocupen puestos en la Administración pública significa que su escritura no contradice las decisiones del poder (1995, 29). Comparto esta opinión, pero es necesario matizarla y observar los hechos en su tiempo y no desde el nuestro. Es cierto que Ayala, a raíz de su éxito teatral con *El tejado de vidrio*, obtuvo un modesto empleo en el ministerio de Gobernación, que perdió al poco tiempo con el primer cambio de gobierno, pero también habrá que pensar en que los puestos en la Administración se le ofrecerían a las personas cultas que pudieran desempeñarlos. Por otra parte, consigue su primer ascenso en la política como notable orador en la tribuna, defendiendo el periódico *El Padre Cobos* y ganando el juicio.

José María de Cossío, en 1960, afirmaba que, a propósito de la fama literaria de Adelardo López de Ayala, podría citarse la misma frase que Heine dedicó al compositor Meyerbeer (“la inmortalidad de Meyerbeer durará dos o tres años después de su muerte”):

Cierto que la fama y el prestigio de que rodearon sus contemporáneos al autor de *Consuelo* fue desorbitada, pero el desdén con que ha querido mirársele después me parece todavía más fuera de lugar que ella. Descubrir la estatua de Calderón, de la plaza del Príncipe, al paso del entierro del poeta, como emparejando su gloria dramática con la de Ayala, fue sin duda hipérbole que todavía purga su memoria; pero serenados prejuicios apasionados, bien creo yo que el nombre de López de Ayala deberá figurar en el más exigente catálogo que intente hacerse de nuestra producción dramática y hasta en la más estrecha antología poética que se proyecte de nuestra lírica (693-694).

Los más de cincuenta años transcurridos desde que Cossío expresara su deseo demuestran que sus palabras no han sido proféticas, pues sigue en el más inmerecido de los olvidos. Esto es debido, también en gran parte, a las opiniones desfavorables vertidas sobre él, desde Valle Inclán, que lo calificó de “gallo polainero”, hasta Juan Antonio Hormigón, investigador del teatro en nuestros días, que escribe las siguientes líneas, refiriéndose a Ayala: “Hoy solo nos acordamos de sus obras los estudiosos de la literatura dramática y algunos historiadores. Nada quedó de sus hazañas salvo el recuerdo de sus pillerías, pero fue alzado en su tiempo a los altares de la gloria nacional. ¿De quién cobró y a quiénes pagó para llegar a la cumbre literaria con tan breve bagaje?” (2004,1). Tampoco ha corrido mejor suerte su poesía, pues no suele recogerse en las antologías de poesía decimonónica una de las composiciones más difundidas de la época, su famosa *Epístola a Arrieta*, valorada muy positivamente en su momento por respetados y entendidos estudiosos como Menéndez Pelayo, José María de Cossío o Valbuena Prat. El propio

Clarín afirmaba: “Ayala era buen poeta [...]; dejó (además) excelentes poesías líricas, algunas dignas de ser modelo por la hermosura y transparencia de la forma” (1887, 92).

Más grave me parece la última biografía que de Ayala publicó, en 1932, su paisano Luis de Oteyza, ya mencionado, pues en el mismo título de su libro lo describe como “figurón político literario” (1932) y no duda en falsear, alterar y tergiversar datos históricos y reinterpretar los acontecimientos para desprestigiar a su biografiado. Aunque este estudio (libelo sería su denominación más apropiada) haya sido desautorizado y desacreditado después por Mabel Harlan (1935, 413- 436) y sea fácil demostrar sus errores, no hay duda de que ha hecho mucho daño y ha contribuido a hundir en el olvido a López de Ayala. Sin llegar a tal malevolencia, y combinando arteramente algunos elogios a sus obras con la crítica más despiadada a la persona, tenemos el *Estudio crítico-filosófico de las obras del Excmo. Sr. D. Adelardo López de Ayala*, presentado al “inolvidable certamen del Boletín Gaditano” por un autor anónimo que se acoge al largo seudónimo de “un quijotesco aspirante al Quijote cervantesco, que naturalmente se quedó burlado”, publicado en Cádiz en 1882. Se trata, pues, de un coetáneo que le dedica su “memoria” a D. José del Toro y Quartiellers, otro “desairado” partícipe del certamen *Gana-pierde*. El autor anónimo se queja del *descontentadizo* tribunal de la famosa *Redacción del Boletín Gaditano* y no duda en calificar de *filfa* el susodicho concurso y de vanagloriarse por no haber logrado en él ni siquiera un *accésit* ni una simple mención honorífica, pues “hoy sé cuanto en ella ha pasado”. Estas palabras, puestas al inicio, ya son significativas y podrían darnos la idea del tono y la malquerencia con los que van a exponerse los juicios en su interior. Y no nos equivocáramos, aunque se puede convenir en que así sería como más de un aspirante fracasado a dramaturgo o a poeta podría verlo. Al presentar a la figura de la que va a hablar y de la que relata brevemente su vida, dice:

Presenta el carácter del Sr. Ayala uno de esos contrastes tan frecuentes en las grandes naturalezas, y tan peligrosos en cuantos se hallan expuestos a las influencias sociales modernas, no tanto quizá por lo que estas tienen de poderoso y tentador, cuanto por lo que ciertos espíritus ofrecen de impresionables y fantásticos [...]. Sin estudio ni instrucción, pero con aspiraciones y ensueños, con ingratitud tal vez, pero con ambiciones seguramente, pasó a Madrid López Ayala en 1849, con *El hombre de Estado* bajo del brazo y su buena estrella sobre la frente [...]. La dirección de *El Padre Cobos*, que ejerció con tanto ingenio como fortuna ante la España del ridículo y la osadía, caracteriza los primeros ideales políticos con que se lanzó en el revuelto mar de nuestras revoluciones. Afilióse más tarde en la unión liberal, desde la cual combatió contra su antiguo partido, principalmente contra la ley de imprenta del Sr. Nocedal, que más tarde había de parecerle justa y hasta indulgente y benévola. El destierro de 1867 realzó su talla política y le arrojó atrevidamente (entre los generales que se habían comprometido a llevar a cabo el triunfo de la libertad) el torrente revolucionario. Con cierta jactancia, pero con denodado valor, llegó a ser el alma de aquel movimiento; fue a Canarias, reunió las voluntades de los descontentos, volvió con los elementos ya armonizados a la bahía de Cádiz y dio forma al pensamiento revolucionario con aquel famoso manifiesto que, más feliz que el de Manzanares, llevó a su autor por el puente de

Alcolea al ministerio de Ultramar [...]. Tentado del diablo de la ambición, que le arrastró por el escabroso sendero de las inconsecuencias, el autor del manifiesto de Cádiz, ministro del Gobierno provisional, fue después del rey D. Amadeo de Saboya y más tarde de nuestro joven monarca D. Alfonso XII [...]. Los discursos pronunciados en estas diversas épocas, todos ellos ornados de galana frase y entusiastas conceptos, esmaltados por una imaginación acalorada y brillante y dictados por ese espíritu impresionable y fogoso, víctima siempre de las circunstancias y movido por las exigencias del momento, hállanse en el *Diario de sesiones*, donde tienen realmente su puesto posible, sin que se haya pensado en sacarlos de allí para darles una vida que realmente no merecen, si bien, no tanto por su valor literario, que es grande, como por lo que de sus contradicciones teóricas y sus soluciones prácticas pudiera desprenderse contra la respetabilidad y modestia del expresidente de las Cortes de la restauración [...] Un solo rasgo citaremos para comprobar esto: en la rectificación hecha por el Excmo. Sr. Duque de la Torre durante la sesión parlamentaria del 22 de mayo de 1859, el Sr. Ministro de Ultramar, D. Adelardo López de Ayala, decía: “cualquiera que sen los azares del porvenir *yo no cometeré la indignidad* de buscar un refugio entre los escombros de lo caído”. Más tarde, en una reunión del partido constitucional, contra algunas frases favorables a la restauración pronunciadas en ella, el Sr. Ayala insiste en su pensamiento con estas o parecidas palabras: “Si la restauración se verificase, yo me retiraría a llorar mi vergüenza al último rincón de España”- En el último rincón estaba para el Sr. Ayala el sillón presidencial del Congreso, en los tiempos que siguieron a la restauración de Sagunto” (1882, 8-10, 14).

Sin duda, lo que afirma es cierto, pero los hechos y las voluntades que en un momento dado pudiera haber realizado o expresado Ayala están sacadas de contexto y analizadas de forma particular no exenta, como se percibe bajo esos juicios, de odio y pesadumbre por “su envidiable fama”. El autor no demuestra demasiado respeto por su biografiado pues de forma indistinta lo llama Ayala, López Ayala, López de Ayala, y tampoco pone excesivo cuidado al referirse a las fechas, y, así, lo hace ministro de Ultramar en 1859, cuando el primer nombramiento se produjo en el gobierno de Prim en 1868; o le estrena *El conde de Castralla* el 20 de enero de 1856 en lugar de cerciorarse de la fecha, que fue el 19 de febrero de ese año, en el teatro de la Zarzuela. Esa parcialidad puede observarse también cuando critica sus obras.

Otra biografía, la de Conrado Solsona y Baselga, de 1891, que lo conoció personalmente y sentía por él gran cariño y admiración, tampoco es objetiva, pues su punto de vista es excesivamente benevolente; sin embargo, he podido consultar un gran número de artículos, dispersos en libros y revistas de la época, y todos sus coetáneos hablan de su sencillez y afabilidad en el trato, de su honradez y lealtad como político, de la modesta vida que llevó siempre a pesar de haber podido cosechar fortuna y títulos. En este sentido, convendría recoger aquí un cuarteto del soneto “¿El político o el poeta?”, que le dedicó un autor anónimo a los pocos días de su fallecimiento, para una *Corona poética* que le hicieron distintos poetas catalanes en el teatro Romea de Barcelona: “No la ambición audaz; sí los latidos / del corazón del genio que electriza, / lleváronle a la arena movediza / donde luchan sin tregua los partidos” (1880). Como ministro de Ultramar, es cierto que cometió errores, pero estos se han agrandado cuando se han observado de forma anacrónica desde una perspectiva posterior y a la vista de las

consecuencias; en su tiempo, sus decisiones estuvieron refrendadas por numerosos partidarios, y la prensa manifestó su acuerdo con ellas. Iré anotando y comentando estas y otras circunstancias y actuaciones en su biografía política y literaria. Sí quiero precisar, desde este primer momento, que intentaré abordar esta investigación sobre Adelardo López de Ayala con la mayor discreción y objetividad y sin ningún prejuicio.

Junto a todo esto, es preciso decir que estudiar a López de Ayala supone adentrarnos en un periodo clave de la historia de España, ya que, en la época en la que vivió (1828-1879) España entró en la contemporaneidad, pues nació en el momento en que los españoles intentaban superar las consecuencias de la Guerra de la Independencia (1808-1816) y, en lugar de aprovechar todos los cambios favorables que había supuesto la Revolución Francesa, se esforzaron por recuperar el sistema del Antiguo Régimen, personificado en el absolutismo de Fernando VII y de su heredera Isabel II¹. Son años muy conflictivos en los que la sociedad y, sobre todo, los intelectuales intentan dar respuestas a una realidad problemática distinta de la tradicional, lo que hace que, en muy pocos años, se vivan guerras, revoluciones, amotinamientos, cambios de gobierno, derrocamientos, abdicaciones y posterior restauración de la monarquía. La literatura, que forma parte de la historia, y el teatro en especial, que es un reflejo de la sociedad, sufrió también cambios importantes, desde el Neoclasicismo hasta el Realismo. Y Ayala, en quien se conjugan diversas facetas -político, articulista en prensa, orador, poeta, dramaturgo y hasta novelista- recoge todo ese movimiento que abre paso a la modernidad; su trayectoria biográfica permite, por otra parte, conocer mejor los entresijos de la vida social, cultural y dramática de la época. Sus actuaciones políticas y literarias entrelazan sus conocimientos y experiencias, sus prácticas y el enjuiciamiento valorativo de las distintas situaciones que tuvo que abordar en los diversos aspectos que confluyeron en su persona.

Así pues, en Adelardo López de Ayala podemos distinguir tres niveles en los que se refleja su ideología: primero, la creación literaria que responde a su doble faceta de hombre de letras y de político; segundo, el reflejo de los hechos y situaciones que afronta como redactor en la prensa, principalmente en el periódico *El Padre Cobos*; tercero, la especial manera que tiene de ver, juzgar y vivir sus propias experiencias en relación con los múltiples acontecimientos históricos, políticos, sociales, culturales y estéticos que suceden en su tiempo y que influyen, como podremos comprobar, en su obra.

¹Aunque Arturo Pérez-Reverte no es historiador y, por tanto, se puede objetar que no es una voz autorizada, me parecen muy lúcidas sus palabras que responden al sentir general actual, no desde luego al de la época, presidido por el grito “¡Vivan las ca[d]jenas!” Dice el escritor: “en 1808 -o unos años antes, cuando todavía era posible, quizás, una guillotina en la Puerta del Sol- los españoles nos equivocamos de enemigo. Error del que, doscientos años después, todavía pagamos las consecuencias” (“Una intifada de navaja y macetazo”. *El País*, 20 de abril de 2008, <http://www.elpais.com>, consultado por última vez el 17 de Marzo de 2015).

López de Ayala es una de las personalidades complejas que da el siglo XIX español y un hombre polifacético con bastante éxito en todas sus actuaciones, lo que le granjeó no pocas enemistades. Pero un crítico tan serio como Manuel de la Revilla lo consideró “uno de los grandes ingenios que registra la historia de España” y “gloria de nuestro teatro”. Como poeta, Marcelino Menéndez Pelayo incluyó su *Epístola a Arrieta* entre las cien mejores poesías líricas castellanas. Y es que, como afirma Diego Marín, la sensibilidad estética y moral de la época hallaba fiel expresión en los versos y dramas de Ayala (1952, 131-138). Incluso *Clarín*, crítico tan exigente, alabó su obra *Consuelo* (1878) y afirmó su similitud con Calderón. Manuel Cañete y José Fernández Bremón (ambos reputados críticos de la sección de “Teatro” de *La Ilustración Española y Americana*), Palacio Valdés, Pérez Galdós, Octavio Picón, y tantos otros le son favorables cuando hablan de él como persona, como dramaturgo y como político². Simplemente por ese motivo, hubiera merecido ser estudiado, tal como lo ha ocurrido recientemente con Manuel Tamayo y Baus, Enrique Gaspar, Tomás Rodríguez Rubí y otros autores de su tiempo. El único estudio serio que puede citarse es el de José María Ruano, *Estudio analítico de la poesía dramática en el drama “Consuelo” de Ayala*. Aun así, y a pesar de tan prometedor título, el autor parafrasea en exceso, se dedica poco a lo que anuncia e incluye demasiadas referencias literarias de numerosos autores de todos los tiempos y múltiples disquisiciones de carácter estético y literario con un fin didáctico.

Y, sin embargo, en algunos críticos pueden espigarse algunas valoraciones que rayan lo hiperbólico. Así las palabras de Mario Méndez Bejarano: “Ayala es una de esas figuras que se imponen al tiempo. Los años borrarán esas efímeras reputaciones, ídolos de un día [...] la silueta de Ayala se acentuará por virtualidad propia más cada vez, a medida que los siglos vayan prestando el esmalte de la antigüedad a su mérito positivo” (1921,13). O Ángel Valbuena, que en su *Literatura dramática española* reivindica su actualización en los siguientes términos:

Don Adelardo López de Ayala, de intervención directa en la política del tiempo, poseía un fino temperamento literario y artístico, con una delicada afición a la música, y una amplia cultura nacional, revelada en su entusiasmo y conocimiento del teatro español del siglo XVII, especialmente de Calderón. Su talento, reflexivo, puede apreciarse en los esbozos y planes de sus futuras comedias, de los que tenemos una preciosa muestra respecto a *Consuelo*. Todas estas condiciones hacen que en medio de lo casero y ramplón de la ideología coetánea, a la que no deja de hacer ciertas concesiones Ayala, la obra de este fino lírico y dramático posea méritos que, como a la novela de Valera, le valgan una posible actualización. Su gran adquisición es la de la “alta comedia” o “comedia dramática” [...] semejante, en cierto modo, a lo que había sido la comedia moral de Alarcón en el siglo XVII (1930, 316-317).

² Cuando se inaugura la temporada teatral del Español con *El nuevo Don Juan*, Manuel Cañete justifica ese estreno: “Nada más merecido ni más justo que ese homenaje de admiración a la memoria del inspirado poeta que, siendo al

Años después vuelve a insistir Valbuena, en que Ayala “podría descubrirse si se pusieran de nuevo en escena sus mejores dramas en verso” (1956, 529).

Sin embargo, ningún estudioso se ha sentido suficientemente interesado por él como para abordar su obra crítica y analíticamente, pues el libro *Adelardo López de Ayala*, de Edward Coughlin, al que ya me he referido, es insuficiente.

Creo, también, que el hecho de que no haya ningún estudio global de la obra del dramaturgo se debe, en parte, a la dificultad de abordarlo, pues Ayala murió relativamente joven y sin escribir ningunas memorias o recuerdos, como por ejemplo hicieron Mesonero Romanos (*Memorias de un setentón*), Gutiérrez de Alba (*Memorias*), Zorrilla (*Recuerdos del tiempo viejo*), Escosura (*Recuerdos literarios*), Julio Nombela (*Impresiones y recuerdos*), Alcalá Galiano (*Recuerdos de un anciano*), Eusebio Blasco (*Memorias íntimas*), Galdós (*Memorias de un desmemoriado*), Antonio Vico (*Mis memorias. Cuarenta años de cómico*), Echegaray (*Recuerdos*)... Carecemos también de estudios coetáneos biográfico-críticos como el de Aureliano Fernández Guerra sobre Hartzenbusch o el de Valera sobre Ventura de la Vega. Contamos, no obstante, con las biografías señaladas, a las que hay que añadir una tercera: la de Jacinto Octavio Picón, y con semblanzas, más o menos amplias, de Eusebio Blasco, de Palacio Valdés³, de Cañamaque, de Clarín, de Revilla, de Manuel Cañete, de Fernández Bremón, de Echegaray y de otros escritores, críticos y articulistas de revistas o de prensa. Además, ha sido muy útil el *Epistolario inédito de Ayala*, publicado por Antonio Pérez Calamarte (seudónimo de Adolfo Bonilla y San Martín) (1912, 62-68), donde se incluyen las cartas que el autor envió a Teodora Lamadrid entre 1852 y 1867. Aunque no estén fechadas por Ayala, lo que dificulta la concreción exacta de la información, son muy interesantes, pues en ellas encontramos comentarios sobre el proceso creador de algunas de sus obras, opiniones acerca del funcionamiento de los teatros y de los empresarios, descripciones de sus actuaciones en diferentes momentos, defensas de *El Padre Cobos*, respuestas a la censura de sus obras, opiniones sobre su difícil y reñida labor política... Pero lo más importante es que nos dan a conocer a Ayala en una de las facetas que han sido obviadas por todos sus biógrafos: el ser humano en relación con su familia, con su amante, con sus amigos, con su enfermedad.

³ En el caso de Blasco y de Palacio Valdés, estos bosquejos biográficos son muy particulares. El primer autor parte de una discreta observación e inserta muchas anécdotas; el segundo autor construye su semblanza con retazos autobiográficos y abundantes digresiones de carácter literario (cfr. José M^a Martínez Cachero, 1998).

Contamos también con sus apuntes, bocetos y proyectos de comedias, recogidos y coleccionados por Pedro Antonio de Alarcón⁴. En ellos Ayala, como muy bien ha visto José Yxart,

[...] estudia, observa la sociedad que le rodea, enclavija sus planes sin dejar nada al acaso, y mucho menos a incidentes inverosímiles, traídos con violencia; vive largo tiempo con sus personajes antes de plantarlos en la escena; quiere darse cuenta de todos sus actos y palabras... No exagero: ahí están publicados los curiosos borradores de sus obras: papeles que, existiendo en la cartera de muchos autores, son, quizás, únicos en la bibliografía dramática española; el reverso de los *Recuerdos* de Zorrilla y de su arte de composición: apuntes del natural, frases y diálogos con la acotación de que pueden servir para una escena, o que revelan un carácter dramático (1987, 44).

En cualquier caso, ha sido necesario enfrentarse a una notable imprecisión con respecto a sus datos biográficos: los estudiosos difieren con respecto a la fecha de su nacimiento, a su nombre de pila e incluso a sus apellidos (Pascual, 1999, 129)⁵, a la fecha en que se fue a Sevilla; a la fecha en que se fue a Madrid; a la fecha del estreno de *El tejado de vidrio* o de *Consuelo*; a si el grito de Hartzzenbusch, “¡Calderón ha resucitado!”, se produjo en el estreno de *El tanto por ciento* o de *Consuelo*; a si los “Apuntes” que hizo Ayala para la confección de diversas obras y en especial de *Consuelo* son anteriores o posteriores a la elaboración de dicha comedia, a pesar de estar fechados por el propio dramaturgo⁶... Ni siquiera hay acuerdo al dar noticia de los veredictos judiciales contra distintos números de *El Padre Cobos* y convenir en si el periódico fue absuelto o no.

Por otro lado, en la Hemeroteca Provincial de Sevilla no se conserva ningún periódico anterior a 1850, fecha en la que Ayala ya no está en la ciudad andaluza; he debido pues recurrir a la Biblioteca Nacional y a la Hemeroteca Municipal de Madrid. En realidad he de admitir que en Sevilla he podido trabajar muy poco en la investigación sobre Ayala; casi la totalidad de los

⁴ Están incluidos en el tomo VII de las *Obras completas de Don Adelardo López de Ayala*, editadas por Manuel Tamayo y Manuel Cañete, (1881-1885), y en el tomo III de la edición de José María Castro y Calvo (1965).

⁵ Este Diccionario tiene errores tan importantes como que lo nombre como Ayala y Herrero, o que Ayala fue Ministro de Fomento en los años 1868, 1871 y 1872. También que fue Director del Conservatorio (más adelante se irán exponiendo los datos concretos).

⁶ Los “Apuntes” a los que me refiero se hallan en el volumen III de las *Obras completas de Don Adelardo López de Ayala*, en la citada edición de José M^a Castro y Calvo, 1965; que reproducen la edición que en 1885 hicieron Manuel Tamayo y Manuel Cañete. Las anotaciones que hizo Ayala “que pueden servirme para diversas obras”, de las que va a aprovechar para *Consuelo* bastantes ideas, lleva la siguiente puntualización: “Lisboa, 21 de marzo de 1867”. Los “Apuntes para la comedia en tres actos titulada *Consuelo*”, en su apartado II, “Plan de *Consuelo*”, concreta: “Guadalcanal, 1 de mayo de 1867”. Es cierto que en el apartado I, “Descripción de *Consuelo*”, dice: “Marzo, 28 de 1877. En la Taramona”. Creo que esta última fecha es otro error del editor Castro puesto que Ayala la fija en varias ocasiones y siempre en 1867, mientras estuvo desterrado en Lisboa. Por otra parte, resulta también incomprensible en un estudioso de tanto renombre como Ángel Valbuena Prat que, al comentar la descripción que hace de *Consuelo*, diga: “Estas evasiones líricas del fino poeta, hechas siete años después del estreno de la comedia, revelan la estima en que Ayala tenía a tan cuidada obra” (*Historia del Teatro Español*, 1956, 536). Siete años después del estreno de la comedia Ayala ya había muerto.

libros, periódicos y revistas han sido consultados en la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal de Madrid. Asimismo, las investigaciones realizadas en la Biblioteca de Catalunya y en el Centro de Documentación y Museo de las Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Barcelona han sido muy valiosas en cuanto al interés y calidad de los documentos, aunque no en su cantidad. Tampoco he podido localizar en la Universidad de Sevilla el expediente académico de Ayala. En contraste, la búsqueda de documentación realizada en Guadalcanal, su lugar de origen, sí ha sido fructífera, ya que me permitió acceder a la partida de nacimiento, a datos sobre su familia, a datos sobre su casa y otro tipo de manuscritos y documentos que mencionaré o que incluyo en el Apéndice.

Ha sido de gran utilidad la “Bibliografía comentada ‘de’ y ‘sobre’ Adelardo López de Ayala (1829-1879)”, de María del Carmen Martínez-Cachero (2001, 209-232). Es muy de agradecer a la autora que haya hecho una brevísima reseña de cuanto ha visto escrito sobre el autor. Faltan, sin embargo, artículos muy interesantes, que vendrían a completar esa relación: de Mabel Harlan, de Fernández Guerra, de Linares Rivas, de José Antonio Paz, de José Fernández Bremón, de Manuel Cañete, de Francisco Hermida Suárez, de Barredo de Valenzuela... El *Discurso* de Manuel Blasco Garzón, en la Academia Sevillana de las Buenas Letras, dedicado a Ayala y leído en 1931, es, quizá, la ausencia más notable, puesto que este autor informa, aunque de manera muy resumida, de la estancia de Ayala en Sevilla, de la que no habla ningún biógrafo ni crítico de los reseñados, lo que he suplido consultando distintos *Anales* de la ciudad de Sevilla, en especial el de José Velázquez y Sánchez (1872) y la *Biografía de Sevilla*, de Santiago Montoto de Sedas (1990). Otra ausencia notable es el *Estudio crítico-filosófico de las obras del Excmo. Sr. D. Adelardo López de Ayala*, presentado al Certamen del *Boletín Gaditano* por el “quijotesco aspirante al Quijote cervantino...” al que ya me he referido, publicado en Cádiz en 1882. María del Carmen Martínez Cachero se equivoca al fijar la fecha del nacimiento de Ayala en 1829 (en lugar de 1828) o al dar por autor de la pieza dramática *De tal siembra, tal cosecha* a Adelardo López de Ayala, cuando la autora es su sobrina Ángeles López de Ayala Molero⁷.

Puede sorprender quizá la ingente cantidad de periódicos de la época que utilicé a lo largo del estudio, pero su lectura ha sido absolutamente imprescindible para recabar información acerca de la vida pública de Ayala como dramaturgo, ministro y presidente de las Cortes. He de añadir, además, que con su muerte no se terminan las noticias sobre el autor, sino que siguen

⁷ Cf. Gómez García, Manuel (2007).

apareciendo para dar cuenta de las representaciones de sus obras, de sus homenajes y de sus aniversarios prácticamente hasta final del siglo⁸.

Es preciso acudir también a las ediciones de las *Obras completas* manejadas. En 1885 Antonio Pérez Dubrull publica, en Madrid, el volumen séptimo y último de las *Obras completas de D. Adelardo López de Ayala*, que se habían iniciado en 1881, noticia que recoge el periódico *La Época* (11-X-1885). Esta primera edición es la que hicieron Manuel Tamayo y Baus y Manuel Cañete⁹, por expreso deseo de la madre y la familia López de Ayala, entre 1881 y 1885, en siete volúmenes, para la Colección de Escritores Castellanos. En el último volumen, Pedro Antonio de Alarcón, su recopilador, incorpora las *Poesías*, los *Apuntes* y los *Proyectos de comedias* de Ayala. La edición incluye, en la presentación del primer tomo, en primer lugar, una carta de José, Baltasar y Ramón López de Ayala, hermanos de Adelardo, agradeciéndoles a Tamayo y a Cañete el esfuerzo que han hecho para recopilar y organizar textos y obras. Esta carta está fechada en Madrid el 6 de junio de 1880 y en ella les solicitan que también la primera edición esté dedicada al Centro Hispano-Ultramarino, institución por la que Adelardo sentía gran estima y para cumplir su expresa voluntad. Sigue un prólogo firmado por Tamayo, y fechado el 15 de mayo de 1880, en el que se comprometía a realizar “una biografía de varón tan famoso”, mientras que correspondería a Manuel Cañete hacer “un juicio crítico de sus inmortales producciones literarias”. Tamayo pide disculpas porque esto que debía ser la presentación de la edición tendrá que aparecer en el último volumen, habida cuenta de las dificultades que están teniendo para recopilar los trabajos de Ayala, dispersos en la prensa diaria, en posesión de amigos¹⁰ o inéditos e inacabados. Desgraciadamente esto no se llegó a cumplir. Tamayo agradece a Emilio Arrieta y a Mariano Catalina la eficacia que han demostrado en la labor de recuperar todos los documentos diseminados. En tercer lugar, aparece la relación de suscriptores que desean recibir ejemplares de lujo (en papel China, en papel Whatmen, en papel Turkey-Mill y en papel de hilo español), entre los que se hallan grandes personalidades, por ejemplo Antonio Cánovas del Castillo. Por último, aunque en el título figure el calificativo de “completas”, es preciso señalar que carece de algunas piezas dramáticas a las que me referiré en su momento.

⁸ Cf. Universidad de Madrid. 1972, vol.III, Entradas 1689 a 1991 (López de Ayala, Adelardo), págs. 75-90.

⁹ Manuel Cañete (1822-1891), amigo de Ayala, poeta sevillano de escaso éxito pero crítico literario de destacada influencia en su época, fue frecuentemente colaborador de las revistas y periódicos de mayor difusión. *Clarín* le reprochó el academicismo de su crítica. Cañete quedaría después eclipsado por *Clarín* (cf. John W. Kronik, “Enrique Gómez Carrillo a la defensa de *Clarín*”, *Revista de Literatura*, LXV, 2003, 129, 239-256).

¹⁰ Precisamente se conservan algunas cartas de conocidos y amigos de Ayala que le envían a Arrieta algunos textos que poseían (cfr. “Cartas de algunos literatos a Don Emilio Arrieta, Don Ruperto Chapí y Don Adelardo López de Ayala”, *Boletín de la R.A.E.*, Madrid, 19,1932, 19). También contamos con el relato que del mismo asunto hace Enrique Gaspar en “Un cuento de Ayala” (*Majaderías*, 1889, 215-224).

Coetánea de esta edición es la de *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, realizada por Pedro de Novo y Colsón, impresa por Fortanet en Madrid entre 1881 y 1884. En su volumen segundo se incluyen tres obras como propias de Ayala: *Guzmán el Bueno*, *El haz de leña* y *Consuelo*. La atribución de la segunda, escrita por Núñez de Arce y no por Ayala, demuestra el desconocimiento de la época con respecto a la producción literaria de nuestro autor (y por consiguiente de otros escritores).

En 1965 aparece la edición de las *Obras completas* de Ayala, realizada por José M^a Castro y Calvo, publicada por Atlas, en Madrid, para la Biblioteca de Autores Españoles (BAE). Esta edición reproduce la de Tamayo y Cañete de 1881-1885, si bien está reducida a tres tomos de los cuales los dos primeros contienen las mismas obras dramáticas que contenía la de Dubrull y el tercero es un trasvase del tomo 7 de aquellas, con las poesías, bocetos y proyectos recopilados por Alarcón. El tomo I está precedido de un estudio preliminar donde el profesor Castro analiza la biografía y las obras de Ayala, a quien siempre se refiere de forma despectiva como “personaje”. Esta edición presenta dos inconvenientes, a mi modo de ver bastante graves: en primer lugar, está llena de erratas y de errores, de ausencias y hasta de incoherencias que demuestran que la edición no ha sido revisada y corregida por su responsable¹¹; en segundo, Castro sigue en exceso las opiniones de Oteyza, con lo cual su punto de vista es poco objetivo y hasta irrespetuoso. A pesar de todo, concluye diciendo que Ayala

[...] no merece ser olvidado. Su aportación al teatro español del siglo XIX, aún con todos sus defectos, es interesante y digna del mejor recuerdo por lo que representa y como enlace y transición del drama romántico al moderno. El orador, el poeta, el escritor en prosa, en fin, cuanto aparece en Ayala, está vinculado a su tiempo, y sus méritos y sus defectos hay que juzgarlos como parte integrante de la historia¹².

Castro incluye también una relación de obras de Ayala, pero comete, igual que Martínez Cachero, un error cuando le otorga la autoría de la novela *Los terremotos de Andalucía o justicia de Dios*, publicada por la Tipografía Huérfanos, en Madrid, en 1886, después de la muerte de Adelardo, que fue escrita por su sobrina María Ángeles Ayala Molero (2011). No cita, sin embargo, en su cuadro cronológico, las obritas que todos los biógrafos aseguran que el

¹¹ Citaré algunos ejemplos, de entre los muchos que hay: Castro señala como fecha de la muerte de Ayala 1878, siendo 1879; tampoco se plantea la duda acerca de fechas que hay en los “Apuntes” y “Proyectos” entre 1867 y 1877. En las obras pueden anotarse los siguientes errores: en *El nuevo Don Juan* cambia en la relación inicial de los personajes el nombre de Paulina por Palmira y en *Consuelo* suprime el nombre del personaje Fernando; en esta misma obra, en la descripción física de la protagonista, que hace su criada Rita, sustituye la palabra “trenza” por tenaza; ambos cambios responden a malas lecturas.

¹² Preámbulo, *Obras completas de Don Adelardo López de Ayala, opus. cit.* I, pág. XIII. Es una opinión coincidente con la que había expuesto Diego Marín (1952),

dramaturgo escribió y o bien se perdieron o bien no fueron publicadas porque la mayoría son obras primerizas.

Contamos también con la edición que hizo Antonio Pérez Calamarte de la única novela conocida que tenemos del autor, *Gustavo* (1908, 8-133). En cuanto a las *Poesías*, disponemos de la edición que hizo Tomás Borrás (1928) que incluye algunas, muy pocas, que no recopiló Alarcón.

Por último, tras este apresurado “estado de la cuestión” desde el que parto, quiero insistir en que, como ya indiqué, el número de consultas que he realizado ha sido muy numeroso, pues lo mencionado en las páginas precedentes solo es un ejemplo mínimo de todo lo que queda por comentar y referir. Esta ha sido una labor ingente de búsqueda y recopilación minuciosa y exhaustiva de datos dispersos en fuentes que he ido encontrando en múltiples instituciones, bibliotecas públicas y privadas, periódicos y revistas de la época...

En cuanto al estudio concreto de las obras, he pretendido realizar un análisis detallado y estructurado de las mismas, intentando paliar la ausencia de trabajos al respecto. Solo son dignos de mención la valoración global de *Consuelo* en los *Solos* de Clarín y algunos artículos muy breves sobre las ‘altas comedias’ que, por lo general, se limitan a puntualizaciones básicas. Este estudio concreto se debe, como dije al principio, a que son las obras que sitúan a nuestro autor en el centro del panorama teatral del Realismo español, y así trataré de demostrarlo.

II. CONTEXTO HISTÓRICO (1833- 1880)

Adelardo López de Ayala nació en 1828 y, a pesar de haber muerto a los cincuenta años, pudo conocer a lo largo de su vida muchos cambios y vaivenes políticos: la regencia de María Cristina y de Espartero, el reinado de Isabel II, la Revolución de 1868, el Sexenio Democrático, el reinado de Amadeo de Saboya, la Primera República y la Restauración monárquica en la persona de Alfonso XII¹³. Participó activamente en la revolución *Gloriosa* (1868) y a partir de ella ostentó diversos e importantes cargos políticos. Habida cuenta de los vínculos que mantenía la ‘alta comedia’ en general y muy especialmente la obra dramática de Adelardo López de Ayala con las ideas políticas del periodo, resulta conveniente, para obtener un ajustado perfil del escritor, pergeñar su implicación en los acontecimientos históricos.

II. 1. *Regencia de María Cristina y de Espartero (1833-1843)*

Entre 1833 y 1843 transcurren los años de las regencias de María Cristina y de Espartero. Se produjeron durante la minoría de edad de Isabel II, ya que esta, a la muerte de su padre, contaba con tres años de edad y su mayoría para reinar fue declarada por las Cortes en 1843. Primero su madre, María Cristina de Nápoles, hasta 1840, y luego el general Espartero ocuparon la regencia durante diez años en los cuales se produjo la transición del régimen absolutista al liberal en un clima de violenta guerra civil con el carlismo. En efecto, a la muerte de Fernando VII, su hermano Carlos María Isidro reivindicó sus derechos dinásticos en virtud de la aplicación de la Ley Sálica que consideraba vigente para él en el *Manifiesto de Abrantes* (1-10-1833) y fue proclamado rey de España en muchas ciudades y pueblos del norte del país. Sus apoyos populares, fundamentalmente rurales, se basaban en elementos ideológicos muy conservadores y en la defensa de los fueros. El resto mayoritario de la sociedad se encontraba con mayor o menor entusiasmo al lado del bando cristino o isabelino cuya legitimidad fue apoyada con eficaz

¹³ Para un panorama detallado del periodo, pueden consultarse, entre otros, los siguientes estudios: Bermúdez de Castro, 1931; Ciges Aparicio, 1932; Carr, 1969; Zavala y Lida, 1970; Tuñón de Lara, 1971, 1972b y 1975; Durán de la Rúa, 1979; Pericot García, dir., 1979; Vicens-Vives, 1980-1982; Llorca, 1984; Jover Zamora, 1988; Menéndez Pidal, 1989; Bahamonde, 1996; Tussell, 1996; Darde, 1996; Arias Castañón, 1998, 15-49, y Buldaín Jaca, 2011.

diplomacia por la Cuádruple Alianza. La guerra, con diferentes alternativas, duró más de seis años y apenas cayó una ciudad importante en manos del ejército carlista. Culminó en un acuerdo llamado el *Abrazo de Vergara*, en 1839, por el que, a cambio de la rendición de los carlistas, se reconocieron los grados y empleos militares de los vencidos y el Gobierno cristino asumió el compromiso de mantener los fueros vascos y navarros.

En un país devastado humana y materialmente por la guerra, la Reina Gobernadora (así se llamaba oficialmente a la Regente) optó por la implantación de un régimen liberal muy moderado¹⁴, más por la necesidad de oponerse al absolutismo carlista que por propia convicción. La transición se efectuó por medio del Estatuto Real, especie de carta elaborada por el gobierno de Martínez de la Rosa, con el objetivo de permitir la participación política de los sectores oligárquicos en unas Cortes bicamerales (Próceres y Procuradores) con representación y poderes muy restringidos. El Gobierno concedió además una limitada amnistía, una controlada libertad de prensa y el restablecimiento de la Milicia Nacional. Tan raquítico ejercicio de liberalismo provocó una insurrección en 1835 que obligó a la regente a sustituir a Martínez de la Rosa por un liberal progresista, Mendizábal, que comenzó el eficaz dismantelamiento del Antiguo Régimen (supresión de conventos, desamortización, libertad de prensa, ampliación del censo electoral...). La dimisión de Mendizábal por su desacuerdo con María Cristina desencadenó una nueva insurrección progresista que culminó en un pronunciamiento de los Sargentos de la Guardia Real de La Granja (1836) y el restablecimiento de la Constitución de Cádiz. El nuevo gobierno presidido por Calatrava, en el que participaba de nuevo Mendizábal como ministro de Hacienda, prosiguió la labor destructiva del Antiguo Régimen: eliminación de las vinculaciones y mayorazgos, supresión de diezmos, elección de los Ayuntamientos y sustitución de los mandos militares por otros más adictos al liberalismo bajo la dirección del general Espartero, vencedor en la guerra carlista y convertido en líder del liberalismo progresista. La Constitución de Cádiz

¹⁴ Adolfo Perinat y M^a Isabel Marrades exponen cuál era la situación que se encontró la reina: “Madrid tenía 65 periódicos cuando Fernando VII juraba la Constitución; sólo le quedaban 5 en 1824, primer año de vuelta al absolutismo. Toda la legislación liberal es derogada, la reforma universitaria anulada, se cierran Universidades en provincias, la enseñanza de las matemáticas y de la astronomía es sustituida por la de la música, la danza y la esgrima, y la vida nacional se petrifica por Real Orden. Las persecuciones y ejecuciones se ceban en los liberales [...] (1831) es el año de la condena y ejecución de Mariana Pineda en Granada. En 1833, María Cristina es proclamada regente y el poder central inicia un período de tolerancia. La economía también acusa esa renovación, a pesar de la guerra. Son los inicios de la revolución industrial en la Península (el primer telar mecánico es inaugurado en 1833). Los liberales exiliados regresan, las Universidades abren de nuevo sus puertas y proliferan los periódicos. Las ideas democráticas y republicanas se difunden gracias a hojas como *La Bandera*, *El Nuevo Vapor*, *El Huracán*. En 1836 aparecen 36 nuevos periódicos en Madrid. En 1840 hay 50 más. La población de Madrid es por entonces de medio millón de habitantes. En 1850 el número de periódicos que circulan por la capital es de 147. En el Madrid de los años 50 se desencadenaba una tormenta en torno a la desigualdad de los sexos y contra ella. Había una revista, *Ellas*, *órgano oficial del sexo femenino*, en la que colaboraba Carolina Coronado, que hacía profesión de fe feminista. Se reclamaba para la mujer igualdad, respeto, ocupar cargos públicos. De 1852 es el *Correo de la moda y álbum de señoritas*, metamorfosis de *Ellas*... que existió hasta 1874 y se proponía educar a la mujer” (1980, 17-18 y 26-27).

fue sustituida en 1837 por un nuevo texto que además de establecer el sufragio censitario y un Senado de designación regia, propiciaba un Ejecutivo más fuerte con competencias legislativas, derecho de veto a las leyes y facultad de disolución de las Cortes. Pero el nombramiento de ministros moderados opuestos a las reformas, especialmente a la elección de los ayuntamientos, provocó una enorme tensión política cercana a una nueva insurrección que culminó con el enfrentamiento de la reina gobernadora con Espartero y finalmente su abdicación y exilio en 1840, tras el pronunciamiento del general.

Estos son los años en que Ayala sale de su pueblo natal y llega a Sevilla para estudiar Bachillerato. Las Cortes designan regente a Espartero, de carácter autoritario, lo que, pese a sus proyectos reformistas, le granjeó la oposición de sus propios correligionarios, de los industriales, de los obreros catalanes y de los campesinos andaluces (cuyas insurrecciones fueron sofocadas con los bombardeos de Barcelona en 1842 y de Sevilla en 1843). Los moderados aprovecharon el momento de crisis y, bajo la dirección de Narváez, organizaron un pronunciamiento en Torrejón de Ardoz que obligó a Espartero a abandonar la regencia y, en medio de intrigas y presiones de uno y otro signo político, forzaron a las Cortes a declarar mayor de edad a Isabel II cuando aún era una niña de apenas trece años.

II. 2. Reinado de Isabel II. La Década Moderada (1844-1854)

En estos diez años se hace efectivo el reinado de Isabel II. Como características generales del periodo pueden señalarse, en primer lugar, su talante conservador en el desarrollo de la monarquía liberal; en segundo lugar, la constante presencia de militares en la vida política a través del pronunciamiento y, sobre todo, a través del liderazgo de los partidos políticos en manos de los llamados “espadoses” (los generales Narváez, Espartero, O’Donnell, Serrano¹⁵), dado el mesianismo político de que era objeto el ejército en sus propios mandos y en amplios sectores sociales; en tercer lugar, el aislamiento del adversario político, lo que explica los frecuentes cambios constitucionales, el retraimiento de los partidos de la oposición y el continuo recurso al pronunciamiento como instrumento de acceso al poder. Finalmente, la presencia de los viejos estamentos, altos cargos políticos y oligarquía terrateniente y financiera (por medio de los grupos de presión cortesanos, eclesiásticos, intelectuales, económicos...), que supusieron la

¹⁵ “El reinado isabelino fue un albur de espadas: espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases”, dice Valle Inclán (1973, 9).

exclusión del resto de los sectores sociales en la vida política y propiciaron el carácter elitista y conservador del reinado isabelino.

El periodo de la Década Moderada está enteramente dominado por la personalidad política y la actuación del general Narváez que controló las Cortes por medio de un sistema electoral enormemente restringido, tuvo en sus manos al gobierno (tanto cuando él mismo lo presidió como cuando lo hicieron otros miembros de su partido) a través de una red caciquil de notables, sometido a los gobernadores civiles; tuvo en sus manos, también, las riendas del partido y su actuación en los ayuntamientos y, finalmente, mantuvo al ejército alejado de la vida política salvo en contadas ocasiones. Su primer fruto político de importancia fue la elaboración de la Constitución de 1845 que estuvo vigente prácticamente durante todo el reinado de Isabel II, excepto en el Bienio Progresista (1854-1856). En realidad se trataba de una nueva constitución de carácter liberal muy moderado dentro de los principios fundamentales del doctrinarismo: soberanía compartida, declaración de derechos muy restrictiva, monarquía con amplios poderes, sufragio censitario... Las Cortes con el rey constituyen el Poder Legislativo que se compone de las dos cámaras citadas anteriormente. El monarca dispone de iniciativa legislativa, puede dictar decretos con valor de leyes y tiene el derecho de veto sobre cualquier ley y el poder de convocatoria, suspensión y disolución de las Cortes, además de detentar en exclusiva el Poder Ejecutivo, y por lo tanto controla todo el complejo de la administración civil y militar a través del Consejo de ministros que él nombra y revoca sin control parlamentario alguno. No se habla en la Constitución de Poder Judicial sino de Administración de Justicia, se limita la autonomía de los tribunales y queda suprimido el jurado en los procesos judiciales. Se establece la organización territorial y local, especialmente la de los ayuntamientos, con referencia a leyes posteriores limitativas y centralistas. Entre los deberes se establece la contribución igualitaria y proporcional y el servicio militar obligatorio, pero queda abolida la Milicia Nacional. Se proclama también constitucionalmente la confesionalidad católica del Estado, el exclusivismo de la religión católica y el mantenimiento del culto y clero por el presupuesto estatal. Además fueron obra de los moderados la centralización política y administrativa con la Ley de Ayuntamientos que dejaba a estos y a las Diputaciones en manos del Gobierno, con la creación de los gobernadores civiles, representantes del Gobierno en cada provincia, con la organización burocrática y fiscal del Estado, con la unificación jurídica por medio de la promulgación del Código Penal y la puesta en marcha de un Código Civil que se promulgaría en época posterior. El desarrollo de una política económica y fiscal conservadora, basada en el proteccionismo, en las subvenciones a los primeros tramos ferroviarios y en la detención del proceso desamortizador se completó con el acercamiento a la Iglesia, lo que dio sus frutos con el Concordato con la Santa

Sede en 1851. Finalmente los gobiernos moderados llevaron a cabo una acendrada defensa de la propiedad y del orden, especialmente en el campo con la creación de la Guardia Civil. La represión de toda disidencia y la imposición de una férrea censura a la prensa constituyeron también eficaces instrumentos políticos del conservadurismo de los moderados.

Esta compleja actuación gubernamental no estuvo exenta de problemas, uno de ellos el de escoger consortes para la reina y su hermana, Luisa Fernanda, Princesa de Asturias. Finalmente, Francia e Inglaterra, principalmente, optaron por Francisco de Asís de Borbón para la primera y por Antonio de Orléans, duque de Montpensier, para la segunda. La ceremonia se celebró el 10 de octubre de 1846. La opinión que esta boda mereció a Galdós se recoge en un comentario que hace en *La de los tristes destinos*, en boca del personaje Ángel Cordero:

Todos los males de la patria provenían del matrimonio de la Reina. Habría sido muy acertado casarla con Montpensier, que era gran príncipe, un político de talento, y el hombre más ordenado y administrativo que teníamos en las Españas. Todas las cuentas de su caudal y hacienda las llevaba por Debe y Haber; no dejaba salir nada para vanidades o cosas superfluas y metía en casa todo lo que representaba utilidad. Los que le critican –añadía– por vender naranjas de los jardines de San Telmo, son esos manirroto que no saben mirar el día de mañana, y viviendo solo en el hoy dan con sus huesos en un asilo. Si viniera una revolución gorda y hubiera que cambiar la monarquía, ninguno como ese para hacernos andar derechos y ajustarnos las cuentas; créanlo, ninguno como ese Montpensier (1941, 645-769).

La misma reina, en su retiro de París, confesó años después la desilusión que sufrió en su noche de bodas, al ver que su marido llevaba más encajes que ella misma. Valle Inclán tampoco desaprovecha la oportunidad para arremeter contra el rey consorte y describirlo “menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana [...]. Vestido de capitán general, muy perejil, todo colgado de cruces y bandas, casi desaparecía al flanco pomposo y maduro de la Señora” (1973, 31-36).

El pueblo también tenía su opinión, como se colige del sobrenombre que le daban (“Paquita la culona”), así como de estos versillos satíricos, que corrieron de boca en boca para escarnio del consorte por su escasa disposición para consumir el matrimonio:

Paquito natillas
es de nuestra flora
y mea en cuclillas
como una señora¹⁶.

¹⁶ Carlos Ros Carballar, *El duque de Montpensier. La ambición de reinar*, Sevilla, Castillejo, 2000, 75 (se trata de una biografía novelada). Otra versión de este poemilla es: “Paquito natillas / es de pasta flora... / y orina en cuclillas / como una señora”, copla de ciego que corría por el Madrid decimonónico. “Pasta flora” es una ultracorrección popular por “pasta frola” (torta argentina de dulce de membrillo).

Consecuencia de esta boda y del rechazo del pretendiente carlista, infante don Enrique, conde de Montemolín, hijo de Carlos María Isidro¹⁷, fue que los gobiernos moderados se enfrentaron con una importante intentona carlista en 1846 con partidas armadas, especialmente en Cataluña. También sufrieron otras insurrecciones populares, protagonizadas por aislados grupos republicanos, coincidentes con las revoluciones europeas de 1848 y provocadas principalmente por los efectos de la crisis económica que les antecedió (hambre, altos precios, paro...). Pese a su fracaso, tuvieron en España dos consecuencias importantes: la formación en 1849 del Partido Demócrata y el fracaso del proyecto de reforma constitucional emprendido por Luis Bravo Murillo que trataba de convertir al régimen isabelino en una dictadura civil alejada del liberalismo. Finalmente, los escándalos de la Corte por el enriquecimiento abusivo de algunos ministros, principalmente con la concesión de los ferrocarriles, denunciado por O'Donnell¹⁸, y la ineficacia gubernamental provocaron su progresivo descrédito y ello dio lugar al pronunciamiento de progresistas, unionistas y demócratas que se materializó en la *Vicalvarada*, inicio de la Revolución de 1854.

López de Ayala llega a Madrid en 1849, se da a conocer como dramaturgo con su obra *Un hombre de Estado*, estrenada en el teatro Español en enero de 1851, y Bravo Murillo le consigue un modesto puesto en la administración del gobierno, cargo que pierde en la etapa siguiente. De esta costumbre de gratificar con un empleo público los poderosos a sus beneficiados, escribe un anónimo diplomático alemán (que acabó siendo traducido por un tal “Don Ramiro”¹⁹):

“[...] el número de los aspirantes a cargos públicos se ha ido multiplicando de tal suerte, que el presupuesto, así de la milicia como de la administración civil en sus múltiples ramos, ha de repartirse en porciones infinitesimales por lo microscópicas, resultando irrisoriamente pagados todos los servicios, y, como es lógico, todavía peor desempeñados que pagados.” (1904, 490).

No menos grave que la situación política era la situación demográfica, pues la epidemia de cólera que asolaba el país duró desde noviembre de 1853 a marzo de 1856.

¹⁷ Valle Inclán dice de él: “¡El Infante es un barbián!”, utilizando un juego de palabras entre “barbián” y “Borbón” que no pasaría desapercibido en su tiempo y aludía a su aire desenvuelto y decidido (1973, 274).

¹⁸ O'Donnell denuncia los hechos en una nota que le escribió a la Reina: “No han concedido [los ministros] ninguna línea de ferrocarril algo importante sin que hayan percibido antes alguna crecida subvención; no han despachado ningún expediente, sea éste de interés general o privado, sin que hayan tomado para sí alguna suma, y hasta los destinos públicos se han vendido de la manera más vergonzosa” (Llorca, 1956, 143).

¹⁹ Así queda recogido en la bibliografía, tal y como figura el documento en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ramiro, Don).

II. 3. *Bienio Progresista (1854-1856)*

Con el *Pronunciamiento de Vicálvaro*, el 28 de junio del 54, dirigido por Leopoldo O'Donnell, se inicia el Bienio Progresista (1854-1856). ¿Qué había ocurrido? El desarrollo económico en la etapa anterior había hecho que prosperase la clase de los especuladores financieros (del tipo del marqués de Salamanca²⁰ o del propio duque de Riansares, marido de la reina madre), estimulados por las inversiones extranjeras, principalmente en el ferrocarril. Sartorius intentó tapar los escándalos de los pingües contratos para lo cual disolvió el Congreso, arrestó a los jefes de la oposición y exilió a varios generales. Este abuso de poder para proteger a un gobierno corrupto hizo que surgieran revueltas que se iniciaron en Zaragoza, en febrero de 1854. Uno de los jefes insurrectos era O'Donnell quien, pese a su inicial fracaso, pudo reponerse y, tras el *Manifiesto de Manzanares* (8 de julio), fue apoyado por otros generales (Serrano, Dulce...) y amplios movimientos de población. El 17 de julio de 1854, el gobierno de Sartorius dimite y una turba asalta la casa de la reina María Cristina que tiene que huir de España. Isabel II llama a Espartero para formar un nuevo gobierno más progresista con la participación del propio O'Donnell como ministro de la Guerra. Entre sus primeras medidas, estuvo la convocatoria de elecciones a Cortes Constituyentes que ganó ampliamente el Partido progresista y la recién fundada Unión Liberal.

La obra fundamental de las Cortes del Bienio fue la elaboración de una nueva constitución que fuese la viva imagen del pensamiento político progresista: defensa a ultranza de la soberanía nacional; declaración detallada y precisa de los derechos y libertades fundamentales, haciendo hincapié en las de imprenta y cultos; control parlamentario de la Corona y de su gobierno; senado electivo no designado por la reina; posibilidad de elección también en los ayuntamientos y en las diputaciones, sufragio amplio, restablecimientos de la Milicia Nacional..., es decir, un texto de similares características al de 1837. Sin embargo, esta Constitución, cuidadosamente elaborada durante casi dos años, no llegó a tener vigencia porque su promulgación real fue constantemente aplazada y finalmente anulada tras la disolución de las Cortes por O'Donnell en 1856, de ahí su sobrenombre de Constitución *non nata*. Especial importancia tuvieron también las leyes económicas y sociales, principalmente las que afectaban a la desamortización general de Madoz y a los ferrocarriles y sociedades bancarias y crediticias.

²⁰ Cómo no sería la situación que al marqués de Salamanca lo llamaban “el Montecristo español”, comparándolo con el célebre personaje de la novela de Alejandro Dumas, escrita en 1844.

II. 4. *El gobierno de la Unión Liberal (1856-1863)*

La efímera vida del Bienio vino determinada por el permanente clima de conflictividad social causado por la epidemia de cólera, la Guerra de Crimea que estranguló el comercio, las malas cosechas y las consiguientes crisis de subsistencia, las tensiones laborales y el incumplimiento de las promesas del Gobierno. La principal manifestación de esta conflictividad fue la huelga general de Barcelona de 1855 como respuesta de los trabajadores a la prohibición gubernamental de asociación de los obreros. Finalmente el gobierno de Espartero perdió el apoyo de las Cortes cuando muchos de los diputados progresistas pasaron a engrosar las filas de la Unión Liberal. Espartero presentó su dimisión y la reina encargó la formación de un nuevo gobierno a O'Donnell, en un clima de tensiones e intrigas palaciegas. Los demócratas, republicanos y algunos progresistas consideraron como un golpe de Estado encubierto la formación del nuevo gobierno, por lo que sacaron a la calle a la población con un coste de más de quinientos muertos en la durísima represión dirigida por Serrano que, incluso, llegó a bombardear la sede del Congreso de los Diputados.

Estos son los años en que Ayala, además de seguir con su labor dramática, entra en la redacción de *El Padre Cobos*, desde cuyas páginas se ataca al gobierno. Precisamente, defendiendo al periódico es como se da a conocer en su faceta de extraordinario orador.

Entre los años 1856 a 1863, la vida política española estuvo controlada por la Unión Liberal con el apoyo de la oligarquía, los altos cargos militares y civiles y gran parte de la burguesía y las clases medias. Puede decirse que Leopoldo O'Donnell ejerció el poder durante cinco años²¹ y la excelente coyuntura económica le brindó la oportunidad de favorecer las obras públicas con la construcción de una extensa red de líneas ferroviarias, la instalación de numerosas fábricas textiles y metalúrgicas, la proliferación de entidades de crédito y la creación del Banco de España. Todo ello le permitió el disfrute del poder por largo tiempo (el “Gobierno Largo”), aunque sin una ideología precisa. Solo tuvo que enfrentarse a dos graves problemas: una insurrección carlista en San Carlos de la Rápita, en 1860, y una sublevación campesina de tinte republicano en Loja en 1861, sofocadas ambas fácilmente por el ejército.

Donde peor suerte tuvo el gobierno de O'Donnell fue en su política exterior, en la que mostró una enorme agresividad que degeneró muchas veces en un ridículo patriotismo militarista, muy del gusto de la época del II Imperio Francés, que intentaba más que otra cosa

²¹ El gobierno de O'Donnell tuvo un intervalo de dos años en los que gobernó Narváez y en los que se restableció la Constitución de 1845, se reprimieron todos los movimientos populares y sus aspiraciones y se promulgó en 1857 la Ley de Instrucción Pública por el ministro Claudio Moyano.

desviar la atención ciudadana de los problemas internos en un alarde de prestigio sin consecuencias diplomáticas estables. Nada se obtuvo de la expedición a Indochina con los franceses, que sí obtuvieron allí su primera base colonial (1858-1863). También fue infructuoso el primer intento de expansión colonizadora en África con la Guerra de Marruecos (1859-1860), pese a las victorias de Castillejos y Wad-Ras que permitieron la conquista de Tetuán, la raquíca ocupación de Sidi-Ifni y la ampliación de los entornos de Ceuta y Melilla. Las expediciones a Santo Domingo (1861) y a Perú y Chile (1862) acabaron también en fracaso; y, finalmente, la participación de las tropas españolas en el aventurero derrocamiento de Juárez y el establecimiento de un imperio mexicano, satélite de Napoleón III, en el trono de Maximiliano de Habsburgo, quedó en una ridícula retirada en 1862.

Con la Unión Liberal, López de Ayala entró a formar parte del Gobierno. No faltó quien opinara que las “letras” le habían servido para catapultarse a la política y esta era una creencia muy generalizada (Flores, 1892,169). Salió elegido diputado para el Congreso y representó a Mérida en 1857 y a Castuera en 1858. En estos procesos electorales eran frecuentes las irregularidades directas como intimidaciones sobre los electores, la obstaculización por cambios de hora o de lugar, las constituciones ilegales de las mesas... Todo con el fin de monopolizar la representación y que saliera elegido el candidato propuesto desde el gobierno o ministerio correspondiente (al que se le llamaba “ministerial”) y no el escogido por el pueblo. De las presiones ejercidas en cada municipio para “orientar” el voto en la opción deseada, dan cuenta los numerosos incidentes y reclamaciones que se hicieron. Es muy interesante, al respecto, la propia carta de Ayala a su primo, cuando en 1876, es propuesto candidato por Llerena:

Membrete: Presidencia del Congreso. Particular.

Sr. D. Antonio Carlos
Llerena

Querido primo: presento mi candidatura por el distrito de Llerena; yo me presento exclusivamente por ese distrito. Si oyes hablar de que me votan por alguna otra parte no es a consecuencia de mi iniciativa, sino que por razones políticas y sin yo pretenderlo me presentan candidato mis amigos; pero mientras VV. [ustedes] me favorezcan, mi distrito natural y el único que yo cuento por mío es el de Llerena. Díselo así a todos tus amigos y muy especialmente a mis sobrinos, que no los creo tan descastados que dejen de buscarme algún votito.

Adiós. Sabes que te quiere tu primo,
A. L. de Ayala.

Concretamente, en las elecciones que tuvieron lugar en Mérida, el 25 de marzo de 1857, dos vecinos protestaron de la validez de los resultados. Los citados cimentaban su protesta con variados argumentos, entre los cuales recogemos el siguiente: “1º. El Sr. Gobernador llamó a

muchos alcaldes, secretarios de Ayuntamiento y electores pidiéndoles el voto para D. Abelardo López de Ayala [*sic*], candidato ministerial”²². Efectivamente, en estas elecciones el candidato más votado fue Adelardo López de Ayala, candidato ministerial, que obtuvo 59 votos Ayala apoyó la llamada a las armas contra Marruecos de O’Donnell y participó en la elaboración y redacción de la Ley de Prensa de 29 de junio de 1864, que venía a sustituir a la anterior de Cándido Nocedal, a la que Ayala había atacado muy duramente desde *El Padre Cobos*. Esta nueva ley de prensa, que guardaba mucha semejanza con la anterior, tenía como línea principal el delimitar los campos delictivos en esta materia, especificando aquellos que eran propios del Código Penal y diferenciándolos de aquellos que debían ser juzgados a la luz de dicha Ley²³.

II. 5. *El gobierno de Narváez (1863-1868)*

Tras el desgaste y la crisis de la Unión Liberal, en marzo de 1863, O’Donnell presentó su dimisión y en septiembre de 1864, Narváez se hizo cargo del gobierno. Los últimos años del reinado de Isabel II (1863-1868) estuvieron dominados de nuevo por los moderados, si bien demócratas, republicanos, un importante sector de los progresistas y bastantes militares de prestigio ponían en cuestión permanentemente al régimen y a la propia dinastía, lo que originaba continuos cambios de gobierno. La situación se agravó porque a partir de ese año da comienzo una grave depresión económica provocada por la ruina de las inversiones ferroviarias y de las empresas textiles, que rápidamente se extiende a los demás sectores y culmina con el hundimiento de las acciones bursátiles, a lo que se une un descontento político generalizado que afecta a sectores sociales tan opuestos como la oligarquía, que ve en peligro sus intereses; a las clases medias insatisfechas, y a los primeros sectores obreros organizados en la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT) o Primera Internacional, de ideología marxista-bakunista.

De la situación caótica que se vive en estos momentos puede dar cuenta la comparación que se establece en la siguiente anécdota: en noviembre de 1866 comenzó a funcionar el reloj de

²² Antonio Rodríguez Iglesias, “Procesos electorales y élites gobernantes en Mérida en la segunda mitad del siglo XIX”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 63, nº 1 (2007), 223. En el mismo sentido, aunque se refiere a la etapa de la Restauración, Felipe Trigo, en su novela *Jarrapellejos* (1914), denuncia los males del caciquismo en la sociedad española de esa época.

²³ José Ignacio Bel Mallén, “La libertad de expresión en los textos constitucionales españoles”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Universidad Complutense de Madrid, 12 (1990), 32. El intento de modernizar el país y actualizar las instituciones queda patente también en el hecho de que España sea de los primeros países europeos que participaron en la fundación del Comité Internacional de la Cruz Roja, en 1864, sociedad ideada por el suizo Henri Dunant, tras la batalla de Solferino, en 1859, que dejó a más de 40.000 heridos austriacos y franceses abandonados en el campo sin ser atendidos.

la Puerta del Sol de Madrid, regalo de un relojero español establecido en Londres. Al principio tuvo sus fallos, por lo que aparecieron escritos los siguientes versos satíricos:

Este reló tan fatal
que hay en la Puerta del Sol
–dijo un turco a un español–,
¿por qué funciona tan mal?
Y al turco con desparpajo
contestó cual perro viejo:
“Este reló es el espejo
del Gobierno que hay debajo”²⁴.

Tres acontecimientos de estos últimos años ponen de manifiesto la delicada situación que vive el régimen isabelino. El primero se produjo en la *Noche de San Daniel* (10 de abril de 1865) cuando un nutrido grupo estudiantil, por medio de una serenata, manifestaba su protesta por la represión llevada a cabo por el ministerio de Educación contra los catedráticos krausistas, Sanz del Río, Canalejas y, especialmente, contra Emilio Castelar por la publicación de un artículo en el que criticaba a la reina. Las fuerzas del orden cargaron contra los estudiantes causando nueve muertos y esto provocó la destitución de Narváez y que la reina llamara de nuevo a O'Donnell, que, a su vez, fue despedido al poco tiempo y sustituido de nuevo por Narváez. En este clima de tensión se produjo el segundo acontecimiento: la sublevación de los sargentos del Cuartel de San Gil en Madrid, el 22 de junio de 1866, cuando más de mil suboficiales artilleros se amotinaron en un intento de controlar militarmente la ciudad. El resultado fue la muerte de sesenta soldados de ambos bandos, más de un centenar de heridos y el fusilamiento de sesenta y seis sargentos responsabilizados de organizar el motín. Los jefes no apresados que habían huido -Becerra, Aguirre, Castelar, Martos, Sagasti, Montemar y Carlos Rubio- fueron condenados a garrote vil. Como consecuencia de ello el descrédito del gobierno moderado y de la propia Corona cundió por doquier²⁵. Había que sumar al descontento político generalizado, el de la población trabajadora, sumida en el paro y el hambre. En agosto de 1866 progresistas, demócratas y republicanos firmaron el *Pacto de Ostende* en el que, para evitar una revolución social, acordaban el destronamiento de la reina y la convocatoria de Cortes Constituyentes. Tras la muerte de O'Donnell al año siguiente, los unionistas, dirigidos ahora por el general Serrano, se sumaron al pacto. A estos tres sucesos podríamos añadir un cuarto, también muy grave, que

²⁴ Ros Carballar, *op. cit.*, 191.

²⁵ Se contaba que Narváez, ante las críticas que le hacían los periódicos –*Las Novedades, La Iberia, La Discusión, El Pueblo, La Nación, La Democracia, La Soberanía...*–, había dado la siguiente orden al jefe de policía: “Mientras me insulten en prosa, déjelo usted pasar, hay que resignarse; pero si esos ataques se me dirigen en verso, tome las medidas necesarias, aun las más duras, porque los versos quedan” (Gonzalo Menéndez Pidal, 1988-89, II, 40).

asoló al país: una nueva epidemia de cólera, cuyo foco de contagio estuvo en Valencia, acabó con la vida de cerca de doscientas cincuenta mil personas.

II. 6. *La Revolución de 1868 y el destronamiento de Isabel II*

La Revolución era inminente y, efectivamente, se produjo en septiembre de 1868. Isabel II veraneaba aún en San Sebastián y, mientras, en Cádiz tuvo lugar un golpe de Estado encabezado por Prim, Serrano, Topete y Ros de Olano que exigían el cumplimiento del *Pacto de Ostende*: exilio de la reina y convocatoria de Cortes Constituyentes. Poco a poco se fueron incorporando a los pronunciados diversos regimientos mientras se constituían Juntas en las principales ciudades y se organizaban los *Voluntarios de la Libertad* en sustitución de la Milicia Nacional oficial. En una breve escaramuza en Alcolea del Río (Córdoba), las tropas sublevadas mandadas por Serrano derrotaron a las isabelinas gubernamentales, mandadas por el marqués de Novaliches. La huida de la reina a Francia, donde la acogió Napoleón III, casado con Eugenia de Montijo, daba paso a un Gobierno Provisional encargado de convocar Cortes Constituyentes. Se había consumado la Revolución de *La Gloriosa*, que fue el nombre que se le dio, y se inició el gobierno del llamado Sexenio Democrático.

Pero la revolución que tuvo como consecuencia el derrocamiento de Isabel II se había estado fraguando desde los últimos años de su reinado y López de Ayala, como otros miembros de la Unión Liberal, formó parte de los activistas, si bien su ideología no era republicana sino monárquica. Ayala intrigó a favor de la candidatura del duque de Montpensier a la Corona porque, como muchos de sus partidarios, veían en él un posible rey consorte constitucional, acostumbrado como estaba a ver en su padre a un rey que reina pero no gobierna y no a un rey absolutista como era Isabel II. En torno a lo que en Madrid se llamaba “la corte del palacio de San Telmo”, se había ido organizando un movimiento, de ideología liberal y masónica, cuya finalidad era la sustitución de Isabel por Luisa Fernanda. En 1867, González Bravo desterró por un año, acusándolos de conspiradores, a la mayoría de los generales prestigiosos de la Unión Liberal (Rolandi, 2005), a los duques de Montpensier y también a Ayala que tuvo que marchar a Lisboa. Montpensieristas de reconocido prestigio eran, entre otros, los generales Serrano, Caballero de Rodas, Topete, Dulce, Zavala, Echagüe y el diplomático y ex ministro Ríos Rosas. El escritor sevillano Aquilino Duque afirma que Sevilla era en aquellos momentos “el más firme baluarte de la causa Orleáns. Entre las autoridades civiles y académicas, entre el pueblo y, lo que más nos importa, entre la guarnición de la plaza, son los duques amados y respetados”. El mismo

describe de forma irónica cómo se fue fraguando la conspiración para poner en el trono a Luisa Fernanda y a su marido Antonio de Orleans, cómo a las reuniones clandestinas se las conocía como “La Sota de Copas” y a los carbonarios de la logia “Las Aves Crepusculares” pues cada uno respondía a un nombre de guerra: Buitre, Águila, Búho, Milano, Gavilán, Quebrantahuesos... La consigna que utilizaban era “¡Montpensier significa libertad!” o “¡Montpensier y cierra España!” (Duque, 2003, 30-58), lo cual no puede extrañarnos si recordamos que Galdós, en *La corte de los milagros*, llama al Ejército “el Caballo de Espadas” y a Prim “Santiago Matamoros”.

Isabel II no era ajena a todas estas intrigas. Valle Inclán da cuenta de sus quejas: - “Ya lo sé, pero eso no tiene remedio. Nací buena, como nació marraja Luisa Fernanda. ¡Mira que revolucionar para quitarle a su hermana el Trono! [...] La Católica Majestad de Isabel [...] juzgaba candorosamente que extirpada la impiedad liberal y masónica tornaría a la ruta de sus grandes destinos la Nación Española” (1973, 30 y 43).

Cuando la revuelta fue inminente, Montpensier, que había puesto su fortuna al servicio de la revolución, mandó un barco a Londres, el *Buenaventura*, para ir a buscar a Prim y el propio Ayala fue a Canarias a buscar a otros generales exiliados por González Bravo. El 19 de septiembre de 1868, desembarcan los militares Prim y Topete en Cádiz. Se le unieron el duque de la Torre, Dulce, Serrano, Caballero de Rodas y otros generales. Ayala fue el encargado de escribir una proclama, llamada *¡España con honra!*, para arengar a los sublevados y mover a la insurrección contra Isabel II.

Inmediatamente, comienzan una marcha hacia Madrid. El 28 de septiembre de 1868, las tropas de Prim, mandadas por el general Serrano (que había sustituido a O’Donnell en la jefatura de la Unión Liberal), y las de la reina Isabel, mandadas por el marqués de Novaliches, se encuentran en el Puente de Alcolea (Córdoba). Ayala aconseja a Serrano evitar una guerra fratricida y escribe una propuesta de paz para llevársela al general Novaliches. Él mismo se presta a llevarla. En la batalla había sido herido Novaliches y así lo recogieron unas coplillas satíricas populares:

El general Novaliches
en Córdoba quiso entrar
y en el puente de Alcolea
le volaron las “quijás”.

El segundo de Novaliches, Paredes, mandó cesar el fuego. Este fue sin duda uno de los momentos claves en la vida política de Ayala: conseguir la unión de los dos ejércitos y el triunfo

de la revolución sin sangre. El manifiesto que había escrito, firmado por todos los líderes de la revolución (menos por su autor) se hizo público y Prim, anticipándose a los montpensieristas, anunció la revolución en nombre de la soberanía nacional y se autoproclamó líder (Pérez Galdós, 1941, III, 906), con lo cual Ayala y otros, que pretendían poner la revolución al servicio de la Infanta Luisa Fernanda y de su marido Antonio de Orléans, vieron frustrado su plan²⁶. Una estratagema de este tipo se estaban temiendo Topete y Ayala que intentaron que Prim no llegase a Cádiz sino varios días después del alzamiento (Zavala, 1970, 154), pero no lo lograron y Prim entró en Madrid a la vez que Isabel II salía para Francia. La noticia del triunfo de la Revolución llegó a Madrid. Serrano y Prim entraron triunfantes. El periódico satírico *Gil Blas*, por mano de Manuel del Palacio²⁷, publicó unas estrofas manriqueñas con el tópico del *ubi sunt*:

¿Qué se hizo doña Isabel?
Los señores de Borbón,
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto doncel?
¿Qué fue de tanto bribón
como tuvieron?

Aquel tesoro soñado
de dichas y de ventura
lisonjeras;
aquel despotismo ansiado
¿qué fueron sino verdura
de las eras?

[...]

Tanto principito injerto
de los que padre el marido
ser rehúsa;
tanto engaño descubierto,
como no se ha conocido
ni en la Inclusa.

[...]

Harto tiempo tus errores
toleró la muchedumbre

²⁶ Una vez consolidada la revolución de La Gloriosa, y, aunque muchos españoles estaban de parte de los Montpensier, empezaron a surgir las primeras dudas: la revolución se había hecho contra los Borbones y si Antonio de Orléans y Luisa Fernanda de Borbón asumían el trono, iban a salir de una para caer en otros. No se fiaban demasiado de que la monarquía que pudieran implantar fuera constitucional y Prim se apoyó en la opinión de este sector de la población que beneficiaba sus ansias de poder (Aunós Pérez, 1940, 165).

²⁷ Era amigo de López de Ayala y compañero de tertulias literarias. Muy famosos fueron también sus versos jocosos en los que definía la política como: “arte ramplón / que se aprende mal y pronto, / es constante ocupación / de algún sabio y mucho tonto. / Tuvo por madre la intriga; / llamole el favor amiga; / hiere una vez y otra halaga / y, según desune o liga, / lo mismo pega que paga”.

perezosa;
y olvidando sus dolores,
te llamaba por costumbre
generosa...²⁸

Las calles se engalanaron para celebrar el acontecimiento: arcos triunfales, gallardetes con los colores nacionales, colchas y tapices colgados de los balcones, una alfombra callejera de hierbas aromáticas, cohetes... Pero, al mismo tiempo, Galdós nos cuenta que se asaltó y expolió el palacio real: “por la Puerta del Príncipe entraban hombres y muchachos de mal pelaje... Unos cuantos bigardos y chulos indecentes, con palos y navajas, intentaban desarmar a los alabarderos. Algunos de estos, sobrecogidos por las injuriosas amenazas y groserías de la plebe, entregaron sus picas” (Pérez Galdós, 1941, III, 758)

Enrique Chicote relata el regocijo que hubo en los teatros:

Francisco Arderús resucitó *Pan y toros*, de Picón y Barbieri, que había sido prohibida por el gobierno de Isabel II. En el teatro Novedades se estrenaron los apropósitos *La soberanía nacional o Esta casa se alquila* y *La aurora de la libertad*. En el Variedades, *La redención de la Patria*. En La Zarzuela, *El sol de la libertad* y en el del Circo, *España libre* y *El puente de Alcolea*. Los autores oportunistas en busca de pesetas abundaban que era una delicia. (1952, 130)

Tampoco en los escenarios fueron todo muestras de felicidad. Algunas de las revistas de actualidad y políticas que habían llegado a los teatros procedentes de Francia arreciaron contra la revolución y la ridiculizaron. Así ocurrió, en 1870, con *La Carmañola* (o *Caramañola*), de Ramón Necedal, que era carlista y habría de ser con el tiempo director de *El Siglo Futuro*. Su estreno en el Teatro de la Bolsa enfrentó a revolucionarios y contrarrevolucionarios que se apalearon e insultaron a gusto. La obra fue contestada con otra pieza de signo contrario, *La verdadera Carmañola*, cuyo autor, Luis Blanc, era comandante republicano y periodista exaltado. La tolerancia y la libertad de expresión que otorgó el nuevo gobierno permitía todas estas manifestaciones que suponían una verdadera batalla de ideologías. (Iñiguez, 1999, 29)

II.7. *El Sexenio Democrático (1868-1874)*

Se inicia el Sexenio Democrático y se imponía hacerse cargo del gobierno rápidamente para evitar los peligros de la radicalización. Eso fue lo que hizo el general Serrano, con el general Prim y los partidarios de la Unión Liberal y el Partido Progresista. A ellos se unió Rivero

²⁸ *Gil Blas*, 4 de octubre de 1868, 2.

con los sectores más conservadores y los seguidores de la monarquía. El 8 de octubre de 1868, Serrano fue nombrado jefe del Gobierno; Prim, ministro de Guerra; Lorenzana, de Estado; Romero Ortiz, de Gracia y Justicia; Topete, de Marina; Figuerola, de Hacienda; Sagasta, de Gobernación; Ruiz Zorrilla, de Fomento y López de Ayala, ministro de Ultramar. El ministerio de Ultramar había sido creado en 1863 y en esos momentos, justamente cuando daba inicio la Guerra de Independencia en Cuba, “vendría a ser, como en las etapas precedentes, un poco el puerto de arrebatacapas; si bien en estos decenios su importancia habíase acrecentado hasta convertirse en decisiva para la política nacional. Con un fuerte ingrediente económico, avivó en diversas ocasiones los deseos y ansias de enriquecimiento de algunos políticos” (Cuenca Toribio, 1992b, 76). Asimismo, se producían de continuo movimientos independentistas en Puerto Rico y Filipinas.

El Sexenio comenzaba con una diversidad de programas tal que hacía difícil la actuación política y permite, con posterioridad, reflexionar sobre cuatro aspectos concretos que indican la discutible coherencia con que se implantaron los principios liberales en las leyes fundamentales: en el caso del sufragio universal, se vio limitada la participación de las mujeres, de los menores de veinticinco años y de quienes vivían en las posesiones de ultramar; por otra parte, la exacta división de poderes se falseó al retener el ejecutivo para sí la jurisdicción militar, e incluso se mantuvieron privilegios a partir del nivel económico de las personas (fue el caso de la liberación mediante pago del servicio militar e incluso del mantenimiento de la esclavitud en las Antillas bajo la disculpa de no poderse revisar el derecho a la propiedad, pero, en realidad, para apoyar a la burguesía comercial y a los terratenientes de la Isla) (Bolaños Mejías, 1998, 157-173). No obstante, y en su conjunto, podría decirse que una buena parte de la ideología del Sexenio se situaba en el marco de unas orientaciones democráticas y liberales que representaban, principalmente, a los diferentes estratos de la burguesía, aunque el sistema político siguió mediatizado por la misma estructura del poder y las capas más bajas de la sociedad quedaron marginadas; por lo que en esta etapa puede decirse que se producen los primeros atisbos de movimientos obreros. Precisamente, a causa de la heterogénea contextura que caracterizó a la Revolución, los elementos triunfantes andaban algo desorientados y, en aquel momento, el celeberrimo artículo “Lógica, liberales”, escrito por Ángel Castro y Blanc, en *El Imparcial*, vino a ofrecerles un programa común, claro y concreto a los políticos del Sexenio. Este periódico se convertía, así, en el portavoz de una especie de liberalismo blando que era lo que mejor cuadraba con los tiempos para dar cabida a tantas posturas diferentes y tantas ideologías (Sánchez Illán, 1996, 266). Prueba de ello fue la libertad de prensa que se pudo disfrutar y que dio lugar a que trescientas nuevas publicaciones vieran la luz en el transcurso de tiempo que separó el Gobierno

Provisional de la coronación de Amadeo de Saboya, entre 1868 y 1870. Adolfo Perinat y M^a Isabel Marrades afirman lo siguiente de este periodo:

Por primera vez en 1869 se otorga el permiso a los protestantes y librepensadores para publicar sus revistas. En marzo de 1873 aparece *Los Descamisados*, con un artículo de fondo titulado “Amor libre”, que firma una “ciudadana Guillermina” [...] Las revistas de moda acusaban un cierto cambio de costumbres: los pantalones que llevaba George Sand y que treinta años antes habían escandalizado a los mallorquines, son ahora exhibidos con aire provocativo por una cierta actriz que posa, cigarrillo en mano (1980, 28-29).

No hay duda de que la mujer, durante este momento, intentó abrirse un camino hacia la libertad y la igualdad de sexos, a través de las revistas que proliferan (más de veinte publicadas por mujeres y para mujeres). Mujeres que destacaron en este empeño fueron la krausista Concepción Arenal, Carolina Coronado y también, entre otras, la sobrina de Ayala, Ángeles López de Ayala Molero²⁹. Cortapisas importantes con las que se enfrentaban eran, por ejemplo, que, si querían escribir, el marido tenía que autorizarlas y casi todas agregaban al suyo el apellido del cónyuge; si querían ir a la Universidad, el Rector tenía que responsabilizarse de ellas... No obstante, se consiguió que las mujeres viudas pudieran ejercer la patria potestad de sus hijos, cosa que antes les estaba negada. Contra esta lucha que se llevaba realizando desde los años treinta, seguían siendo muchas las manifestaciones que se publicaban en los distintos periódicos y que presionaban a la mujer para que se dejara de quimeras y volviera al huso y a la rueca, al escobeo y al fregado, al cosido y al planchado; a la castidad, al pudor, a la sensibilidad y a la beneficencia (Marrades, 1978, 89-134).

En diciembre del 68 se convocaron elecciones a Cortes mediante un sufragio universal masculino en las que participó un gran número de la población con derecho a voto. A las provincias caribeñas se les concedió estar representadas en dichas Cortes. Inmediatamente redactaron una nueva Constitución, en 1869, que fue la primera en la historia de España en

²⁹ Hija de Gonzalo López de Ayala, quedó huérfana a los ocho años. Comenzó su educación en el convento de Santa Catalina de Osuna e intentó profesar en el convento de Santa María de Marchena, pero desistió. Sus parientes le prohibieron escribir hasta que Juan José Bueno les convenció y acabaron por ponerle un profesor particular. En Sevilla, comenzó a colaborar en publicaciones periódicas de la capital: *El Fígaro*, *La Educación*, *El Hispalense*, *El Disparate*. A los dieciséis años, escribió su primera novela: *El triunfo de la virtud*. En 1882 se casó, se fue a Madrid, completó su formación con Joaquín Ponce de León y obtuvo el segundo premio en un certamen literario con motivo del centenario de Calderón, con un estudio sobre la educación de la mujer y su misión en la tierra. A partir de entonces, principalmente en Barcelona, se va a convertir en una activista comprometida con la defensa de la mujer y del obrero a través especialmente de sus escritos en *La Nueva Cotorra*, *La Conciencia Libre*, *El Diluvio*, *El Clamor Zaragozano*, *La Publicidad*... Fue colaboradora de Amalia Domingo Soler y de Teresa Claramunt, célebres anarquistas y sindicalistas, por lo que fue perseguida y encarcelada en varias ocasiones; se adscribió a logias masónicas, pronunció conferencias... En el terreno literario escribió cuentos, novelas, poesías, piezas teatrales -*Lo que conviene a un marido* (1880) y *De tal siembra, tal cosecha* (1889 o 1899, según sus biógrafos) que en su mayoría se han perdido. Llegó a ser una mujer importante en su tiempo (Cf. Ossorio y Bernard, 1903, 230, y Alba, 2014, 98-99).

recoger orientaciones democráticas, aunque con limitaciones para que todos estuviesen de acuerdo: soberanía nacional, monarquía parlamentaria, Cortes y Senado, libertad de expresión, de reunión, de asociación y de religión, juicio por jurados, sufragio universal, aplicación de leyes de orden público... Se definía una monarquía parlamentaria, con un monarca de poder restringido por las Cortes y el Senado.

En el mismo año de 1869, Ayala es nombrado representante en Cortes por Antequera, aparte de seguir siendo ministro, cargo del que dimite cuando en el Parlamento se plantea el tipo de gobierno: monarquía o república. Ayala no es partidario de la república y tal planteamiento iba en contra del Artículo 33 de la Constitución que acababa de aprobar la monarquía constitucional para el gobierno de España, por lo que, en junio del 69, Serrano fue elegido regente y nombró a Prim jefe del Gobierno y a Ayala, de nuevo, ministro de Ultramar. Era inminente la necesidad de buscar un rey para España, tarea que se inicia en 1870, y era necesario también acabar con la epidemia de fiebre amarilla que había asolado Barcelona, desde agosto a diciembre de ese año. Pese a todo, el ambiente que se vivía en toda España era bastante relajado, como muestra la descripción que hace el poeta sevillano Aquilino Duque de su ciudad en aquella época:

Esto era en Sevilla hacia 1870, un día de fines de febrero en que la carroza del duque de Montpensier se detenía ante la hermosa fachada barroca del palacio de San Telmo. Por los fronteros jardines de la Reina Cristina se paseaba el pueblo, gracias a cuya alegría de vivir, a cuyo ingenio vivo y pronto, a cuya ocasional e inconsciente inteligencia seguía en pie una Sevilla de aire y fuego, una Sevilla que no marchitaba la dictadura teocrática de Su Eminencia ni corrompía las intrigas de guiñol de sus prohombres. Ante los jardines de la Caridad, donde crecían los hibiscus y el doricum junto a hortensias y azaleas, enarbolaban los artilleros negros mostachos y pompones grana, y del arco del colegio de San Miguel salía el doble rosario violeta de los canónigos. Por el paseo de Colón, como viniendo de la plaza de toros, llegaba el pueblo cantando, bromeando, discutiendo y riéndose, en suma, de sí mismo, hasta mezclarse y repartirse por entre los quioscos y acacias de la orilla del río. Toda la tarde se poblaba de vivos tonos movedizos: ocre, añil despintado, magenta, verde alga marina, todas esas calidades de estampa antigua y cartel viejo que Sevilla cobra cuando sale el sol después de haber llovido” (Duque, 2003).

II. 8. Reinado de Amadeo de Saboya (1871-1873)

Tras una búsqueda conflictiva, Amadeo de Saboya acepta ser rey de España y ocupa el trono desde 1871 a 1873. ¿Cómo vino a España? Los montpensieristas abandonaron en su mayoría, y definitivamente, la candidatura de Montpensier³⁰ a la Corona y apoyaron al candidato

³⁰ Fue decisivo el siguiente suceso: el duque sostuvo una disputa con el infante don Enrique de Borbón, hermano del rey consorte Francisco de Asía, que, al igual que Antonio de Orléans, había aspirado en su momento a casarse con

italiano. López de Ayala, incluso, fue nombrado miembro de la comisión que debía ir a Italia para intentar convencer a este príncipe. Amadeo acepta el ofrecimiento, embarca para Cartagena y llega a la Península el 2 de enero de 1871. Prim es asesinado cuatro días después³¹. Inmediatamente, a la vista de las polémicas que había por el tema de la sucesión, se somete a las Cortes para ser refrendado rey, en noviembre, y supera a todas las demás candidaturas al trono (entre otras, las de Antonio de Orléans, el general Espartero³² y el propio Alfonso XII³³, en el que su madre había abdicado en ese mismo año). El duque de Montpensier se niega a jurar adhesión al nuevo rey Amadeo, como capitán general que es, y es confinado en una fortaleza militar de la isla de Menorca. Más tarde se le dio de baja en el ejército y se le desposeyó de su grado militar. Unos versos, aparecidos en el periódico satírico *La Flaca*, decían así:

Yo soy el rey naranjero
de los huertos de Sevilla.
Quise pillar el sillón

Isabel y, en consecuencia, al trono de España. Se trataba, pues, de dos rivales y el odio entre ellos venía desde aquella época. Ambos habían sido desairados y Enrique tampoco pudo casarse con la hermana pequeña, Luisa Fernanda, a la que casaron con el candidato francés. Ahora, cuando se planteaba de nuevo la monarquía en España, el infante, para desprestigiar al duque (pues los dos se propusieron como candidatos), había publicado, en *La Época*, varios panfletos y artículos muy virulentos contra este, por lo que Montpensier lo retó y mató en duelo a pistola el 12 de mayo de 1870. Este hecho acabó desprestigiar al duque y alejándolo de los apoyos que tenía. Fue juzgado por un consejo de guerra y le desterraron un mes fuera de Madrid (Pérez Galdós da amplia cuenta de este hecho en *España trágica, Episodios Nacionales. Obras completas*, cit., 909-922).

³¹ Con motivo del segundo centenario del nacimiento del general Juan Prim (6-XII-1814-) se han llevado a cabo investigaciones forenses y documentales serias y muy interesantes para esclarecer el luctuoso suceso, principalmente las dirigidas por Francisco Pérez Abellán, periodista y profesor de Criminología de la Universidad Camilo José Cela de Madrid. Al parecer, el análisis de la momia, realizado ahora con las técnicas médicas más modernas, revela que Prim no murió a causa de la infección de las heridas sufridas por los trabucazos de José Paúl y Angulo en el atentado de la calle del Turco, el 27 de diciembre de 1870, sino que fue estrangulado en su casa días después. Qué debió ocurrir: los historiadores que participan en este equipo científico afirman que fue Montpensier quien le mandó matar con la connivencia de Serrano y Sagasta que retiraron la protección de escoltas que debía llevar, pero al no lograrlo lo estrangularon cuando intentaba recuperarse de los trabucazos recibidos e incluso parece que lo apuñalaron en su lecho de convalecencia. Los motivos eran varios: Montpensier había visto frustrados sus planes de acceder al trono que hubiera ocupado Luisa Fernanda; por otra parte, Prim, que se había hecho con el poder (y en realidad era no sólo el jefe político sino además militar y masónico), había echado abajo los planes de restaurar la monarquía en España, de lo que eran partidarios muchos militares y políticos, entre ellos Ayala. Esto fue la causa de que fuera su propia gente la que acabó con él. Galdós, en su episodio nacional *Prim*, no contó la historia verdadera sino la oficial. El hecho de que Amadeo de Saboya sufriera igualmente un atentado nada más llegar a España corrobora la veracidad de estas averiguaciones que se sustentan en el hecho de que, a toda costa, lo que se intentaba era reponer a un Borbón en el trono español. Curiosamente, la momia de Prim tiene ojos abiertos, hechos por un orfebre, y esto hay que entenderlo desde las claves masónicas: no solo es así porque el fallecido, así, entra en el más allá con los ojos del conocimiento, sino porque están reclamando justicia (Pérez Abellán, 2014).

³² Manuel Espadas Burgos recoge esta canción popular que refleja la opinión de la calle: “Dichosa sería la España / bajo demócrata mando, altiva, no tolerando / la corona en sien extraña; / de los Borbones la saña / olvidar nunca debemos; / Montpensier no lo queremos, / Espartero es popular, / Rey lo debemos alzar / o sin Rey nos quedaremos” (1984, 114-115).

³³ La objeción mayor con la que se encontraba Alfonso XII era que se sabía que era hijo del capitán Enrique Puigmoltó, amante de Isabel II que incluso vivía en el palacio real mientras Francisco de Asís se había retirado discretamente a El Pardo. La intervención de Pío IX en el asunto obligó a la reina a alejar a Puigmoltó de la Corte, pero esto solo lo consiguió cuando ella estaba a punto de dar a luz.

y me quedé con la silla³⁴.

En diciembre de 1870, se había nombrado presidente del Gobierno al general Juan Bautista Topete y este nombró de nuevo a Ayala ministro de Ultramar, pero ese gobierno solo duró una semana. Topete fue sustituido por Serrano, en enero de 1871, y prorrogó en el cargo a Ayala que volvió a enfrentarse otra vez al problema de Cuba, pero ya las tropas eran incapaces de vencer a los insurrectos. Ahora el ministro es retado a responder al rumor de que España está dispuesta, según dicen los periódicos de Nueva York, a vender Cuba a los Estados Unidos. Ayala lo niega, pero es cierto que mantenía una política de hierro con los cubanos, a su vez apoyados por los americanos, y pretendía demorar las reformas hasta después de acallar la insurrección. Los historiadores valoran esa actitud como errónea, pero no se trataba de una postura aislada, sino compartida por muchos políticos, como era el caso de Eduardo Gasset y Artime, fundador y director del periódico *El Imparcial*, que era subsecretario de Estado siendo titular del ministerio Cristino Martos en este gobierno del duque de la Torre. Con Serrano en el poder, el país entra en crisis ante la imposibilidad de formar coalición y ante la virulencia, otra vez, de la guerra carlista. Dura siete meses, hasta julio de 1871, en que Amadeo de Saboya nombra presidente al progresista Manuel Ruiz Zorrilla y este nombra ministro de Ultramar a Gasset y Artime el 13 de julio de 1872, quien, al poco, es destituido fulminantemente por apoyar la esclavitud en Puerto Rico, según se deduce de unas cartas publicadas en *El Imparcial*³⁵. Ayala, con Cánovas, Ríos Rosas y otros conservadores, redacta un Manifiesto del Partido Constitucional, enérgica protesta contra la política electoral de Ruiz Zorrilla y la de la Liga Nacional contra la ultramarina. Abandona el ministerio pero, como había salido diputado por Fregenal de la Sierra (Badajoz), sigue ostentando dicho cargo. Con los intervalos derivados de los cambios de gobierno, volvió a ser nombrado ministro de Ultramar en 1872, de nuevo por Serrano. Al aceptar el cargo, Ayala hace un emotivo discurso a favor de la esclavitud cubana que, según el Gobierno, permitía mantener los ingenios azucareros en Cuba. Fue un discurso totalmente desafortunado. En el verano del 72, su partido es derrotado en las elecciones y Serrano es nuevamente sustituido por Ruiz Zorrilla.

La valoración que puede hacerse del reinado de Amadeo de Saboya es que fue difícil, pues era rechazado por la aristocracia y por casi todos los partidos políticos que conspiraban en

³⁴ *La Flaca*, 6 de febrero de 1870. Estos versos aparecen junto a una cromolitografía caricaturesca, en la que, entre otros personajes, se puede apreciar a López de Ayala.

³⁵ 22 de diciembre de 1872: carta de Eduardo Gasset a su amigo Mariano Arús quien, junto a Isidoro Fernández Florez, *Fernanflor*, iba a traicionarle y fundar en 1879 el periódico *El Liberal*.

su contra³⁶. Muerto Prim, el partido que había mantenido unido se había escindido en progresistas radicales, capitaneados por Ruiz Zorrilla, y progresistas conservadores, encabezados por Sagasta. Con la caída del gobierno del primero, en octubre de 1871, víctima de la habilidad parlamentaria del segundo, se perdió toda esperanza de reunificación progresista. Los radicalismos llegaron a tal extremo que hicieron imposible el gobierno. A todo esto hay que añadir que, el 2 de mayo de 1872, había dado comienzo la tercera guerra carlista, que en julio el rey había sufrido un atentado del que salió ileso y que Serrano y otros muchos generales se apartaron de la política. En definitiva, Amadeo, al que se le hacía el vacío más absoluto en todas sus comparencias, se vio obligado a abdicar el 11 de febrero de 1873 y en ese mismo momento se proclamó la República.

II. 9. *La primera República (1873-1874)*

La Primera República llegaba en un momento caótico: la oposición de casi todos los grupos políticos, de los carlistas que recrudecieron la lucha, de los alfonsinos... Todos los sectores sociales esperaban del nuevo gobierno unos logros distintos. Por otra parte, el país no se había recuperado todavía de la crisis económica de los años 1866-67. Desde los primeros días hubo levantamientos en Andalucía y Cataluña y en todos lugares se organizaban Juntas revolucionarias. En los once meses que duró (11 de febrero de 1873 a 3 de enero de 1874) pueden señalarse tres fases: la unitaria, la federal y la conservadora. El primer presidente fue Estanislao Figueras, partidario de la República unitaria, que duró cuatro meses. Ante las violencias de los federales en algunas provincias, y el propósito de la Diputación de Barcelona de constituir un Estado catalán, la asamblea fue disuelta y convocaron Cortes constituyentes, que proclamaron la República federal y eligieron como nuevo presidente a Francisco Pí y Margall. Este, durante su corto gobierno (11 de junio a 18 de julio de 1873), tuvo que presenciar el fracaso de sus doctrinas. Su autoridad apenas rebasó los confines de la provincia de Madrid; el país se dividió en numerosos núcleos independentistas o cantones, como los de Málaga y Cartagena, que no obedecían al poder central, mientras en algunas provincias ardía de nuevo la guerra civil carlista. Ante la anarquía social y política, el Gobierno tuvo que dimitir. El nuevo presidente fue Nicolás Salmerón (18 de julio a 7 de septiembre de 1873), quien se propuso

³⁶ Tampoco el pueblo lo había querido nunca y se burlaba de él: “ese Macarroni I no pisará las calles de Madrid”, recoge Galdós en la *España trágica*, cit., 952. También era motivo de sátiras crueles en los teatros, como en la bufonada de Eduardo Navarro Gonzalvo *Macarronini I*, representada a finales de 1870 en el teatro Calderón.

restablecer el orden recurriendo al ejército. Generales conservadores como Martínez Campos y Pavía consiguieron ir sofocando los focos de sublevación. Los tribunales impusieron la pena de muerte a varios jefes de las sublevaciones, pero Salmerón, antes que firmarlas, dimitió. Le sucedió Emilio Castelar, que impuso el orden aplicando sin contemplaciones la pena máxima, pero, a causa de la orientación conservadora que dio a su política y a la oposición de las Cortes, tuvo que dimitir también. El proyecto de Constitución Federal de la República española de 1873, que fue uno de los intentos políticos más importantes de la República, no llegó a entrar en vigor por la interpretación torticera e ignorante de las ideas federales por parte de los caciques (que implicaron áreas con un nulo historial separatista, como Andalucía, Murcia y Valencia), conspiraron contra la viabilidad del proyecto federal y finalmente contra la propia República. No obstante, dicho proyecto sí se terminó de tramitar y en él triunfaba la línea que había defendido Castelar: la República confederal compuesta de diecisiete Estados y varios territorios de ultramar. Dentro de cada Estado, había división de poderes: ejecutivo, legislativo y judicial. La imposibilidad de los políticos proclives de aunar las fuerzas necesarias para su defensa, tal cual sucediera con la monarquía renovada de Amadeo de Saboya, por un lado, y por el otro los excesos cantonalistas a los que se había llegado, motivaron al general Pavía a dar un golpe de Estado, entrar en las Cortes y disolverlas, prohibir la Internacional y otras asociaciones políticas y poner punto final a la República. Fue nombrado presidente de nuevo el general Serrano, cuyo régimen dictatorial no fue sino una transición hasta la restauración alfonsina. López de Ayala vuelve a ser nombrado ministro de Ultramar.

Martínez Sanz y Salaya Álvarez, que denominan al año 1874 como “bisagra” porque “tanto podía haber surgido una consolidación de las instituciones republicanas como el triunfo de la Monarquía”, consideran que para entonces la opinión pública, cada vez más cansada de las luchas entre los partidos, se iba inclinando hacia la monarquía (Martínez Sanz, 1988, 31). Se da a entender que la restauración de la corona se debió al temor al desorden social y a la ruptura del mundo privilegiado en que habían vivido las clases altas y medias, el ejército y el clero. Todos estaban dispuestos a secundar a cualquiera que fuese capaz de garantizarles la estabilidad y la continuidad políticas que les permitieran mantener sus privilegios burgueses.

II. 10. *La Restauración Monárquica*

En esta coyuntura, la Restauración borbónica fue preparada por el general Serrano, que, desde el Gobierno, había abonado el terreno atrayendo a la causa alfonsina a la burguesía y a las

clases medias, y por Antonio Cánovas del Castillo, que había redactado con Alfonso XII, que estaba en Francia, el *Manifiesto de Sandhurst* (el 1 de diciembre de 1874), en el que garantizaba ser rey de todos los españoles de forma dialogante, un régimen monárquico constitucional y democrático y su voluntad de integración de todos los grupos sociales y políticos del anterior periodo. El 29 de diciembre, los generales Martínez Campos y Jovellar se pronunciaron en Sagunto a favor de Alfonso XII y Cánovas fue nombrado presidente de un gobierno de regencia, el 31 de diciembre. Finalmente, el 9 de enero de 1875 Alfonso XII llegaba a España y era proclamado rey ante las Cortes españolas. Tenía 17 años, era inteligente, simpático y considerado con las gentes; “su sonrisa graciosa y su aire modesto le captaron la simpatía del público” (Pérez Galdós, 1941, III, 1301). Nombró a Cánovas presidente del Gobierno y este nombró a Ayala, otra vez, ministro de Ultramar. El primer gabinete de la Restauración congregaba a hombres hechos en la revolución: Romero Robledo, Ayala y Martín Herrera representaban a estos; Castro, Cárdenas y Orovio a los antiguos moderados; Salaverría y Molins figuraban en 1868 en la Unión Liberal (Bermúdez de Castro, 1931, 137). La República había abolido la esclavitud y Ayala ahora anunció que para el nuevo gobierno era un honor llevar dicha abolición a efecto. Tras la concesión de una amplia amnistía en 1876, Cánovas trató de atraerse al monarquismo borbónico, tanto a los más progresistas y demócratas como a los más ultramoderados³⁷. El Gobierno logró acabar también con los dos conflictos armados que desde 1868 soportaba el país: el carlismo, cuyo representante y heredero Carlos VII confirmó su rendición en el *Manifiesto de Somorrostro*, redactado por Ayala a petición del rey, para arengar a las tropas victoriosas³⁸, en 1876; y la Guerra de Cuba, en 1878, con la firma de la *Paz de Zanjón*.

La Constitución de 1876 fue el logro fundamental de este reinado. Fue redactada por una comisión presidida por Alonso Martínez y armonizaba las distintas tendencias de los partidos políticos, y, con ligeras modificaciones, estuvo vigente hasta el fin de la monarquía borbónica. Aunque de fondo conservador, reconocía los principios liberales fundamentales y le concedía el poder legislativo a las Cortes, junto con el rey; se reconocían los derechos individuales y se fijaba como religión del país la católica, pero se dejaba libertad de credo. En 1878, una nueva ley

³⁷ *Clarín* afirma que Cánovas entendía de todo: era poeta, filósofo, novelista, historiador, orador, político, pacificador, prologuista...: “A Cánovas lo que le importa más es probar que él está en todo, que él es *omnium rerum causa immanes, non vero transiens*, como Espinoza” (Pérez Galdós, 1941, III, 43).

³⁸ En ese manifiesto de Somorrostro, pronunciado por el rey, el 13 de marzo de 1876, figuraba una frase que fue motivo de polémica con el diputado de Álava, Manuel María de Cortázar, quien se negó a volver a saludar a Alfonso XII. Decía así: “Todos estos males, aunque espantosos y por todo extremo lamentables, quedan reducidos al espacio de una sola generación; pero, fundada por vuestro heroísmo, la unidad constitucional de España, hasta las más remotas regiones, llevará el fruto y las bendiciones de vuestras victorias” (Seco Serrano, 2007, 110, y Fernández Almagro, 1969, 282-283. En ambas obras se halla el discurso completo).

electoral estableció un sufragio prácticamente universal y la posibilidad de acceder al Gobierno a cualquier partido político que respetase la monarquía y el liberalismo, si bien las primeras elecciones fueron manipuladas convenientemente por el ministro de la Gobernación Romero Robledo para que ganase el partido canovista, aunque, en 1881, se dio paso al partido liberal y a partir de ahí se consagró el turno de partidos como gobierno propio de la Restauración, con sus dos representantes, Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta. Con la estabilidad política, se inicia una etapa de recuperación económica.

En 1877, Ayala había sido elegido miembro a las Cortes por Madrid y, en 1878, participa en una sesión especial de las mismas para discutir el matrimonio de Alfonso XII con su prima hermana María de las Mercedes de Orléans. Hay que decir que, un año después de su proclamación como rey de España, Antonio de Orléans había obtenido permiso para regresar a la Península y ahora se planteaba el matrimonio de su hija con Alfonso XII. Después de una fuerte polémica gubernamental³⁹, el rey se casa con su prima y con ello los Montpensier pudieron ver logrados, de alguna manera, sus anhelos monárquicos. En febrero de este mismo año, 1878, Ayala es elegido presidente de las Cortes. Su amigo Cánovas del Castillo pujó por su candidatura: de 282 votos, contó con 177 a su favor, en contra de los 81 votos que sacó Sagasta. A este honor político le siguió otro literario, tras varios años de silencio. El 30 de marzo del 78, Ayala estrenó *Consuelo* con gran triunfo. Los reyes estaban presentes en el teatro. El 26 de junio muere la reina María de las Mercedes de cólera, al haber bebido agua contaminada de un pozo, y Ayala, como presidente del Congreso, tuvo que dirigir una *Oración funeraria* en honor de la reina. El texto que escribió a tal fin está considerado como uno de los más hermosos discursos dados en las Cortes (tendremos ocasión de leer un fragmento en el apartado dedicado a su biografía).

En 1879, Cánovas es sustituido por Martínez Campos y este vuelve a nombrar a Ayala presidente de las Cortes interino, el 2 de junio, y titular el 24 del mismo mes. Había firmado un pacto con los insurrectos cubanos y a principios de junio se hallaban varios representantes en la Cámara, a los cuales él, que había sido intransigente anteriormente con ellos, les da la bienvenida. A pesar de que algunos biógrafos le han acusado de dar bandazos en su política, Ayala contaba con muchos partidarios y gozaba del respeto de sus seguidores y también del respeto de sus adversarios. En noviembre del 79, Alfonso XII elige nueva esposa y Ayala va a visitar a la Archiduquesa María Cristina al palacio de El Pardo. Era una fría mañana del 28 de

³⁹ Es anecdótica la frase con la que Castelar puso fin a las polémicas que surgieron con motivo del planteamiento de este matrimonio, pues la mayoría de los partidos no estaban de acuerdo. Dijo, refiriéndose a la novia: “¡Los ángeles no se discuten!”

noviembre. Su tuberculosis, que padecía desde hacía algún tiempo, se agrava. El 7 de diciembre, Martínez Campos dimite y Cánovas aconseja al rey que le dé el gobierno a Ayala, pero este, honrado y leal, declina el honor por su enfermedad. El propio Cánovas forma gobierno.

Adelardo López de Ayala muere el día 30 de diciembre de 1879. En ese mismo año, en mayo, Pablo Iglesias había fundado el Partido Socialista Obrero Español.

III. BIOGRAFÍA POLÍTICO- LITERARIA DE LÓPEZ DE AYALA

III. 1. Semblanza biográfica

Adelardo López de Ayala y Herrera nació en Guadalcanal⁴⁰ el día 1 de mayo de 1828 y murió el 30 de diciembre de 1879, en Madrid. En su partida de nacimiento consta esa fecha de natalicio y que se le inscribió con los siguientes nombres: Adelardo, Santiago, Felipe, Ildefonso, Fernando, Rafael López de Ayala y Herrera, Silveira y Thena. Fue bautizado en la iglesia matriz de Santa María de la Asunción, el 10 del mismo mes, apadrinándolo su abuelo paterno. En el margen de su partida de bautismo la persona que hizo el apunte escribió: “Este Adelardo fue ministro de Ultramar en la Revolución de 1868 y votó la Constitución de 1869, que estableció la libertad de cultos. Falleció en Madrid el 30 de diciembre de 1879, siendo presidente del Congreso de los Diputados”⁴¹. Es evidente que quien anotó esta coletilla, muy posiblemente Pedro Carballo, párroco en 1926, no le tenía ninguna simpatía pues hay una denuncia velada a su proceder político y religioso.

La primera cuestión polémica que surge con respecto a Ayala es la de su fecha de nacimiento y la de su muerte. Bastantes biógrafos fijan la primera en 1829. Este es el caso de su amigo Eusebio Blasco, periodista, novelista y comediógrafo, que ostentó el cargo de lo que hoy podríamos llamar jefe de prensa cuando Ayala fue nombrado ministro de Ultramar en 1868. También es el caso de otro amigo, Pedro Antonio de Alarcón, su compañero en la batalla de Alcolea y el recopilador de sus poesías, apuntes y proyectos de comedias, publicados en el tomo 7 de la edición de sus *Obras* en 1885 por Tamayo y Cañete, citadas en la presentación de este estudio. De igual modo, José Fernández Bremón, reputado crítico de teatro de *La Ilustración Española y Americana*, coetáneo suyo, afirma: “había nacido en Guadalcanal, provincia de Sevilla, en marzo de 1829” (1879). Esa misma fecha indican Conrado Solsona (1891)⁴², Antonio

⁴⁰ Pueblo de la Sierra Norte de Sevilla, anteriormente perteneciente a Badajoz. Se trata de la antigua Guada-al-Kanal, reconquistada a los sarracenos por don Rodrigo Íñiguez en 1241, y cuyos yacimientos de plata fueron explotados por los ingleses desde 1728 hasta su total agotamiento (Hermida Suárez, 1989, 345).

⁴¹ Se encuentra en el folio 58 vuelto, del libro 15.

⁴² Solsona (Barbastro. 1851-Madrid, 1916) fue colaborador de la *Gaceta Popular*, revista fundada por Julio Nombela (seudónimo de Santos Justo Nombela) en 1873. Fue, además, cuatro veces diputado durante la época de la Restauración. La biografía que hizo de Ayala fue premiada por el Congreso de los Diputados en el concurso abierto que dicha institución convocó en la *Gaceta de Madrid*, el día 28 de junio de 1890, para honrar la memoria del que fuera su presidente, si bien hay que decir que fue el único trabajo que se presentó al mismo. La visión que tiene Solsona de su biografiado es bastante generosa y comprensiva y busca siempre una justificación lógica para todas las decisiones que tuvo que tomar López de Ayala en su faceta política.

Pérez Calamarte⁴³, Luis de Oteyza⁴⁴ y José M^a Castro y Calvo, en el preámbulo de su edición de las *Obras completas* que también se ha citado en la introducción. Por su parte, Ángel Goenaga y Juan P. Maguna fijan la fecha del nacimiento en 1827 (1972, 296). Otros críticos y estudiosos afirman que fue en 1831⁴⁵. En cuanto a la fecha de su muerte, Castro y Calvo la fija en 1878 (1965, I, 76), si bien Solsona, Oteyza y Fernández Bremón la señalan correctamente en 1879. Creo que lo más oportuno es aceptar la fecha que consta en su partida de nacimiento, o sea, 1828; su muerte tiene lugar en 1879: de ella se hacen eco en sus necrológicas los periódicos de la época. También hay fluctuaciones en el mes: Fitzmaurice-Kelly, en la *Enciclopedia Británica*, y Blanco García señalan enero como el de su fallecimiento; y hasta en el día, pues la fecha que apareció en el periódico *The Times* de Londres fue la del 31 (Owen, 1913, XXVIII, 118).

La segunda cuestión confusa en Ayala es la de su nombre de pila. Se simultanean Adelardo y Abelardo⁴⁶. Todavía en 1880, en la Sesión del día 10 de enero del Ateneo de Barcelona, aparece nombrado como Abelardo a propósito de la petición formulada por Melchor de Palau al presidente Juan Sol y Arteaga para que se celebrara una velada literaria en homenaje

⁴³ Ya se apuntó que este era el sobrenombre de Adolfo Bonilla San Martín, sobrino de Emilio Arrieta, quien publica la primera parte (y la única de la que tenemos noticia) de la novela inédita de Ayala, *Gustavo*, y el *Epistolario inédito de Ayala*. Ambas obras están citadas en la presentación de este estudio.

⁴⁴ La biografía de Luis de Oteyza (1932, *López de Ayala o el figurón político-literario*), a mi juicio, carece de veracidad histórica, rigor científico y objetividad. El autor (Badajoz, 1883-Caracas, 1961), poeta menor del Modernismo, novelista muy desigual, colaborador de Manuel Machado en la traducción de la obra dramática *L'aiglon*, de Edmundo Rostand, y periodista combativo y polémico, era un republicano convencido y desde esa óptica sesgada juzga de forma despiadada la personalidad y la vida de su biografiado y paisano, Adelardo López de Ayala, a quien no conoció personalmente para acusarlo de forma tan agresiva y constante de ser monárquico, de no haberle prestado a los extremeños la debida atención (quizá una de las razones de su animadversión) y de haberse aprovechado de sus éxitos políticos y/o literarios para medrar en ambos campos. Desde el propio subtítulo califica peyorativamente al biografiado de “figurón” y sabemos que este personaje ridículo, propio del teatro barroco, era el objeto de las burlas de los demás *dramatis personae* y los espectadores. Mi opinión es que Oteyza ha leído a Valle Inclán y pretende en su biografía acercarse al esperpento, pero su falta de imaginación creativa y de ingenio literario la convierten en una burla sarcástica que no respeta nada ni a nadie. Para todos los sucesos históricos tiene una explicación irónica y a los sujetos de aquellos hechos los trata de forma despótica y despreciativa, desde los monarcas para abajo. Mabel Harlan rebate muchos puntos de vista y datos que Oteyza aporta en su biografía, suficientes para poder afirmar que al autor no le importa rectificar fechas, cambiar el orden de los acontecimientos, narrarlos desde su particular punto de vista y desde la perspectiva de 1932, falsear la realidad obviando el propio *Epistolario* de Ayala... Todo es válido para desprestigiar la figura de López de Ayala, para tirarlo por tierra al principio y luego pulverizar los fragmentos, como bien dice la autora (Harlan, 1935, 413-436).

⁴⁵ En ese caso están Romualdo Álvarez Espino, Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega. Los biógrafos y críticos tampoco se ponen de acuerdo en el día ni en el mes de su natalicio, ni en las fechas de los estrenos de las obras (ni siquiera los más reputados como Ángel Valbuena o César Barja coinciden), ni en los veredictos de los juicios contra *El Padre Cobos* (Julio Nombela), ni siquiera en los títulos de las obras (Joaquín Casaldueiro habla de *El conde de Castellar*, en lugar de *Castralla*).

⁴⁶ En el santoral católico, los nombres de Adelardo y Abelardo no se refieren al mismo santo. San Adelardo fue un noble francés del siglo VIII que abandonó la corte de Carlos Martel para retirarse al monasterio de Corbie. Su onomástica se celebra el día 2 de enero, fecha en que murió el santo. En cuanto a San Abelardo, fue un monje italiano del siglo VIII, fundador de un convento en Ratisbona. Su onomástica se celebra el día 9 de febrero. Para explicar la confusión entre ambos nombres hay que recurrir a la etimología: la procedencia de Adelardo está en el germano *Athal-hard*, que significa “noble y fuerte”, mientras que Abelardo es un derivado del nombre bíblico de Abel que toma el mismo sufijo germánico *hard* que Adelardo; de ahí la similitud fonética entre ambos y la posterior sustitución de un nombre por otro.

al célebre dramaturgo fallecido (*Actas*, 199). Investigadores y estudiosos tan importantes como Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris Zavala o Manuel Tuñón de Lara lo llaman Abelardo. Así lo llama también Carmen Simón Palmer en la entrada correspondiente a “López de Ayala y Molero, Ángeles” en el *Diccionario biográfico español*, tomo XXX, de 2012, sin cotejar que unas páginas antes, en la entrada correspondiente a su tío, Mateo Maciá lo nombra correctamente (Gómez Hidalgo, 2009-2013). En los autógrafos de las dedicatorias de sus obras y en sus cartas, él firma siempre Adelardo⁴⁷. E, incluso, si aceptamos como suya la obra *Los polvos de la madre Celestina* (Barcelona, 1848) aparece con el nombre de Bernardo. De este asunto se hablará más adelante; ahora simplemente me limito a constatar que es posible que cogiera este nombre de uno de sus antepasados para que le sirviera de medio seudónimo; no era una costumbre ajena a sus coetáneos y, así, Tamayo había usado el de José M^a García para despistar algunas de sus obras. Muy grave me parece el que, en nuestros días, historiadores de la Universidad Complutense de Madrid –es el caso de M^a de los Ángeles Rodríguez Sánchez- se equivoquen en el apellido y lo confundan con Pérez de Ayala (Bullón, 1999, II, 1008). ¿Se refieren a Ramón Pérez de Ayala, asturiano (nacido en 1880), amigo de Ortega y de Marañón, perteneciente a la generación de 1914 y autor de *Troteras y danzaderas* (1913) y *Belarmino y Apolonio* (1921), entre otras muchas novelas?

Por último, en cuanto al lugar de nacimiento, el municipio de Guadalcanal, en el año en que Ayala nace pertenecía a la provincia de Badajoz, pero pasó a Sevilla cuando el 3 de octubre de 1833 se reorganizaron los límites territoriales provinciales, dando lugar el antiguo reino de Sevilla a las tres provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva; los partidos judiciales de Fregenal, Campillos y Antequera quedaron en las provincias de Badajoz y Málaga⁴⁸. Ayala tiene cinco años cuando esta reestructuración se llevó a cabo. En carta escrita a la actriz Teodora Lamadrid, su amante, le explica que “Guadalcanal, cuando yo nací en él, pertenecía a la provincia de Extremadura; pero hoy pertenece a la de Sevilla, y, de aquí nace la disputa que tantas veces ha lisonjeado mi amor propio, sobre si yo soy andaluz o extremeño. De suerte que el sobre debe decir de este modo: provincia de Sevilla” (1912, 538).

⁴⁷ En el libreto de *El conjuro* (Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1866), entre otros, se ve muy claramente, escrito por su mano, el nombre de Adelardo, con D.

⁴⁸ Cf. Cuenca Toribio, 1976, 324. Como nota curiosa añadiré que, en la exposición de mapas que con motivo del año del *Quijote* expuso la Biblioteca Nacional de Madrid, pude ver un mapa de 1610 que situaba Guadalcanal en la provincia de Sevilla. El mapa en cuestión tenía la siguiente referencia: *España. Ca. 1610. Nova Hispaniae Descriptio. Amsterodami: Excusum in aedibus. Iudoci Hondii*. Biblioteca Nacional. Mv. /3. En el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, de Pascual Madoz (La Ilustración, establecimiento tipográfico-literario universal, Madrid, 1846-1850, 16 tomos, IX) no hay ninguna información acerca de esta fluctuación en los límites de las provincias ni se aclara que fue Javier de Burgos y del Olmo, ministro de Fomento con Cea Bermúdez, en la regencia de María Cristina, en 1833, quien llevó a cabo la reestructuración definitiva de España en las 49 provincias actuales y, desde entonces, Guadalcanal pertenece a Sevilla.

Eusebio Blasco lo considera andaluz y habla así de él: “Andalucía, que tantos hijos ilustres dio a la patria, vio nacer al ilustre español de quien me ocupo. Guadalcanal, aldea humilde, casi extremeña, fue la cuna del que había de ser con el tiempo gloria de su país y honra de su patria” (1885-1886, 159). El propio Ayala se sabe andaluz, pues cuando, estando en Madrid, le escribe una carta al conde de San Luis rogándole que le ayude para representar su obra *Un hombre de Estado*, le dice lo siguiente: “resuelto me hallaba a volverme a uno de los últimos pueblos de Andalucía, de donde he venido para hacerme ejecutar el adjunto drama”⁴⁹. Sin embargo, *Clarín*, con la sagacidad que le caracteriza, rebate a Cánovas cuando este afirma que Ayala, que era muy amigo suyo, era oriundo de Andalucía. *Clarín* responde: “(había) nacido extremeño y continuó siéndolo, a pesar de las veleidades de la división territorial” (1887, 85)⁵⁰. Efectivamente, Ayala siempre se enorgullecía de decir que su familia pertenecía a la nobleza de Extremadura, de donde eran los conquistadores Pizarro y Cortés. Pasó gran parte de su infancia en Villagarcía de la Torre, pueblo perteneciente a la comarca de La Campiña, y en Cabeza del Buey, municipio de La Serena, ambos en la provincia de Badajoz. Ya adolescente, se fue a vivir a Sevilla y, a los veintiún años, se marchó definitivamente a Madrid, aunque volvía largas temporadas a Guadalcanal, a Villagarcía de la Torre y otros pueblos de alrededor (donde probablemente la familia tuviera casas solariegas) para descansar y escribir. Y nunca olvidó su pueblo, aunque sus paisanos se quejaban de las escasas deferencias que para con su villa natal tuvo, lo que originó que circularan multitud de anécdotas que ironizaban sobre esta circunstancia, entre otras la que dio lugar a un dicho popular que se hacía eco de este regalo: “Si luz tenemos, a Ayala se lo debemos”. Hay que reseñar también la donación que hizo de una estatua de Cristóbal Colón al Ayuntamiento de Guadalcanal, en cuyo pie figuraba el blasón de su familia. Asimismo, donó una soberbia lámpara-candelabro de ciento dos brazos para la catedral de Badajoz, cuando fue presidente del Congreso de Diputados, en 1879 ⁵¹.

Adelardo era el cuarto hijo de Joaquín López de Ayala y Silveira, a quien dedica su primera obra *Un hombre de Estado*, y de Matilde Herrera y Thena, a la que dedica la última que escribió, *Consuelo*⁵². Se trataba de una familia de la nobleza provinciana que vivía, casi con total

⁴⁹ Reproduzco esta carta al conde de San Luis más adelante.

⁵⁰ Sabido es que Alas se llevaba muy mal con Valera y también con Cánovas, al que tachaba de vanidoso y de querer llevar siempre razón. Enrique Gómez Carrillo sale en defensa de *Clarín* que, en su época, no gozaba de muchas simpatías: “¿Quién es Clarín?... Un envidiosillo que insulta a Velarde y que se burla de Cánovas y de todos los grandes poetas, porque no es capaz de comprenderles [...] En resumen: un zaccandil (*sic*) literario” (Kronik, 2003, 247)

⁵¹ Obtengo esta información de la Asociación Cultural Benalixa de Guadalcanal, interesada en mantener el legado histórico y cultural del pueblo.

⁵² Estas dedicatorias le merecen al anónimo autor gaditano del *Estudio crítico-filosófico...* una de las pocas alabanzas que le prodiga a Ayala: “Ayala fue un hijo cariñoso: su primero y su último pensamiento literario; esto es, el primero y el último destello de su gloria, los ha dedicado a sus padres; esto le honra” (1882, 33).

seguridad, de explotar directamente sus posesiones rurales, pero no era Joaquín de la rama de los herederos del mayorazgo, pues era un sobrino suyo, Pedro, quien ostentaba el título de conde de Casa Ayala. Aun así formaban parte de lo que se denominaban en la época las grandes dinastías de notables (Cuenca Toribio, 1992 y Sánchez Andrés, 2003). Efectivamente, los López de Ayala procedían del noble e ilustre linaje de los Ayala, de origen vasco pero asentados en Guadalcanal.

De su genealogía hay dos informaciones distintas, pero que podrían ser una continuación de la otra. La primera nos dice que, en su árbol genealógico, contaban con don Pero López de Ayala (1332-1497), Canciller Mayor de Castilla y autor del *Rimado de Palacio*. Debió de ser a un caballero antepasado suyo, también llamado don Rodrigo, a quien se le concedió, por sus servicios, una banda engolada en dragantes, como armas complementarias de su rancio blasón en 1505. Este, habiendo solicitado, litigado y obtenido el reconocimiento de su hidalguía ante la Real Cancillería de Granada, acabó asentándose en Guadalcanal (Torral y Fernández de Peñaranda, 2000). La segunda información procede de Andrés Mirón, autor de una *Historia de Guadalcanal* (2006), quien nos da cuenta de que, por línea paterna, procedía del capitán don Rodrigo, nacido en Guadalcanal hacia 1540, y que supongo bien podría ser descendiente del anterior. Este Rodrigo ejerció cargos honoríficos y casó con doña Mayor de Rosales. Sus herederos fueron casi todos regidores y alcaldes de la villa y algunos fueron Caballeros de la Orden de Santiago y de la de Alcántara. Joaquín de Ayala Cervantes y Bernal fue el I marqués de la Vega. Su descendiente, Alonso de Ayala y Silveira, ganó Real Provisión de nobleza en la Cancillería de Granada en 1750 y fue, además de marqués de la Vega, vizconde de la Floresta. Se casó con su prima Inés Clementina de Silveira Guzmán y Villalobos y ellos fueron los abuelos de nuestro dramaturgo. Tuvieron a Joaquín-Rafael de Ayala y Silveira, bautizado en Guadalcanal el 14 de septiembre de 1800, que casó en Villagarcía de la Torre (Badajoz) el 24 de enero de 1821 con doña Matilde Josefa de Herrera y Thena, bautizada en Villagarcía el 29 de abril de 1805. Los Herrera también eran hidalgos con importantes cargos en la administración del gobierno y casa solariega en Villagarcía de la Torre. Su escudo nobiliario era en plata, con un pino verde con piñas de oro, con una caldera negra pendiente de su rama central y acompañado de dos calderas del mismo color, una a cada lado. De este matrimonio nacieron nueve hijos. Antonio del Solar, en el *Nobiliario de Extremadura*, de Adolfo Barredo de Valenzuela y Ampelio de Cadenas, describe las armas del escudo de los López de Ayala: “en plata, dos lobos, de sable, puestos en palo. Bordura de gules con ocho aspas de oro”. Así, pues, eran nobles los dos progenitores de Ayala con lo cual él podía escoger el escudo nobiliario que más le agradase, pues sabemos por la Heráldica que las familias podían adoptar el del marido o

el de la mujer, según fuera uno u otro de más rancio abolengo. Entre sus antepasados maternos, también había hidalgos con importantes cargos en la administración del gobierno (Barredo de Valenzuela 1979, 9-11 y 2007, 138-141).

Sabemos que tenía varias hermanas (Pérez Calamarte, 1912, 543, 563, 598), entre ellas, Josefina o Pepa, a la que le dedica un soneto por el día de su cumpleaños (“¡Un año más!...No mires con desvelo”) (López de Ayala, 1965, III, 277); fue marquesa de la Vega y vivía en Cabeza del Buey; otra de sus hermanas, Concha, vivía en Azuaga. A ambas se refiere, por sus nombres, en el *Epistolario*. De sus hermanos, José fue diputado por Cazalla de la Sierra en 1879 y llegó a ser gobernador civil de Zaragoza; también escribía poesía y hacía sonetos con acierto. Este José, junto a dos de sus hermanos, escribió a Tamayo y Baus y a Cañete cuando ambos tuvieron el propósito de hacer una primera edición de las obras de Adelardo, para agradecérselo y con el ruego de que dicha edición fuera dedicada al Centro Hispano Ultramarino. El segundo hermano, Ramón, era militar⁵³ y participó en campañas en Cuba cuando Adelardo era ministro de Ultramar; *La Correspondencia de España* da cuenta de que murió en Burdeos (noticia publicada el 19 de marzo de 1885). El tercer hermano que firma esa carta es Baltasar o Balta (también citado en el *Epistolario*); había nacido también en Guadalcanal en 1836, era un excelente sonetista⁵⁴ aunque sus poemas están esparcidos por la prensa periódica de su tiempo (Cossío, 1960, 330 y Ossorio, 1903, 230) y, sobre todo, era político, al igual que sus hermanos; fue diputado durante la Restauración por varios pueblos de Extremadura, principalmente Almendralejo; fue el primer gobernador civil que tuvo Badajoz y, posteriormente, senador entre 1896-98. Se hizo, además, de un patrimonio importante en tierras y en dinero y era calificado por sus enemigos como verdadero “señor feudal” de Extremadura, como lo había sido también su hermano Adelardo⁵⁵. Como político se caracterizó, al igual que sus hermanos, por su dependencia gubernamental, es decir, “ser ministerial” (Sánchez Marroyo, 1993). La opinión que se tiene en la época de los diputados a Cortes no es demasiado favorable, como se colige del retrato que Antonio Ferrer del Río hace, cuando los divide en cuatro clases: *reclutas*, *solícitos* y *puntuales*, que antes de opinar escuchan el resto de votaciones; *escuadra*, de gran individualidad,

⁵³ Posiblemente sea ese “ilustre caballero, el que hoy ejerce el mando superior militar en estas provincias” [Vascongadas] al que se refiere Antonio de Trueba en una carta escrita a Ayala con fecha 17 de diciembre de 1868 (López de Ayala, 1932, 379).

⁵⁴ En sus poemas “sobresalen sus condiciones de artista original que sabía envolver en lo perfecto de la forma y en la nobleza de su estilo la profundidad del pensamiento” (2005, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, tomo XXXI).

⁵⁵ En este sentido, es muy ilustrativa la Carta LV que Ayala escribe a Teodora Lamadrid, estando en Guadalcanal, en la que le dice: “Todos los días vienen a casa seis u ocho personas, cada una pidiendo su cosa, y todas diciendo que yo lo puedo todo y que lo que solicitan es una pequeñez. La pequeñez suele reducirse a que yo, por autoridad propia, conceda gratis a fulano de tal unas cuantas fanegas de los bienes del pueblo, o a que revoque una sentencia de los tribunales, o a frioleras por este estilo” (1912, 556).

buena voz y mejor oratoria, que son los que pueden hacer caer un ministerio en pocos minutos; *comandantes*, los que tienen estudios y capitanean la asamblea, y los *jefes*, que, no prestan atención a cuanto allí se habla ni ceden ante la supremacía del ingenio (Ferrer del Río, 1899). Sabemos también de otros dos hermanos: Gonzalo, padre de Ángeles López de Ayala y Molero, y un hermano más pequeño, al que Ramón lleva a estudiar al colegio de Artillería de Marina de San Fernando (Pérez Calamarte, 1912, 556). Tenemos también conocimiento de la existencia de una tía suya, doña Rafaela Herrera Pérez de Guzmán, a cuya memoria escribe un poema laudatorio (“¡Cuán tranquila y feliz fuera mi suerte...!”) (López de Ayala, 1965, III, 290). Por último, conocemos a dos sobrinas: una, Matilde Madroñero y López de Ayala, a quien se refiere Vicente Barrantes, poeta y erudito extremeño, coetáneo de Ayala y muy probablemente amigo; y la segunda, Ángeles López de Ayala y Molero (Sevilla, 1856-Barcelona, 1926), a quien ya me he referido.

Parece ser que una de las aficiones de Adelardo desde su infancia y adolescencia fue la de escribir obritas teatrales para ser representadas por hermanos, amigos y vecinos en su pueblo, Guadalcanal, adonde nunca iba ninguna compañía de cómicos ambulantes⁵⁶. De estas obras solo nos han quedado algunos títulos: *Salga por donde saliere*, *Me voy a Sevilla*, *La corona y el puñal*, *La primita*, *El tutor*, *La providencia*, la tragedia *El puñal y el veneno...*⁵⁷. El autor no les dio ninguna importancia a estas piezas primerizas, de ahí que estén hoy perdidas. Por sus títulos, parecen costumbristas y en ellas solo intervenían personajes masculinos, ante la dificultad de encontrar mujeres para representar papeles femeninos. No obstante, parece que escribió algunas como *La primera dama*, *La primita y el luto*, en las que el papel protagonista femenino lo haría una de sus hermanas. Ayala consideraba estas piecitas como ejercicios de distracción y por el mismo motivo tampoco guardó nunca sus poesías, que también consideraba “cosas de andar por casa”, y ejercicios estilísticos, según le comenta a Teodora en sus cartas en repetidas ocasiones; de ahí la dificultad enorme que se encontró su amigo Pedro Antonio de Alarcón cuando, fallecido el poeta y dramaturgo, quiso coleccionarlas⁵⁸.

⁵⁶Esto era muy común en todas las provincias españolas (Bretón de los Herreros, 1831). Asimismo, Julio Nombela también recuerda cómo él, en su casa de Morón de la Frontera (Sevilla), hacia 1849, montaba con su familia un rudimentario teatrillo donde representaban comedias costumbristas y hasta *El puñal del godo*. Esto nos da idea de la afición por el teatro que había entre la población de la época, incluso en las zonas donde carecían de salas aptas para cualquier tipo de representación (Ayala, 2000-2001, 13)

⁵⁷ Jacinto Octavio Picón afirma que estas piezas primerizas se debieron representar en el teatrillo de Guadalcanal (1891, 32).

⁵⁸ Pueden encontrarse en las *Obras completas*, edición de Manuel Tamayo y Manuel Cañete, 1881-1885, tomo 7, y en la edición de José M^a Castro y Calvo, 1965, tomo III, pág. 265. Alarcón, en su “Advertencia del coleccionador” afirma que se siente muy honrado de haber participado, junto a Tamayo y Cañete, en “la tarea, a la par triste y dulce, de juntar y coordinar las *Poesías de Ayala*”. Entre las que incluye, no siempre completas como ya he comentado, las hay de corte popular (romances, leyendas, letras para canciones y para álbumes de señoras y señoritas conocidas) y

De su retrato, ya de adulto, todos sus biógrafos coinciden, en líneas generales, con la descripción física que hace Francisco Cañamaque: “Frente ancha, tersa, espaciosa; ojos negros, serenos, grandes; bigote poblado, enorme, retorcido; pera larga, espesa, cuidada; melena artística, aceitosa, poética; rostro ovalado, lleno, severo; cabeza imponente, bella, escultural. Ducazcal lo ha dicho en una frase apasionada: “el león más hermoso del Congreso”, pero luego, con menos delicadeza, añade que “jamás estuvo tan lleno, tan redondo, en una palabra tan gordo como está ahora”⁵⁹. Enrique Gaspar, con una óptica más discreta y benevolente, habla de su “imponente figura”, de su “férreo” abrazo, de “aquellos membrudos brazos”, de “aquel pecho colosal” (1889b, 216). Galdós destaca en él su aire de otra época:

Al mirarle habréis pensado como yo, que el tal personaje o figura debe haberse escapado del fondo ennegrecido de algún lienzo antiguo; que aparece al unirse a nosotros en el conjunto de la vida actual, como un ser de otros tiempos que se disfraza con pantalón y levita para presentarse en un medio extraño para él, en el mundo de hoy. Y no creáis por eso que su figura es de esas que comúnmente se llaman antiguas por ser apergaminadas, torcidas y estrambóticas, ni que su rostro es uno de esos rostros de calderilla, semejante a los que tomados de orín, desfigurados y casi invisibles, observamos en los cuartos acuñados en tiempo del señor rey de España y de las Indias, de las dos Sicilias y de Jerusalén, D. Carlos II. No: esta figura no tiene nada de numismática: sí es de otros tiempos, ha pasado al nuestro con su esplendor y su lozanía antiguas, y es siempre joven, conservándose en completa virilidad, como las figuras pintadas por Pantoja y Sánchez Coello. Al mirarle os llama la atención su ropa. ¡Figúrense ustedes un Aristóteles con peluca, un Quevedo con toga pretexta, un Napoleón con malla y loriga!

Pues lo mismo es la sexta figura de esta galería al presentarse con levita y sombrero de chimenea. ¡Singular cambio de traje! Allá en los rincones de su desván (vivienda que como poeta había de tener en el siglo XVII, que es su siglo), este hombre dejó los gregüescos de terciopelo, la ropilla de paño de Amberes, el ferreruero aforrado en tafetán y orlado con soguilla y pasamanos, las calzas de seda y aquella gorguera de Holanda con encaje flamenco, surcada por profundos y bien planchados canjilones. De una espetera dejose colgado el tahalí morisco con la finísima toledana, la escarcela de brocado que escondía con vergonzante solicitud escasos dineros, y el sombrero de anchas alas guarnecido con cairel de plata y trencilla de seda.

Hoy la moda ha impuesto a este cuerpo su ley más irritante, obligándole a *enchalecarse* y a *enlevitarse*. Pero el traje *ne fait rien a la chose*. Ayala es un hombre calderoniano [...] (2004a, 351)

Jacinto Octavio Picón ensalza su don de gentes:

poesías cultas (las más importantes de todas las dos “Epístolas”, a Emilio Arrieta y a Mariano Zabalburu; pero también abundantes sonetos, madrigales y poemas dedicados a amigos y amigas, otros de carácter pseudofilosófico, elegías, y poemas de circunstancias). En los *Proyectos de comedias* también hay poemas sueltos relativos a sus obras o al proceso creador de las mismas.

⁵⁹ Cañamaque, 1879, págs. 15-16. También encontramos algunas excepciones a este retrato físico que hacen la mayoría de sus biógrafos. Según José Antonio Paz, quien declara ser gran admirador de Ayala, este tenía “enormes ojos garzos [...] y un tanto revuelta melena de color castaño más bien claro que oscuro [...] el habla fácil y ceceosa” (1878). Por su parte, Aureliano Linares Rivas, diputado por La Coruña en 1876, también demuestra conocerlo poco personalmente porque lo describe, con bastante ironía, “alto [...] No es como la generalidad de sus compañeros de Parnaso, desaseado, extravagante y raro”; curiosamente, justifica su pereza porque era un “buen andaluz”, tópico tan repetido, incluso por Ortega y Gasset (1878, 100)

A la poderosa inteligencia de Ayala correspondía un cuerpo hermosamente varonil. En su rostro ovalado brillaban los ojos negros, grandes y expresivos; contrastaban con la blancura de su tez, la melena negra, el recio bigote y la gruesa perilla. Era de regular estatura, andar lento y aspecto pensativo; había en sus movimientos algo de indolencia, como si el cerebro absorbiese toda la energía de su ser; era su lenguaje pausado y grave, como si las palabras salieran de su boca esclavas de la intención y del alcance que les quería dar el pensamiento. Sabía expresar con dulzura lo que concebía con vigor; y siendo serio a la par que afable poseía el secreto de atraerse la voluntad ajena ganando simpatía sin perder respeto (1891, 55-56⁶⁰).

Este “lenguaje pausado y grave” que dice Picón, nos hace recordar, por el contraste, unas notas en sus *Apuntes* sobre diferentes caracteres que pueden servirle para alguna obra y, concretamente, Ayala se refiere a los rasgos que pueden tener los personajes por los cuales se les puede hacer burla en las tablas: “es también digno de la censura del teatro el que se opone a todo lo que oye. De estos los hay de varias clases: unos, batalladores, que gustan de provocar cuestiones para tener ocasión de decir muchas palabras, de que después quedan muy satisfechos, porque confunden los pulmones con el entendimiento [...] (1965, III, 351).

También Fernández Bremón alaba su figura: “la vez primera que le vimos, hace muchos años, nos causó impresión aquella cabeza enérgica y hermosa, que ha merecido en vida los honores del elogio que obtienen solamente las mujeres” (1879, 410).

Tomás Luceño⁶¹, el célebre sainetero, que fue su secretario varias veces cuando Ayala fue nombrado ministro de Ultramar, refiere la siguiente anécdota acontecida en los últimos ensayos de *El tanto por ciento*:

Ayala recibía recados apremiantes del empresario pidiéndole el acto tercero, porque llevaban ya veinte ensayos de los anteriores y el fin de la temporada se echaba encima. Don Adelardo, cuya gran paciencia me consta porque me sufrió de secretario en varias de sus épocas de ministro, contestaba unas veces con evasivas y otras con dos escenas o tres para que los actores las fueran aprendiendo mientras él acababa la obra. En cuanto a la opinión anticipada que los actores tuviesen de la comedia hay que hacerles justicia. Teodora Lamadrid, Balbina Valverde, Pedro Delgado, Mariano Fernández, Pastrana y Alisedo aseguraban en los ensayos que la obra era digna del talento de su autor. Únicamente el segundo apunte, Julián Riveiro, se atrevió a decirle a D. Adelardo:

-A mí me gusta mucho la comedia; pero tanto la elogian por aquí dentro, que puede ser que ocurra lo que con *El hombre de Estado*, que, aunque es un buen drama, no respondió a todo lo que de él predijeron, y lo sentiría por usted y por la Empresa.

⁶⁰ Manuel Cañete opina que Picón incurre en errores al hablar de su biografiado, en especial cuando habla de sus primeros años en Madrid (1883).

⁶¹ Tomás Luceño (1844-1933) fue secretario del ministro López de Ayala y como sainetero escribió piezas tan famosas como *Fiesta nacional* y *Cuadros al fresco*. Madrid *Cómico*, el 17 de febrero de 1884, decía de él: “Como tiene más salero / y más gracia que el que más, / se ha enterado el mundo entero / de que es el gran sainetero / don Tomás”. En 1871, aprobó por oposición la plaza de redactor del Diario de Sesiones del Senado y también *Madrid Cómico* (8-I-1898) recordaba la siguiente anécdota: en cierta ocasión, López de Ayala se lo presentó a una dama:

-Aquí tiene Vd. al amigo Luceño que es el hombre que más tonterías ha escrito –dijo Ayala.

-¿Es usted escritor? –preguntó ella.

-No, señora; soy taquígrafo –respondió el célebre sainetero.

-Pues mira –respondió Ayala con aquella voz pausada y grave-; por mí no lo sientas, que el caballo de buena boca tropieza, pero no cae (1928,68).

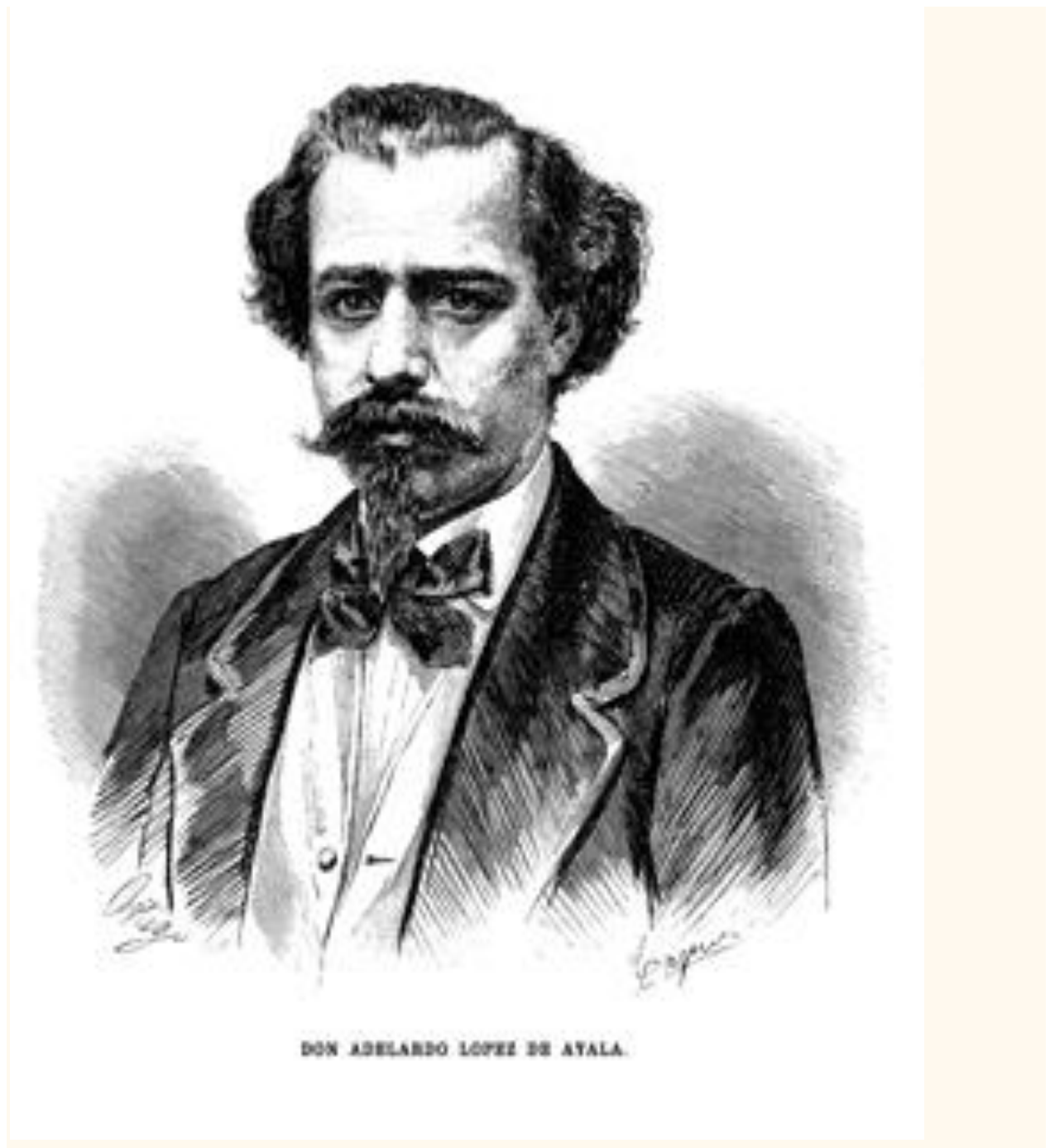
Es cierto que Luceño tenía entonces dieciséis años, su padre era íntimo amigo de Ayala, según él mismo relata, y que sentía gran admiración por el dramaturgo; pero la crónica que hace del estreno de la obra a la que asistió desde un palco ofrecido personalmente por el autor, nos permite acercarnos al carácter de nuestro biografiado; Luceño, después de haber trabajado con él durante varios años, insiste en notas que han sido advertidas por otros críticos: la capacidad que tenía Ayala para escuchar, y su paciencia.

Eusebio Blasco lo describe en estos términos:

Aquella figura artística y aquella cabeza sin igual no eran de un político de profesión ni de un diputado de la mayoría. Era un gran artista, un gran poeta, todo menos un ministro. [...] No es posible confundir con la multitud a quien se presenta en el mundo con tan especialísima figura. Ponedle un jubón de raso acuchillado, una gola de encaje de Flandes, calzas ajustadas y botas de cuero, y al cinto una espada de taza y hoja toledana [...] y a fe que parecerá contemporáneo de los Villamedianas, Austrias, Velázquez y Calderones. Hay que creer en la frenología contemplando aquella frente serena, los ojos vivos, la mirada penetrante y la fisonomía noble y abierta. Puesto al frente de una cabalgata para ir a emprender novelescas aventuras, hiciera recordar los versos del poeta inmortal cuando dijo del caudillo troyano: *Haud illo segnior ibat /Aeneas, tantum egregio decus enitet ore* (1885-1886, 158)⁶².

La misma sensación anacrónica, de “tipo del siglo XVII perdido entre la prosa del XIX”, es la que le causa su figura al también coetáneo y amigo Manuel de la Revilla:

⁶² Nicolás Pérez Giménez, su médico de cabecera, corrobora esa misma opinión acerca de la sensación que producía Ayala entre sus coetáneos: “El jefe, el *coronel* de la poesía dramática, como le llamaban sus mismos compañeros de letras concediéndole ingenuamente la superioridad” (1889, 93).



Xilografía del artista Capuz, *El Museo Universal*, 1868, 12 x 11' 5 cms.

Ayala era verdaderamente un hombre hermoso. Sobre un cuerpo recio y fornido, de bien desarrolladas formas pero no muy esbelto, alzabase una cabeza que parecía trazada por la mano de un Velázquez. Cubríale oscura cabellera que en forma de melena servía de marco a un rostro lleno de expresión, en el que brillaban hermosos ojos, que ora parecían melancólicos, ora lanzaban miradas de fuego. Grandes, poblados y retorcidos bigotes y abundante perilla rodeaban una boca bien proporcionada, dando a la fisonomía un carácter que bien pudiera llamarse arcaico, pues recordaba los retratos que nos ha legado el siglo XVII: era aquella una cabeza artística, más propia de un apuesto caballero de la corte de los Felipes, que de un hijo del siglo XIX; una cabeza de artista y de poeta, llena de vida, de expresión y de nobleza, que a primera vista revelaba el alto espíritu que se ocultaba en ella (2006).

En otro lugar, Revilla añade: “Sí. Esa figura romántica, caballeresca [...] encierra dos personalidades antagónicas e inconciliables: un ministro y un poeta, y este poeta lejos de ser romántico y melenudo, como su faz lo anuncia, es realista; pero realista a la española y con sentido común. En ese cuerpo se oculta un alma de gran talento, vigoroso ingenio y levantada inspiración”. El crítico insiste en que, pese a la apariencia de romántico, Ayala es “el modelo más acabado del realismo, tal como este debe entenderse y practicarse”. A continuación el crítico se queja de que, en vez de estar lidiando Ayala con empresarios y actores, lo esté con chinos, indios bravos y filibusteros, mestizos, etc. que no le permiten escribir. “Para otros –concluye– ser político no sería un defecto sino una buena cualidad (2006). En realidad, su descripción física corresponde a la imagen dorada de la época romántica, la que el poeta y ensayista francés Gérard de Nerval llamara en 1852 “bohemia galante”, es decir, aquella que limitaba su rebeldía a poses excéntricas, a gestos exteriores y a extravagancias pintorescas. En un principio, con esta fisonomía pretendían los literatos oponerse a los burgueses, que eran los banqueros, los agentes de bolsa, los notarios, los negociantes, los tenderos, etc. Manuel Aznar afirma al respecto:

En suma, la bohemia romántica fue una actitud antiburguesa protagonizada por jóvenes artistas pertenecientes a la clase media que asumieron una manera de vivir que en la mayoría de los casos no implicaba la ruptura con su clase social sino una rebeldía pasajera, una especie de sarampión juvenil que, una vez saciados de champagne dorado y de escarceos galantes, les devolvía al redil de una sociedad bienpensante, acogidos como hijos pródigos de regreso al orden social y familiar (1993, 52-53).

Efectivamente, en el caso de Ayala, dice Octavio Picón que la posición económica de su familia le había evitado tener que servir al rey, como había hecho García Gutiérrez, o trabajar como en el caso de Hartzzenbusch (1891, 26). Cabe añadir que esa imagen de bohemio galante le podía cuadrar en sus años de juventud, pero luego debió encontrarse a gusto con ella y optó por mantenerla, porque, además, entre 1808 y 1874 no hubo una moda definida en cuanto a barbas, bigotes y cabelleras, como se deduce de las palabras de Mesonero Romanos, en *Memorias de un setentón* (1994), en donde afirma que los elegantes se dejaban barba de todo tipo (corridas, en

punta, largas, cortas...) y la perilla, que era una novedad. En cuanto a vestimenta, la moda romántica era la que predominaba (Jover Zamora, 1988, 728)⁶³. En la mayoría de retratos que se conservan de Ayala, va vestido a la moda pero no con traje festivo sino con traje de diario: levita de color café o verde mar, con cuello y solapas de terciopelo. Castro y Calvo dice al respecto que esa figura “era un rasgo inconfundible de su carácter ególatra, vanidoso y egoísta”, pero sorprende esta consideración acerca de su carácter que, por otra parte, contrasta con lo que él le escribe a Teodora en la carta XLV: “En todos terrenos miro el mal superior a mis fuerzas; si acepto el desengaño antes que el mundo me lo haga evidente, habré ahorrado toda la pena del camino. Lo único que me estimula a salir de este rincón es tu cariño” (Pérez Calamarte, 1912, 545-546). A continuación, Castro añade: “ese constante equilibrio inestable entre la opinión de los otros y la valoración personal; ese enorme desacuerdo entre la estimación propia y el aprecio ajeno, produjo sin duda, el desgaste de aquel hombre, cuya vida, llena de triunfo y peripecia, apenas duró medio siglo” (López de Ayala, 1965, I, 41). Tampoco parece que le preocupara en exceso la opinión ajena, como se comprobará más adelante a propósito de su relación con Teodora Lamadrid. Es más, no debió parecerle a Castro una opinión acertada cuando, en líneas muy próximas, se contradice al afirmar que murió por los catarros bronquiales que sufría y no por la angustia que le produjera su posición pública.

Otra característica que todos sus biógrafos describen es la fuerza física que poseía. Al mismo Ayala, consciente de ella, le gustaba compararse con García de Paredes, “el Hércules extremeño”. Diego García de Paredes fue un militar excepcional que estuvo al mando del Gran Capitán y que había nacido en Trujillo. Cervantes immortalizó sus hazañas en el *Quijote*:

Y este Diego García de Paredes fue un principal caballero, natural de la ciudad de Trujillo, en Extremadura, valentísimo soldado, y de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia, y puesto con un montante en la entrada de una puente, detuvo a todo un innumerable ejército, que no pasase por ella; y hizo otras tales cosas que si, como él las cuenta y escribe él asimismo, con la modestia de caballero y de cronista propio, las escribiera otro libre desapasionado, pusieran en olvido las de los Héctores, Aquiles y Roldanes.⁶⁴

De la gran fortaleza física que poseía Ayala es testigo la anécdota que recoge el bibliófilo Vicente Barrantes, que se la oyó narrar a su médico personal, Nicolás Pérez Giménez, quien era “depositario de los temores de la familia acerca de la salud del gran poeta, a quien reconoció y asistió alguna vez en Cabeza del Buey [...] Cuéntase, en efecto, que en sus días de galán y poeta más hermoso paró, con solo aplicarle el esfuerzo de su mano férrea, el coche que conducía a dos

⁶³ En los cuadros de Esquivel “Zorrilla leyendo en el estudio del artista” y “Ventura de la Vega leyendo una comedia en el teatro” encontramos muchos retratos de personas que siguen esta moda.

⁶⁴ Edición del IV Centenario, RAE, 2005, Primera parte, cap. XXXII, 323.

apuestas damas de Madrid” (1889)⁶⁵. Solsona, y con él Oteyza y Castro, añade otra serie de anécdotas, como cuando abrió unos barrotos para entregar en mano un ramo de flores a una muchacha, o cuando levantó la tapa de mármol de una mesa, en el Café Suizo, para amedrentar a un sujeto que lo había insultado. Pese a lo narrado, la salud de Ayala no fue nunca buena, pues en las cartas que le escribe a Teodora está continuamente quejándose de los constipados y la tos, de anginas, de fuertes dolores de cabeza, de que tiene fiebre y está en cama, de que tiene que ir a tomar baños de mar para curarse los resfriados... (Pérez Calamarte, 1912).

En cuanto a su carácter y a su actitud ante las circunstancias que le tocó vivir, recogeré algunas breves anotaciones que perfilen la imagen de este hombre tan polifacético y tan singular, querido por muchos y odiado por otros.

Empezaré por exponer lo que piensa Castro y Calvo:

El político disolvió su figura oronda y grotesca en el humo de sus vanidades y egolatrías; y su teatro es ya tan viejo que, a estas alturas, casi nadie pretende recordarlo. Una cualidad, sin embargo, hay que destacar: el triunfo, acompañando a este personaje, hasta el último momento de su vida [...] Calladas las voces elogiosas, desvanecido su ambiente de intriga cortesana que lo envolvió, Ayala no es ya más que historia lejana, y quizá preterida: años y sucesos que se desean olvidar. Ya nadie habla de él; callaron los escoliastas y sus censores; ahora es cuando parece muerto, de verdad [...] Lo fundamental y humano permanece cuidadosamente oculto, porque así lo deseó el propio interesado; nos llega de él la vanidad, la ambición, la intriga, cualidades ciertamente humanas, pero nunca recomendables, ni mucho menos meritorias, en el hombre perfecto y completo [...] Cuanto dijo, cuanto escribieron sus biógrafos, fue tan solo aquello que él consideró como prototipo: unos retratos donde apareciera hermosamente favorecido (López de Ayala, 1965, Preámbulo, I, 33-34,40-41).

No comparto este punto de vista que parece incomprensible en quien lo escogió para reeditar sus obras. ¿Si consideraba que “este personaje” estaba bien muerto, a qué revivirlo? También parece exagerado, poco veraz y sesgado otro de sus comentarios: “aun al servicio de sus propios intereses y de la egolatría personal, el esfuerzo que hubo de mantener durante toda su vida debió ser enorme. Necesitaba que todos se fijasen en él; era preciso cultivar el tipo de adalid, de nuevo Calderón del siglo XIX; para esto, la vida fuera poco a fin de conseguir el gran mito de la fama” (López de Ayala, 1965, 40-41). La opinión que le mereció a José Echegaray, su coetáneo, también contradice esas ideas: “era un espíritu noble, tuvo gran influencia en la política española y procuró servir a su patria con la conciencia pura, sin apetito de medros, y

⁶⁵ La misma anécdota la narra Eusebio Blasco y añade que su amigo José Moreno Nieto, que lo acompañaba, exclamó: “¡Oh, Hércules fronterizo!” (1885-1886, 160). No debía irle mal en este aspecto a nuestro joven Adelardo, si tenemos en cuenta que, entre sus escasas poesías recogidas, abundan las que están dedicadas a conocidas y amigas. También son frecuentes las de tema sensual y erótico: “Sin palabras”, “Mi pensamiento”, “Al oído”, “A un pie”, “A unos pies”, “A una bañista”, “Mis deseos”, “En la duda”, “La cita”, “Previsión inútil”, “El olvido”... La mayoría están escritas siguiendo el estilo rococó y son epicúreas y hedonistas, con un gusto elegante que recuerda a Meléndez Valdés.

dispuesto siempre al sacrificio [...], simpático para todos, desde los neos a los republicanos” (1917, III, 155, 208).

Nos encontramos desde ahora con dos posturas muy diferentes. Casi todos sus biógrafos optan por la positiva y, a medida que se aporten nuevos datos, se verá que no eran precisamente la egolatría ni la hipocresía motivo de sus desvelos⁶⁶, ni el vivir conforme a lo que sus cargos públicos pudieran exigirle, ni tampoco mantener su vida privada tan en secreto como para que solo trascendiese de él aquello que le fuera más conveniente en lo público. En su relación sentimental con Teodora no era discreto y quería irse a vivir con ella, por lo que el hermano de esta la reprende; también conocemos que su situación pecuniaria no era a veces buena por lo que en una ocasión la actriz le ofrece dinero. Los biógrafos no tienen inconveniente en decir que era indolente y él lo reconoce, de ahí que no dude en escribirse poemas a los que llama “Aviso a mi persona” y obligarse a cumplir un plan de trabajo, que también pone en verso⁶⁷. En multitud de cartas a Teodora se queja de su pereza y promete rectificar aunque, por otra parte, siempre dice que está escribiendo o enfrascado en sus versos (y esto mismo lo corrobora su amigo Emilio Arrieta)⁶⁸. José Martínez Ruiz, *Azorín*, recoge esta idea al emitir su juicio sobre él: “Se tacha de

⁶⁶ No se puede negar que, como cualquier persona sensata y consecuente, cuidara su fama. Así, por ejemplo, en la Carta XLIX, escrita a Teodora, le dice: “¿Soy perezoso? Pues a poco que las personas que bien me quieren se ocupen de mi pereza, quedaré calificado de perdido, de miserable, de insustancial y de inútil para todo el mundo” (Pérez Calamarte, 1912, 549).

⁶⁷ En *Proyectos de comedias* (1965, III, 310) están recogidos unos poemas que Ayala compone para sí mismo y en los que el motivo es siempre su faceta de escritor. En el primero, que titula “Mi cuaderno de bitácora”, fechado en 1865, entabla un diálogo con el mes de enero que le insta a escribir y, entre otras cosas, le dice: “Si escribiendo te señalas, / si tus inspiraciones recobras, / no experimentes zozobras / al perderme; que a tu lado / siempre estaré transformado / en el fruto de tus obras”. En los dos siguientes, dedicados a los holgazanes, es él quien le habla al lunes y al martes. Al primero le increpa: “¡Cuántas veces te he fiado / la corrección de mi vida!” Y al segundo, “Como tú te desayunes, / haciendo dar un respingo / a mi inspiración, un pingo / colgaré en tu templo en pago...”). Un cuarto poema se titula “Invocación al ponerse a escribir el segundo acto de *Consuelo*”, tarea a la que parece referirse también en el verso 11 de los que a continuación se citan que pertenece al apóstrofe que se titula “Aviso a mi persona”, escrito con un tono jocoso. Dice así:

Adelardo, sutaliza;
investiga; inquiere; vela;
tu fiereza martiriza
¡Mira que el odio te cela;
mira que la envidia atiza
la leña de su candela.
¡Nada importa que te estés
encerrado en tu aposento,
si allí te entregas después
a uno y otro pensamiento...,
y al empeño en que te ves
no te dedicas atento!
¡Aunque te encierres un mes,
ese desvanecimiento
no es trabajar!... ¡Antes es
holgar sin remordimiento!

⁶⁸ En la carta XCVIII Ayala dice que trabaja desde las seis de la mañana a las nueve y media de la noche (Pérez Calamarte, 1912, 589).

perezoso a Ayala; no hay que confundir el *ocio creador* con la holganza estéril. No más extensa que la obra teatral de Ayala es la del duque de Rivas –reducida, en suma, a una tragedia-, ni la de Moratín, ni la de Tamayo, ni la de Eugenio Sellés. En arte, lo que prevalece no es la cantidad, sino la calidad” (1946).

En las cartas a Teodora también le habla de su faceta como político y le comenta que tiene que visitar tales o cuales pueblos para su campaña electoral, o de sus obligaciones como dramaturgo que le fuerzan a desplazarse a numerosas capitales de provincia para dirigir sus obras. Hay que añadir, además, las veces que se va al Norte con Arrieta y con García Gutiérrez para escribir o que tiene que ir a “tomar las aguas” para aliviar su dolencia pulmonar. Más datos: los biógrafos cuentan de él que jugaba con Cristino Martos al billar; que dedicaba las mañanas a dormir; las tardes a trabajar y a leer⁶⁹ y las noches a las tertulias; que su casa estaba llena de libros y de amigos⁷⁰ y que, precisamente, con el mejor de todos, Emilio Arrieta, vivía en un piso pequeño del que no se mudaron ni aun cuando, ocupando Ayala importantes cargos políticos o habiendo tenido buenas ganancias en el teatro (y Arrieta también era famoso y prestigiado), hubieran podido escoger algo mucho mejor. Sus biógrafos relatan también que ni siquiera cuando manejaba grandes sumas de dinero, como el de Montpensier para la revolución del 68 o el capital de muchos terratenientes cubanos cuando era ministro de Ultramar, se aprovechó de ello; nunca se quedó con dinero ajeno.

En la semblanza que hace Eusebio Blasco comenta una de sus facetas más humanas: la de la amistad sincera que Ayala profesaba a sus amigos.

Siempre ha conservado estas intimidades, sin que jamás le hayan tornado vanidoso ni ridículo, como a otros, los triunfos de la gloria, ni las sonrisas de la fortuna [...]. Sus amigos, que fueron cuantos le trataron, reconocen en él todas las cualidades que hacen a los hombres admirables y estimados. Nada más encantador que aquella modesta casa de la calle de San Quintín, donde de ocho a once de la noche había siempre un círculo de amigos íntimos que en torno a la mesa donde el poeta ilustre y el músico popularísimo [Emilio Arrieta] habían comido, hablaban, discutían y discurrían sobre los sucesos del día en verdadera intimidad familiar, que

⁶⁹ En la Carta V que le escribe a Teodora le confiesa lo siguiente: “Tengo mi mesa llena de grandes hombres. Shakespeare, Schiller y Calderón que me hacen compañía” (Pérez Calamarte, 1912, 512) Y, en las consideraciones preliminares a su proyecto de comedia *El último deseo*, aparece en algunas ocasiones la relación de lo que hace en días concretos, como si de un diario se tratase. Se halla en Lisboa, en enero de 1867. En el día 17 anota: “María, Ambrosio, Adolfo y el Diablo son las entrañas del cuerpo de la obra. Debo fijar bien, ante todo, la posición y carácter de cada uno... A nada me he decidido... Se me ha pasado el día en ver la Biblioteca de G.” En el día 18: “Lo he pasado leyendo a Quevedo”. Día 19: “Leyendo a Quevedo”. Día 20: “Leyendo a Sor Juana”. Día 21: “Sor Juana”. Día 29: “Todo por la Patria” (refiriéndose, sin duda, al complot político que estalló en 1868 y del que él era uno de los principales conspiradores). Al mes siguiente vuelven a encontrarse notas similares: sábado 9: biblioteca; domingo 10: misa; lunes 11: escribo al fin la Escena Primera [de *Consuelo*]; jueves 14: escribo en redondillas la Escena Primera, que había escrito el lunes en romance; viernes 15: copio en limpio la Escena Primera... (1965, III, 317, 320, 321).

⁷⁰ El diario *La España*, con fecha de 16 de febrero de 1856, da cuenta de que en casa del poeta Ayala se había leído el drama de costumbres de don Javier Ramírez.

nunca turbaron ni las glorias de la escena, ni el esplendor del poder, ni las prosperidades de la vida. Había allí una sencillez tan atractiva y una intimidad tan sincera, que no se concebía sino viéndola. Allí, entre el torbellino de palabras de Moreno Nieto, y las severas observaciones de Martín Herrera, y las entusiastas frases de todos los demás, las horas del invierno se deslizaban como instantes en torno a la chimenea del poeta ilustre, que fue siempre un hermano para sus amigos y compañeros (1885-1886, 160-163).

El famoso y respetado crítico Manuel Cañete, paisano de Ayala, es otro de los que se consideran sus amigos, y dice de él lo siguiente: “su natural bondad le impulsaba constantemente al bien, y su alma era tan bella como su genio poético” (1883). Cañete, efectivamente, fue uno de los amigos más cercanos y con los que contó siempre Ayala (como se ha visto en la publicación de sus *Obras*). Las cartas que le dirigió (1998) demuestran esa relación afectiva. Por un lado, las hay donde el dramaturgo reprocha al crítico el olvido al que le tiene sometido, pero de forma coloquial y cariñosa: “Sepa V. que, a pesar de su ingratitud, es su amigo. Ayala”; en la misma carta le pide que lea una de sus composiciones poéticas en la tertulia de la condesa de Belle; en otras le pide que lea uno de sus dramas a los actores que se lo piden con insistencia y él no puede acudir porque está enfermo; otra de las cartas se refiere a un asunto relacionado con el Banco de San Fernando, luego Banco de España, y con los señores Santillán, padre e hijo, pero no hay datos para poder saber de qué se trata; en otra le pide que interceda y vote al pintor Alejo Vera, que cuenta con varios premios, en la Real Academia de San Fernando; por último, en otra de las cartas consultadas, le envía a Cañete un “pase” que le ha de permitir acceder a su despacho en el Ministerio; esta está fechada a 12 de febrero de 1871 y en ella el trato es ya de “tú” y el encabezamiento “Mi querido Manuel”. La siguiente anécdota puede ilustrar la cordialidad que caracterizaba a Ayala y cómo procuraba ser conciliador entre sus amigos. La narra Eduardo de Lustonó, periodista y dramaturgo menor, y se refiere al estreno de *Un sarao y una soirée* en el teatro Variedades de Madrid (sito en la calle de la Magdalena), en 1867. La pieza había sido escrita por Ramos Carrión en su primer acto mientras que el segundo lo había escrito Lustonó. La música era de Arrieta. De aquel día suele recordarse el alboroto que hubo entre bastidores, pues los familiares de Ramos no querían que Lustonó saliese a saludar tras la conclusión del primer acto y fue necesario que mediara en el conflicto López de Ayala, que convino en que ambos salieran a saludar después de cada acto⁷¹.

Julio Nombela, en la sección “Retratos a pluma” del diario moderado *La Época*, aporta más datos:

⁷¹ Obtengo esta información de la editorial virtual Ganso y Pulpo. Directorio de autores, en la siguiente página web: <http://gansoypulpo.com/dir-aut/Lustono>, consultado por última vez el 10 de septiembre de 2014.

Adelardo López de Ayala fue desde entonces [se refiere al estreno de *El hombre de Estado*] lo que debía ser, lo que es, uno de los primeros poetas dramáticos de nuestra época [...] Ayala era siempre Ayala. Estoy por asegurar que ninguno de los autores dramáticos ni de sus compañeros se alegraban de sus derrotas. No me acuerdo de haber oído a ninguno murmurar de Ayala; y este es otro fenómeno de su vida [...] No satisfechas sus aspiraciones con la gloria literaria, traspasó los dorados umbrales [de] la vida política. Algunos creen que por ambición de mando; los que le conocen a fondo aseguran que por ambición de hacer el bien [...] Su figura parece arrancada de un cuadro de Velázquez: todo el vigor de las líneas del gran pintor, toda la corrección de su dibujo, toda la belleza sombría de su color se encuentran en las facciones del poeta. Es la condensación de la belleza física y moral de aquel siglo que han inmortalizado Calderón y Lope (*La Época*, 2 de agosto de 1867, 1).

En otro momento, Nombela recuerda cómo Ayala se enfrentó a Valero, director de escena, cuando los actores ensayaban *Un hombre de Estado*. Ayala quiso corregir a uno de ellos y Valero no se lo permitió atajándolo con un “Yo soy el director”, a lo que el autor lo amenazó con un “Y yo el autor” y retirar la obra. También Enrique Gaspar, en una carta que escribe a Emilio Arrieta, quien le ha pedido los posibles trabajos inéditos que tenga de Ayala para publicar la obra del amigo fallecido en 1879, aprovecha para recordarlo con palabras muy cariñosas y destaca de él su llaneza y afabilidad en el trato, la generosidad y la simpatía que dispensaba a los jóvenes escritores que intentaban abrirse camino y la majestad que desprendía su persona. Gaspar, que lo consideraba su benefactor y su maestro⁷², le confiesa a Arrieta lo siguiente:

Ejercía sobre mí la fascinación de lo legendario, inspirándome algo semejante al terror de los antiguos por la divinidad. Si yo pudiera creer en la metempsícosis, diría que la recompensa otorgada a don Pedro Calderón había sido la encarnación de su espíritu gigante en la envoltura de Ayala [...] Le profesaba tal culto, que conservo como reliquia el monograma del sobre que en la noche del estreno sirvió para decir el magistral monólogo de Fernando en su última producción” [se refiere al drama *Consuelo*] (Gaspar, 1889b, 215-224).

No fue a Gaspar al único joven dramaturgo al que ayudó Ayala. Enrique Chicote cuenta cómo conoció al leridano Francisco Camprodón en una casa de huéspedes de la calle del Príncipe. “Aprovechó la ocasión y, quieras que no, le leyó la obra en la que confiaba su porvenir. Ayala le escuchó primero con indiferencia y luego con vehemente interés, hasta el punto de que se lo recomendó a Rodríguez Rubí, director del teatro Español. Una vez leída se puso en ensayo inmediatamente. El éxito fue de asombro” (1952, 210-213). Se está refiriendo a *Flor de un día*, estrenada en 1851 y que le reportó a su autor un beneficio de veinte mil duros. Con ella introdujo Camprodón la costumbre de no ceder la propiedad de las producciones dramáticas a los directores, lo cual mejoró la calidad de vida de los dramaturgos de entonces y, con el tiempo, sería considerada la primera piedra para que se creara la Sociedad de Autores, nacimiento al que

⁷² Enrique Gaspar, continuador de Ayala, va a estar influido por este en la versificación, en los caracteres y en los espacios escénicos de sus piezas dramáticas (Poyán Díaz, 1957)

contribuyó también Ayala⁷³. De la necesidad que había en España de una entidad que protegiera a los dramaturgos tenemos un buen ejemplo en lo que le sucedió a Zorrilla con su *Tenorio*, de todos conocido, motivo que le obligó a pasar gran parte de su vida preocupado por su subsistencia y por lo que, bastantes años después de aquel hecho desafortunado, le escribe una carta a Ayala, el 3 de abril de 1876, rogándole que le prorrogue la subvención de la que disfruta en Roma desde 1871 (López de Ayala, 1932, 383). Ayala fue, asimismo, mecenas del pintor Nicolás Megía Márquez, extremeño, que llegó a Madrid para estudiar Medicina y la abandonó por los pinceles. Por su *Epistolario* conocemos, además, que procuraba ayudar a todos sus vecinos de Guadalcanal cuando le pedían cosas que unas veces le hacían reír y otras lo desesperaban⁷⁴.

Muy curiosos son el relato y la descripción subjetiva que hace Sainz de Robles de Ayala, pues contienen los calificativos tópicos que muchos autores otorgan a los andaluces:

A los siete años escribía piecitas para su teatro; y fingiendo con repajolera gracia las voces correspondientes, hacía él de dama meliflua, de galán posma y de barba incordiante. A los catorce años se matriculó en la Universidad hispalitana para cursar las disciplinas de la Facultad de Derecho. Era Ayala un estudiante algo rechoncho, pero muy flamenco. Tanto, que gastaba calañés y capa corta. Tanto, que cuando las autoridades universitarias quisieron quitar a los estudiantes siquiera la flamenquería del atuendo, capitaneando a doscientos bigardos, armados de palos, piedras y chufillas [...] armó una regular marimorena (1942-1943, 374 y 1949, 606).

Más grave en un historiador de la fama de Sainz de Robles parece su falta de rigor científico cuando, al hacer un breve comentario de *El nuevo Don Juan*, no tiene inconveniente en arrogarse el papel de moralizador e inventarse en sus octosílabos correspondientes una moraleja

⁷³ Julio Nombela comenta los leoninos contratos que autorizaban al editor o al director de escena a quedarse con las obras cuando, ante cualquier eventualidad, el autor no pudiera seguir escribiendo -caso de las novelas por entregas- o de encargarse del reparto -en las obras de teatro- (1976, 746). Efectivamente, al cotejar diversas obras, puede observarse lo siguiente: en las primeras páginas del drama de Ramón de Navarrete, *Don Rodrigo Calderón o La caída de un ministro*, drama en cinco actos, estrenado en 1841 y publicado por la Imprenta de Repullés, en Madrid, en el mismo año, se encuentra esta nota: “Este drama, que pertenece a la Galería Dramática, es propiedad de D. Manuel Delgado, Editor de los teatros moderno, antiguo español y extranjero; quien perseguirá ante la ley al que le reimprima o represente en algún teatro del Reino sin recibir para ello su autorización, según previene la Real orden inserta en la ‘Gaceta de 8 de mayo de 1827’ y la de 16 de abril de 1839, relativas a la propiedad de las obras dramáticas”. En las publicaciones de *El curioso impertinente* (Imprenta de C. González. Madrid. 1853) y *Haydée o el secreto* (Imprenta de C. González. Madrid. 1855), ambas de Ayala, se lee: “Esta obra es propiedad del Círculo Literario Comercial, que perseguirá ante la ley al que sin su permiso la reimprima, varíe el título o represente en algún teatro del reino, o en alguna sociedad de las formadas por acciones, suscripciones o cualquiera otra contribución pecuniaria, sea cual fuere su denominación, con arreglo a lo prevenido en las Reales órdenes de 8 de abril de 1839, 4 de marzo de 1844, y 6 de mayo de 1847, relativas a la propiedad de obras dramáticas. Se considerarán reimpresos furtivamente todos los ejemplares que carezcan de la contraseña reservada que se estampará en cada uno de los legítimos”.

⁷⁴ Ya me he referido a ello y he citado un párrafo de la carta LV. Puede verse, además, la carta LIII de su *Epistolario* (Pérez Calamarte, 1912, 555-556).

que, en ningún momento, en boca de ningún personaje, aparece en el texto dramático de Ayala: “vale más el peor marido / que el mejor de los amantes” (1949, 607).

La opinión de Fernández Bremón acerca de su faceta política resulta fidedigna pues él mismo, al hacer su necrológica en 1879, declara que “no habiéndolo adulado en vida, no cubriremos de incienso su cadáver”. Su valoración es la siguiente:

Suele tacharse a Ayala su deserción del viejo partido moderado, que solo conoció el valor y la importancia de aquel joven cuando un político sagaz, el general O’ Donnell, le afilió a su bandera, que difería bien poco de la del partido que dejaba. El redactor de *El Padre Cobos* dio con su talento a este partido helado ya mucho más de lo que había recibido; la posición literaria y política que llevó a la Unión Liberal era una posición oficial, de la que la gratitud le prohibía disponer; era libre, y pudo abandonar sin escrúpulo a los que le manifestaban poco afecto, para unirse a los que le demostraban más amistad y simpatía. Las diferencias de ideas que separaban a unos y a otros, consideradas hoy fríamente, son ridículas.

No todo son alabanzas, sin embargo, pues le reprocha, como ministro, que

[...] fue un elemento templado y de poca iniciativa [...] indolente [...] se dejó arrastrar por los sucesos y siguió perezosamente a sus amigos, a los cuales se puede achacar parte de sus faltas, así como su elevación, que efectuó sin gran esfuerzo propio. No era, en realidad, hombre político, y las corrientes que por todas partes le envolvían le llevaron insensiblemente a la posición más política del país. Como orador, no lo era de diario y de batalla; su lujosa elocuencia necesitaba largas intermitencias y reposo para causar efecto seguro en ocasiones determinadas y solemnes. Ayala era un hombre respetado y ensalzado como poeta, y la política se apoderó de aquella gloria teatral para asimilársela y darse brillo, y le recompensó con generosidad: la política le absorbió en perjuicio del arte (1879).

La valoración que se hacía de los ministros en la época queda de manifiesto en las palabras de Ignacio de Castilla: “Con saber esto [se refiere a firmar], hacerse el distraído de vez en cuando, aparentar ocupaciones frecuentes e importantísimas, aunque no produzcan ningún resultado, y despedir a las gentes antes de que ellas lo hagan con un adiós protector, se lleva a las mil maravillas el papel de ministro” (AA.VV, 1851, 302). Pero no parece que fuera exactamente esta la actitud de Ayala cuando, en *La Ilustración Española y Americana*, en el comentario que acompaña a un grabado, con fecha 8 de enero de 1873, el anónimo autor afirma lo siguiente, refiriéndose a la labor que desempeñó Ayala como ministro de Ultramar en 1868:

[Actuó] con universal aplauso de todas las fracciones políticas que se habían unido para la revolución, y permanecían después conciliadas en interés de la misma. Nadie ignora tampoco los esfuerzos que hizo para reprimir en su principio la insurrección separatista que se inició en Jara, isla de Cuba; las acertadas medidas que tomó para evitar la propagación del incendio a los demás departamentos de la Isla, los sacrificios que patrióticamente se impuso para que no sufriera menoscabo la integridad de la Patria. La política de Ayala en los asuntos de Ultramar fue una política eminentemente española, y se recuerdan con gratitud en Cuba y Puerto Rico los días en

que el ilustre autor de *El tanto por ciento* dictaba aquellas disposiciones patrióticas que tanto alentaban a los fieles y heroicos voluntarios, en situaciones bien críticas para la causa de España en las ricas Antillas (s/autor, 1873).

Aunque hoy podamos no estar de acuerdo con esta opinión, conociendo los acontecimientos que se desencadenaron en el año 1898, tiene el valor de ponernos de manifiesto lo que muchos pensaban de la situación cubana en su día y es seguro que estos asuntos le dieron a Ayala “muy malos ratos”, como él mismo le cuenta a Emilio Arrieta en una de sus cartas: “el mayor filibustero –le dice- es nuestra imbecilidad y desconcierto” (1932, 374, sin fecha completa).

En la valoración de la faceta de orador, no hay duda de que los grandes políticos de aquella época tenían que abultar mucho su imagen a fuerza de mostachos, melena, ademanes apocalípticos y voz de trueno, para sus discursos en campo abierto. Y así, Manuel Blasco Garzón alaba sus cualidades físicas, que producían un innegable efecto en cuantos le escuchaban: “La cabeza, llena de gravedad y de majestad, de Ayala, la rotunda eufonía de su voz y el ademán sobrio y enérgico le ganaban bien pronto la inteligente atención del auditorio” (1931, 33). Precisamente esa es la característica que más elogia *Clarín* cuando afirma que “Ayala no fue orador ni tuvo pretensiones de tal. Hablaba bien las pocas veces que hablaba, y en alguna ocasión, en pocas palabras, dijo cosas muy tiernas, que, amén de serlo, tenían que impresionar vivamente a multitud de monárquicos bien alimentados. Pero Ayala no era un orador en el sentido en que lo son Galiano, Castelar, Martos... varios otros, y el mismo Moreno Nieto. Presentar a Ayala, en cuanto a orador, a la altura de Moreno Nieto, es rebajar a Moreno Nieto. Como sería rebajar a Ayala decir que Moreno Nieto hacía tan buenos versos como él” (1887, 92). Vicente Barrantes cuenta que su médico, Nicolás Giménez, afirmaba que, para hablar en público, tenía que hacer un esfuerzo profundo y su estómago trabajaba más que sus pulmones. La consecuencia era

[...] el padecimiento interno que le imponía esfuerzos y precauciones dolorosas al hacer uso de la palabra. Hasta su proverbial pereza, atribuye el Sr. Giménez a su estado achacoso, sin explicarnos las causas que destruyeron aquella constitución verdaderamente atlética. En una ocasión en que lo estaba reconociendo, le comentó: ‘Tiene V. un pecho muy desarrollado, es la constitución de un atleta’, a lo que Ayala, con acento melancólico, le replicó: “Sí, señor, de un elefante arruinado. No quieren algunos creer en mis males, porque me encuentran grueso y al parecer, robusto; pero desgraciadamente se equivocan; hace muchos años que estoy delicado y aun enfermo” (Barrantes, 1890).

En una carta a Teodora Lamadrid le habla de que sufre “un constipado de los míos, que, como me cogió muy endeble, porque desde que vine tengo poquísimo apetito y apenas me alimento lo suficiente para estar de pie, me ha tenido algunos días en cama y muchos muy

enclenque” (Pérez Calamarte, 1912, 536-537). En la *Epístola a Ayala*, escrita en Guadalcanal en 1856, le dice al amigo que tiene tantos achaques que no le merece la pena vivir, a pesar de lo cual no duda en hacer bromas con la enfermedad que le había de costar la vida: “Ya lo sabéis. Mi epitafio no será el de costumbre: ‘Aquí yace Adelardo’; sino este otro: ‘Ya no tose’” (2005, *Enciclopedia*, XXXI, 138). Conrado Solsona confirma que poseía las cualidades imprescindibles para llegar a la alta elocuencia:

[...] sensibilidad viva, inteligencia penetrante, imaginación pronta, carácter expansivo y don natural de la palabra [...] Dominaba los alborotos de las tribunas levantando la cabeza. Volver la cara a los alborotadores, era decretar el silencio. Ni las desalojó, ni fue preciso rigor semejante en ninguna sesión. Merecía todas las consideraciones, porque guardaba todas, y no se imponía en la paz ni en la guerra, en la tranquilidad ni en el tumulto, por severidades innecesarias y mandatos impertinentes, sino por la misma atracción con que exornaba sus propios méritos (1891, 153, 157-158).

Benito Pérez Galdós, cuando se refiere a Ayala en su Episodio Nacional *Cánovas*, concretamente al efecto que produjo entre los oyentes la *Oración funeraria a la muerte de la reina M^a de las Mercedes*, califica al autor de “insigne” y aún puntualiza: “Estas expresiones elevadas, patéticas, revelaban al orador elocuente y al poeta eximio” (1941, 1348-1349). También *Clarín* alaba en Ayala, precisamente, esta *Oración* que impresionó a multitud de monárquicos, si bien afirma, contradiciendo a Cánovas, que era mejor poeta y dramaturgo que orador, no comparable a Alcalá Galiano, a Castelar, a Martos o a Moreno Nieto (1887, 91-92).

Francisco Cañamaque también evalúa al Ayala orador, pero antes no desaprovecha la ocasión para decir, como hacía Larra, que

ser literato es ser suicida. Mucho bombo, muchos aplausos, muchas lisonjas; pero el estómago desfallecido, los zapatos rotos, la petaca vacía, el casero entablado demanda de desahucio. Ayala vio claro, y aunque su vida es modesta y come hoy el mismo cocido que comiera ayer, se dijo para sus adentros: “Una cosa es la poesía / y el garbanzo es otra cosa” (1879, 17)⁷⁵.

No era de extrañar, pues, que el escritor tuviera que buscarse la vida con otros menesteres. También Mesonero Romanos dejaba constancia de la misma situación: “Desde que en España hay literatura se ha venido repitiendo constantemente que en ella no puede haber literatos... Y a la verdad, ¿qué es un literato, meramente literato, en nuestra España? Una planta exótica, a quien ningún árbol presta su sombra; ave que pasa sin anidar...” (1967, 24).

⁷⁵ La frase última es remedo de la que el personaje Roberto pronuncia en *El tanto por ciento* y que ha quedado como dicho popular: “Una cosa es la amistad y el negocio es otra cosa”.

Todos estos datos no son de un “personaje” envuelto en una niebla que él mismo cultiva para que se desconozca casi toda su vida, como opina Castro y Calvo, con objeto de convertirse en un “mito”, porque nada más alejado de la visión mítica que la semblanza que acabamos de recoger y que nos muestra a López de Ayala como una persona, que no personaje, bastante corriente, sencilla, honrada y, como humano, con defectos. La “energía, el arranque, la ambición”, cualidades que le reconoce Castro pero no como positivas, debían de ser en su época, como en la nuestra, muy válidas en personas públicas (o no) y en autores que querían hacer obras de éxito, como todo el que escribió ayer y escribe hoy para un público.

Pero también es preciso conocer lo que opinan de él otros detractores. Cañamaque, ya mencionado, nos cuenta que la defensa que hizo de *El Padre Cobos* le proporcionó más fama aún, saltó a la política y consiguió una credencial como diputado unionista. No duda a continuación en censurarle su participación en la Revolución cuando Ayala se definía monárquico y el pasarse de moderado a la Unión Liberal; le critica haberse opuesto a la Ley de Imprenta de Nocedal y admitir, después, la de Cánovas y Romero Robledo; le reprende su actitud con los diputados de las colonias; le echa en cara su oportunismo, su desinterés, su holgazanería: [es] “perezoso como el sol de la ansiada primavera [...] Ayala es político por la fatalidad, porque aquí, en esta patria mía tan atrasada, la literatura es la vigilia del estómago, la miseria, el hambre, lo desconocido [...] Ignoro si Ayala es hombre de una sólida y profunda ilustración política. Inclínome a creer que no, porque su pereza no le habrá permitido estudiar, ni sus versos meterse en filosofías”. En otro momento, y refiriéndose a su nombramiento como presidente del Congreso, lo relata como si fuera un mal sueño: “Todos creímos, hasta sus amigos, que íbamos a tener un presidente en verso, de drama, de décimas y quintilla [...] Ocurrióseme esta duda peregrina: ¿Si será Apolo presidiendo a las Musas?... La visión pasó pronto”. Y como orador, afirma que los periódicos de la época lo califican de “verdadero atleta parlamentario”, a lo que él añade que tiene “ática sal” para aplastar con chistes y con dichos inteligentes cualquier salida de tono que pueda tener un diputado; sin embargo, en líneas más adelante resume diciendo que:

Ayala no es un orador abundante; carece de facilidad, no tiene aquella soltura de palabra que caracteriza a los grandes oradores y a los grandes parlanchines. Es duro, tardo, premioso. Parece que cada palabra le cuesta un esfuerzo profundo, que violenta demasiado, que su estómago trabaja más que el pulmón. Su voz es ronca, honda, oscura, si me permitís la palabra. Su acción, sin los grandes movimientos tribunicios, es severa, estudiada, quizá un sí es no es dramática. Su aspecto es serio sin pecar de ridículo; grave sin ser afectado; solemne sin ser campanudo. Su dicción de lo más puro, de lo más correcto, de lo más castizo, de lo más bello, de lo más

irreprochable que ha resonado en la tribuna parlamentaria [...] Ese es el literato, el hablista, el verdadero académico (1879, 16-26)⁷⁶.

¿No hay cierta contradicción y ambigüedad en esta descripción, en estos juicios que emite sobre su biografiado? ¿No vamos cotejándolos mentalmente con lo que han dicho de él Fernández Bremón, Picón, su médico Pérez Giménez u otros críticos y nos suena todo ello a retórica vacua? Su mayor reproche se refiere a su pereza y hay que convenir en que el propio Ayala lo admitía y contribuía a que se tuviera de él esa impresión de holgazán, porque, como ya se dijo, en cartas cruzadas con Teodora lo manifiestan ambos, pero él quiere hacerle ver que no es así, sin mucho énfasis: “Trabajo, hija mía; trabajo mucho, gruñona de mi vida, y estoy resuelto a ser tan aplicado, como holgazán he sido” (Pérez Calamarte, 1912, 543 y 549). Esta impresión no es compartida por Emilio Arrieta quien comunica a la actriz, en repetidas ocasiones, que Adelardo trabaja mucho en su poesía, en las zarzuelas y en las comedias (Pérez Calamarte, 1912, 608); la contradicen también sus *Apuntes* y *Proyectos de comedias* concienzudamente elaborados; la contradicen, por último, su propia actividad política y literaria tan variada y llena de sucesos, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Tampoco el novelista Juan Valera le es favorable pues, en una carta a Menéndez Pelayo, le comenta que Selgas valía poco, pero que Ayala menos: “¿Qué mal se les hace ya con decirlo? Si uno no lo dice, el público lo dirá implícitamente, olvidándolos y no leyéndolos” (1946, 170).

Otro claro detractor es Valle Inclán que lo llama “gallo polainero” y mil lindezas más en *La corte de los milagros*. Valle describe a Ayala con una óptica tan deformadora que lo cosifica y animaliza cuando lo pinta en el salón de la tertulia de la Marquesa Carolina de Torre-Mellada:

López de Ayala, el figurón cabezudo y basto de remos, autor de comedias lloronas que celebraba por obras maestras un público sensiblero y sin caletre, saludaba con pomposa redundancia a las madamas del estrado. Tenía el alarde barroco del gallo polainero [...] El figurón era gongorino y rutilante en el estrado de las damas [...] El figurón abrió la cola con floreo de galantería [...] Don Adelardo López de Ayala abría la pompa de gallo polainudo en el estrado de las madamas. ¡Qué magnífico arabesco de su lírico cacareo, arrastrando el ala! El poeta se condolía con elegantes metáforas (1973, 52, 53, 81, 82...)⁷⁷.

En toda esta obra, Valle, de forma admirable pero con brochazos caricaturescos e impresionistas, va creando personajes amueñecados que se mueven de manera grotesca, en

⁷⁶ La palabra “hablista” no tenía en la época el mismo significado que tiene actualmente de ‘charlatán, mentiroso, manipulador’. De “hablista eximio” califica a Ayala también su biógrafo Nicolás Pérez Giménez, buen amigo y su médico de cabecera (1889, 73)

⁷⁷El autor no escatima aposiciones: el gallo polainero es López de Ayala, el espadón de Loja es Narváez, el majo gaditano es Luis Bravo, el general bonito es Serrano, Prim es el que caracolea a caballo... Toda la corte isabelina es befa y farsa.

escenas que son sucesivas y distintas, pero que vuelven a un mismo punto y se repiten en una identidad de sentido⁷⁸. Esa visión acartonada de Ayala, en pasajes diversos, pero que recrean una misma realidad, es lo que ha hecho que nuestro dramaturgo haya quedado convertido, desde que Valle lo describió como “el gallo polainero” por excelencia, como categoría universal⁷⁹.

Diego Marín, en 1942, escribe un artículo en el que duda de la veracidad de la actitud vital de Ayala, de la ideología que plasma en sus obras, de su doctrina moral y de su falta de espíritu reformador. Ciertamente es que le excusa afirmando que es un digno ejemplo del hombre de su época, pero lo tacha de falso liberal, de elitista y de prepotente:

Típico ideario español de la época, también, a base de retórica y de negaciones, más que de programas constructivos, producto de la mentalidad política de esa nueva oligarquía que tan ingenuamente representa Ayala. Es la ideología de la clase mercantil y terrateniente que ha adquirido plena consciencia de su poder y que derriba al monarca (Isabel II) por no tolerar el gobierno personalista de la corona, para lo cual se siente ardientemente liberal y aun revolucionaria. Pero que al mismo tiempo no puede consentir que el pueblo “bajo” quiera seguir avanzando por el camino reformador en busca de nuevas conquistas sociales. En suma, que la libertad está bien, hasta cierto punto –el punto que señalan los propios intereses de la clase dominante. Específicamente lo declara así Ayala cuando condena la República (él que tan eficazmente contribuyó a derribar la dinastía borbónica) y las aspiraciones populares por considerar que la Revolución del 68 fue hecha por la burguesía, la aristocracia y los terratenientes, con la indiferencia del *populus* [“Yo vi resueltos a sacrificarlo todo en aras de su Patria a grandes propietarios, a grandes de España, a títulos de Castilla, a grandes comerciantes, a grandes industriales, a escritores, a poetas, médicos, abogados: pero ¿y las masas? –Ya se unirán a nosotros después de la victoria...” Discurso ante las Cortes Constituyentes, 20 de mayo, 1869]. En suma, que Ayala es en el fondo un aristócrata liberal que se siente superior a las masas, las cuales no tienen otro papel que servir de pedestal al hombre superior llamado a emanciparlas y a gobernarlas después” (1952, 136-137).

Por lo que se refiere a la crítica más actual, Juan Antonio Hormigón, en un breve artículo titulado irónicamente “El retorno de los dioses”, habla también de Ayala en tono despreciativo. ¿Tal vez influido por las palabras de Valle-Inclán? Posiblemente, pues copia los términos del dramaturgo para referirse a Ayala:

Cuentan las crónicas [...] que a mediados del siglo XIX, llegó a Madrid de sus pagos extremeños un joven dispuesto a comerse el mundo a cualquier precio. Atendía por Adelardo López de Ayala y traía bajo el brazo una comedia para estrenar: *Un hombre de Estado*. Como picaba alto y quería que se la hicieran en el teatro Español se puso al habla con un paisano o amigo, no recuerdo bien, secretario a la sazón del Conde de San Luis (Luis José Sartorius), ministro de gobierno y persona de confianza de Narváez: mandaba entonces con vara alta el Espadón de Loja. El secretario se empleó a fondo y logró que el conde accediera a que la obra se

⁷⁸ Cf. Antonio Vilamovo Camaño, *El realismo (esperpéntico) en “La corte de los milagros”*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008.

⁷⁹ En los *Episodios Nacionales* de Galdós (por ejemplo, *La de los tristes destinos* o *España trágica*) aparece también con el sobrenombre de “el pollo antequerano”, pues fue diputado por Antequera, pero aunque le llamen así en alguna ocasión nunca es con el sarcasmo que utiliza Valle.

representara: fue el primer hito madrileño de Adelardo [...] Lo demás es historia casi corriente. Medró en los salones oportunos⁸⁰ [...] y dando un sesgo a su moderantismo ingresó en la Unión Liberal, en donde se puso al servicio del “partido americano” que pugnaba por el mantenimiento del esclavismo en Cuba [...] Fue diputado cuanto quiso y presidente del Congreso. Triunfó en el teatro hasta el punto que cuando se estrenó *Consuelo* (1870), el sagaz y severo Clarín llegó a afirmar: “ha nacido un nuevo Calderón” (2004).

Parece una valoración falta de rigor en la que el autor no se ha molestado siquiera en cotejar fechas y datos para saber que *Consuelo* se estrenó en 1878. Por otra parte, no fue Leopoldo Alas el que gritaba entusiasmado comparándolo con Calderón, sino que fue Hartzenbusch. En tercer lugar, no fue en el estreno de *Consuelo*, sino en el de *El tanto por ciento*⁸¹. ¿Cómo podemos tener en cuenta la opinión de quien equivoca los datos, otorga a *Clarín* un comentario que no hizo, etc.? Es evidente que no conoce en absoluto al autor al que se permite criticar, pues no sabe ni el nombre de uno de los editores de sus *Obras completas*, ni el de su secretario, que es ni más ni menos que el respetado crítico don Manuel Cañete, a quien hay que acudir inevitablemente si se quiere conocer el teatro español de la segunda mitad del siglo XIX. En cuanto a su opinión de que hoy día no hay quien pueda leer a Ayala, Valbuena Prat afirma lo siguiente:

Poseía un fino temperamento literario y artístico, con una delicada afición a la música, y una amplia cultura nacional, revelada en su entusiasmo y conocimiento del teatro español del siglo XVII, especialmente de Calderón. Su talento, reflexivo, puede apreciarse en los esbozos y planes de sus futuras comedias, de los que tenemos una preciosa muestra respecto a *Consuelo*. Todas estas condiciones hacen que en medio de lo casero y ramplón de la ideología coetánea, a la que no deja de hacer ciertas concesiones Ayala, la obra de este fino lírico y dramático posea méritos que, como a la novela de Valera, le valgan una posible actualización (1930, 318-319).

Unos años después, Valbuena insiste en su opinión y afirma: “Ayala [...] podría descubrirse si se pusieran de nuevo en escena sus mejores dramas en verso” (1956, 529).

Y en cuanto a su valoración como político, lo que se ha dicho de él respecto a que cambió de partido según cambiaba de ideas es cierto, pero habría que puntualizar que, en realidad, se fue acomodando a las nuevas tendencias políticas aunque él siempre se confesó monárquico, solo

⁸⁰ Las palabras siguientes del profesor Jorge Urrutia pueden aclarar esta alusión que hace Hormigón a los “oportunos salones”. Dice así: “Al no existir los modos actuales de empleo del ocio, solo la conversación, la tertulia y la reunión social acompañan al teatro y a las fiestas populares en la lista de distracciones públicas. La reunión, no sólo familiar, es el hábito común y casi cotidiano, tanto en el salón burgués como en la cocina o en el porche de la casa de labor. Allí se narran anécdotas y experiencias personales, se cuentan historias, se leen narraciones y se recitan poemas. Se crea la expectativa de la lectura” (1995, 19).

⁸¹ Se equivoca Clarín (1887, 86) cuando recuerda este suceso que ocurrió en el estreno de *El tanto por ciento*. Revilla, Valera, Luceño, Eusebio Blasco, Francos Rodríguez, Coughlin... así lo afirman mientras que Natalio Rivas y Juan Antonio Hormigón afirman que fue en el estreno de *Consuelo*, probablemente dejados llevar por el comentario de Leopoldo Alas.

que partidario de una monarquía liberal o constitucional. Aun así, tuvo la suerte, habilidad e inteligencia suficientes como para saber nadar y llegar a puerto en todas las aguas y también saber dimitir con dignidad, por muy encumbrado que estuviera, cuando no estuvo de acuerdo con algunas decisiones, tal como relata su coetáneo José Echegaray, cosa impropia de un oportunista como lo tachan Luis Oteyza y José M^a Castro y Calvo. “En resumen –dice Víctor Cantero García-, Ayala no fue un ‘figurón’ político metido a literato, sino más bien un literato convencido que buscó en la política un *modus vivendi* más digno que el que le podía deparar el cultivo exclusivo de las letras” (2006, 48).

III. 2. *Cronología político-literaria*

Según cuenta Eusebio Blasco, Ayala recibió una esmerada educación en Guadalcanal y Villagarcía. Con su maestro (Pérez Calamarte, 1912, 542)⁸² aprendió latín y era capaz de leer *La Eneida* en versión original; también leía a Lope de Vega y a Calderón de la Barca (1894, 9). En esta época, como se ha visto, mostró ya su gusto e iniciativa para el teatro y escribía piezas menores. Fijar la fecha en que se fue a Sevilla vuelve a ser problemático pues tampoco para este dato contamos con una información precisa sino que hay diversidad de opiniones: en 1842, según Coughlin; en 1844, según Eusebio Blasco; en 1845, según Blasco Garzón y Julio Cejador. La fecha puede estar entre la que da Eusebio Blasco, que conoció a Ayala personalmente y pudo haberle escuchado contar algo de aquella experiencia, y Manuel Blasco porque es quien ha estudiado mejor su estancia en Sevilla. Hay, además, una serie de datos que así lo avalan. Lo cierto es que entre esas dos fechas⁸³ su familia lo envió a Sevilla para proseguir su formación. Cejador afirma que en la capital andaluza aprobó el Bachillerato y estudió Leyes (1922, 8, 66) y en ella estuvo hasta 1849, fecha en que marchó a Madrid. Solsona añade a la información que da Cejador que se presentó al examen de Bachillerato y habló de la novela como género literario, discurso que le aconsejó Alberto Lista (1891, 9).

⁸² En la carta XLI, escrita a Teodora desde Guadalcanal, recuerda al cura que fue “mi primer maestro de latinidad”.

⁸³ Me referiré en breve al motín de la vestimenta estudiantil, suceso que narra Manuel Blasco y que ocurrió en 1845; por tanto, Ayala ya llevaría en la ciudad unos meses.

III. 2. 1. Etapa en Sevilla (1844-1849): redactor de *El Porvenir*

¿Cómo era Sevilla cuando llega Ayala con idea de estudiar? La ciudad empezaba a superar las terribles secuelas de la guerra carlista. “Los fundamentos de su prosperidad sufrieron una ruda sacudida, mas no desaparecieron, porque son consubstanciales con su posición geográfica y durarán tanto como la ciudad misma”, afirma Antonio Domínguez Ortiz⁸⁴. Pese a ello, y quizá por eso mismo, la municipalidad intentaba desalojar de los tortuosos callejones entorno a la plaza de San Francisco a toda la escoria que allí se daba cita; pretendía limpiar de burdeles, celestinas y mata-sietes la calle del Mar (actual García de Vinuesa hasta el Arenal) y de contrabando que había tomado en la ciudad un incremento escandaloso y se ejercía sobre todo en los portales de los Mercaderes y la plaza del Salvador (Velázquez y Sánchez, 1872, 527-534).

En su trazado urbano, mantenía todavía las puertas de las murallas y gran parte del lienzo de las mismas; habría que esperar a 1844 para que se planificara la Ronda exterior y a 1845 para que se comenzara a construir el Puente de Triana en sustitución del viejo de barcas. La mala urbanización de la ciudad daba lugar a las frecuentes inundaciones de los ríos Guadalquivir y Tagarete⁸⁵ que la rodean, y la mucha suciedad que arrastraban y los numerosos pozos ciegos que había originaban continuas epidemias de fiebre amarilla, de viruela y de cólera (Salas, 1991-1993, 121). En el aspecto económico, la ciudad intentaba despegar y modernizarse: en 1839 se había inaugurado la Fábrica La Cartuja, de loza, vidrio y materiales de construcción, de Pickman. En 1842, la Compañía del Guadalquivir había ampliado su servicio de transporte que ya abarcaba Sevilla-Cádiz, Sevilla-Sanlúcar de Barrameda y Sevilla-Londres; por este motivo, los Astilleros aglutinaban a gran número de trabajadores. Sevilla contaba, además, con la Real Fábrica de Tabacos, donde casi todo el personal laboral eran mujeres, y con las fábricas de la Pirotecnia Militar y de Artillería en el barrio de San Bernardo. Había también fábricas de alpargatas, de tapones y derivados del corcho, de pianos, derivados de la agricultura (principalmente de la aceituna); el matadero, las curtidurías y lavaderos de lana de los barrios de La Calzada y San Bernardo, tahonas, siderurgias, almacenes varios, tiendas múltiples. En 1846, comienza la empresa de alumbrado de gas. Todo este movimiento es lo que llevó a los industriales Ibarra y Bonaplata a solicitar, en 1844, una feria, en principio para ganado, que se concedió al final del año 1847.

⁸⁴ Antonio Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, 151.

⁸⁵ El proyecto de la entubación del arroyo Tagarete, por el arquitecto municipal Balbino Marrón, no se pone en marcha hasta 1849.

Con sus casi noventa mil habitantes era una de las ciudades más populosas de España junto a Madrid y Barcelona, y lo que en ella ocurría era de gran relevancia nacional; por ejemplo, el bombardeo de la ciudad por las tropas del general Van Halen, en julio de 1843, poco antes de que Ayala llegara a Sevilla. Era la respuesta drástica a la sublevación de los campesinos por su situación propiciada por la desamortización que solo había beneficiado a las clases pudientes, y que estaban en contra de la política dictatorial de Espartero, duque de la Victoria. Ese año, se estrenaba en la ciudad *María Stuarda*, ópera en la que se denunciaba la tiranía (Moreno Mengibar, 1998, 186). El paralelo con los sucesos era evidente: el pueblo defendía los derechos de Isabel II y de su madre como regente frente a los manejos de Espartero, que cayó en el mismo año de 1843. Después del bombardeo, el dramaturgo cordobés Javier Valdelomar y Pineda, afincado en la capital hispalense, estrenó, el 13 de junio, el apropósito *El sitio de Sevilla*, que aludía claramente a lo acontecido (Palenque, 1993, 104-107).

En cuanto al ambiente socio-cultural, Rinaldo Froldi afirma que a la vuelta del absolutismo, en lugar de producirse un debate ideológico serio que pusiera de manifiesto todos los problemas de España, sucedió una crisis de nacionalidad que provocó la búsqueda de una identidad unitaria que se encuentra en la comunión que se trata de establecer entre la realidad de la moderna vida urbana propia de la burguesía emergente y la más escondida del pueblo, del barrio popular, de la modesta vida familiar más ligada al pasado, a las viejas costumbres (1998, 191). En este sentido, hay que decir que Sevilla era “una ciudad de ambiente muy tradicional, con un fuerte peso de la Iglesia en la mentalidad y en las formas de vida cotidianas” (Cruz Giraldez, 1998, 55). Valera la describía así: “Sevilla, desde muy antiguo, es un foco de civilización castiza, cuya luz, por dicha, no se extingue ni se nubla. Su escuela de poetas y su escuela de pintores, florecientes y luminosas del siglo XVI, y renovadas en el último tercio del siglo XVIII, dan destellos todavía, a pesar de la general decadencia de nuestra nación” (1949, 2, 1051).

La Semana Santa, el Corpus, las corridas de toros, eran las fiestas populares que servían de expansión y también el teatro estaba muy arraigado en la población. Las autoridades, ya que no podían suprimirlo por las opiniones contrarias al gobierno que se sostenían desde las tablas, intentaron reglamentar cómo debía ser el comportamiento del público en las representaciones, así como el de los actores y su indumentaria. Existían varios teatros: Principal (que funcionó desde 1834 a 1857, teatro construido con todos los adelantos para la representación escénica que se conocían en aquel momento), de la Misericordia (1833-1847), de Vista Alegre (1840-1841), de la Campana (sito en el exconvento de religiosas de Santa María de Gracia, que funcionó desde 1841 a 1844), Guadalquivir (inaugurado, para celebrar el aniversario del bombardeo de la ciudad

“invicta”, en julio de 1844, en Triana, en el exconvento de los dominicos de la calle San Jacinto, y que estuvo funcionando hasta 1851), de Hércules (famoso sobre todo por sus bailes y espectáculos poco edificantes, 1844-1861), Anfiteatro (1846-1850), teatro de las Vírgenes (que se inauguró en 1847), el de San Hermenegildo, el Lombardos y el de San Fernando, inaugurados también en 1847 y, concretamente, el último, en la calle de los Colcheros (hoy Tetuán), en el edificio del antiguo Hospital del Espíritu Santo, “se convirtió desde su nacimiento en templo y monopolio de la ópera durante todo el siglo” (Moreno Mengibar, 1998, 140-169 y Cavestany, 1917, 59-64) y estaba considerado el mejor de España después del Real de Madrid. Todos los géneros de moda y todos los que les gustaban a los españoles de aquella época se daban cita en los escenarios de la ciudad: las comedias de magia, los sainetes, y, a partir de 1837, los dramas románticos, principalmente traducciones de extranjeros y también de autores españoles, las comedias de costumbres... Los grandes actores del momento (Carlos Latorre, Julián Romea, Teodora Lamadrid, Concepción Rodríguez, Matilde Díez...) trabajaron en los teatros sevillanos. La actividad dramática se completaba con otra de carácter parateatral: sombras chinescas, volatines y alardes gimnásticos, circo, marionetas. Por último, veladas, ferias y corridas de toros se sumaban a los espectáculos que la ciudad ofrecía a sus habitantes. Otros datos importantes que también debemos consignar en este panorama cultural que estamos trazando son que, en 1839, el Convento de la Merced había pasado a convertirse en sede del Museo de Bellas Artes y, en ese mismo año, se habían iniciado las excavaciones de las ruinas de Itálica, en Santiponce.

Sin embargo, el índice de analfabetos que existían en la ciudad reflejaba claramente que en toda la época isabelina no se logró una educación básica generalizada, a pesar de que se abrieron algunas escuelas públicas que dependían de la caridad de las personas dadas, ya que el gobierno no pagaba a los maestros. Por otra parte, uno de los problemas más graves que se planteó en todo el país con respecto a la Enseñanza Primaria fue que, tras la desamortización de Mendizábal, muchísimas órdenes religiosas que se dedicaban a la enseñanza tuvieron que marcharse, abandonar su actividad docente y entregar sus bienes, incluidos sus conventos. Esto ocurrió con los colegios más prestigiosos, entre otros el de los jesuitas de San Hermenegildo (posterior sede para las Cortes), el franciscano de San Buenaventura, el agustino de San Acasio, el carmelita de San Alberto, el dominico de San Pablo... En cuanto al edificio de la casa profesa de la Anunciación, que tenían en la calle Laraña los jesuitas, fue convertido por Pablo Olavide, a finales del siglo XVIII, en sede de la nueva Universidad Literaria en sustitución de la antigua de Santa María de Jesús. Quedó funcionando el antiguo colegio de Maese Rodrigo de Santaella y el prestigioso colegio de Náutica de San Telmo (antigua Universidad de Mareantes, que pasó, en 1845, a Málaga y a cuyo edificio fue asignado, después de ser oficina para la empresa del

ferrocarril entre Córdoba y Sevilla, al primer Instituto superior de Segunda Enseñanza, y fue posteriormente residencia de los duques de Montpensier).

Ayala llega a Sevilla para estudiar Segunda Enseñanza, o sea, Bachillerato, y este, con anterioridad al Plan del ministro de Instrucción Pública Pedro José Pidal de 1845, que dio lugar a la creación de los institutos⁸⁶, se estudiaba en la propia Universidad, en la calle Laraña, con el mismo profesorado y la misma administración. Las reformas que había introducido Olavide atrajeron a ella a intelectuales y hombres doctos, como Serafín Estébanez Calderón (jefe político de la ciudad, escritor y hombre muy preocupado por la difusión de la cultura); el deán López Cepero (alma de la defensa de la ciudad contra Van Halen), Francisco de P. Arboleya, Andrés G. Laborde, José de Álava y Urbina, Amador de los Ríos (catedrático de Retórica del Real Colegio de San Telmo desde 1847), José Fernández Espino (catedrático de Literatura General y Española en la Universidad de Sevilla desde 1847), Francisco Rodríguez Zapata (el primer catedrático de Lengua y Literatura del Instituto Provincial de Sevilla, en 1851), Matías Saavedra, Joaquín de Palacios, Nicolás M^a Rivero, Gonzalo del Águila, Manuel Machado y Núñez⁸⁷, Francisco Mateos Gago, el duque de Rivas, Manuel Cañete, Juan José Bueno, Julio Valdelomar, Gabriel García de Tassara, Manuel Laraña, Ramón Beas, Joaquín Pérez Seoane... Estos nombres son suficientes para describir con bastante aproximación el ambiente cultural que se respiraba, pero en los claustros seguía rigiendo la ignorancia y el inmovilismo, de lo cual nos puede dar idea la siguiente frase que era con la que se justificaban todos los partidarios del escolasticismo: “Quiero mejor errar con Santo Tomás, que acertar con Newton, con Gassendi y con Descartes” (López de Ayala, 1850, 4). En Junio de 1845 se inaugura la nueva Escuela Normal, si bien en el mismo año el ministro Pidal suprime la Facultad de Medicina que pasa a Cádiz. Hay que añadir que la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, restaurada en 1820, desempeñó también un papel importante en la vida literaria, sobre todo por la relevancia de sus miembros, cuyo magisterio clásico fue causa de la escasa penetración del Romanticismo en Sevilla, agravado,

⁸⁶ El primer Instituto Provincial de Sevilla fue el “San Isidoro” que, de forma independiente, no empezó a funcionar hasta 1859, en que unas disposiciones gubernamentales separaron administrativamente el nuevo instituto de la universidad hispalense. Siguieron compartiendo el viejo edificio de la calle Laraña, pero se pretendía tener un edificio nuevo que terminase con los problemas que ocasionaba compartir el mismo inmueble. A principios de 1868, se le adjudicó como sede propia el antiguo convento de Los Alcalinos, en la calle Amor de Dios, donde se impartieron clases por espacio de casi un siglo. En la década de 1960 fue derribado el antiguo convento para construir el edificio que hoy conocemos.

⁸⁷ Catedrático de Historia Natural en la Universidad de Sevilla desde 1846, dedicó su vida a difundir las teorías de Darwin que él había conocido en Francia y consiguió, a través de numerosos artículos, que Sevilla se convirtiera en foco activo de la difusión de las investigaciones darwinianas con lo que se enfrentó a la Iglesia católica y a todos los sectores más tradicionalistas y conservadores de la ciudad. El estudio de Darwin *On the origin of species* no pudo publicarse en España hasta 1877. Las teorías de Darwin fueron base clave para la aparición del Realismo y del Naturalismo. Se casó con Cipriana Álvarez, sobrina de Agustín Durán, y fueron padres de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, padre a su vez de los poetas Antonio y Manuel Machado.

naturalmente, por el conservadurismo político de los sevillanos (Palenque, 1993, 96). Algunos, como Arjona, fueron verdaderos mentores de los integrantes más jóvenes, mientras que Lista era considerado maestro indiscutible de los jóvenes poetas, entre ellos Espronceda y Bécquer. Importante papel cultural tuvieron también la Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, a la que en 1843 la reina le concedió el título de Real, y la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que había sobrevivido en el siglo XIX organizando escuelas y talleres y promoviendo certámenes y exposiciones. En ella estuvo como profesor de Poesía José M^a Blanco White y era la única que funcionaba con asignación privada. Estaba también el Liceo Sevillano, que había sido fundado por Estébanez Calderón en 1838, que organizaba tertulias, exposiciones, bailes, lecturas de poemas, etc.; tenía, además, revistas convertidas en órganos oficiales de información cara al público: *El Cisne*, *El Paraíso*, la *Revista Andaluza*.

Entre todos los grandes profesores que hemos citado, Alberto Lista y Aragón merece un tratamiento especial por la gran influencia que ejerció sobre sus alumnos, entre ellos Adelardo López de Ayala. Tomó posesión de la presidencia de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1841⁸⁸, el mismo año en que mueren Manuel M^a del Mármol y Félix Reinoso y se marcha a Inglaterra Blanco White. En el año 1844, Lista fundó en la capital hispalense el Colegio de San Diego y en él ofreció unos cursos sobre Literatura en los que defendía “el buen gusto y los verdaderos principios literarios”, aunque admitía criterios como el genio y la primacía de la inspiración natural que son ya románticos. Pérez Galdós afirma que, como profesor, era “complaciente, paternal, amante de los jóvenes y ansioso de que concibieran risueñas esperanzas” (2004a, 276). A estos cursos debió asistir Ayala pues habla de él como de “su maestro” y su influencia se percibe en su obra poética y dramática. Ayudante de Lista en ese colegio fue José Fernández Espino, a quien volverá a ver en Madrid. En ese mismo año, cuando comenzó a reinar Isabel II, esta crea para Lista la cátedra de Matemáticas de la Universidad de Sevilla, que le es asignada en propiedad, y José Joaquín de Mora edita sus *Ensayos literarios y críticos*, que Lista había publicado anteriormente en *El Tiempo*. En 1845, es nombrado Decano de la Universidad y abre el curso académico, el 2 de noviembre, con el discurso *De la profesión literaria*, en que celebra la creación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, por la que tanto luchó. El 28 de marzo de 1846 es nombrado rector de la Universidad de forma interina. Aparece otra biografía suya en *Galería de la literatura española*, de Antonio

⁸⁸ En este año aparece su biografía en la *Galería de españoles célebres contemporáneos: General Maroto. José García Luna. Félix José Donoso. Pedro Castelló. Agustín Durán. José Musso y Valiente*, de Nicomedes Pastor Díaz y Francisco Cárdenas (Ignacio Boix, Madrid, 1841). En 1848, a su muerte, Francisco Pérez de Anaya reedita, a partir de esa edición, la segunda biografía con unas poesías inéditas del maestro sevillano (*Biografía del Sr. D. Alberto Lista y Aragón*, Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino, Madrid, 1848).

Ferrer del Río. En 1847, es nombrado miembro ordinario de la Academia de la Historia. El 8 de agosto, tras una caída de un carruaje en La Algaba, comienzan sus graves dolencias que le acarrearán la muerte, ocurrida el 5 de octubre de 1848. Gustavo Adolfo Bécquer escribe una “Oda” que es una de sus primeras composiciones poéticas, en la cual sigue los preceptos clasicistas que este le enseñó, y los poetas de la ciudad le honran con una *Corona poética* en la que colaboran Carolina Coronado,⁸⁹ Hartzenbusch, Rodríguez Zapata, Ángel M^a Dacarrete, Antonio Ferrer del Río, Amador de los Ríos, Bretón de los Herreros, Francisco Zea, Adolfo de Castro, Ventura Ruiz Aguilera, José Benavides... Ayala no está entre los participantes (1850).

La costumbre de escribir álbumes poéticos y coronaciones hay que encuadrarla en la concepción de la poesía como una distracción más y una forma de refinamiento, lo que explica que haya tantos aficionados a escribir poemas para estas colecciones, dedicatorias en autógrafos y abanicos, muchas veces de escasa calidad y ripiosos. El arte se hace social y se exhibe, además de en tertulias, en reuniones, certámenes, liceos, academias, exposiciones. Es inevitable, como bien dicen Isabel Román y Marta Palenque, establecer una relación directa entre la convención social de la visita (y de la carta o tarjeta de visita) y este uso del verso (2008, 24 y Villacorta Baños, 1980). Efectivamente, “más aún que las políticas –recuerda José Francos Rodríguez-, menudearon las tertulias literarias; las había de varias clases: escogidas, solemnes, de bambolla y suposición y despreocupadas y alegres, francamente democráticas [...] Procuraban amenizar aquel periodo en que España anduvo con paso tardo en tanto que el resto de Europa corría para lograr grandes transformaciones” (1926, 32-33). Se organizaban en cafés y en casas particulares y se convirtieron en esta época en una de las más exitosas posibilidades de ocio. Sobresalieron las de Cecilia Böhl de Faber, José María de Álava, la condesa de Algar, la condesa de Campo Alange, Juan José Bueno, Gregorio Cruzada Villaamil, el marqués de Molins, el marqués de Jerez de los Caballeros, el duque de Montpensier⁹⁰... Ayala era asiduo de varias de ellas, como lo eran Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Ventura de la Vega, Gil y Zárate, Amador de los

⁸⁹ Las mujeres poetas estuvieron mal vistas durante toda la época, como demuestran la cantidad de burlas y bufonadas que en su contra aparecían en las revistas (*El Jorobado, El diablo suelto, La risa...*). Concretamente, en *La Cartera de Valencia*, en su número 11, de fecha 21 de diciembre de 1849, las llamaban “mujeres anfíbio” acusándolas de monstruos hermafroditas (Cf. Mercedes Comellas, 1998, 238).

⁹⁰ La importancia que va a tener, en relación con nuestro biografiado, justifica que se ofrezca de él una breve nota informativa: Antonio María de Orleans, duque de Montpensier (Neully, 31 de julio de 1824 – Sanlúcar de Barrameda, 4 de febrero de 1890), era el hijo menor de Luis Felipe de Orleans, rey de Francia destronado por Napoleón III. Militar eminente, se había distinguido en diversas campañas y era caballero de la Legión de Honor francesa. Cuando tenía 22 años, él fue el seleccionado por las potencias europeas para marido de la Princesa de Asturias, Luisa Fernanda, hermana de Isabel II, aunque era pretendiente a la mano de la reina. La ceremonia se celebró el 10 de octubre de 1846, conjuntamente con la de Isabel II y su primo Francisco de Asís, duque de Cádiz. Desde que los duques llegaron a España y se establecieron en Sevilla, en 1849, participaron activamente en la vida cultural de la ciudad organizando reuniones que se realizaban en el marco de una tertulia literaria, la “tertulia del Alcázar”.

Ríos, Severo Catalina, José Selgas, Rodríguez Rubí, Campoamor, Bretón de los Herreros, Hartsenbusch, Pedro Antonio de Alarcón, Núñez de Arce, Ruiz de Aguilera, Manuel del Palacio, Castro y Serrano, Luis Eguilaz, Trueba, Serra, Fernández y Gonzalez, Arnao, Eulogio Florentino Sanz, etc. Concretamente, a la del duque de Rivas acudían todos los jóvenes románticos en busca del magisterio del experimentado autor. Hay que tener en cuenta –advierte Marta Palenque– “la evolución hacia el conservadurismo experimentada por Rivas en estos límites. No es extraño, pues, que pudiese compartir con Alberto Lista la formación de los más jóvenes” (1993, 95-117). La defensa que hacen del Romanticismo, a través de los artículos de *El Cisne*, se apoya en un “justo medio” donde, al tiempo que defienden la relación con la literatura de los Siglos de Oro, y expresan el valor fundamental de Lope de Vega, Calderón y el Romancero, también reivindican la identidad cultural propia.

Por otra parte, hay que añadir que empezaron a proliferar revistas y periódicos⁹¹ y esto, junto con la aparición no menos importante de editores de libros, permitió a muchos escritores (entre otros, al autor de novelas por entregas Manuel Fernández y González) una remuneración económica necesaria para cubrir sus necesidades materiales. El absolutismo había eliminado muchos periódicos, pero rozando la década del 40 ya habían hecho su aparición un buen número de ellos: *El Diario de Sevilla*, *El Lucero*, *El Sevillano*, *El Correo de Sevilla*, *El Independiente...* eran periódicos moderados y evitaban cualquier ocasión de tropiezo con la restrictiva ley de imprenta; *El Centinela de Andalucía* (1844), *El Porvenir* (1848) y *La Discusión* (1849) eran liberales y pretendían responder a su línea progresista. Muy numerosas fueron también las revistas -*El Cisne*, *El Paraíso* y *El Nuevo Paraíso*- que defendían el género del romance como algo propio y original (Gómez Aparicio, 1967- 1981). Por estos mismos años, las publicaciones nuevas abandonan la actitud combativa a favor del Romanticismo y surgen ahora otras en las que se reivindica el tono clásico y la vuelta a los autores españoles, desde Garcilaso a Herrera, a Rioja, a Lope o a Calderón. La nueva moda, acogida con fuerza, obliga al duque de Rivas, en la *Revista Andaluza* (1841-42), en una reseña a *Empeños de amor y honra*⁹², a pedir a los autores jóvenes que fueran discretos en la imitación de los barrocos. No obstante, en *La Floresta Andaluza* (1843-44), *El Avisador* (1843-45), *El Correo de Sevilla* (1843), *El Guadalquivir* (1844), *El Abejorro* (1844), *El Paratodos* (1844), *El Agua* (1844), *El Convite* (1844), *La Bonanza* (1844), *El Domingüero* (1844-45) y *El Genio de Andalucía* (1844-45), *La Aurora*, *La*

⁹¹ Eusebio Blasco insiste en repetidas ocasiones en que hablar de la prensa era ni más ni menos que hablar del siglo en que vivimos (1905-1906).

⁹² Obra estrenada en el teatro Principal de Sevilla, el 14 de mayo de 1842, y en la que “campeaba el pensamiento de conciliar la estructura del arte de Tirso, Calderones y Moretos, con la novedad y el interés de la escuela moderna” (Velázquez y Sánchez, 1872, 551).

Giralda, El álbum de las bellas...(Chaves Rey, 1896)⁹³ se incluyeron muchas novelas de aventuras, de costumbres y folletinescas, casi todas traducciones de autores románticos franceses y también muchos poemas polimétricos que imitaban principalmente a Espronceda, Rivas y Zorrilla. Además, había muchos romances de corte histórico y numerosas composiciones en metros clásicos (madrigales y sonetos). Podemos decir que, sin duda, todo este aluvión de periódicos y revistas actuó como plataforma para muchos jóvenes, especialmente universitarios, que llegaron a la ciudad dispuestos a formarse y a intentar abrirse un espacio literario.

Con todo, la actividad promovida y expresada desde la enseñanza, las tertulias, los periódicos y los teatros demuestra que las ideas renovadoras del Romanticismo penetraron en Sevilla, aunque el magisterio neoclásico de Lista y de Mármol se dejó sentir con gran fuerza (Palenque, 1993, 112).

Pese a su gusto por la literatura, Ayala se matriculó en Leyes, carrera que le aburría y a la que no se dedicaba. Manuel Blasco Garzón, biógrafo ya citado, afirma que no pudo encontrar su expediente en la Universidad. Parece ser que no era un alumno extraordinario⁹⁴, pero era un buen lector capaz de acercarse a los clásicos en lengua vernácula y también muy aficionado a las lecturas que estaban de moda en su tiempo: las novelas traducidas del francés de Eugène Sue, principalmente⁹⁵, y las folletinescas de Ayguals de Izco o de Martínez Villergas que relataban una historia novelada donde los personajes históricos actuaban al mismo nivel que los de ficción y donde la crónica del momento adquiría el tono de novela histórica o de relato de los cambios políticos que se iban produciendo en España⁹⁶. Estas novelas serán las que luego imite en su *Gustavo*, de la que hablaremos en su momento.

Según nos cuenta Eusebio Blasco, Ayala, en Sevilla,

⁹³ La importancia de esta obra bibliográfica queda de manifiesto en la presentación que de ella hizo Luis Vidart, en 1896, cuando Manuel Chaves solicitó a la Real Academia de la Historia que aceptara su dedicatoria (1898, 262-265).

⁹⁴ Bastantes años más tarde, Manuel Machado, en *Estampas sevillanas*, resumirá en tres versos el quehacer cotidiano de un estudiante de la Universidad de Sevilla: “abuchear a los “grullos”... / chicolear a las mocitas... / silbar a los “guindillas”.

⁹⁵ Jean- René Aymes, “La imagen de Eugène Sue en España (primera mitad del siglo XIX)” en Luís F. Díaz Larios y Enrique Miralles, (ed.), *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio (24-26 de Octubre de 1996) de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 1998, 391-402.

⁹⁶ Entre ellas, podemos citar las que, por estas fechas, pudieron llegar a sus manos: *Los misterios de París* (1842-43), de Eugène Sue, que fue inmediatamente traducida; *María o la hija de un jornalero* (1845), referida a la política ineficaz de Martínez de la Rosa, la subida de Toreno o el pronunciamiento de La Granja. Ayguals, su autor, predica la necesidad de mejora del proletariado, de la justicia igualitaria, de la libertad de prensa, de la separación de la iglesia y el estado. En *La marquesa de Bellaflor*, continuación de la anterior, del mismo Ayguals, y en *La envidia*, de Pérez Escrich, es el destierro de María Cristina y la regencia de Espartero lo que está novelado. En todas esas novelas por entregas traducidas del francés o españolas, que gozaban de gran éxito y a las que Ayala, como un gran número de lectores de su época, era muy aficionado, podía encontrar descrita la vida de la gente humilde en los suburbios de las ciudades. El concepto que tenía Ayguals del pueblo era, quizá, demasiado idealizado: [el pueblo] “es aquel que abarca a todas las clases sociales y que no debe confundirse con el “ignorante vulgo” sino identificarse con el “inteligente, virtuoso, trabajador y heroico pueblo” (Aparici, 1996, 58-61).

fue un estudiante inquieto y revoltoso [...]; era joven y era exaltado, era andaluz y era poeta [...]; Ayala tenía catorce [años] al llegar a la Universidad [...]. Entraba, pues, en la vida en las postrimerías del Romanticismo; pero aun eran aquellos los tiempos de Zorrilla y de García Gutiérrez [...]; García Gutiérrez era su ídolo por entonces; los versos del autor del *Trovador* se quedaban impresos en la memoria y en el corazón del futuro poeta de *El tanto por ciento*. Su primer triunfo literario lo obtuvo en las aulas. Las masas hacen siempre la opinión, y los estudiantes recibieron con aplauso inolvidable la primera protesta del escolar imberbe. Dictadas por el claustro severas disposiciones sobre los trajes de los estudiantes, Ayala hizo unas octavas reales famosas en los anales de la estudiantina [...] (1885-1886, 159).

Efectivamente, puntualiza Manuel Blasco Garzón, estos hechos ocurrieron en 1845. Ayala tenía entonces 17 años y provocó un motín de sus camaradas contra la medida de prohibir la ropa que de ordinario vestían los estudiantes, sombrero calañés y capa torera o capa corta⁹⁷. Inflamó el ardor de sus compañeros con una briosa arenga en octavas reales. Esta anécdota no tiene sino la importancia de dejar constancia de la incipiente doble faceta posterior de hombre dedicado a la política y a la literatura que desarrollará más tarde (1931, 16)⁹⁸.

Las siguientes octavas pueden ilustrar acerca de aquella arenga:

Todo lo invade su guadaña impía;
todo lo trueca y lo destruye todo;
los bellos usos de la patria mía
se pierden y se arrastran por el lodo.
Adulteran el plan que nos regía
porque en Francia se estudia de otro modo;
destierran los sombreros calañeses
porque así no los usan los franceses.

[...]

Y vosotros, ilustres estudiantes
de las famosas aulas sevillanas,
levantad las cervices arrogantes,
ya que el claustro servil mancha sus canas;

⁹⁷ Esta vestimenta era ni más ni menos que la que en los sainetes andaluces llevaban los personajes populares. Nos hallamos, por tanto, con un fenómeno de ósmosis que va a ser característico del sainete: en las tablas se copia al pueblo y el pueblo copia lo que ve en los escenarios. Rodríguez Rubí también incluye estos personajes en sus *Poesías andaluzas*, por ejemplo, en el romance en caló “La venta del Jaco”.

⁹⁸ También el cronista José Velázquez y Sánchez cuenta el suceso: “En virtud del nuevo plan de estudios, el rectorado de la universidad literaria correspondió al jefe político, señor Hezeta, [...] quien extrañado con harta razón el desaliñado traje, con que solían concurrir a las aulas los cursantes de las enseñanzas de aquel científico instituto, y volviendo por el decoro del profesorado, y aún por el prestigio de los mismos escolares, decretó que no se asistiera a las conferencias como era costumbre, sino con el equipo usual de las personas de buen porte; justa medida que trataron de ridiculizar los díscolos y burlones, presentándose con caricaturas y adefesios; y viendo que así se ponían en ridículo sin desautorizar lo mandado, convirtieron en motín la mofa; teniendo que acudir el jefe político, encargándose la guardia civil de contener los excesos, desalojando a los revoltosos del patio, en que alborotaban, profiriendo insultos y amenazas contra el señor Rector. Continuando el miércoles, 26 de Noviembre, la actitud sediciosa de los estudiantes, con agravación de circunstancias por apariencias de espíritu político en las tumultuosas manifestaciones, se arrestó por la policía a varios jóvenes alumnos de las facultades de Filosofía y Derecho, sometiéndolos a consejo de disciplina y siendo condenados a la pérdida del curso; desterrando a los forasteros a los puntos de su respectiva vecindad la autoridad superior civil de la provincia” (1872, 623-624).

mil y mil cursos perderemos antes
que consentir ofensas tan villanas:
¡que es un baldón vivir en compañía
de tan baja y servil gendarmería!
(Velázquez y Sánchez, 1872)

La policía persiguió a los estudiantes y el nuestro se escondió, seguramente, en el mesón donde vivía, en la calle Alhóndiga, y una de las criadas despistó a los perseguidores. Por este motivo, fue expulsado un año de la Universidad y tuvo que huir a Portugal, pero al poco tiempo vuelve a su pueblo y se dedica a escribir⁹⁹. Cossío afirma que, probablemente en esta época, comenzó a hacer poesía, pero, como ya sabemos, él no le daba importancia a esta labor y no conservaba sus poemas, de ahí que algunos de los que quedan ni siquiera estén completos (1928, 1, 694-695). De entonces serían también la leyenda *Amores y desventuras*, sobre la historia de Florinda y sus amores con don Rodrigo, el último rey visigodo, de la que Alarcón solo pudo conseguir y publicar unos fragmentos. Manuel Pecellín Lancharro añade a ésta otra leyenda, *Los dos piratas*, de la que lo ignoramos todo (1981, 2, 75).

La familia le anima a regresar a Sevilla y terminar Leyes, pero no siente ninguna ilusión por esta carrera¹⁰⁰. Vuelve, se instala en la llamada casa del Loco, en la calle Alcázares, y se integra en la vida cultural de la ciudad de inmediato. Blasco Garzón afirma que, en estos años, escribió de forma asidua o como colaborador en *El Estudiante*, periódico de Ciencia, Literatura y Arte; en *El Regalo de Andalucía*, periódico semanal de Ciencias, Literatura, Artes, Modas y revista de Teatros; en la *España Literaria*, revista científico-literaria... (1931, 25). Y, principalmente, en *El Porvenir*, a partir de 1848¹⁰¹. Es todavía muy joven, pero ya es conocido en los ambientes literarios, según deducimos de las siguientes palabras del cronista José Velázquez y Sánchez:

A la pléyade de literatos [importantes] debemos añadir los nombres respetables de Balart, emigrado de América; Pérez Acevedo; Sánchez de Fuentes (Joaquín); Gabriel Estrella; Hipólito

⁹⁹ De la potente imaginación que Ayala siempre tuvo nos dan cuenta las numerosas anécdotas que narra en las páginas de su "Teatro vivo", que son apuntes varios de todo lo que se le ocurría y guardaba por si le podían servir para diversas obras (1965, III, 351-356.)

¹⁰⁰ Es curioso observar cómo muchos dramaturgos y escritores de esta centuria comenzaban estudios que nada tenían que ver con la literatura y los abandonaban. El caso de Ayala no es único. Conocemos, entre otros, el de García Gutiérrez que abandonó la carrera de Medicina, el de Eusebio Blasco que dejó inacabada la carrera de Arquitectura, el de Gutiérrez de Alba, Rafael M^a Liern, Salvador M^a Granés, Pérez Galdós... que también abandonan las Leyes o el del dramaturgo, actor y empresario Manuel Catalina que dejó colgados los libros de Derecho. "Venció Talía a Galeno", diría Vital Aza refiriéndose a sí mismo. Algunos, como por ejemplo, Julio Nombela, ni siquiera llegaron a bachiller. El propio José Zorrilla abandonó sus estudios para dedicarse al dibujo y a la literatura y nos narra sus experiencias en su artículo "El poeta", incluido en la obra colectiva *Los españoles pintados por sí mismos*, 1851.

¹⁰¹ Hasta prácticamente el final del siglo, bien entrada la década 80-90, los periodistas eran políticos, hombres de ciencia, poetas, novelistas o dramaturgos, o sea, literatos (Palenque, 1998b, 128).

Munárriz, y en escala inferior por sus años e inexperiencia, Enrique Cisneros; Juan Justiniano, José Gutiérrez de Alba¹⁰², José Gutiérrez de la Vega; Eugenio Sánchez de Fuentes; los García de Lovera, Rafael e Ignacio; Emilio Bravo; Adelardo Ayala; Núñez de Prado y Montoto, estimable autor de la *Historia de Don Pedro de Castilla* (1872, 598).

En Sevilla coincide con Antonio García Gutiérrez que era uno de sus grandes ídolos y estaba en la ciudad para embarcarse hacia América. Este le aconseja que se vaya a la corte, donde podría encontrar su oportunidad y labrarse un futuro con las letras.

Hasta qué punto la arenga contra el Rector pudo servirle a López de Ayala para darse a conocer en los ambientes literarios sevillanos y llegar a la redacción de un periódico no lo podemos saber, pero si leemos los artículos de Mesonero “Los pretendientes” o “Contrastes” nos encontramos en ellos con un aspirante que sigue los siguientes pasos: acude a las tertulias literarias y a los centros académicos del saber (como el Ateneo), “lee cuatro composiciones sombrías en el Liceo”, y ya se ve en un periódico y, pronto, en un ministerio (1993, 482). Se ajusta más o menos a la realidad de Ayala, no hay duda de que el periódico proporcionaba a sus redactores una dedicación digna y satisfactoria económicamente y daba trabajo a un buen número de escritores puesto que el desarrollo de la prensa era enorme e influía considerablemente en los lectores, ampliaba su cultura literaria y enseñaba normas para las costumbres públicas, al mismo tiempo que reflejaba los diferentes estados y períodos sociales (Chaves Rey, 1987, 10-11)¹⁰³. Este sería el caso, más adelante, de Bécquer.

Iris Zavala relata cómo era el ambiente de esta época:

Al promediar el siglo proliferan las bibliotecas galantes, las bibliotecas patrias y las colecciones de novelas, de cuentos, de novelas cortas, entre tantos otros títulos de colecciones donde publicarán autores noveles y escritores de fama [...] Esta burguesía en ascenso crea sus instituciones, en particular el Ateneo [...] que se inauguró en 1835. Fue una institución heterogénea, mezcla de academia, universidad y sala de conferencias [...] otro tanto puede decirse de los grupos demócratas y progresistas que comenzaron a organizar orfeones obreros y

¹⁰² José M^a Gutiérrez de Alba había nacido en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), en 1822. Unos años mayor que Ayala, en los años que pasó en Sevilla (1833-1847 con algún intervalo) colaboró en las revistas literarias. Sin duda, en Sevilla, trabajando en *El Porvenir*, se conocieron. Era también dramaturgo y con éxito estrenó en Sevilla *El alcázar de Soissons* (1844) y *Tres víctimas de un capricho* (1846) y en Cádiz, el juguete cómico *Las elecciones de un pueblo*, que en 1851 se publicaría en Madrid con el título *La elección de un diputado*. En 1847 se marchó a Madrid y allí desarrolló su labor dramática y política. Nos atreveríamos a decir que, en la capital de España, compartiría con Ayala amigos, tertulias y acontecimientos pues Gutiérrez de Alba también participó activamente en la Revolución del 68 y, en 1870, cuando el primero era ministro de Ultramar, el segundo fue enviado a Bogotá con una importante misión (José Manuel Campos, 1998a y 1998b)

¹⁰³ A la opinión de Chaves Rey puede añadirse la del periodista José M^a de Andueza, que describe a sus colegas como aquellos que no pueden tener opinión propia e independiente porque “es un cata-viento que se dirige al rumbo hacia donde le impelen las fuerzas de las circunstancias y los apuros de la situación [...] el último quizá que puede disponer de un duro de cuantos entes figuran en la sociedad [...] que vive para un día y no para la posteridad..., y que en todo caso está pronto a dar la vida y el alma por un amigo” (“El escritor público”, *Los españoles pintados por sí mismos*, 1851, 99). La precaria situación económica en que vivían queda reflejada en la costumbre bohemia de compartir terno y botas, como refleja Valle Inclán en *Las galas del difunto*.

ateneos, a partir de los años de 1840 [...] El porcentaje de no analfabetos en 1841 es de 9' 21 [...] buena porción del lectorado era femenino. El balance de esta sociedad decimonónica en el sector cultural y literario que nos ocupa, es que si en las primicias del siglo se concebía el arte como utilitario (en ello coinciden desde Jovellanos hasta Larra), este se irá convirtiendo cada vez más en reflejo de la clase media. Como balance final –soporte de la obra literaria-, el triunfo del liberalismo en la España de la primera mitad del siglo XIX, significó asimismo el triunfo de la libertad de expresión, de la tolerancia editorial y el surgimiento de nuevos géneros y temas. Pero la doctrina se distingue pronto de la práctica, pues la libertad de expresión (entre otras libertades liberales), y la separación de Iglesia y Estado, serán exaltadas en la exposición doctrinal y perseguidas en tanto que constituyesen una amenaza para el régimen político de turno (1982d, 68-71).

Ayala comienza a trabajar en *El Porvenir*. La historia de este periódico, expuesta muy brevemente, es la siguiente: en 1848 se refunda en Sevilla, y, junto con el *Diario de Sevilla*, va a convertirse en el más importante que se edita en la ciudad¹⁰⁴. Su propietario era Antonio María Cisneros y se caracterizó por un liberalismo templado y partidario de una monarquía constitucional, como lo eran muchos progresistas moderados. Había sido editado, entre 1837 y 1840, por Donoso Cortés, diputado por Cádiz en la legislatura del 37 al 38 (Seoane, 1983-1996, 178) y en esa primera etapa había colaborado Zorrilla y se había nutrido el periódico de folletines que estaban muy de moda. Después, las presiones del gobierno, que comenzó progresista y se fue haciendo cada vez más conservador, fueron más rígidas y parece ser que el periódico desapareció¹⁰⁵. En 1848, Cisneros le encargó la dirección de *El Porvenir* a Fernando M^a Tirado que la compartió con Adelardo López de Ayala (Checa Godoy, 1991, 197). Sus instalaciones estaban, originariamente, en la calle Cerrajería, nº 34-35. Colaboraban, además de los propios directores, Manuel María Santana, el cronista José Velázquez Sánchez, Fernández Aveño, Ariño e incluso Joaquín Guichot. Se editaba todos los días, salvo el lunes. Constaba de cuatro páginas, de 46 x 32 centímetros; cada una de sus planas contenía cinco columnas que acogían información sobre asuntos locales, nacionales o internacionales; actividades comerciales, culturales y sociales de la capital hispalense y anuncios publicitarios que, aunque en principio eran escasos, fueron creciendo a medida que el periódico cogió vuelo. Alcanzó tal renombre que sus artículos llegaban a toda España e incluso superaron la frontera nacional.

¹⁰⁴ Es un grave inconveniente que en la Hemeroteca Municipal de Sevilla no se hallen recogidos los números de *El Porvenir* anteriores a 1850. Tampoco están en la Hemeroteca Digital, ni en la sala correspondiente de la Biblioteca Nacional, donde sí he encontrado y consultado algunos números de 1850 y años posteriores.

¹⁰⁵ Espartero comenzó su regencia (1840-43) siendo progresista pero se fue volviendo moderado obligado por la reina M^a Cristina que no cesaba de intrigar para hacerse con un gobierno conservador y que ella pudiera manejar. Dos hechos importantes así lo demuestran: en 1842 ataja la sublevación de industriales y obreros catalanes con un duro bombardeo contra Barcelona y, en 1843, cuando se alzan los campesinos andaluces, hace lo mismo contra la ciudad de Sevilla. En 1843, cuando se inicia la Década Moderada, con Narváez en el poder, la legislación sobre imprenta se hace restrictiva, al exigir elevados depósitos previos a quienes quisieran editar un periódico y al establecer un sistema de tribunales de jueces y no de jurados populares para determinar los posibles delitos de prensa. Fueron malos años para los periódicos y hubo que esperar a que las presiones se fueran reduciendo.

Asimismo, publicaba todos los años un almanaque que ofrecía a sus lectores. En cuanto a ideología, el periódico había renacido con el objeto de atraer a la opinión pública a su propia causa, la defensa del progresismo y del liberalismo, en contra de la política moderada del Gobierno, como se lee en varias ocasiones en sus editoriales. Dejemos claro que los periódicos de entonces no eran órganos de partido, pero sí podían convertirse en portavoces de las distintas opiniones políticas y no solo eso sino fomentar la participación de la población en los acontecimientos que iban ocurriendo. Animados por el levantamiento francés que había originado el establecimiento de la república tras la caída de la monarquía de Luis Felipe de Orleans, *El Porvenir* pretendía convertirse en faro que guiara y provocara un cambio de gobierno, máxime en Sevilla donde los ciudadanos estaban tan acostumbrados a leer prensa y a comentarla que el dueño del café del Turco, Luis Tolva, tuvo que establecer una sala donde los parroquianos asistieran en gran número a escuchar la lectura del periódico, que hacía un concurrente en voz alta, encaramado en una tribuna dispuesta al efecto (Chaves Rey, 1896, 24).

Ayala, que tiene veinte años en su etapa de redactor y co-director de *El Porvenir*, debió conocer los ambientes marginados de los obreros que vivían en míseros barrios o en los suburbios de la ciudad y entrar en contacto con esa España isabelina que describe, con su particular óptica, Valle Inclán como “glebas hambrientas desbandadas [...] implorando limosna” (1973, 16). Y más adelante como “el pueblo que vive fuera de la ley desde los olivares andaluces a las cántabras pomaradas, desde los toronjiles levantinos a los miñotos castañares [mientras] falsos apóstoles predicán en el campo y en los talleres el credo comunista, y las gacetas del moderantismo claman por ejemplares rigores”. España entera sueña con “el regalo del rancho con chorizo, cafelito, copa y tagarnina” (1973, 10-11). Efectivamente, la ciudad vivía en un continuo vaivén de revueltas y alborotos: en el teatro porque se enfrentaban los partidarios del género lírico con los afectos a los nuevos dramas; en la calle porque el Infante don Enrique de Borbón, que todos esperaban fuera el consorte elegido para la reina, fue rechazado y las revueltas se le achacaron al partido progresista; más tumultos porque las tres mil hogazas de pan regaladas para celebrar el doble matrimonio real no habían sido suficientes para saciar el hambre de la población y de los indigentes; nuevas revueltas por la subida del trigo y de la harina y consecuente decreto de estado de sitio de la ciudad. Dice el cronista hispalense José Velázquez y Sánchez que

el espíritu revolucionario, despertado en Europa por la inopinada caída del rey de los franceses, cundió en Italia y Alemania [...] En Sevilla [se graduó] una conspiración, en que el elemento civil se unió al militar, disponiendo una sublevación súbita y formidable [...] que debía comenzar por la prisión de las autoridades y la retención en calidad de rehenes de los Infantes duques de

Montpensier. En este complot entraron hombres del partido progresista [...] Los conjurados entraron en relaciones con el comandante Portal y otros jefes y oficiales de los regimientos de Guadalajara y León [...] Una circunstancia providencial desbarató los planes de los conspiradores que tuvieron que salir huyendo hacia Portugal (1872, 675-679).

Es posible incluso que Ayala, que es joven y de ideas liberales, hubiera entrado en contacto con algunos ambientes más radicales que eran abundantes en la ciudad y tenían por centro la Alameda de Hércules, donde un patriota zapatero había establecido un club al aire libre y se leían por las noches *El Huracán*, de Madrid; *La Campana*, de Barcelona, y la *Hoja volante* que se publicaba en Sevilla. Era infinito el concurso de prosélitos y curiosos que acudía a estas reuniones, en que se solían repasar también las columnas de *El Herald* y las punzantes diatribas de la *Postdata* (Velázquez y Sánchez, 1872, 552).

Efectivamente, las ideas socialistas, fourieristas y sansimonistas que se oponían a la desigualdad de las clases fueron entrando en España a través de los periódicos: *El Vapor* y *El Propagador de la Libertad* (Barcelona), *Eco del Comercio* (Madrid), *El Nacional* (Cádiz), *La Atracción* (fundado por Fernando Garrido, que duró sólo tres meses)... Asimismo, a través de las revistas aparecieron algunos artículos expositivos sobre el sansimonismo: *La Revista Europea*, la *Revista Peninsular* y la *Revista Gaditana* (esta, concretamente, en su número XI, de 1839). El socialismo democrático más militante aparece hacia 1846 entre los republicanos demócratas: Sixto Cámara, Fernando Garrido, Francisco Javier Moya, Federico Beltrán. Este grupo de demócratas aspiraba a la creación de una sociedad que restableciera la justicia. Su propósito fue destacar el antagonismo entre pobres y ricos, buscando una armonía social mediante el fomento de leyes y actividades que aceleraran el progreso y la industrialización. No hay duda de que las manifestaciones en pro de la revolución social dieron lugar a continuas perturbaciones, persecuciones jurídicas y policiales, lucha entre seguidores de los distintos partidos, etc. y que esta tensión se vio ampliada y reforzada por la revolución que se originó en Francia en 1848.

Por su parte, Ayguals tradujo y popularizó la novela de Sue a través de sus periódicos *La Risa* (Madrid, 1843-44), *El Fandango* (Madrid, 1844.-46), *El Dómine Lucas* (1844-46), *La Linterna Mágica* (1844-46). En 1844 publicó José Nicasio Milá de la Roca *Los misterios de Barcelona*. De ese mismo año es *Los misterios de Madrid*, de Martínez Villergas, que sale en defensa de las ideas democráticas; aboga por el pueblo honrado y trabajador y caricaturiza la aristocracia, “símbolo de la estupidez” en España (I, 88), y propone que la obligación social del ciudadano es socorrer a los necesitados. En 1845-46, Ramón Navarrete escribe *Madrid y nuestro siglo*. De 1845 es también *El poeta y el banquero: escenas contemporáneas de la revolución española*, del médico catalán Pedro Mata, en donde defiende el derecho de los obreros. Ninguno de estos

folletines tuvo el éxito que obtuvo *María o la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco, donde el autor no solo amonesta, sino que propone reformas: labor bien remunerada, supresión de la pena capital, asociación sindical. Sostiene que la sociedad es responsable de todas las injusticias, y aboga porque las clases desheredadas puedan obtener parte legítima de los bienes que le corresponden y de la producción. Entre 1844 y 1847 están ya definitivamente consagrados Ayguals y Sue como difusores del republicanismo democrático (Zavala, 1971, II y III).

De las necesidades que la gente humilde de los barrios obreros de las ciudades pasaban y de los escasos o nulos remedios que ponía el gobierno puede dar cuenta la siguiente oración satírica, aparecida en *El Porvenir* de Sevilla el día 20 de febrero de 1850: "Señor Dios Todopoderoso: Tú que con solo el poder de tu voluntad hiciste salir el mundo de la nada, haz que salgan de la nada de tus siervos, nuestros atribulados ministros" (III, 733, Variedades), es decir que los ministros viven en el limbo. Otra referencia a la misma situación la encontramos el 17 de abril del mismo año, y en el mismo periódico: "Solo desfigurando los hechos y revistiendo a su ídolo con atavíos que no le pertenecen, es como consiguen los absolutistas que pueda aparecer menos intolerable su erróneo y desacreditado sistema" (III, 788, Editorial). El 9 de mayo siguiente, en el mismo diario, encontramos estos versos que se referían a una hambruna terrible que hubo en Andalucía oriental y en Murcia y a cómo la población le pidió ayuda al ministro de Gracia y Justicia, Lorenzo Aráozla, quien les respondió que pidieran agua a los Santos, que lo que hacía falta era lluvia. Esto es lo que las nubes contestaron:

Ministro de Comercio,
de Agricultura y Obras,
ya que de leyes hablas
y de igualdad blasonas,
cuando sean iguales
en tu ley las personas,
a todas las provincias
regaremos nosotras.

Aunque en 1850 ya no estuviera Ayala en la capital hispalense, estos versos respondían a una realidad repetida con demasiada frecuencia en la región andaluza y él mismo podría tener información, e incluso recordar, algunas de las sucesivas crisis agrarias motivadas por los terremotos, la inestabilidad climatológica y las sequías que se produjeron en los años que tenía más cercanos (1838) o incluso había vivido (1847), con los consiguientes levantamientos de los campesinos y la población en general.

El éxito de *El Porvenir*, dirigido fundamentalmente al sector sevillano progresista moderado, residió en la fórmula periodística que adoptó planificando la información y

exponiéndola con claridad de ideas y ausencia de ambigüedades y respetando las ideas contrarias, de modo que los lectores pudieran hacer sus propias conjeturas y tener sus propias opiniones políticas y sociales (Ruíz Acosta, 1998, 275-287). Conscientes de su papel, y sin renunciar a la discusión y al debate con otros medios de comunicación, directores y redactores se dispusieron a luchar contra el abuso del poder que ocasionaba la desgracia del pueblo, lo que en definitiva, se traslucía en la oposición al gobierno y a cualquier régimen que no respetara la soberanía de la nación y las garantías constitucionales que amparaban a los españoles. En consecuencia, *El Porvenir* abogó, según manifestaba casi todos los días en su “Parte Editorial”, “por la libertad de expresión y la defensa de la opinión pública que creían requisito indispensable para que los ciudadanos alcanzaran un nivel de formación que les permitiera un desenvolvimiento correcto de la vida política”. En la capital andaluza había aparecido ya con anterioridad una serie de periódicos y revistas, prensa especializada de distinto tono –literaria, mercantil, de jurisprudencia, científica, taurina¹⁰⁶ pero, en estos momentos, *El Porvenir* “dio en Sevilla la norma para todas las de igual índole que le sucedieron y puede decirse que abrió el camino a la prensa contemporánea”, según nos dice Manuel Chaves (1896, 33). Efectivamente, *El Porvenir* sirvió de guía para que otros periódicos nacionales adoptasen una postura definida en la forma de concebir y presentar la información (Kossok y Pérez Saravia, 1983, 435). En estos momentos, la política de prensa ejercida por los moderados no era sino la prueba más evidente de la gran prevención frente a la palabra impresa: lo que no se podía decir, no se debía decir¹⁰⁷. Temerosa de su potencia, a la prensa se la intentó controlar por todos los medios: excesivos trámites legales para su puesta en marcha, permanente control de la autoridad, dificultades para la circulación, etc. (Montero Díaz, 1994, 19). Aún así, no hay duda de que la prensa de esta etapa tuvo un enorme protagonismo en el nacimiento de los distintos partidos políticos de nuestro siglo XIX. Todavía quedaban lejos los modelos de prensa informativa y no comprometida que debían representar después *La Correspondencia de España* o *Las Novedades*.

No hay duda de que, a sus veinte años, las experiencias que vivía el joven Ayala como redactor de *El Porvenir*, las lecturas que efectuaba y la propia vida de la ciudad le proporcionaban no pocas experiencias que afectarían considerablemente a su temperamento intrépido y rebelde. Si tenemos en cuenta lo que Galdós, hablando de Mesonero Romanos, decía (“el autor se encarna en la obra, y esta nos ofrece la fisonomía moral de aquél”, 2004, 285), la

¹⁰⁶ El *Semanario Instructivo*, *El Estudiante* (en el que había colaborado Ayala como redactor), *El Lotero*, *La Jiraldita* [sic], *El Ramillete de las Damas*, *El Diario de los Pobres* o *El látigo del Teatro* (cuyo creador y director era Gutiérrez de Alba), *El Agua*, *El Verjel* [sic], *El Recreo*...

¹⁰⁷ Mariano José de Larra refleja muy bien la presión que ejercen la ley, la censura y los censores sobre los periodistas en “Lo que no se puede decir, no se debe decir” (1964, págs. 332-334.)

obra de Ayala ofrecer también rasgos ideológicos del dramaturgo. Todo contribuiría a que el horizonte de expectativas de López de Ayala (que a sus veinte años es intrépido y rebelde) se acercara cada vez más a una ideología socialista y liberal y no resultaría extraño que, en el mismo año de 1848, publicara unas reflexiones y opiniones dedicadas a la clase obrera con el título *Los polvos de la madre Celestina*, en donde se exponen unas reflexiones y opiniones dedicadas a la clase obrera. El librito se publicó en Barcelona¹⁰⁸. Con ese mismo título, Juan Eugenio Hartzenbusch había estrenado con éxito, en 1841, una comedia de magia, “acomodada del francés al nuestro”, según se lee en el libreto. Era evidente que el título pretendía despistar una posible censura y que ese además sería uno de los motivos para publicarlo en Barcelona, donde Ayala ya era conocido. Por subtítulo lleva el de *Anatomía descriptiva* y el objeto que se expresa es el de “poner en evidencia ese sistema del cual se desprende naturalmente toda necesidad justa, moral, verdadera; toda necesidad humana”. Como autor de este libro figura Bernardo López de Ayala, nombre que no aparece recogido en los múltiples diccionarios de todo tipo que he manejado; tampoco he encontrado ninguna referencia a él ni en las bibliotecas de Madrid ni en las de Barcelona. En el siglo XVIII hay un escritor que es Ignacio López de Ayala y un médico que se llama Bernardo López de Araújo, pero este Bernardo López de Ayala es una incógnita en los años que rodean la publicación del libro. Sin embargo, sí que aparece un Bernardo López de Ayala en el *Nobiliario de Extremadura*, de Adolfo Barredo de Valenzuela, quien, al hablar de la genealogía del apellido López de Ayala, afirma que un tal Antonio del Solar cita en Badajoz a Bernardo López de Ayala, a su padre y al Obispo Ayala de Badajoz, pero no indica fechas (Barredo de Valenzuela, 2007, 4, 139). O sea, que el nombre del antepasado Bernardo no le es ajeno a Adelardo, con lo cual no hay que descartar que no solo por similitud fonética sino por relación familiar escogiese ese nombre para este libro que, pese a su brevedad, es interesante al reflejar el espíritu del joven periodista, que enlaza bien con su actitud reivindicativa que ya hemos visto en las aulas de la Universidad de Sevilla. Si comparamos este texto posible de Ayala con los *Artículos de costumbres* que Larra empieza a publicar en 1833, con veinticuatro años, y la revista *El Pobrecito Hablador* en 1832, un año antes, inmediatamente observamos diferencias: Larra había estado en Francia y tenía una visión cosmopolita que no tenía Ayala, que solo conocía su pueblo y Sevilla; quizá como leía mucho sabía lo que podía estar ocurriendo fuera y dentro de nuestras fronteras. Y, desde luego, sí creo que tendría suficiente carácter como para escribir esto; de todos modos, tampoco son sátiras como las de

¹⁰⁸ Bernardo López de Ayala [sic] (1848). He podido ver este libro, de 117 páginas, y observar los sellos que tiene distribuidos en numerosas páginas correspondientes a su depositario, la Biblioteca de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, y asimismo otro sello con lo que parece la signatura del ejemplar: Adq. C. Tus; CB- 1001156901; Top: Tus-8 -8126.

Larra, sino reflexiones que se quedan en lo filosófico y en lo utópico. Hay muchas frases que son una auténtica denuncia y un alegato de libertad:

Vivir mal y morir peor; he aquí la historia de los buenos.

Vivir como reyes y morir como santos; he aquí la historia de los holgazanes.

[...]

Tengamos fe, sepamos y queramos tenerla, y removeremos los montes como si fueran granos de mostaza. Esta es una de las expresiones mas sencillas y mas profundas de Jesucristo, y debemos oírla para entenderla e imitarla; porque esta expresión es quizá el gran secreto de las mas notables conquistas del mundo. Aquella expresión es el resorte mas poderoso por cuyo medio ha planteado el Evangelio su inmenso organismo. Pero ¿cómo ha de tener fe, quien no puede vivir? ¿Cómo ha de tener fe, quien no ve en el día de mañana sino una duda y un tormento? Nacemos, vivimos y morimos en la abyección y en la miseria: ¿dónde quieres que quepa la fe? dicen los desgraciados... Después de esto, sois muy dueños de no tener fe (Barredo de Valenzuela, 2007, 7, 7).

Si esta obra fuera suya, que es lo que supongo, con ella se opone frontalmente a la opinión que tenían los románticos extranjeros de España y que puede concretarse en las siguientes palabras de Prósper Mérimée: “La classe inférieure, qui est gangrenée en Angleterre et abrutie par les misères et les manufactures, est demeurée bonne chez vous”, es decir, la revolución industrial deshumanizaba al obrero, embrutecido por el trabajo mecánico; mientras que en la España preindustrial el pueblo mantenía su dignidad e independencia (Jover Zamora, 1988, 35, 104-105). También se opone a la idea neoclásica de que la literatura debe ser moral y corregir las malas costumbres y entronca con la opinión de Larra, de Ochoa, de Fernando Garrido y de otros escritores y críticos de que la novela debe ser la expresión de nuestra sociedad y tender a perfeccionarla en el sentido democrático.

Volviendo al texto de *Los polvos...*, el autor manifiesta que solo pretende dar opiniones y facilitar “recetas”, pero en todo el libro sus quejas de la esclavitud en que vive la clase obrera son evidentes y su punto de vista es claramente democrático y progresista, incluso radical, como es normal encontrar en un joven de veinte años. Se postula en contra de las injusticias sociales y de las leyes que no amparan al trabajador. El hecho de que este librito se publicara en Barcelona, ciudad más industrializada que Sevilla y donde el ambiente revolucionario obrero era más propicio, se debería, quizá, además de a soslayar la censura como queda dicho, a la consonancia existente con los acontecimientos y a la facilidad que debió encontrar Ayala para dar a conocer su obra en la aquella ciudad. Es también muy significativo el hecho de que, en 1848, hubiera alcanzado ya la quinta edición, muestra del gran éxito del que gozó el libro desde un primer momento. Ayala demuestra conocer el mundo del obrero y su realidad angustiosa y miserable pues no ignoraría el levantamiento de los braceros del campo, parados, en Sevilla y provincia, en

1838, y la sublevación de los indigentes¹⁰⁹, en el mismo año 1838. Recién llegado a Sevilla, fue testigo del bombardeo de las tropas del general Van Halen, para acallar el alzamiento campesino de 1843; también lo fue de la sublevación de las operarias de la Fábrica de Tabacos, en 1848, y de las sucesivas crisis agrícolas y subsiguientes agitaciones campesinas, debidas no solo a motivos naturales, sino como consecuencia de la fuerte desamortización que había sufrido Andalucía y de los muchos latifundios que habían surgido como consecuencia, pues las tierras no se habían repartido entre los que las trabajaban, sino que las habían adquirido los que pudieron comprarlas (Cuenca Toribio, 1976, 326-329; Tuñón de Lara, 1972a).

Sorprendentemente he encontrado que una reproducción de *Los polvos de la madre Celestina* ha sido publicada por Nabu Press, con fecha 27 de febrero de 2012, y que como autor del mismo figura en su portada Adelardo López de Ayala.¹¹⁰

III. 2. 2. Etapa en Madrid (1849-1879)

En el otoño de 1849, Ayala se va a Madrid con la idea de acabar Leyes. En la fecha de su marcha a Madrid también encontramos diversidad de informaciones. Pedro Tébar y José Olmedo afirman que se trasladó a la corte en 1851 (1879, 1, 1). Tampoco Jacinto Octavio Picón tiene una idea clara de la fecha del viaje y así dice: “Al año, o poco más, de vivir en Sevilla vino Ayala a Madrid” (1891, 27). Manuel Ossorio y Bernard afirma que en 1850 tomó parte en la redacción del periódico madrileño *El Mosaico* (1903, 230). Era por entonces director de Instrucción Pública el renombrado literato Antonio Gil y Zárate y cierto diputado a Cortes por la provincia de Sevilla, muy probablemente Manuel Ortiz de Pinedo, que llegó a ser uno de sus mejores

¹⁰⁹ En las primeras décadas del siglo XIX el Estado liberal desmantela el viejo sistema de caridad religiosa y lo sustituye por la beneficencia pública, concebida como instrumento de protección y, al mismo tiempo, como medio de control y conversión de los pobres en “ciudadanos útiles”. Paralelamente, desde la sociedad civil surgen un buen número de asociaciones, instituciones y congregaciones, sin ánimo de lucro, y casi siempre al amparo de la Iglesia, para neutralizar las tendencias disolventes que generaba el estado de pauperismo entre la población. Es así como, en Barcelona empiezan a surgir, hacia 1850, incipientes movimientos obreros que demandan la implantación del seguro de enfermedad y paro. La respuesta gubernamental era la prohibición de las asociaciones y de los disturbios que se aplacaban porque todavía tenían cerca el bombardeo de la ciudad por el general Van Halen, por orden de Espartero, en diciembre de 1842. Estas reivindicaciones no se logran en Cataluña hasta el Congreso obrero de Barcelona de 1865. Cf. Fernando López Castellano: “Una sociedad ‘de cambio y no de beneficencia’”, en *El asociacionismo en la España liberal (1808-1936)*, CIRIEC-España. *Revista de Economía pública, Social y Cooperativa*, 44, (abril, 2003), 199-228.

¹¹⁰ Debo reconocer que lo ignoro todo con respecto a este sello editorial. ¿Se trata de una editorial al uso o de una editorial digital que solo existe en la red? ¿Qué autoridad tienen para suponer que bajo el nombre de Bernardo está Adelardo?

amigos¹¹¹, presentó la instancia de un joven estudiante que quería traspasar su matrícula desde la Universidad de Sevilla a la de Madrid. El diputado, para interesar más a Gil y Zárate, le dijo que su amigo era poeta y escribía dramas. Algún tiempo después la instancia fue resuelta favorablemente y Gil y Zárate al dársela al interesado le dio este consejo: “Diga V. a ese joven que estudie mucho Derecho Romano y no escriba dramas” (s/autor, 1873, 49). Ayala no terminó Leyes, pero en la Facultad entabló gran amistad con Antonio Cánovas del Castillo y con Gaspar Núñez de Arce, relación que iba a perdurar a lo largo de toda su vida.

Para esta fecha de 1852 la población de Madrid contaba con 2.100 sastres; 1.200 panaderos; 1.600 negociantes; 200 dueños de café; 150 drogueros; 800 zapateros; 1.800 barberos; 900 herreros; 850 carpinteros; 300 carniceros; 600 modistas; 500 librerías; 870 taberneros; 100 mercaderes de baratijas; 200 agentes de negocios; 300 plateros y joyeros, y 450 alquiladores de carruajes (*La Época*, 29 de marzo de 1852). De paso, había 56.000 criados; todo este mundo en una sociedad de consumo cuyo balance demográfico era de 234.504 habitantes, según datos de *La Esperanza*, hacia la misma fecha (Jover Zamora, 1988, 35, 102).

España se halla en desarrollo y se imitan las modas, la arquitectura, la urbanización y las costumbres del extranjero, sobre todo de París. La burguesía envanecida se cree capaz de competir con las clases altas a las que imita en títulos o riqueza y la aristocracia derrocha en ropa, saraos, tertulias. Larra nos describe cómo vive en Madrid un muchacho de regular entendimiento, con “más doblones que ideas”: “Se levanta a las diez, lee con desgana los periódicos, desayuna y sale a la calle a dar una vuelta a pie o a caballo según esté el día; come en la calle y se va al café a charlar con los amigos; después, al teatro a ver una obra traducida de Scribe que no le interesa gran cosa, de ahí que se dedique a visitar a sus amistades en los palcos; a continuación, a un baile ‘si es noche de sociedad’ y ¡buenas noches!” (1964, 357-361). Mesonero Romanos también nos ofrece su punto de vista: “La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida. Los usos antiguos se olvidan, y son reemplazados por los de otras naciones; nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria, nuestras leyes, y hasta nuestras opiniones, todo ahora es *traducido*” (1881a, 277). Veamos cómo encontró Galdós la Villa y Corte cuando, para estudiar, como Ayala, llegó doce años después: “Era un lugarón destartado y como descuajaringado, un poco sucio, un mucho sentimental, monumental lo

¹¹¹ Comenta Julio Nombela en sus *Impresiones y recuerdos* que Ayala, Hurtado, Núñez de Arce y Ortiz de Pinedo eran inseparables y que el último “a cada instante improvisaba un chiste sangriento; todos los que brillaban por cualquier concepto, eran objeto de curiosidad” (1876, 731.)

indispensable, lleno de graciosa simpatía y derrochador de un indefinible encanto” (1968, 1, 16).

Joaquín Casaldueiro completa esta panorámica:

agradable, atractivo, simpático, de vida fácil, donde, aunque sea inexplicable, se podía vivir sin trabajar [...], superficial pero real, impresión de vida desaprensiva y libre. El sentido de la responsabilidad y el deber era desconocido. Física y espiritualmente, todavía era la ciudad de Mesonero Romanos y Larra [...] La vida pública y social invitaba a la indisciplina; la Universidad, que hubiera debido servirle de norma rigurosa, con su vacío y frialdad le incitaba a la rebelión; el periodismo [...] le ofrecía una buena excusa para engañarse (1974b, 14 y 17).

No sería este ambiente urbano muy diferente del que había encontrado Ayala cuando, en carta a Teodora, le hace la siguiente confesión acerca de la vida disipada que ha llevado en los primeros tiempos de su estancia en Madrid:

me encuentro tan íntimamente fastidiado de todo cuanto me rodea, que he formado la resolución irrevocable de separarme para siempre de una vida en que el contacto de la miseria ha estado a punto de hacerme miserable. Recuerdo que vine a Madrid lleno de vida y de legítimas esperanzas; le pido cuentas al tiempo que aquí he pasado, y las horas que he perdido en esa vida infecunda y vergonzosa, me están pesando sobre el alma, como deudas de honor (Pérez Calamarte, 1912, 511).

En las instituciones, en la política, en la Universidad se respiraba una atmósfera conservadora e inmovilista. Sin embargo, algún movimiento empezaba a notarse porque, desde los primeros años de la década del cincuenta, comenzó a penetrar una corriente crítica, que pronto agrupó a varios catedráticos bajo el nombre de krausistas. En 1843, Julián Sanz del Río había obtenido la cátedra de Historia de la Filosofía de la Universidad Central y empezó a difundir ideas progresistas con el principio de reflexión individual y de actitud moral en la densa atmósfera doctrinal de la época. Estas ideas pronto comenzaron a dar sus frutos en lo relativo a la libertad de expresión, a la insistencia en cuanto a igualdad de sexos y a la educación para la mujer (López Morillas, 1956 y Capellán, 2006).

Ayala, recién llegado a Madrid, con veintiún años, acude a Manuel Ortiz de Pinedo¹¹² y este lo introduce en los cafés con reuniones literarias. Entra en tertulias políticas¹¹³ y se hace

¹¹² Manuel Ortiz de Pinedo llegó a ser tan buen amigo de Ayala que este apadrinó a su hijo Adelardo Ortiz de Pinedo. Había nacido en Aracena (Huelva) en 1830. Fue autor dramático de éxito, periodista y político. Se dio a conocer en el periódico *La Víbora*, fue redactor de *La Discusión*, *La Política*, *La América*, y con Cristino Martos escribió la historia de la revolución de julio de 1854. Diferentes veces diputado a Cortes y senador, después de la revolución de 1868 ocupó el cargo de director general del Patrimonio que había sido de la corona. Murió en 1901.

¹¹³ Posiblemente pudiéramos encontrarlo en el Café Lorenzini, en donde, como en La Fontana, se reunían los jóvenes liberales para tomar café por ocho cuartos y escuchar las arengas de los revolucionarios como Salustiano Olózaga. Allí eran asíduos Espronceda, Escosura, Alcalá Galiano, Ventura de la Vega... y participaban en la tertulia del poeta Gorostiza, quien fundó la Sociedad Patriótica de Amigos de la Libertad, suspendida por el gobierno (Ángel del Río López, 2003, 52)

miembro de la logia masónica “Los Numantinos”¹¹⁴, que había sido fundada por Espronceda. En ella se juntaban, entre otros, José de Espronceda, Pepe; Ventura de la Vega, Veguita (que había nacido en Buenos Aires), y Patricio de la Escosura (Díez de Revenga, 1977, 18). Galdós la describe en *Los Apostólicos* y, aunque no cita a Antonio Ros de Olano, este era otro de los asiduos. La defensa que se hacía en esta asociación de las libertades ya delataba el espíritu romántico (Navas Ruiz, 1982, 76):

Entre las muchas sociedades más o menos secretas que amenazaron el poder de Calomarde, hubo una [...] Llamóse de los Numantinos y componíase de mucha y diversa gente. Entre los atrevidos fundadores de ella hubo tres cuyos ilustres nombres conserva y conservará siempre la historia patria: llamábanse Veguita, Pepe y Patricio.

El objeto de los Numantinos era, como quien no dice nada, derrocar la tiranía. Los medios para conseguir este fin no podían ser más sencillos. Todo se haría bonitamente por medio de la siguiente receta: matar al tirano y fundar una república a estilo griego.

Retratemos a los tres audaces patriotas [...] El primero, Veguita, tenía diez y ocho años y era de la piel de Barrabás [...] Vino de América casi a la ventura. Su madre le envió a Europa para educarse y para heredar [...] Antes de ser derrocador de tiranos fundó la academia del Mirto, cuyo objeto era hacer versos, y allí entre sáficos y espondeos nació el complot numantino. El segundo, Pepe, tenía quince años. Nació en un camino, entre el estruendo de un ejército enmarcha [...] Creció en medio de soldados y cureñas [...] Él no pedía niñerías, ni aspiraba a nada menos que a quebrantar las cadenas que oprimían a la patria, empresa en verdad muy humanitaria y que iba a ser realizada en un periquete. El tercero, Patricio, tenía como Veguita diez y ocho años [...] Sentía vocación por las armas y por las letras, y lo mismo despachaba un madrigal que dirigía un formidable ejército de estudiantes en los claustros de doña María de Aragón. También era orador [...] Insistía mucho en lo de hacer trizas a Calomarde, medio excelente para llegar después a la pulverización completa de la tiranía. Las reuniones se celebraban en una botica de la calle de Hortaleza [...] a decir verdad, la pandilla gustaba de darse ciertos aires masónicos, sin lo cual todo habría sido muy soso y descolorido [...] Fuera o no pueril la sociedad Numantinos, lo cierto es que Calomarde la descubrió y puso la mano en ella, dando con todos los chicos [...] Les repartió por los conventos para que aprendieran la doctrina. Patricio se escapó a Francia. A Pepe me le enviaron al convento de franciscanos de Guadalajara, y a Veguita le tuvieron recluso en la Trinidad de Madrid. Esta prisión eclesiástica fue muy provechosa a los dos, porque los frailes les tomaron cariño, les perfeccionaron en el latín y en la filosofía, y les quitaron de la cabeza todo aquel fárrago masónico numantino y el derribo de tiranías para edificar repúblicas griegas (1941, 103-213).

En los circuitos literarios, acompañado por Ortiz de Pinedo, enseguida volvió Ayala a encontrarse con García Gutiérrez, que ya había regresado de México, quien le animó a probar suerte en el teatro. Asiduos a las tertulias, y muy especialmente a la más famosa de todas porque no era tan docta ni aristocrática, “El Parnasillo Español”, que tenía su ubicación en el café del

¹¹⁴ “En 1824 fundaron los discípulos de Lista la academia del *Mirto*, presidida por su maestro, y en la que ya acertó Vega a distinguirse componiendo una oda en felicitación de aquél en el día de su santo. Mas bien pronto los sentimientos de libertad, tan imperiosos en los corazones jóvenes, excitados por los acontecimientos de aquella época, les hizo trocar la pacífica academia literaria por una tenebrosa asociación política que fundaron con el nombre de “Los Numantinos”, la que descubierta por el gobierno, dio por resultado un proceso en que Vega se vio envuelto, con otros seis de sus compañeros, y del que, gracias al influjo de su tío político don Francisco Ceán Bermúdez, sólo salió condenado a tres meses de reclusión en el convento de la Trinidad” (Díaz de Escovar y Lasso de la Vega, 1924, 1, 418).

Príncipe, contiguo al teatro del mismo nombre, eran las personas más sobresalientes de aquella época, entre los cuales se contaban: Juan Eugenio Hartzenbusch, Juan Ariza, Tomás Rodríguez Rubí, Eduardo Asquerino, Martínez de la Rosa, Gil y Zárate, Fernández Guerra, Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Gutiérrez de Alba, el propio García Gutiérrez, Fernández Espino, Cánovas del Castillo... Galdós, años más tarde, contará que escuchó a Zorrilla hablar sobre el Romanticismo en el viejo Ateneo de la calle de la Montera. También eran asiduos a las tertulias algunos pintores afamados como Esquivel y Villamil. Ayala, en estas reuniones, conoce a Emilio Arrieta y a Cristino Martos. Con Arrieta, que ya era un famosísimo músico¹¹⁵, hizo tan buena amistad que “desde entonces hasta la muerte del poeta no se han separado un instante. El mismo techo los cubría, la misma chimenea los calentaba, dos hermanos parecían según la vida interior que hacían juntos [...] Ellos fueron dos personas y una sola voluntad” (Blasco, 1885-1886, 161). En cuanto a Cristino Martos, desde que se conocieron se hicieron muy amigos: “El mozo del billar de la calle del Lobo les ha llevado la cuenta de muchas carambolas; y los Farrugias, Lhardy y Fornos podrían atestiguar el buen apetito de estos dos hombres célebres” (Blasco, 1885-1886, 160). La presencia de la mujer en los cafés estaba, por esa época, taxativamente prohibida¹¹⁶. La opinión que tiene *Clarín* de esas reuniones cuando vuelve a Madrid, tras unos años de ausencia, no es muy positiva:

Todos los literatos de Madrid acuden a una cervecería; todos se conocen, todos se tratan; todos se despellejan verbalmente y se adulan por escrito. Hablar bien de un escritor a otro del mismo género es crearse un enemigo casi siempre, y decir algo malo por escrito del antes elogiado de palabra es tener ya dos enemigos. Lo corriente es lo contrario: a Fulano se le habla mal de Mengano y ya hay dos amigos. No hacer esto es sembrar culebras o vidrios rotos [...] Después de lavarme, vestirme y almorzar entraba en la cervecería Inglesa, la misma impresión de fatalidad volvió a sugerirme la fantasía: alrededor de unas cuantas mesas de mármol los grupos negros de siempre: periodistas políticos, literatos, bolsistas, vagos y gente indefinible, vestidos todos casi lo mismo, afeitados todos [...] todos con ideas parecidas, con anhelos iguales; lo mismo, lo mismo que años atrás, lo mismo que siempre. Casi todos aquellos señores tan pulcros, tan semejantes, tan fáciles de olvidar, querían ser diputados (1886, 9-10).

¹¹⁵ Ayala decía de su amigo y célebre compositor que “le sonaba la cabeza” porque durmiendo se ponía a tararear melodías.

¹¹⁶ Algún caso excepcional puede ser la figura femenina que aparece en el cuadro de Esquivel “El Café”. A partir de 1850 empezaron a frecuentarlos algunas mujeres: hijas, hermanas o esposas de los contertulios. Concepción Arenal, por ejemplo, se vestía de hombre para asistir al Café Iris y también a las clases de la Universidad. Galdós en su Episodio Nacional *Cánovas* nos cuenta que iba con su amiga Casiana a las tertulias del Café de Zaragoza (1941, 1311).

III. 2. 2. 1. Primeros estrenos teatrales: *Un hombre de Estado* (1851)

Aunque Ayala hizo buenas relaciones, no cabe duda de que eran días difíciles para los descendientes de antiguos hidalgos, la flor y nata de una clase media rural, que las provincias arrojaban todos los años sobre la capital deseosos de abrirse camino¹¹⁷. Ayala, en estos primeros tiempos, se mantenía gracias a las colaboraciones en los periódicos y deambulaba buscando una oportunidad para darse a conocer como autor de teatro. La obra la había escrito en su pueblo hacía años. Antonio Flores relata una posible situación, que se daba con mucha frecuencia, y que bien podría aplicarse a López de Ayala, igual que a muchos otros. Esta sería la historia:

Un joven se presenta ante un cargo político para pedirle su apoyo. La conversación transcurre en estos términos:

-... No puedo menos de aplaudir esos arranques de independencia, y creo que su talento de usted le abrirá brillante carrera en el porvenir.

-Tengo ya un drama presentado en el Príncipe y otro admitido en el Circo –dice el joven.

-¡Eso más!... –replica el diputado-. Me alegra mucho que los jóvenes del distrito que yo he tenido la honra de representar se distingan y alcancen un nombre en la república literaria.

- La política me llama más que la literatura. Estos dramas los traje escritos de mi pueblo.

- Pero también se hacen buenas carreras en la literatura.

- No, señor; las letras no sirven de otra cosa que de un pequeño escalón para subir a los puestos públicos; son un ligero anuncio que se hace en la plaza de la opinión pública de que hay un hombre más en el mundo, apto para los cargos públicos (1892, 2, 169).

Pérez Galdós imagina cómo debía sentirse el joven Ayala con la obra bajo el brazo:

Corría el año 51 cuando Ayala entró en Madrid con el *Hombre de estado* en el bolsillo. En Sevilla ya era célebre por haber escrito unas octavas sobre la prohibición del calañés, que dio origen a un conflicto en aquella Universidad. Pero esta fama que se limitaba al estrecho recinto del aula, no le bastaba. En sus espirituales comunicaciones con la divinidad, a que dirigía sus preces y su culto, en sus comunicaciones íntimas con el Dios Calderón, el joven había aspirado a algo más; soñaba con la apoteosis escénica, con el triunfo adquirido en el angustioso estadio del arte dramático. Soñó un carácter, y le dio proporciones y color: creó al Rodrigo Calderón, y una vez dueño de la figura principal, compuso fácilmente el resto del cuadro. El teatro español admitió la obra. Su éxito fue de esos que no es posible clasificar. Todos reconocían en la obra una superior fuerza de ingenio, una rica inventiva, formas correctas y bellas, algo grande y profundo que no era el ordinario carácter de las innumerables obras de aquellos tiempos; pero a pesar de reconocer todo esto, el público no se decidía a manifestar absoluta aprobación. Faltaba algo necesariamente en la obra. Faltaba lo que los pintores llaman *factura*, faltaba *el hacer*, condición tan indispensable, que sin ella, las obras mejor concebidas y desarrolladas se malogran y se deslucen (2004, 352).

¹¹⁷ Resulta muy curioso y chocante el que, una vez llegados a Madrid y conseguido el éxito, estos aspirantes o noveles escritores menospreciaban 'la aldea' en alabanza de 'la corte'. Podemos observarlo en la carta XXXIII que escribe Adelardo a Teodora desde Bilbao a donde ha ido a estrenar una obra: "Siento que al público de Bilbao le des más importancia de la que se merece: ahí no creo que hayan oído nunca un buen actor, y los pobrecitos no tienen criterio para juzgar del arte de la declamación" (Pérez Calamarte, 1912, 534).

El anónimo autor del certamen de Cádiz, al que me he referí más arriba, lo cuenta de esta manera con su óptica particular:

El poeta de Guadalcanal, sin carrera y sin valimiento, se presentaba en la Corte con su drama *Un hombre de Estado* [...] para que las empresas la aceptasen y le dieran un predilecto reparto, a que sin duda debió gran parte de su éxito [...] tanta fortuna ha cabido siempre a las producciones dramáticas de este poeta, mimado por los actores y actrices más eminentes de la escena madrileña [...] En cuanto al pensamiento de esta producción, el mismo autor se encarga de decírnoslo en una advertencia *al lector* que puso al frente de los ejemplares impresos. Helo aquí: “He procurado en este mi primer ensayo, y procuraré lo mismo en cuanto salga de mi pobre pluma, desarrollar un pensamiento moral, profundo y consolador” [...] Hemos subrayado al principio una frase, para recordar con ella aquella otra igual promesa hecha en la vida política, y que tan fácilmente fue olvidada; la misma suerte espera a esta literatura” (1882, 15-16).

Carlos Guaza y Antonio Guerra cuentan lo siguiente, respecto a la presentación de la obra de Ayala:

Visitando el poeta a una familia aristocrática de Madrid emparentada con la suya, habló de sus proyectos; la señora de la casa, amante de las letras, pidió al joven el drama para leerlo, y sobre un velador estaba cuando un hombre de Estado a quien deben mucho las letras españolas, el conde de San Luis, fijó su vista en el manuscrito un día en que fue a visitar a aquella distinguida familia. Poco tiempo después, recibió nuestro insigne poeta una expresiva carta citándole para asistir a la lectura de su drama en casa de don Manuel Cañete, secretario y amigo del conde de San Luis, que había leído la obra y había adivinado el porvenir de su autor (1884, 177).

Jacinto O. Picón opina que logró representar la obra sin recomendación de nadie o, en todo caso, que sería García Gutiérrez quien lo patrocinó dada la amistad que había entre ambos. No lo asegura, sino que se vale de la fórmula impersonal “dicen unos” y justifica ese patrocinio por el hecho de que la obra de Ayala se parecía sobremanera a las del autor de *El Trovador* (1891, 28).

Tal como lo cuenta Cañete, no parece que fuera de ninguna de las dos maneras como ocurrió sino que los hechos se acercan más a la anécdota que narra Flores, porque Ayala decide escribirle una carta, a primeros de septiembre de 1850, y pedirle ayuda al ministro de Gobernación, Luis Sartorius, conde de San Luis, que era sevillano y mecenas de otros escritores¹¹⁸, rogándole que le hiciera una presentación para el público de Madrid, con objeto de poder representar su drama en el teatro Español, o sea, en el único teatro nacional subvencionado por el gobierno que había creado precisamente el conde. He aquí el texto de la carta:

Exmo. Sr. Conde de San Luí: Sin duda extrañará V.E. que, antes de tener el honor de conocerle, me haya tomado la libertad de molestarle; que yo le suplico que perdone mi

¹¹⁸ Dice el P. Francisco Blanco García que el conde de San Luis era protector generoso de casi toda la juventud literaria de aquella época (1891, 179, nota).

atrevimiento, al menos porque él demuestra lo mucho que de su bondad confío. Desanimado con lo que se dice de la lentitud con que en el Teatro Español se ponen las producciones nuevas, y siéndome imposible permanecer mucho tiempo en la Corte, resuelto me hallaba a volverme a uno de los últimos pueblos de Andalucía, de donde he venido para hacerme ejecutar el adjunto drama, si las noticias que he tenido de la bondad de V.E. no hubieran reanimado mis esperanzas.

Señor Conde: me presento a V.E. sin otra recomendación que la que pueda darme mi primer ensayo; ni tengo otras recomendaciones, ni haría uso de ellas aunque las tuviera. No le pido que lea mi drama, porque no le hago el agravio de juzgarle tan desocupado; pero toda obra nueva exige de derecho que se lean las primeras páginas, y eso es precisamente lo que exige la mía. Si por ellas halla V.E. podía merecer su bondad, puede someterla al juicio de persona más desocupada, y si su fallo me fuese favorable, me atrevería a suplicarle que me conceda la gracia de ser ejecutado en el Teatro Español antes de Enero; gracia para mí de inmenso valor; pero quizás pequeña si se compara con la noble generosidad de V.E. ha usado con todos los ingenios españoles.

Quisiera ser muy breve, pero me parece arrogancia no suplicarle de nuevo que me perdone mi atrevimiento. Entiendo que, a pesar de ser el drama que le remito el fundamento de todas mis esperanzas, me hallaba resuelto ya a retirarme sin ejecutarlo. En tan penosa situación se prescinde de todo, pues si es triste perder la esperanza cuando los años han ido disminuyendo los deseos, V.E., que aún no se encuentra lejos de mí edad comprenderá cuán doloroso será perderla al comienzo de la juventud y cuando todos los deseos y en especial el de la gloria conservan toda su intensidad.

Se ofrece de V.E. s. s., q. b. s. m. Adelardo López de Ayala.

Manuel Cañete relata cómo fue “la historia verdadera” y puntualiza para no faltar a la “verdad y [la] justicia” que

Sartorius le dio a leer la obra a José Selgas¹¹⁹ y este peregrino ingenio unido más adelante con Ayala por lazos de fraternal amistad, acogió benigneamente la súplica del lozano y vigoroso autor de *Un hombre de Estado*. Si cabe enorgullecerse por el mero hecho de proceder con rectitud y rendir tributo a la más vulgar justicia, permídeseme que me lisonjee de la secundaria parte que tuve en ello, merced a la benevolencia y favor de aquel mal apreciado mecenas. El conde de San Luis me dispensó la honra de entregarme el drama de Ayala para que le dijese mi parecer; y no bien me apresuré a manifestarle que debía estimar como alta gloria el poder favorecer a un hombre de tan claro ingenio y que en edad temprana daba de su potencia intelectual muestras del valer de *Un hombre de Estado*, tomó apresuradamente la pluma y escribió a Ayala una carta cariñosísima accediendo a su deseo y diciéndole que, para ver la manera de realizarlo, se avistase y pusiese de acuerdo conmigo. Hízolo así el eminente dramático. Desde aquel día nació entre nosotros una amistad.

Cañete aconsejó al novel dramaturgo ciertas rectificaciones, en especial acortar el primer acto, y este se prestó gustoso y agradecido a corregirlo. El texto fue presentado al comité literario del teatro del Príncipe¹²⁰ para su lectura y era el presidente de dicho comité el señor Gil y Zárate, el mismo que había aconsejado al diputado amigo de Ayala que se dejara de escribir dramas y se dedicara a estudiar Derecho Romano. Gil tenía la costumbre de dormirse durante las lecturas,

¹¹⁹ Selgas, en su día, también le había pedido ayuda a Sartorius, lo mismo que hacía ahora Ayala.

¹²⁰ La Ley de 1850 determinó que los teatros debían llevar el nombre de los géneros que se representaban en ellos y el Príncipe cambió su nombre por el de Español. A esta ley se deben los nombres que recibieron el teatro de la Ópera, teatro del Circo, teatro de la Comedia, teatro de la Zarzuela.

pero aquel día escuchó con atención inalterable y, cuando hubieron terminado, se acercó al joven poeta y le dijo: “Me había equivocado: no estudie V. más leyes y haga dramas”. Ayala entró en el teatro por la puerta grande, por la que entraron García Gutiérrez, Ventura de la Vega, Eulogio Florentino Sanz, Palou y Coll. “Rubí dijo que las letras debían vestirse de gala; Bretón que era una mina riquísima; Gil y Zárate que era un ensayo de Hércules y otro reputado dramaturgo que cambiaría por esa obra todas sus obras” (s/autor, 1873, 49). La gratitud de Ayala por el conde de San Luis queda patente en la composición que le dedicó en un álbum “Al Excmo. Señor Conde de San Luis, fundador del Teatro Español”:

[...]
Grato escuchó mi juvenil acento,
y en mí fijó su vista,
y en su mente vivió mi pensamiento,
y de mi pecho el puro sentimiento
en su valiente corazón de artista.
No era un hombre no más que comprendía
mi inspiración primera;
fue para mí la sociedad entera
que al eco de mi canto respondía.
Sí; tú fuiste el primero
que mi modesta inspiración sentiste;
tú, lo mismo que al eco de mi canto,
al clamor de las artes respondiste;
tú pusiste la mano protectora [...] (1852, 38-39)

El 19 de noviembre de 1850 informa el diario progresista *La Nación* de que “el viernes se hará la lectura de *Un hombre de Estado*, en el Español: dícese que es buena”. El 30 del mismo mes, en el mismo periódico, se da la noticia de que los ensayos van a empezarse “pronto” y en los días siguientes, en el diario moderado *El Heraldo* y en *La Nación* se avisa de que en pocos días se estrenará, pero el 21 de enero de 1851, *El Heraldo* advierte que “por enfermedad de don José Calvo no se puede poner en escena el drama *Un hombre de Estado*, del señor Ayala”. Por fin, con fecha de 26 de enero, en *El Heraldo* ya se lee: “Anoche se representó en el Español el drama *Un hombre de Estado*, de don Adelardo López de Ayala”. La obra, dedicada a la memoria de su padre don Joaquín López de Ayala, contaba la historia de Rodrigo Calderón, valido de Felipe III, que, acusado de asesinato y brujería, fue torturado y ajusticiado en 1621. Ayala, sin embargo, se aparta de los hechos históricos porque le interesa que Calderón represente la lucha bien/mal, amor/ambición y demostrar que el error en su elección le trae la desgracia. En opinión de José M^a Fernández Vázquez, Ayala “podía haber conseguido tratar el tema de la ambición política, pero al final se reduce a la condena de los arribistas sociales y políticos, en especial si no pertenecen a la clase destinada a tal fin” (2002-2003, 154). El tema ya había sido tratado con

anterioridad por Ramón de Navarrete (1841)¹²¹. Los actores que la pusieron en escena fueron Teodora Lamadrid y José Valero¹²² en los papeles principales; además: Bárbara Lamadrid, José Calvo, Antonio Pizarroso, Antonio Alverá, Manuel Ossorio, Lázaro Pérez, Pedro Mafey y Bernardo Llorens.

Un hombre de Estado, en opinión de Eusebio Blasco, “reveló ya a un autor de grandes bríos. Reveló algo más, porque en aquel drama se adivinaba un hombre político, en quien sin duda esperaban tener un cofrade amigos suyos a quienes conservó siempre fraternal cariño” (1885-1886, 160). Sin embargo, *La Nación* afirmó, el 28 de enero: “No queremos ser severos por la corta edad del autor y por ser su primera obra, pero abundan pensamientos elevados mal expuestos, los diálogos son pesados, entre otras cosas”. También las críticas en el diario moderado *La Época* y en el progresista *El Clamor Público* fueron mediocres y calificaron el drama de “lento, extenso y pesado”; *El Heraldo* tampoco fue mucho más benévolo, si bien lo salvaba por el motivo político que le otorgaba gran vitalidad. Por su parte, el crítico de *La España* Gabino Tejado, saliendo al paso de los detractores, hizo una crítica objetiva de la obra afirmando que “la amistad no nos ha cegado, porque apenas tenemos la honra de conocer al señor Ayala [...]. Esta obra que se presenta como mala se aventaja a muchas que se han presentado como buenas”. Tejado valora positivamente la introducción del cuarto acto que viene a ser la síntesis del argumento y la simplicidad de los diálogos que dejan traspasar con total claridad las inquietudes de los personajes, muy bien tratados en todo el drama (*La España*, 8 de febrero de 1851, 3-4). También Bretón de los Herreros, una de las figuras dominantes en el teatro del momento, lo alabó y asimismo le fueron favorables Gil y Zárate y Cristino Martos. El propio Ayala, dolido por las “críticas irritantes de los periódicos progresistas y la fría injuria y hasta grosera del Sr. Ochoa”, le escribió una carta a Manuel Cañete en la que le rogaba que saliera en su defensa y explicara que el motivo que le había guiado en la creación del personaje de don Rodrigo Calderón no era otro sino el de “poner en acción la lucha del bien y del mal, de los buenos y de los malos instintos del corazón humano y deducir como verdad nacida del desarrollo de esta lucha, que la grandeza y felicidad se encuentran dentro del corazón y no en las circunstancias exteriores”. En la misma le ruega a Cañete que le diga al conde de San Luis

¹²¹ Ayala recurre a un tema histórico cuando ya se ha empezado a abogar por un cambio estético. Así, Mesonero Romanos (1971), en un artículo que lleva por título “Rápida ojeada sobre la historia del teatro español”, propone una nueva escuela cuyas características serían: “Estudiar las pasiones dominantes, seguir al hombre a la plaza pública, ver allí la lucha de las pasiones desencadenadas, de los recuerdos que se disipan, de las ilusiones que desaparecen, los añejos vicios, por otros nuevos [...]; arrancar en fin esta nueva máscara del ser humano, y ofrecerle en la escena el eterno espejo de la verdad [...] esto es lo que [...] cumple hoy más que nunca al escritor dramático”.

¹²² En este mismo año es cuando Ayala conoce a Camprodón quien, también con el apoyo del actor José Valero, logra estrenar su obra *Flor de un día*.

que va a dedicarle una tragedia que está escribiendo sobre Felipe II¹²³, sobre la que no he conseguido obtener ninguna información.

A pesar de la polémica suscitada, Sartorius quiso prestarle su apoyo al autor y le ofreció un destino en su gabinete, con un sueldo de 12.000 reales anuales. Ayala tenía veintitrés años y entró a formar parte, en agradecimiento a su benefactor, de los políticos moderados¹²⁴. Este cargo lo tuvo hasta 1854, en el que el gobierno cambia y comienza el Bienio Progresista. En el estreno de la obra, Ayala intima con Teodora¹²⁵ y entabla con ella una relación amorosa, a veces con separaciones prolongadas de tres a cinco meses. “Todos están contentos contigo menos yo”, le dice Adelardo en una ocasión¹²⁶, y es que, como puede observarse en el *Epistolario*, se trata de una relación tormentosa y mortificante desde el principio¹²⁷, pues los reproches son continuos por lo poco que se ven y lo mucho que tardan en responderse a las cartas que se envían, motivo que especialmente a él lo desespera; se muestra bastante celoso hasta con el público que asiste a las funciones en las que Teodora actúa o con los amigos a los que visita (Pérez Calamarte, 1912). Son insistentes las quejas, la desconfianza, la amenaza incluso de abandonarla pero, al mismo tiempo, utiliza para dirigirse a ella un lenguaje hiperbólico, exaltado y empalagoso. De esta relación hablaré algo más en líneas siguientes.

¹²³ Artigas, 1919, 49-50. Aunque Artigas afirma que la carta no está fechada, en sus párrafos de despedida dice “Junio. 20. El sobre por Sevilla. Guadalcanal”. La reproduzco más adelante, al tratar del papel de la crítica en el proceso escénico, y cuento con el manuscrito que he consultado en la Biblioteca de Cataluña (López de Ayala, 1998).

¹²⁴ Esta manera de premiar a ciertas personas con un cargo público ya había sido criticada por Larra en “El ministerial” (1964, 314-318). Por su parte Guillaume Le Gentil afirma que fue Bretón, nombrado Director de la Biblioteca Nacional, y la labor política que este desempeñó en el gobierno de Narváez, quien abrió el camino para que los escritores ocuparan cargos en los ministerios (1909, 44-45).

¹²⁵ Teodora Hervella Cano, conocida como *Teodora Lamadrid* (Zaragoza, 26 de noviembre de 1820 – Madrid, 21 de abril de 1896) fue una de las figuras más destacadas del panorama teatral de la España del siglo XIX. Era hermana de la también actriz Bárbara Lamadrid y coetánea de Matilde Díez, la otra gran figura del teatro español del momento con la que mantuvo cierta rivalidad durante largo tiempo. Pisó un escenario por primera vez a la edad de ocho años en Sevilla y, en 1832, se fue a Madrid contratada por el empresario Juan Grimaldi. Su primer éxito lo obtuvo con la ópera *Adriana Lecouvreur*, donde demostró sus dotes para la canción lírica. En años sucesivos, su repertorio se fue engrosando con obras como *Locura de amor*, *Lo positivo*, *Virgina*, de Manuel Tamayo y Baus; *Un hombre de Estado* y *El tanto por ciento* de López de Ayala; *La campana de la Almudaina*, de Palou y Coll; *La villana de Vallecas*, de Tirso; *El desdén con el desdén*, *Don Juan Tenorio*, *Los amantes de Teruel* o *El trovador*. Estuvo casada con el compositor Basilio Basili, del que estaba separada. Cuando abandonó la escena, se dedicó a la docencia e impartió clases en la Escuela Oficial de Declamación del Conservatorio de Madrid. En la época en que entabló relación con Ayala vivía en Madrid, en la calle Jovellanos, 5, 3º izquierda. Después se mudó a Santa Isabel, 5; cuarto 2º de la izquierda; y, por último, se trasladó a Isabel la Católica, 12, cuarto 3º interior. (Pérez Calamarte, 1912, 513, nota; y 621, carta 18 de Teodora a Adelardo). Incluso, cuando la relación entre ambos era buena, ella pensó en invertir un dinero y comprarse una casa en Guadalcanal para vivir allí (Pérez Calamarte, 1912, 610)

¹²⁶ Se refiere a la familia de Adelardo, con la que Teodora tenía una buena relación como demuestra que les enviara cartas, abrazos, regalos, cocos, semillas de flores, medias, etc. (1912, 543)

¹²⁷ Por poner un ejemplo de las lindezas que se dirigen uno a otro, valdrá la siguiente de Adelardo a Teodora: “No puedes figurarte lo feliz que soy ahora con el recuerdo de tus impertinencias; no las cambiaría por nada del mundo. Resultado: que nos amamos de veras, y si no somos felices, es o porque no existe la felicidad o porque no la merecemos” (Pérez Calamarte, 1912, 577).

Ayala, disgustado a pesar del favor recibido por el conde de San Luis, se va a Sevilla y desde allí escribe a Teodora comunicándole que su madre le había exigido que volviera a la Universidad de esta ciudad para acabar su carrera, pero que él espera reducir su estancia y regresar a Madrid enseguida (Carta III). Mientras sí, mientras no, se dedica a escribir poesía (Carta IV) y sueña con hacerse famoso: “Te juro que no morirás sin que llegue un día en que la conciencia pública me designe como al primer autor dramático”, le dice a su amante (Carta V).

Estos delirios de grandeza no resultan extraños en un joven de veintitrés años que desea llegar a ser un dramaturgo reconocido. Del éxito obtenido por *Un hombre de Estado* da cuenta el hecho de que a los pocos meses, ya en 1852, apareció publicado en Madrid un juguete cómico, de Ramón Medel, parodia del drama de Ayala, con el título *Un héroe del Avapiés* (Iñiguez, 1995, 70).

En el mismo año de 1851, dos meses después de *Un hombre de Estado*, estrena el 20 de marzo, en el teatro del Drama, *Los dos Guzmanes*, obra que no hay que considerar drama histórico sino que es una comedia de enredo, que también había escrito de adolescente, fruto de las reminiscencias de lecturas de las comedias de capa y espada del “teatro antiguo”, según le cuenta en la dedicatoria a su amigo Eugenio Vera. En ella estudia el personaje de don Juan y toma como protagonista a Félix de Sotomayor, sosia del Félix de Montemar de Espronceda¹²⁸. La obra, que “era una imitación de Calderón y Lope” (Anónimo, 1882, 27), termina felizmente. La pusieron en escena Concepción Ruiz, Josefa y Laura García, Facundo Aíta, Rafael Muñoz, Vicente Caltañazor (a cuyo beneficio se hacía la representación) y Joaquín Barja (López de Ayala, 1965, 1, 48). *La Nación*, *El Heraldo* y *La España* afirmaron en sus críticas de los días posteriores que la obra había alcanzado gran éxito y que gustó bastante a la concurrencia, hasta el punto de que el autor fue llamado al escenario (*La España*, 22-III). Sin embargo, Solsona afirma que la crítica no fue muy favorable y que no duró más de siete representaciones “porque no actuaba la *Nena*, famosa bailarina, con ‘el cuerpo más bonito que oprimieron los trajes de luces’; de ágiles y provocativos movimientos...” que amenizaba el final (1891, 17)¹²⁹. En marzo,

¹²⁸ En la obra encontramos otra reminiscencia literaria en el hecho de que Inés, que tenía que casarse con Pasquín y ha sido rechazada por él, se vuelve al público y le pide que abuchee al autor por haberla dejado soltera. Este recurso de dirigirse al espectador, la “cuarta pared”, lo había usado Cervantes en *La entretenida*, parodia de la “cuestión de amor” tomada del *Filocolo* de Boccaccio, y la fregona Cristinica se dirige “a la mosquetería” para que resuelva su situación final.

¹²⁹ Tengamos en cuenta que las representaciones de las obras solían ir precedidas de una sinfonía y les ponía el punto final un baile. Estos números musicales llegaron a ser tan famosos que no se concebía la puesta en escena de una obra si no se amenizaba con tonadillas escénicas (boleros, fandangos, seguidillas..., todas ellas relacionadas con el fenómeno del “majismo” y el éxito del folclore andaluz). La bailarina más famosa fue *La Caramba*, pero después lo fueron Petra Cámara, que actuaba en el teatro de la Cruz, y Manuela Perea, llamada *la Nena* porque era de pequeña estatura, que actuaba en el Príncipe (Subirá, 1933). Esta costumbre perduró durante todo el siglo; así, el 1 de octubre de 1879, en el periódico *La Época*, se podía leer: “Mañana jueves tendrá lugar en el teatro Martín la primera función

Ayala presentó a la Junta de autores del teatro Español otro drama en tres actos, que fue aprobado por unanimidad, *No hay deuda que no se pague*¹³⁰. El 21 de noviembre, en el teatro del Príncipe, se estrenó *Castigo y perdón* que sitúa en el reinado de Felipe V y que tuvo una “ejecución esmerada”, según afirmaba el diario monárquico *La Esperanza* (22-XI-1851), pero que pasó sin mucho éxito (*El Heraldo*, 25-XI). El argumento de la obra recupera el ambiente de la Guerra de Sucesión y los asuntos históricos se mezclan con los conflictos personales. Los personajes ilustran la necesidad de obrar de forma responsable de acuerdo con el sentido individual que cada uno tiene del deber, de la familia y de la sociedad.

Estas obras de tema histórico tratadas hasta ahora por Ayala, según Coughlin, no presentan la perfección en la construcción que poseen las posteriores y el manejo en el cambio de escenas; por otra parte, el afán moralizador, tan llamativo y conectado con el Siglo de Oro, es propio de un autor principiante. Diferentes críticos señalan que se pueden encontrar influencias directas de Ruiz de Alarcón en la tesis moral y en el método pues ambos retratan el vicio y demuestran su fealdad frente a las excelencias de la virtud. Del Siglo de Oro toma también Ayala su preferencia por el verso frente a la prosa, los soliloquios y la visión barroca del mundo basada en el estoicismo cristiano (Coughlin, 1977, 56-59).

En 1852 se edita un opúsculo de ciento cuarenta páginas, *Álbum poético dedicado al Excmo. Sr. Conde de San Luis*, en el que participan los más insignes poetas de entonces. Probablemente su coordinador y editor fue José Selgas y Carrasco (Entrambasaguas, 1975, 475-495). Ayala participó y dedicó a su mecenas y fundador del teatro Español una composición, ya citada, donde se encuentran los siguientes versos laudatorios:

Así mi pensamiento se agitaba;
así de angustia lleno
mi corazón ardiente suspiraba,
cuando la voz saliendo de mi seno
hirió por vez primera los oídos
del que siempre responde generoso
del corazón artista a los latidos.

En el mismo año de 1852 Ayala (que aparece citado en la portada como “Don Adelardo Ayala” sin el apellido completo) participó en una *Loa al héroe de Bailén*¹³¹. El 27 de septiembre

de moda poniendo en escena la comedia en tres actos titulada *El tanto por ciento*, de López de Ayala; *El baile*, *La perla griega* y el sainete *El copista*”.

¹³⁰Recojo esta información de los periódicos *La España* (26-III-1851), *La Nación* (27-III-1851) y *El Heraldo* (28-III-1851). No tengo noticias, sin embargo, de que llegara a representarse y, que yo sepa, no se conserva.

¹³¹ 1852b. Se halla también en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Teatro, 217-23). Se reimprimió en La Habana, en 1853, por la Imprenta de Antonio M^a Dávila.

el periódico *La Esperanza* anunció que “para rendir un tributo de justo respeto a la memoria del Duque de Bailén”, la dirección del Teatro del Príncipe iba a representar una loa improvisada en la que intervinieron, entre otros, los actores Julián Romea, Florencio Romea y Antonio Pizarroso. Efectivamente, coordinada por Gertrudis Gómez de Avellaneda, contó con la colaboración también de José M^a Díaz, Mariano Zacarías Cazorro, Gregorio Romero Larrañaga, Juan Ariza, Gabriel Estrella, Isidoro Gil y Eduardo Asquerino. González Subías (2005) afirma que la muerte del General Castaños en septiembre de 1852 había conmocionado a todos los españoles y los homenajes se sucedieron. Esta loa, que solo tiene en común con las piezas barrocas su fin de alabanza, presentaba una serie de personajes alegóricos (La Inmortalidad, El Genio de la Gloria, España, El Genio de Andalucía, El de Asturias, El de Aragón, El de Castilla, El de la Ambición) agrupados en torno a dos: España y la Ambición. Entre ambos se establece una especie de debate medieval y, lógicamente, triunfa el primero; la Inmortalidad abre las puertas del templo, le concede la Gloria al general y concluye su intervención haciendo un sentido elogio de España, Bailén y Castaños. Este tema les sirve a los autores para convertir a los héroes de la Independencia en mártires por la libertad y denunciar así el gobierno de tendencia moderada y la continua amenaza del carlismo al régimen isabelino. Iba seguida de una *Corona poética dedicada a la memoria del Excmo. Sr. General Castaños* en la que intervinieron Ángela Morejón de Massa, Tomás Rodríguez Rubí, Braulio A. Ramírez, José Selgas, Emilio Bravo, A. Tuset, Julián Santín de Quevedo y Eugenio Rubí. Compilar álbumes y coronaciones, como vemos, se va a hacer una costumbre en el siglo XIX y se debe al lugar destacado que, desde ahora, empiezan a ocupar los artistas en el desarrollo de la actividad social burguesa y en la política de signo liberal (Román Gutiérrez y Palenque, 2008, 19).

De este mismo año es el poema que le dedicó a Isabel II que compone con motivo del atentado del cura Martín Merino (febrero de 1852). Se trata de una silva que no tiene fecha pero Ayala hace referencia al suceso que fue el siguiente: Marino clavó a la reina un puñal en el corazón cuando esta salía de palacio a la presentación de la infanta Isabel en la iglesia de Atocha. La reina, pechugona, tenía un buen corsé que la protegió. El cura Merino fue ajusticiado poco después. El poema comienza así:

No temas, Reina amada, que este canto,
prenda de amor y de lealtad sencilla,
vaya importuno a reprimir el llanto
que hoy en tus ojos maternos brilla.
¿Lloras? Siempre ha llorado la inocencia
al ver la frente del primer delito.
Mañana será alivio a tu dolencia

de entusiasmo y de amor el noble grito
que Iberia lanza con agudo acento:
mas antes un momento
llora, Reina querida
que una lágrima tierna y silenciosa
es el bálsamo dulce que primero
calma el dolor del alma generosa.

Mas ya que el pueblo recogió tu llanto
aparta, oh Reina, con orgullo y gloria
los pesares del alma conmovida,
porque ese crimen marcará en la historia
el periodo más grande de tu vida.
Si; cuando torpe la maldad procura
ahogar de la virtud la pura llama,
cuando el crimen te aclama su enemiga,
de la virtud escudo te proclama¹³².

En 1852 Ayala tenía escrita la primera parte de su novela *Gustavo*, que fue publicada por Antonio Pérez Calamarte¹³³ en 1908. No escribió una segunda parte o, al menos, ningún biógrafo habla de ella ni hay noticia de su existencia. Según cuenta el editor, la novela, en quince capítulos, está llena de reminiscencias autobiográficas, principalmente de la vida que ha llevado en estos primeros años en que ha llegado a la gran ciudad: edad, salida de las provincias e impresiones de la Villa y Corte, las tertulias, su admiración por el arte... El argumento es como sigue: Gustavo es un compositor enamorado de Elena y es feliz pero tiene dos amigos malvados, Guillermo y Moncada, que difaman a su amada y Gustavo los cree; abandona a Elena y se sumerge en el tuneo de la vida bohemia madrileña donde también conoce a un tercer personaje, el conde de San Román, que le va a enseñar a vivir de forma cínica y a comportarse en ese mundo. En definitiva, en la obra, escrita en estilo elegante y armonioso, contrasta el bien frente al mal. Lo más novedoso hay que buscarlo en la forma, pues suprime prácticamente la voz del narrador y utiliza una técnica dramática, a base de diálogos, a través de la cual conocemos los hechos y a los personajes. Esta técnica, según Coughlin, no se verá en la novela hasta Galdós cuarenta años después (1977, 120-125). Ayala leyó el manuscrito a sus amigos del Café del Príncipe y todos le auguraron gran éxito, pero cuando se presentó al censor encontramos, a la vuelta de la cuartilla autógrafa 256, una nota de puño y letra que dice: “Censura de Novelas. Madrid, 27 de Mayo de 1852. Se prohíbe la publicación de esta novela. José Antonio Muratori”. Es posible que la censura se debiera a que tiene pasajes bastante escabrosos, sin que quede claro

¹³² El poema completo se halla en los Archivos 11 al 17 de la *Correspondencia de Manuel Cañete* (López de Ayala, 1998).

¹³³ La información procede del *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, de Méndez Bejarano (I, 384).

cuál era el objetivo del autor, a no ser el de demostrar, de forma más o menos descarnada, el triunfo del vicio sobre la virtud. La obrita tiene todo el corte de una novela de Eugène Sue, de George Sand o de Alfred de Musset, a los que Ayala debía de haber leído con profusión como todos los españoles de su época. Su editor, Pérez Calamarte, la valoró como “obra realmente notable”.

Azorín habla de la relación entre Gustavo y Adelardo:

¿Cómo era Adelardo López de Ayala? Sabemos cómo era físicamente; queremos saber cómo era en espíritu. La novela de Ayala *Gustavo* fue escrita en 1852; no se ha publicado hasta 1908. El protagonista es un poeta; antes ese personaje era un artista, un músico; el autor ha borrado en toda la obra el vocablo *artista* y ha escrito encima el de poeta. De este poeta dice Ayala: “Su frente lisa, ancha y desembarazada anuncia la fecundidad de sus pensamientos, y su mirada, ardiente y luminosa, demuestra la virginidad de su corazón”. En 1879, un cronista de las Cortes de 1869, Cañamaque, escribe, hablando de Ayala, que “su frente es ancha, tersa, espaciosa” y que “sus ojos son negros, serenos, grandes”. Insiste el autor en que Ayala se ha sosegado; ha adquirido un continente de serenidad inmutable. Adviértase que el retrato de Gustavo está hecho cuando Ayala tenía veinticuatro años; era entonces Ayala un carácter “ardiente”; luego –sus ojos lo dicen– un temperamento “sereno”. ¿Qué íntimo enlace existe entre el Gustavo de la novela y Ayala? ¿Podremos establecer también correspondencia entre el Gustavo de la novela y Ayala y Consuelo, la protagonista de la comedia así titulada? Adelardo López de Ayala, a nuestro entender, es un hombre fuerte, constante, esforzado, noble, digno; hay en Ayala un matiz simpático de infantilidad; en realidad, Ayala es un niño grande. Todos los actos, en la vida del poeta, concuerdan con esta conjetura. Hablando Ayala de Gustavo, nos dice que “era una mezcla encantadora de mancebo candoroso y de hombre grande”. Ninguna etopeya del propio Ayala más verosímil (1946, 3).

En 1853 vuelve al teatro, pero, sin ánimo para las piezas serias tras los escasos éxitos obtenidos, ahora se dedica al género chico y estrena el 13 de octubre su primera zarzuela, *La estrella de Madrid*¹³⁴, con música de Arrieta, en el teatro del Circo. *La Época* publicó una extensa crítica en la que decía que “el corte de esta zarzuela es el de nuestras comedias antiguas de capa y espada”. Coughlin afirma que todos sus recursos (cartas, malentendidos, entradas secretas en la casa de la dama, cruce de espadas en la puerta de su casa, significativo papel de los sirvientes...) son los típicos de los remedos de esas comedias del Siglo de Oro (1977, 62-64). La idea principal que se desprende de la obra es que el amor es universal y lo conquista todo, es decir, el amor está por encima de cualquier cosa (idea tomada de Platón y de los clásicos del Renacimiento). La obra fue representada por Font, Caltañazor, Adelaida Latorre, la Soriano, Calvet, con la ausencia de Salas (*la Época*, 13, 14 y 17-X), y el público le otorgó un éxito

¹³⁴ No era extraño que Ayala, como casi todos los dramaturgos de su época, recurriera a la zarzuela y a las piezas del género chico que eran las que proporcionaban a sus autores generosas ganancias. Cualquier cartelera de las representaciones de Madrid y provincias demuestra que eran numerosísimas las piezas menores que se estrenaban, así como que los autores del género chico le hacían la competencia a los del “teatro grande” para ganar dinero. Unos versitos satíricos alusivos decían: “Y nos dio, por lo inseguro / de nuestro género malo, / la crítica ¡cada palo! / Y el público ¡cada duro!” (Deleito y Piñuela, 1949, 98; véase Iñiguez, 1999, cap. V).

notable. Se puso en escena además en el teatro Real, según noticia que leemos en el diario liberal *El Fénix* (2-XI-1853). Las representaciones de las zarzuelas ofrecían en aquel momento las siguientes ventajas a sus autores, letristas y compositores: pingües ganancias frente a las obras serias que no hacían taquilla¹³⁵ y, un teatro, el Real, inaugurado para dedicarse a ellas y no tener que entrar en polémica con el teatro del Circo que las monopolizaba. Como hemos visto, esta de Ayala fue para el teatro del Circo. Para Matilde Muñoz ninguno de los autores que hacían dobles, es decir, escribían zarzuelas y obras serias, dio con la fórmula acertada:

Se achabacaron en manera notable, olvidaron su inspiración poética, y hablaron en un lenguaje harto vulgar. Trabajo cuesta creer que el García Gutiérrez de *El grumete* sea el mismo que el de *El Trovador*. De Ventura de la Vega –más pulcro y cuidadoso de la forma y el estilopuede decirse lo mismo, e igual juicio merecen Eguilaz, Rubí, Bretón de los Herreros, López de Ayala, Larra, Suárez Bravo y otros tantos que triunfaban en la escena dramática con bellas producciones y que en cuanto se asomaban a la zarzuela adquirían la psicología y el estilo de los ciegos que hacen romance, sólo que sin la gracia truculenta, espontánea y popular de los ciegos¹³⁶.

Es un juicio exagerado en lo que concierne a Ayala, si bien hay que decir que, aunque a partir de entonces y durante diez años siguió escribiendo zarzuelas, no parece que disfrutara con ello¹³⁷. Con Arrieta escribe, además de la citada: *Guerra a muerte* (1855), de ambientación más o menos histórica; *El agente de matrimonios* (1862) y *El conjuro* (1866)¹³⁸. Con Gaztambide, *Los comuneros* (1855)¹³⁹; con Manzoky, *Haydée o El Secreto* (1855)¹⁴⁰ y con Oudrid, *El conde*

¹³⁵ La preocupación por el estado financiero también es común a Ayala (Pérez Calamarte, 1912, 588).

¹³⁶ 1965, “La Zarzuela y el Género Chico”, en *Historia del Teatro en España*, Madrid, Tesoro, 3 vols., vol. 3, págs. 158-161.

¹³⁷ Cuando Ayala, en 1857, sea nombrado diputado, adoptará la costumbre de irse todos los años con Arrieta al País Vasco, al cerrar el Congreso, para escribir las obras de la temporada siguiente. Aunque escriba zarzuelas, no son estas piezas las que a él le satisfacen, según se desprende de una carta escrita a Teodora: “¡Que trabajo tan fastidioso y tan poco conforme a mis facultades es una zarzuela!” En otra ocasión, dice con desgana: “Estoy concluyendo el arreglo dichoso de las zarzuelas fiambres” (Pérez Calamarte, 1912, 532 y 585). Recordamos ahora que Galdós, por boca de su personaje Silvestre Paradox, decía refiriéndose a la posibilidad de ganar algún dinero con las zarzuelas: “¡Aún no hemos caído tan bajo!”

¹³⁸ Esta pieza, en un acto único, no está incluida en las *Obras completas* recopiladas por Tamayo y Cañete (ni en las de Castro). En la página de presentación, se lee lo siguiente: “Repertorio de los Bufos Madrileños. *El conjuro*. Entremés de Don Pedro Calderón de la Barca manoseado por A. L. de A. y puesto en música por E. A.” En nota a mano, se aclaran las iniciales de los autores y se lee “Estreno, 24 Nov.” Efectivamente, la nota del censor interino, Luis Fernández Guerra, que se halla en la última página, la autoriza para su representación y la firma el 23 de noviembre de 1866. En el periódico *La España*, con fecha 25-XI-1866, aparece la noticia: “Anoche se estrenaron en los Bufos el entremés de Calderón, refundido por el señor López de Ayala con el título de *El conjuro* y puesto en música por el señor Arrieta...”. La publicó la Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1866.

¹³⁹ Este episodio histórico ha sido abundantemente recogido en la literatura española, desde Antonio de Guevara en su *Epístolas familiares* (1541) hasta la obra más conocida, *La viuda de Padilla* (1812) de Martínez de la Rosa. La zarzuela de López de Ayala se inscribe en esta profusa línea.

¹⁴⁰ Esta zarzuela, en tres actos y en prosa, tampoco está incluida en las *Obras completas* de Tamayo (ni en la edición de Castro). Se trata de la adaptación de una obra de la ópera cómica de Scribe con el mismo título, estrenada en París el 28 de diciembre de 1847. La traducción de Ayala se representó con aplauso en el teatro del Circo la noche del 13 de Enero de 1855. Así lo confirman las notas de prensa que aparecen en los diarios progresistas *La Nación*

de *Castralla* (1856). Otras, como *El Cautivo*, de la que él mismo comenta en sus cartas y en sus “proyectos” que iba a recordar la historia de Cervantes en Argel, recogida en la Primera Parte del *Quijote*, se quedó solo en una intención (Pérez Calamarte, 1912, 589). La opinión que le merecen las zarzuelas de Ayala a Diego Marín es totalmente negativa:

El mismo carácter de época ofrecen las ideas políticas que Ayala incorpora a sus zarzuelas. El hecho de haber querido exponerlas precisamente en zarzuela, no irónicamente a lo Gilbert y Sullivan, sino muy en serio, es ya bastante revelador. Se trataba de una concesión a la popularidad fácil, que Ayala creía sin duda poder hallar con este género ligero, pero que él, demasiado creído de su importancia pública, no podía avenirse a tratar ligeramente. En cuanto “tocaban” a predicar o discursar, Ayala se ponía la toga augusta de “grande hombre, aunque fuese para hacer libretos zarzueleros. Y sus ideas políticas tienen ese tono trivial y transaccionista que le caracteriza. En *El Conde de Castralla* se justifica la revolución popular frente a la tiranía y la injusticia, pero se la condena cuando degenera en libertinaje y comete iguales abusos que antes. O con tipos de “revolucionario” (el Ciego, el Jorobado, etc. que tipifican las ambiciones, egoísmos y vicios de la revolución).

En *Los Comuneros* abundan los clichés liberales de la época: defensa de la libertad y del “honor nacional” frente al déspota que gobierna a través de extraños y oprime a los buenos vasallos. Como buen liberal, Ayala hace de los Comuneros de Castilla un modelo de liberalismo romántico, olvidando que la “libertad y fueros” de los Comuneros no era grito de progresismo político, sino de reacción feudal frente al avance social que representaba la nueva monarquía nacional.

El elemento transaccionista de su ideología se revela sin dificultad en ese ideal de un “justo medio” entre el autoritarismo y la libertad, vagamente trazado, acomodado a las circunstancias del momento. Ideario negativo que se contenta con defender la libertad frente a la tiranía y la autoridad frente a la anarquía (1952, 136-137).

Marín demuestra conocer poco a Ayala y haberlo estudiado menos. Con la lectura de su *Epistolario* simplemente hubiera descubierto que no era un género del agrado del dramaturgo, que no le daba importancia ninguna a este tipo de piezas, que le servían exclusivamente para distraer los ratos de ocio en sus vacaciones vascongadas, que le proporcionaban la satisfacción de trabajar con su íntimo amigo Arrieta y que, además, le daban la oportunidad de conseguir un dinero que perseguían todos los escritores de su tiempo, pero que parecía reservado a los que cultivaban el género chico. Así es que ¿por qué no iba él también a sumarse a lo que aseguraba éxito y pingües ganancias?

De 1853 es también su drama, en verso, *El curioso impertinente*, que escribió en colaboración con su paisano, poeta, novelista y dramaturgo, Antonio Hurtado Valhondo. Está basada en la célebre novela ejemplar de Cervantes. De esta no he encontrado ninguna referencia en los periódicos que he manejado¹⁴¹.

(14-I) y *La Iberia* (17-I). El segundo periódico puntualiza: “El éxito no fue tan lisonjero como era de esperar. Bien los cantantes”. Fue publicada en 1855, Madrid, Imprenta de C. González.

¹⁴¹ No se halla incluida en las *Obras completas* de Ayala, compiladas por Tamayo y Cañete (ni en la de Castro). Fue publicada por la Imprenta de C. González. Madrid. 1853. En la página de presentación, los autores, a continuación

El año 1854 es de gran agitación política y social en Madrid. Parece que Ayala intuyera la Vicalvarada y el posterior Manifiesto de Manzanares porque, el 26 de enero de ese mismo año, estrenó el drama *Rioja*. El estreno de la obra, en el teatro del Príncipe, fue esperado pues, según manifestaban *La Nación* y *La Época*, habían oído hablar de ella con elogio. El drama se abre con un terceto encadenado de la *Epístola moral a Fabio* (“Aquel entre los héroes es contado / que el premio mereció; no quien lo alcanza / por vanas consecuencias del Estado”). Su argumento estaba basado en la biografía del poeta del Barroco sevillano, pero con un tratamiento un tanto libre pues lo que buscaba el dramaturgo era glorificar la virtud heroica y la generosidad del personaje. La pusieron en escena Teodora Lamadrid, Joaquina García, Joaquín y Enrique Arjona, José Calvo, Manuel Osorio y Victoriano Tamayo. La crítica que obtuvo fue aceptable: “éxito muy lisonjero, situaciones interesantes, versificación digna del autor de *El hombre de Estado*. Buena interpretación de la señora Lamadrid y el señor Arjona” (*La Esperanza*, 28-I). ¿Por qué se acuerda Ayala, ahora, de Francisco de Rioja? La respuesta podría ser que la situación caótica que se vivía en Madrid presagiaba la revolución y la caída de la reina regente María Cristina y esta situación guardaba mucha relación con la decadencia de España que se reflejaba en el sentir melancólico, el gusto por las ruinas, la certeza de lo vano de las glorias materiales, el cultivo del tópico del *tempus fugit*¹⁴², y es lo que se observa en una de las composiciones más significativas de aquel periodo: la *Canción a las ruinas de Itálica*, atribuida en este momento al poeta sevillano Francisco de Rioja¹⁴³, protagonista de la obra. La historia se repetía ahora y Ayala se anticipaba a ella. Por otra parte, como dice Rogelio Reyes, “para la mentalidad de los ilustrados españoles el verdadero Siglo de Oro de nuestras letras no había sido el XVII (cargado, en su opinión, de excesos barroquizantes) sino el XVI, es decir, el más afín a los cánones clásicos, y por tanto el más apreciado por ellos” (1999, 95). No olvidemos que Ayala había sido educado en esos cánones clásicos. “Ayala –dice Solsona- fue reconocido en este drama como autor dramático eminente” (1891, 19).

del título, añaden: “novela de Cervantes, reducida a drama en 4 actos y en verso”. Está dedicada “A nuestra muy querida y mejor amiga la Excma. Sra. marquesa viuda de Castlledosrius en muestra del más profundo cariño” (suponemos que en el nombre de la marquesa hay una errata y que debe decir “Castlledosriús”).

¹⁴² Mariano Baquero Goyanes cree que el mismo tema de las ruinas tiene un sentido distinto según se le contemple desde la perspectiva barroca o desde la romántica. En esta última, las ruinas representan el triunfo de la naturaleza sobre la obra del hombre; por el contrario, las ruinas barrocas significan no tanto el triunfo de la naturaleza sobre la obra del hombre, como el triunfo del tiempo (1949, 726). Por otra parte, si para los barrocos la composición se había interpretado como símbolo de decadencia de las glorias y de los imperios, para los románticos significaba la caída de las reglas y del clasicismo.

¹⁴³ Esta composición fue atribuida a Francisco de Rioja por Juan José López de Sedano que la descubrió y publicó en su *Parnaso Español* (1768-1778). Más tarde, se supuso que había sido escrita por Rodrigo Caro, pero corregida y mejorada por Rioja. Finalmente, Aureliano Fernández Guerra en un informe leído ante la Academia, en 1860, demostró que Caro era el autor único (Alborg, 1974, II, 573).

III. 2. 2. Ayala y *El Padre Cobos* (1854-1856)



Con la instauración del Bienio Progresista en el gobierno, Ayala pierde su empleo y, como ya había colaborado antes en el periódico *El Mosaico* (1850) (Cejador, 1922, 8, 66) de Madrid, ahora entra a formar parte de la redacción de *El Padre Cobos*, periódico que aparece el 24 de septiembre de 1854 y que se convierte rápidamente en una de los que más importancia adquirieron en su época¹⁴⁴. Juan Pérez de Guzmán (1901) nos cuenta que la idea surgió entre los tertulianos del Círculo del Nuevo Café Suizo, en el que se reunían todos los jóvenes que pretendían desbancar las dos generaciones del Liceo y de 1843. Ellos eran, entre otros: el ex ministro moderado Pedro de Egaña, Manuel Cañete, Ceferino Suárez Bravo, Esteban Garrido, Diego García Noguera, Eduardo González Pedroso, José Selgas, Francisco Navarro Villoslada, Emilio Arrieta y López de Ayala. Muchos de ellos eran redactores del diario moderado *La España*.

¹⁴⁴ La mayoría de los periódicos que publicaban en esta época eran políticos y reflejaban las distintas ideologías. Entre los de mayor tirada estaban *El Clamor Público* (1848) que era progresista; *La Nación* (1844), conservador; *La Iberia* (1854), el más combativo y agresivo y, quizá por eso, el más solicitado por el público; *Las Novedades*, que había comenzado siendo neutral pero después se aproximó a la línea progresista a partir de 1851.

El periódico volvía a convertirse en el medio de subsistencia de los literatos que esperaban su oportunidad o de los beneficiados cesantes. Julio Nombela informa del sueldo que él cobraba en *El Porvenir* de Madrid, hacia 1859, que era de veinte duros mensuales, según hiciera un artículo de fondo o uno para las páginas de las revistas musicales, de teatro, de salones, crónicas parisienses, o las celebres gacetillas, tareas estas últimas que solían realizar los periodistas de menor experiencia. Hacia 1870 se acercaría a los treinta duros si llegaba a escribir ocho o diez artículos cada mes (Nombela, 1976, 774). No tenemos ninguna noticia, sin embargo, de que Ayala colaborase en este periódico, fundado por Juan Belza, y en el que eran redactores Carlos Navarro y Rodrigo, Juan Antonio Viedma, Bécquer, García Luna y el propio Nombela. Con todo, la opinión que se tenía del “escritor público” en la época no era muy buena, como manifiesta José M^a Andueza en *Los españoles pintados por sí mismos*:

El verdadero periodista no tiene opinión propia, independiente y segura porque es un cata-viento que se dirige al rumbo, hacia donde le impelen la fuerza de las circunstancias y los apuros de la situación. [...] Es el primero en abrazar las últimas modas de París para su traje, el último quizá que puede disponer de un duro de cuantos entes figuran en la sociedad, y el más generoso de todos en el café o en la fonda (1851)¹⁴⁵.

El Padre Cobos se fundó¹⁴⁶ con un objetivo exclusivamente literario para oponerse a la empresa del teatro del Circo, a sus cantantes y a los que escribían zarzuelas para este teatro. Otro objetivo era acabar con la “Unión teatral”, es decir, la sociedad comanditaria que se había formado para sostener el teatro del Circo –el cantante Francisco Salas; los autores o arregladores Olona y Camprodón; los compositores Barbieri, Gaztambide, Hernando e Inzenga–. Cada uno de ellos había contribuido, bien con dinero, bien con obras, a constituir una empresa, dirigida por Salas, y era imposible romper esa ciudadela y poder estrenar nada en ella, a no ser que se fuera asociado. En esta situación, una noche gritó uno de los contertulios, José María Goizueta: “Contra esa tiranía no hay más que un remedio... Un periódico satírico que los barra”. Al día siguiente, todos de acuerdo, se reunieron en casa de Cándido Nocedal y lo aclamaron como director. Se sumaron inmediatamente Navarro Villoslada, González Pedroso, Aureliano y Luis Fernández Guerra y muchos de los que constituían la tertulia literaria del marqués de Molins. Algunos, como López de Ayala y José Selgas, ya eran conocidos en el mundo de las letras y otros, como Navarro Villoslada y González Pedroso, lo eran en el ambiente periodístico.

¹⁴⁵ Muy ilustrativo es también el artículo “El cesante” de Mesonero Romanos (1975a).

¹⁴⁶ Larra, en diversos artículos, nos cuenta cómo se creaba un periódico nuevo y cómo se trabajaba en él, sus secciones, sus fines, cuáles eran sus ideologías y sus compromisos, etc. (1964, “Lo que no se puede decir, no se debe decir”, págs. 332-334; “Un periódico nuevo”, págs. 382-389; “Ya soy redactor”, págs. 684-688; “La redacción de un periódico”, págs. 1035-1040).

Nocedal, que prácticamente en un día arregló todo lo concerniente a imprenta, administración, local de publicación y servicio de confianza, afirmó que los nuevos redactores de *El Padre Cobos* representaban a toda España, pues cada uno de ellos era oriundo de una región distinta (Pérez de Guzmán, 1901). Domingo Blanco habla de las dificultades que en aquellos momentos existían para fundar un nuevo periódico: “[...] si ahora que el periodismo constituye una gran industria la gente de dinero se muestra poco dispuesta a esta clase de negocios, calcúlese lo difícil que sería encontrar recursos para el periódico hace cincuenta años, en aquella época de convulsiones, sin ley de imprenta, ni nada que impidiera a los gobernadores suprimir la publicación y mandar a la cárcel a redactores y cajistas” (Sánchez Illán, 1996, 259).

En la cabecera del periódico aparecía su logotipo –un fraile con capucha- y la leyenda: “*El Padre Cobos. Periódico de literatura y artes*”. El programa proponía: “*El Padre Cobos* enarbola la bandera de moralidad en el terreno de las artes y de las letras, invadido por el charlatanismo, el pandillaje y lo que es peor, la ineptitud”. Muchos creyeron que Arrieta era el que sufragaba los gastos, pero no; el periódico vivió con holgura gracias al favor que le dispensaba su público lector que agotaba sus tiradas.

El primer número de *El Padre Cobos* arremetió contra *Los diamantes de la corona*, zarzuela con letra de Camprodón y música de Barbieri, que había sido un éxito. Se la acusó de haber copiado en la letra a Scribe y en la música a Auber. Los números que se publicaron a continuación, diez entre el 24 de septiembre y el 26 de noviembre de 1854, fustigaron a dramaturgos, músicos, actores... Ni siquiera se libró Bretón de los Herreros por querer meterse a escribir una tragedia; a Ventura de la Vega le aconsejaban que abandonara las traducciones; a Gil y Zárate que puliese sus dramas; de Martínez de la Rosa dijeron que escribía “para dormir”; de Eguilaz se dijo que lo mejor de sus comedias eran siempre “los últimos versos de las últimas escenas de los últimos actos”, porque lo mejor de las cosas malas era el acabarse; a Adolfo de Castro le echaron en cara que metiera gazapos en su recopilación de los poetas líricos de los siglos XVI y XVII, de la “Biblioteca de Autores Españoles”, etc., etc. Las armas que utilizaban sus redactores eran el ridículo, la ironía y la sátira y se amparaban en la libertad de prensa de la que se disfrutaba con un gobierno progresista (Zavala, 1972, 105). Se publicaba semanalmente y se convirtió rápidamente en el “Juvenal anónimo, pesadilla de Ministerios embrionarios, terror de la patriotería acéfala, y museo de gracias para llorar y reír” (1899-1912, 249). Especialmente famosas fueron sus secciones de “Indirectas” (breves agudezas sobre asuntos varios) y “Fisonomías de las sesiones” (caricaturas de las intervenciones parlamentarias de los diputados progresistas) llenas de sátiras mordaces, que se unían a las de “La Regeneración” y “La Estrella” para combatir todos los aspectos negativos de aquel “Reino de Trapisonda” en que se había

convertido España tras el triunfo de la revolución. *El Padre Cobos* se caracterizó siempre por su excepcional gracia y su travieso ingenio, y por su estilo elegante, incisivo pero no chocarrero.

Ocurrió, sin embargo, que el general Espartero, nombrado regente de Isabel II tras la revolución de 1854, se fue haciendo cada vez más dominante y esta nueva situación obligó a *El Padre Cobos* a ampliar su objetivo. A partir del número 10, de 3 de diciembre, se subtítulo “Periódico de Política, Literatura y Artes” y pasó a publicarse todos los días múltiplos de 5. M^a Cruz Seoane lo describe:

Inalterable, socarrón, sin perder nunca la calma, se dedicó a burlarse de periódicos y gobernantes progresistas. Su atrevimiento le valió innumerables denuncias y no pocas condenas, a pesar de los brillantes alegatos de sus defensores, entre ellos Cándido Nocedal, no ajeno a la redacción del periódico, que publicaba sus discursos de defensa como suplemento. Sus sucesivos editores responsables se iban acumulando en la cárcel del Saladero, incómodo lugar en el cual tantos de aquellos heroicos periodistas decimonónicos dieron con sus huesos. Del 1 de julio al 5 de septiembre de 1855 estuvo suprimido (1983-1996, 237-238)¹⁴⁷.

En cuanto a sus redactores, ningún artículo aparece firmado, pero no por eso los autores eran desconocidos. “Ayala –dice Suárez Bravo– venía de cuando en cuando a darnos una mano. Dominado por la pasión del teatro, abandonaba a ratos los bastidores para tomar parte en una obra que el caprichoso público distinguía con su más especial y marcada predilección. El malogrado orador y poeta se jactó siempre después con orgullo de haber sido uno de los del “Padre Cobos” (Suárez Bravo, 1882, 209). Solo aparece el nombre del editor, que era sobre quien recaía el peso de la ley cuando el periódico tenía problemas con ella, pero aunque los nombres de los redactores no aparecían nunca de forma abierta, no es cierto que sus nombres permanecieran ocultos. El propio periódico trataba a broma esta cuestión: “¿Quién es *El Padre Cobos*? –se podía leer–. ¿Quién redacta *El Padre Cobos*? ¿De dónde ha salido *El Padre Cobos*? ¿Qué quiere *El Padre Cobos*?” Y el mismo periódico respondía a esas preguntas: “*El Padre Cobos* es natural de Coscobilla y descende de los Borricones”. Cecilia Böhl de Faber aceptó colaborar, de forma puntual, por la insistencia de su amigo López de Ayala. En cuanto al número de ejemplares que se editaban, el periódico añadía con letras enormes: “¡Tirada de 100.000 ejemplares!”, en el primer número, que subían a 150.000 en el segundo y desde el oncenno “¡300.002 y medio ejemplares!”

En esta segunda época, predominó el estilo cáustico, fino y paradójico de Selgas, el sutil veneno de Nocedal y el sarcasmo profundo de López de Ayala, afirma Pérez de Guzmán (1901,109), si bien Selgas imponía una uniformidad de estilo antes de dar el periódico a la

¹⁴⁷ Natalio Rivas opina que suspendieron la publicación voluntariamente (1947, 55).

imprensa. Al gobierno le dedicaba calificativos como “en el reino de Trapisonda”, que era España en manos de los progresistas y estos eran “las ocho nodrizas y los trescientos mamones”. A los amigos de O’ Donnell y a los progresistas los calificaba de abencerrajes y zegríes, pero nunca penetró en la vida privada de nadie (Rivas, 1947, 55).

El Padre Cobos fue el periódico destinado a “matar” a los gobiernos liberales del Bienio, afirma Narciso Alonso Cortés, y el *Gil Blas* fue el periódico destinado a matar a los gobiernos reaccionarios del último período del reinado de Isabel II (1920, 53). Sin crítica política, el semanario verdaderamente popular era *El Cascabel*, muy gracioso, muy a propósito para divertir a las clases medias, pero sin deseo de demoler. Por eso, ningún periódico satírico de los creados desde las Cortes de Cádiz y tampoco los coetáneos -*El Jorobado, El Cangrejo, La Postdata, Fray Gerundio, Gil Blas*- eran capaces de competir con *El Padre Cobos*. El Gobierno no solo se valió de medidas policíacas o judiciales para eliminarlo, sino que también luchó con las mismas armas, es decir, publicando cuando menos dos periódicos análogos y de signo contrario: *Pero Grullo* y *Fray Tinieblas* (Espada Burgos, 1955, 208-212). Espartero y O’ Donnell decidieron que iban a descubrir quiénes eran los responsables de *El Padre Cobos*¹⁴⁸, pero el periódico encontraba siempre la manera de decir lo que quería sin caer en la ilegalidad y los números pasaron hasta casi finales de marzo de 1855. El número 33 publicaba su famoso artículo *Un congreso infantil*¹⁴⁹ que arremetía claramente contra Espartero, pero, a pesar de que el gobierno pretendió darse por ofendido, el tribunal de honor nombrado para juzgar el artículo no encontró ninguna injuria personal contra nadie. De la defensa se había encargado Cándido Nocedal. Después de esta fueron numerosas las denuncias contra el periódico. El número 45, de 25 de mayo, publicó otro artículo polémico titulado *Relinchos*, que había sido escrito por López de Ayala. El texto fue censurado pues hacía una fuerte crítica de *los polacos* y también de *los puritanos*, al tiempo que daba cuenta de la sublevación de dos escuadrones de caballería en Calatayud: “Tal vez esos mismos caballos relincharon no ha mucho en los campos de Vicálvaro: ¡Viva la Libertad! Está visto que la raza caballar preside la dirección de los negocios públicos de España: Nos legislan las Cortes Constituyentes, nos gobierna O’ Donnell...”, decía el artículo. Solo apareció el título en el periódico y el espacio que debía ocupar el texto se quedó en blanco

¹⁴⁸ En el número primero de mayo de 1855, en *Fray Tinieblas*, titulado “No más incógnito”, podía leerse lo siguiente: “...No sucederá con nuestros nombres lo que con los del ‘Padre Cobos’, que deben ser, según nuestra cuenta, por lo menos cinco padres, y uno de ellos padre de la Patria; puesto que todo el mundo para saberlos de memoria los buscan y los encuentran en las nóminas del ministerio de la Gobernación, fechadas antes de la revolución de julio...”

¹⁴⁹ Natalio Rivas afirma que la autora de este artículo fue Cecilia Böhl de Faber. Pleno de ingenio, de gracia muy fina, de coplas del folklore popular y de refranes, pero en el fondo intencionado y punzante, simulaba que el Consejo de Ministros era un cenáculo de niños que no saben lo que hacen. Fue denunciado y su defensa corrió a cargo de Cándido Nocedal, que pronunció un informe elocuentísimo. El veredicto fue absolutorio (1947, pág. 59).

pues había sido censurado. Denunciado, su defensa corrió a cargo de un notable jurisconsulto, José González Serrano. El fallo fue condenatorio y el periódico clausurado¹⁵⁰.

Cuando se reanudó la publicación, no dudaron en arremeter contra los políticos que manipulaban con el lenguaje:

El señor Escosura llama manifestaciones enérgicas a lo que el Diccionario de la Lengua llama motines [...] Si los amotinados no son más que manifestadores enérgicos de sus opiniones, los contrabandistas no serán más que traductores libres de artículos extranjeros; la joroba no es más que una cortesía permanente y los escamoteos de lo ajeno, demostraciones suaves del órgano de la adquisición. Proponemos estas modificaciones lexicográficas, apoyadas en la triple autoridad del señor Escosura como ministro activo, conspirador premiado y académico impresionable (II, 47, 5 de abril de 1856).

Consecuentemente, también se reanudaron las denuncias. Una de las más violentas fue, sin duda, la que sucedió en los primeros días de mayo de 1856. Seguía siendo Escosura el ministro de la Gobernación. Doce milicianos disfrazados de obreros entraron armados de garrotes en la casa-administración del periódico, calle de San Roque, número 8. El administrador fue apaleado, los muebles rotos y la oficina destrozada. Escosura afirmó que no sabía nada y cuatro periódicos progresistas, *La Nación*, *El Clamor Público*, *La Iberia* y *Las Novedades* defendieron a los atropellados. *El Padre Cobos*, en el número del día 5, afirmaba que todos los insultos los recibían con alegría porque la situación les hacía reír y no llorar.

Los editores, entonces, alquilaron un nuevo piso y siguieron publicando. El día 20 de mayo apareció un *Himno a Espartero* (II, 52, 1-4)¹⁵¹, que había sido escrito por Ayala y ridiculizaba el partido en el gobierno, que se suponía progresista. El fiscal lo denunció fundando su acusación en que la poesía “desacreditaba a las Cortes y embarazaba sus facultades”, que, según rezaba el texto legal en que se amparaba, constituía delito. Esta es la letra del himno:

CORO B

¡Que nos van a quitar el oficio!
¡Sostened, chascanautas, la lid!
¡Cortes haya hasta el día del juicio!
¡Cortes, Cortes que no tengan fin!

GRUPO PRIMERO

¹⁵⁰Rivas afirma que el veredicto fue absolutorio (1947, 60). Sin embargo, J. Pérez de Guzmán afirma que la sentencia fue condenatoria. Merece mayor confianza Pérez de Guzmán que escribe más cercano a los sucesos y cita a personas que vivieron los hechos y son los que le han servido de informantes (1901, 113).

¹⁵¹ Con motivo de la entrada de Espartero en Madrid, tras su pronunciamiento, ya se habían hechos varios himnos compuestos por Quintana, Madoz y otros escritores, en los que se llegó a comparar al general con el Cid (Martín, 1996, 136-137).

Después, ¡ay! de haber reconocido
que es muy bueno ser Constituyente,
(porque superabundantemente
es mejor que ser Constitución),
estando ya cerca del verano,
a veinte de este mes, cuando más,
vuelve a Madrid el Duque y... ¡chascás!¹⁵²
nos amaga la disolución.

CORO

¡Que nos van a quitar el oficio! Etc.

FRACCIÓN SEGUNDA

A fuerza de agua y azucarillos
embelesábamos al concurso,
arrimándole cada discurso
que podía arder en un candil.
¿Quién escuchará nuestras arengas,
si de la tribuna se nos lanza?
Pero no perdamos la esperanza,
que un oído hay en cada fusil.

CORO

¡Que nos van a quitar el oficio! Etc.

PELOTÓN TERCERO

Se vence el proyecto de clausura,
acabó la higuera de dar higos;
ni los parientes ni los amigos
del presupuesto disfrutarán.
¡Sus! ¡Sus! ¡A las lenguas! ¡A las lenguas!
¡Guay! Que tal vez, si somos echados,
al país los nuevos Diputados
desconstitucionalizarán!

CORO

¡Que nos van a quitar el oficio!
¡Sostened, chascanautas, la lid!
¡Cortes haya hasta el día del juicio!
¡Cortes, Cortes que no tengan fin!¹⁵³

¹⁵² Por desgracia, en “el reino de Trapisonda”, que era como *El Padre Cobos* se refería a España, “antes del chascás del General Espartero hubo el chascás del General Riego, a quien se debe la pérdida de las colonias de América; después del chascás del General Espartero, el eterno chascás progresista ha presidido otras pérdidas y humillaciones. Pero esto no obsta para que el chascás sobreviva; pues como en sus refranes, escribía también *El Padre Cobos*: “Al cabo de los años mil, / vuelve el progreso por do solía ir” (Pérez de Guzmán, 1901, pág. 117).

¹⁵³ El himno llevaba, antecediéndole, la siguiente nota informativa: “Artículo de *El Padre Cobos* correspondiente al número del día 20 de mayo, recogido de orden de la Autoridad, denunciado por el Promotor Fiscal Sr. Massa y Sanguinetti, y absuelto por el Jurado en 19 del corriente”. Como prólogo al texto del himno, en la sección de “Poesía pura”, podía leerse: “Aún no hemos vuelto de la sorpresa que nos ha causado nuestro entendimiento, al descargar sobre el papel las siguientes estrofas, en que por lo visto ha querido el autor rivalizar con los cantores del ilustre

El himno fue denunciado por revolucionario y Ayala, para negarlo, se valió de un ardid ingenioso. Conocía a un periodista de *Las Novedades*¹⁵⁴ y en ese periódico, que había apoyado al gobierno, lo publicó prosificado. Esa redacción pasó inadvertida a los jueces que no observaron en el texto nada censurable y cuando se dieron cuenta ya estaba en la calle¹⁵⁵. Posiblemente contribuyera a ello el hecho de que dicho periódico, aunque liberal en su ideología, concedía más importancia a lo informativo que a su adscripción política progresista (Seoane, 1982, 91). Después, su autor, sintiéndose responsable, aunque la composición había aparecido como anónima, da la cara y se encarga de la defensa en los tribunales y aboga, además, por la libertad de prensa¹⁵⁶. El día anterior, Ayala escribe a Teodora y le confiesa que no ha preparado aún nada: “Mañana tengo que defender ante el jurado y públicamente al *Padre Cobos*; todos tienen gran curiosidad de oírme; yo no he perorado nunca; a esta fecha apenas sé lo que he de decir: me quedan unas quince horas para prepararme”. Y, en la carta siguiente, le declara muy contento: “he triunfado, todo Madrid está sorprendido de mi discurso. He tomado asiento entre los primeros oradores de España. El periódico salió absuelto” (Pérez Calamarte, 1912, 521-522).

La defensa del periódico satírico tuvo lugar el 19 de junio de 1856. Blasco y Soler relata cómo fue aquella defensa ante el Tribunal de imprenta: “Una voz poderosa, una figura atractiva, unidas a una inteligencia superior, tenían que dar por resultado un orador de gran fuerza. No era difícil, por consiguiente, que el ya aplaudido poeta arrebatase al auditorio, consiguiendo que amigos y adversarios le aplaudieran, viendo en él una esperanza de la tribuna, que bien pronto fue realidad” (1885-1886, 162). El discurso recoge párrafos como los siguientes:

Yo no puedo prestar a mis palabras la autoridad que han dado a las suyas los ilustres oradores que en este sitio me han precedido. Yo no soy diputado constituyente; yo no soy hombre político; yo no soy... ¡asombraros! Ni siquiera soy abogado. Pero si bien es cierto que la falta de las cualidades que he enumerado quita autoridad a mis palabras, no lo es menos que me deja mas apto para representar la opinión pública. [...] Cuando esa juventud despierte de su letargo, y poderosa con su inocencia, y más poderosa aún con el descrédito de los que puedan ser sus enemigos, escuche los clamores de la patria, comprenda sus males y tienda la mano a

Duque de la Victoria durante su último viaje. El objeto, según parece, es proporcionar un grito de guerra a los representantes puros y rojos que pretenden la propagación indefinida de la Asamblea Constituyente; y nosotros no podemos hacer más, en obsequio suyo, que prohiar la composición, si gusta, y rechazar toda participación en ella, si el público no la recibe bien. Se prohíbe expresamente leer estos versos; pero se permite cantarlos, haciéndoles entrar con calzador y a fuerza de cambiar el domicilio de los acentos, en la música del *Himno de Espartero*”

¹⁵⁴ Probablemente se trataba de Vicente Barrantes, su paisano, o de Antonio Cánovas del Castillo, su amigo. Ambos estaban en el periódico como redactores desde 1852.

¹⁵⁵ No era la primera vez que al gobierno de turno le ocurría algo parecido. Recordemos, por ejemplo, la situación de la que fue protagonista el Padre Isla, en 1746, con su *Día grande de Navarra* (Pozuelo Yvancos, 2005)

¹⁵⁶ Este discurso apareció publicado como Suplemento al número LII de *El Padre Cobos*, donde había aparecido el Himno el 20 de mayo de 1856, págs. 1-4.

remediarlos, no empezará, no, por unirse a ninguno de los viejos partidos, tales como hoy se encuentran; empezará por citarlos todos a un gran juicio. [...] Cuentan que el Gobierno aborrece de muerte a *El Padre Cobos* [...] ¿Por qué ese odio? ¿Tanto se aborrece a sí mismo nuestro Gobierno que no puede mirarse al espejo sin bramar de ira?... (Suplemento, 20 de mayo).

Desde las primeras palabras, Ayala se ganó al público que solo lo conocía como autor dramático, pero tanto entusiasmo y ardor puso en sus argumentos, tanta elocuencia derrochó, que el jurado absolvió por unanimidad al periódico. Ese fue el punto de partida de su gran fama como orador y su primer éxito en su carrera como político. Castro y Calvo, con ese enfoque particular que tiene lo que concierne a su biografiado, afirma:

Nada de esto debe creerse que pasaba inadvertido para Ayala, aspirante a político, que había dado, con fortuna, sus primeros pasos en el mundo de las letras. Hasta aquel momento su batalla había sido fácil; necesitó muy poco para encontrar los resortes de la fama y la popularidad, dirigiéndose, primero a Sartorius, después a Gil y Zárate y Cañete, llegando, por medio de sus amigos a Cristino Martos, Ortiz de Pinedo y Arrieta¹⁵⁷, a la vida de la alta intelectualidad [...] Pero, sin duda, los éxitos iniciales de Ayala y más que nada la presunta influencia que todos admiten en él, le hacen ya, desde los primeros momentos, más que un amigo aprovechable, un hombre terrible; la capacidad de adaptación al medio, su cautela para ir escalando los primeros jalones, la facilidad con que él, humilde provinciano, ha ido situándose, todo se comenta y se cotiza.

No parece objetivo este comentario, en primer lugar porque a las personas que cita las conocía de antes o eran sus amigos cuando todavía no era nadie y en el discurso se muestra honesto desde el primero momento, al reconocer que no es ni siquiera abogado y tampoco es político. Por otra parte, si hubiese estado tan preocupado creyendo que aquel discurso le podía servir de trampolín para lograr puestos en el gobierno, evidentemente no le hubiera llegado el día antes sin haberlo preparado, como le confiesa en carta a Teodora. No vemos por ninguna parte los “resortes de la fama y la popularidad” a los que se refiere Castro.

El Padre Cobos volvió a suspender la publicación el 5 de julio de 1856 con motivo del veraneo. No volvió a reanudarse la publicación, pues en septiembre el gobierno estaba a punto de sufrir una gran crisis que, efectivamente, sucedió en octubre. Los nuevos gobernantes eran ahora: Narváez, Nocedal, el marqués de Pidal, Seijas Lozano (que había sido defensor de *El Padre Cobos*), el general Lersundi, Claudio Moyano, entre otros. Nocedal, en el ministerio de la Gobernación, abrió la puerta a los literatos. Tamayo y Baus, González Pedroso, José Selgas, Navarro Villoslada, fueron sus favorecidos.

¹⁵⁷ Parece que debe de haber un error cuando Castro dice “por medio de sus amigos, a Cristino Martos...”. Creo que sobra la preposición *a*, porque Cristino Martos, Manuel Ortiz de Pinedo y Emilio Arrieta eran, como sabemos, sus mejores amigos (1965, Estudio Preliminar, I, LVII-LVIII).

Toda esta aventura con *El Padre Cobos* nos va a permitir compartir una reflexión con Marta Palenque. Dice la autora:

La politización artística, en la que se integra la conjunción escritor-política, es un rasgo muy peculiar de la cultura decimonónica. Por un lado, es consecuencia de la política cultural ilustrada, que concede un importante papel civilizador y educativo al arte y que reserva al artista un puesto junto al sabio ‘en el olimpo cívico de las nuevas jerarquías sociales’; por otro, de la nueva situación en que se encuentra el artista que, paulatinamente, deja de estar subordinado al mecenas para entrar en el camino de la profesionalización y el mercado, pasando a depender, así, no del noble sino del nuevo público, que no es ya la aristocracia sino la burguesía. Aunque perviva en el XIX, ya en el XVIII la figura del mecenas tiende a desaparecer y el artista inicia su vida autónoma, viéndose obligado a seguir las leyes de un mercado artístico emergente o a recurrir al Estado como mejor mecenas (en realidad, a lo largo del siglo XIX puede hablarse de mecenazgo del Estado). Pero, en su nueva libertad, busca también justificar su propia labor en la sociedad. [...] Hacerse útiles a una sociedad que demanda utilidad a sus componentes, les lleva a su vez a adquirir una dimensión económica, pública y política que antes apenas conocieron y que dota a su literatura de una implicación social y mediata hasta entonces ocasional (1998b, 68).

Y mientras sucedían todos los avatares con *El Padre Cobos*, el 25 de marzo de 1855 tuvo lugar en los salones del Senado el solemne acto de la *Coronación del eminente poeta D. Manuel José Quintana*, que se publicó con ese mismo título (Olmedilla y Puig, 1908, 5-30). Quintana significaba para todos los jóvenes escritores y artistas el nacimiento del liberalismo español (Derozier, 1978). Efectivamente, los escritores, como Byron, Hugo, Lamartine, Manzoni o Quintana, por la autoridad que les concede su peculiar capacidad para interpretar la realidad, se convierten en pensadores privilegiados, de dotes casi proféticas, jueces de la sociedad, sin que eso impida que se erijan como uno de sus más sólidos puntales. Es un fenómeno al que Paul Bénichou denomina “la coronación del escritor”, fenómeno que tiene que ver con el advenimiento de un poder espiritual laico en la sociedad burguesa, pues el literato, versificador o filósofo es promovido al rango de pensador o de profeta (1981). En consecuencia, tal como hemos visto en todas estas celebraciones, la literatura, en especial la poesía, se transforma en un signo de refinamiento social, desarrollado en los salones, y a la vez en trampolín para llegar a la política (Román Gutiérrez y Palenque, 2008, 20). La comisión para este homenaje estuvo compuesta por periodistas de *La Iberia*, *La Nación*, *El Tribuno*, *El Esparterista*, *El Miliciano*, *La Unión Liberal* (Enrique Cisneros) y *Las Novedades* (Vicente Barrantes). Participaron, entre otros: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Antonia Díaz y Fernández (luego de Lamarque), Antonio García Gutiérrez, Julián Romea, Gaspar Núñez de Arce y Adelardo López de Ayala. Tras un discurso laudatorio de Pedro Calvo Asensio, los distintos poetas aportaron sus composiciones.

Ayala subtítulo la suya “Cantata para la solemne coronación de Don Manuel José Quintana, con letra de Don Adelardo López de Ayala y música de Don Emilio Arrieta”¹⁵⁸. Decía así:

CORO GENERAL

Nobles vates inspirados
por el genio de la gloria,
celebrando la victoria,
vuestro canto levantad.
Que la patria al fin os dice
con enérgica elocuencia:
“alcanzó la inteligencia
galardón y libertad”.

ESTROFA PRIMERA

De gozo en este día
el alma se dilata,
que al fin la patria mía
dejó de ser ingrata.
Cuando su gloria cantes
en la eternal mansión,
mitiga de Cervantes
la justa indignación.

CORO

Idem.

ESTROFA SEGUNDA

Lloraste la amargura
de la que nace hermosa,
corone la hermosura
la frente luminosa.
Jamás del genio ardiente
muriera el resplandor,
si el genio solamente
rindiera nuestro amor.

CORO

Idem.

¹⁵⁸ Esta “Cantata” fue la que Ayala presentó en otro acto de homenaje, ofrecido por los redactores de *La España Musical y Literaria*, que se celebró unos días antes, el 19 de marzo, y que se publicó con el título de *Corona poética dedicada al Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana con motivo de su coronación, por los redactores de La España Musical y Literaria*. Publicado por D. José Marco (director de la Sección Literaria del referido periódico), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1855. La cantata de Ayala se encuentra en las páginas 76-78.

Ayala ha continuado con su labor dramática. Al poco tiempo, el 31 de enero de 1855, *La Época* da cuenta de que el teatro del Circo está decidido a poner en escena dos zarzuelas, la primera de ellas *Los comuneros*, con letra de Ayala y música del maestro Joaquín Gaztambide. El anónimo gaditano al que ya nos hemos referido en diferentes ocasiones nos informa de que la representaron la señorita Ramírez y los señores Salas, Caltañazor, Font, Calvet, Becerra, Cuvero (*sic*) y que obtuvo “un éxito fugaz y de mera estimación” (1882, 22). La obra se refería a los acontecimientos de Castilla, cuando llega el emperador Carlos V a España. El público estaba seguro de que Ayala interpretaría la situación política actual (los enfrentamientos entre Espartero y O’ Donnell) y así fue. En el argumento se enfrentan el villano Juan, que es un traidor y defiende al rey, y el héroe Fernando que es el líder de los rebeldes y representa la libertad. No debía de estar muy tranquila la empresa del Circo, una vez leído el libreto por el director y los actores, porque el estreno se fue dilatando y por fin se hizo el 14 de noviembre de 1855. Los sucesivos retrasos fueron recogidos por la prensa y el estreno, concretamente, por *La Nación* y *La Iberia*. Este último periódico añadía a la simple noticia que “los autores salieron al escenario al final del segundo acto”. Efectivamente, la obra gustó mucho al público pero nada a los moderados porque el personaje Espolín era una clarísima caricatura de Espartero¹⁵⁹. La segunda zarzuela que se había destinado al Circo era *Guerra a muerte*, letra de Ayala y música de Arrieta, que se había estado ensayando desde el mes de febrero. La obra seguía el tópico de la oposición de los sexos y se ambientaba en los jardines del Palacio de La Granja, durante el reinado de Felipe V. Su estreno fue el 22 de junio de 1855¹⁶⁰. El día 24 de junio, en el periódico progresista *La Nación*, se leía una breve crítica: “notable bajo los dos aspectos, literario y artístico”. La obra incorporaba una gran variedad de bellos cantares, interpretados por el actor Salas con gran aplauso, a pesar de lo cual pasó inadvertida. Sus intérpretes fueron: Amalia Ramírez, Teresa Rivas, Francisco Calvet, Ramón Cubero, Francisco Salas y Vicente Caltañazor. Era verano y los autores –Ayala y Arrieta- se fueron de vacaciones al norte y se encontraron con García Gutiérrez. Allí escriben una nueva zarzuela, *El conde de Castralla*, y una segunda parte para *Guerra a muerte*, con la que el teatro del Circo anuncia que abrirá la nueva temporada el día 7 de septiembre. También escriben, según noticia que da *La Época*, otra zarzuela titulada *Las germanías de Valencia* (de la que solo tenemos esta noticia aparecida con fecha 23-X-1855).

¹⁵⁹ El ataque contra la política autoritaria del general no resultaba casual para nadie y el título de la obra era más que significativo, máxime si tenemos en cuenta que una de las logias y cuerpos masónicos madrileños llevaba por nombre “Comuneros de Castilla”. (Roldán Rabadán, 1989, 25-33).

¹⁶⁰ Es posible que sea esta zarzuela la “maldita obra” que le impide estar en Madrid junto a Teodora, a la que se refiere Ayala en las Cartas XX, XXI y XXIII y en las que le cuenta que está en Valencia con García Gutiérrez, con Arrieta, con su hermano y con Emilio Santillán (Pérez Calamarte, 1912, 523-524).

El Conde de Castralla, con música de Oudrid, estaba centrada en el siglo XVI pero revertía en su época como un alegato político. Su argumento presenta a los rebeldes organizados en una asociación que llama al rey Carlos V para que los apoye. El rey vacila, pero al fin decide destruir la asociación. Las fuerzas reales toman Alcira y Játiva en 1523, lugar donde los rebeldes se habían levantado. Esa es la literatura, pero en la realidad la situación no era muy diferente. En febrero de 1852, el cura Merino había atentado contra la reina y a esto habían seguido una serie de actos revolucionarios contra los escándalos del ferrocarril que Sartorius quería tapar, lo que había acabado con la suspensión de las Cortes, el arresto de los principales adversarios y el exilio de varios generales. Este abuso de poder originó sucesivas revueltas –en Zaragoza en febrero de 1854 y los asaltos de la casas de la reina madre María Cristina, de la de Sartorius y de la del financiero Salamanca–. En julio del 54, Sartorius dimitió. Había una demanda general que pedía cambio de gobierno, y la reina regente llamó a Espartero para que pacificase el país. Como puede comprobarse, los ánimos en la España del momento estaban bastante caldeados y hubo que esperar unos meses para intentar que se aplacaran porque *El conde de Castralla* se estrenó en el teatro Lírico o de la Zarzuela el 19 de febrero de 1856. La función se hizo a beneficio de la actriz Amalia Ramírez y estuvo interpretada por Francisco Salas, Vicente Caltañazor, José Font, Francisco Calvet, Joaquín Becerra, Ramón Cubero, N. Franco, Vicente Pombo, N. Pellizary, Manuel Fernández, N. Unanue, Manuel Moya¹⁶¹; y las actrices: Adelaida Latorre, Amalia Ramírez, Agustina Marco, Carolina Blanco y Pilar Lázaro. Solo estuvo en cartel tres días porque el gobernador, percatándose de que era una sátira contra el duque de la Victoria, la prohibió y el director del teatro –Gaztambide– y el actor –Salas– fueron amenazados, de ahí que se enfadaran con Ayala por haberlos puesto en aquel aprieto (Coughlin, 1977, 75). El anónimo gaditano no desaprovecha para meterse con Ayala:

Con esa indecisión de su criterio político que siempre reveló el ministro de Ultramar, empieza el autor su obra por una pintura poco lisonjera de la plebe y de su manera de entender las revoluciones, mas luego hace tan sarcástica apología de la nobleza en la persona del conde de Castralla y tal encomio del verdadero pueblo en las figuras de Gil Vicente y de Alonso, que parece dar toda la razón a los revoltosos y quitársela al cruel Carlos V. Sin duda porque la música todo lo tapa, permitiéndose el autor poner en boca del coro popular esta estrofa, dirigida a la nobleza:

Raza infame, del cielo maldita,
Para oprobio del pueblo encumbrada;
Tiembra ya, que de Dios y su espada
Los plebeyos armados están!

¹⁶¹ Castro y Calvo dan a este actor el nombre de Manuel Malla (1965, Preámbulo, I, 49). En los manuales sobre teatro de la época aparece como Moya.

[...] Al fin la nobleza vence, y el autor se decide por darle la razón y aun por adornar con todas las virtudes privadas y cívicas al pícaro Conde de Castralla, como declarándose desde luego por la política del éxito, de que se mostró tan partidario en su vida pública el Sr. Ayala (1882, 23-24).

Quizá lo más interesante, desde mi punto de vista, sean las concomitancias que podemos establecer con las reivindicaciones que observábamos en las reflexiones contenidas en *Los polvos de la madre Celestina*. Volviendo a esta obra, *La Nación*, el 24 de febrero, denunció el suceso con las siguientes palabras: “Conspiración teatral: La autoridad ha mandado suprimir la tercera representación de *El conde de Castralla*, que debía ejecutarse anoche en el teatro del Circo. Parece que dieron lugar a ello rumores de que se preparaban dos bandos, para aplaudir unos y para silbar otros, llevando estos últimos sus significativas demostraciones hasta promover el desorden”. El diario monárquico *La Esperanza* también dio la noticia, sin más comentario (3-III). Sin duda, es a este suceso al que se refiere Ayala, en carta a Teodora, al hablar de que Salas, Gaztambide y la compañía lo acusan de haberlos comprometido con su imprudencia. El autor se defiende diciendo:

[...] todo se redujo a poner yo mi empeño al servicio de sus resoluciones [...] ¿Era en mi oficiosidad seguir en el asunto para el cual mil veces habían solicitado mi intervención y mostrar más ahínco a medida que juzgaba mayor la injusticia con que eran tratados? Yo que había estado en perfecto acuerdo con ellos cuando el negocio se desenvolvía tranquilamente, ¿debí abandonarlos en el momento en que había que arrostrar odios y contraer responsabilidades? [...] Ya supongo que algún concejal, irritado de que hayamos puesto en duda su infabilidad, amenazará con dejar el abono del teatro de la Zarzuela, y para conjurar esta desgracia, echarán sobre mí todas las culpas (Pérez Calamarte, 1912, 538-539).

Ayala sigue quejándose de lo ocurrido y probablemente él mismo, o alguien en su nombre, en la sección de “Indirectas” de *El Padre Cobos* (II, 37, 5 de marzo de 1856), escribe lo siguiente sobre Escosura que estaba en Gobernación:

La literatura de *El Aragonés* [alude a un periódico de Zaragoza y a unos artículos dedicados al General Espartero] me recuerda la literatura del señor ministro de la Gobernación. Y el ministro y la Literatura me recuerdan que ha sido prohibida la representación de la zarzuela *El Conde de Castralla*, después de estar autorizada por la Censura. Cuestión, ¿la ha prohibido el ministro o el literato? Ni uno ni otro. La ha prohibido la revolución de julio, porque no quiere que la miren con gemelos (1965, Preámbulo, 49).

III. 2. 2. 3. Estreno de *El tejado de vidrio* (1856)

El 30 de abril de 1856 Ayala estrena en el Príncipe *El tejado de vidrio*¹⁶² que el autor dedica a Emilio Arrieta¹⁶³ y está considerada una sus mejores obras. Valbuena Prat afirma que con esta comedia se inaugura la segunda etapa de Ayala, o sea, la llamada ‘alta comedia’ y en la que “compiten la habilidad técnica, el estudio psicológico, la sátira social y la pulcritud del verso. En este género vino a ser Ayala el Alarcón del siglo XIX [...] Todas estas obras llevan un marcado sello de época, ‘tiempo de concordatos y contemporizaciones’ –que decía un crítico coetáneo- espíritu burgués y aire de componendas” (1956, 533-534). Galdós afirma que la *factura* que le faltaba a *Un hombre de estado*, la había adquirido ya en esta obra: “Ayala aprendió el *hacer*. ¿Cómo no? Su Divino Maestro, que poseía esta ciencia en grado eminente, se la enseñó en pocos años. *El tejado de vidrio*, representado algún tiempo después, nos ofrece la cualidad que al *Hombre de estado* faltaba. El éxito fue lisonjero: desde entonces, Ayala marchó al frente de la juventud dedicada al teatro” (2004a, 352).

El anónimo gaditano dice con respecto a esta obra: “Habíase olvidado el Sr, Ayala de la promesa que hizo al frente de su primer drama, y recordándola esta vez, nos ofrece un pensamiento moral, práctico y fecundo” (1882, 27).

Rubio Jiménez, refiriéndose a su argumento, afirma que:

presenta dos intrigas paralelas. De un lado, el acoso del conde del Laurel a Dolores, casada con Mariano. De otro, el del joven calavera Carlos a Julia, casada en secreto con el conde del Laurel, experimentado calavera, a su vez, y maestro del joven. Todo conduce a través de laberínticos meandros a dar una lección inolvidable al conde, haciendo buena la tesis enunciada metafóricamente en el título: el joven Carlos ha aprendido con celeridad las lecciones de su maestro y ahora asedia a su esposa, impetuoso, descubriendo la fragilidad de su propio tejado. El veterano don Juan es castigado en su propia carne. Como en *El hombre de mundo* [de Ventura de

¹⁶² Ante la polémica suscitada por este suceso teatral, Mabel Harlan ha demostrado que *El tejado de vidrio* se representó por primera vez al final de abril o principios de mayo de 1856, pese a la opinión de diversos biógrafos, reputados críticos e historiadores. En su artículo “The date of *El tejado de vidrio*, with a bio-biographical note on D. Adelardo López de Ayala” (1938, 236-249). Harlan fecha el estreno el 3 de mayo de 1856 como muy tarde y para ello se basa en las noticias del evento y críticas posteriores, incluso del propio Ayala en defensa de los actores, aparecidas en distintos periódicos, entre ellos, *El Sur*, con fecha de 29 de abril de 1856; el *Semanario Pintoresco Español*, con fecha del 4 de mayo de 1856; *El Surel*, de 11 y 15 de mayo; *El Diario español. Político y Literario, El Occidente...* Puedo añadir algún dato más obtenido de los diarios que he consultado. En *La Nación*, con fecha de 1 de mayo, encontramos la siguiente noticia: “Beneficio [de Julián Romea]. Anoche se estrenó en el teatro del Príncipe, la comedia del señor López de Ayala *El tejado de vidrio*. Un público escogido y numeroso llenó la sala. Al fin de la función, la concurrencia llamó a las tablas al señor Ayala para manifestarle entre continuados aplausos, el agrado con que vieron su comedia”. Por tanto, frente a la opinión de Oteyza que justifica su éxito porque ya había pronunciado Ayala su célebre discurso en defensa de *El Padre Cobos*, Harlan aclara que esta obra se puso en escena con anterioridad a los acontecimientos que iban a ocasionar los resultados ya señalados con relación al periódico (1938, 419).

¹⁶³ “Siempre han sido hermanas la Música y la Poesía; pero nunca tanto como lo somos los dos”, le dice Adelardo a su amigo Emilio en la dedicatoria.

la Vega, 1845] se trata de introducir el buen sentido y el moralismo burgués en el tema del donjuanismo (1988b, 656).

Mabel Harlan (1938) afirma que esta obra marca el paso firme de Ayala como dramaturgo, está relacionada con la sociedad contemporánea y es la primera que inicia la llamada comedia burguesa; en ella, el autor utiliza la fusta al dirigir el fallo del protagonista sobre él mismo, con el efecto deseado. Sin duda, ese acercamiento a lo que entonces se llamaba comúnmente el drama de levita o de costumbres y después ‘alta comedia’ está fundamentado en la educación y sensibilidad clásicas de Ayala si bien no se trata de un clasicismo hierático y estéril, sino de carácter moderno y útil; pero, además, en su conocimiento de los escritores del siglo XVIII, en especial de Moratín que para el teatro español es quien mejor representa todo el cambio que se produce en el pensamiento estético y poético europeo del siglo XVIII (Rodríguez Sánchez de León, 2010). El acercamiento evidente a la realidad circundante no impide que Ayala practique, en esta primera obra, el tópico del *prodesse et delectare*. En este sentido, se trata de lo que Francisco Ruiz Ramón llama recepción inducida y que explica con las siguientes palabras:

Construcción inferida para el espectador por el productor-emisor, primero en el circuito de comunicación que es el autor como dramaturgo. Es decir, no el autor como sujeto psicológico/ideológico en cuanto emisor del discurso del texto, sino el autor como sujeto emisor de la *voz dramática*; sujeto que va emitiendo, en ‘el texto para la escena’ del texto en proceso de composición, las voces en conflicto de una acción en diálogo. Lo que como voz textualizada dice en los discursos de los personajes, no es lo que dice cada uno de sus discursos, ni la suma de todos ellos, pues no está puesta en boca de los personajes, sino incorporada en la acción como estructura en movimiento, cuyo sentido es pensado en función del cambio. Esa *voz dramática*, que habla desde su montaje en el texto como polifonía de voces en conflicto, es la voz que el autor como dramaturgo proyecta en la recepción inducida. Esta podría considerarse, en la relación mimética entre ficción y realidad, como la primera, y quizás la más importante, mediación del dramaturgo entre las normas y valores de la cultura compartida por autor y espectador [...] Estas, sin embargo, no son causas formales de la dramaturgia textual, sino de sus efectos, dirigidos, en la recepción inducida, al espectador para su recepción a corta o a larga distancia, en la que, a su vez, interviene, para una nueva intermediación entre ambas, la puesta en escena del texto por el hombre de teatro (2004, 377-378)¹⁶⁴.

A esta manipulación evidente que ejerce el dramaturgo desde el mismo momento en que selecciona el argumento y el léxico con el que lo va a plasmar en su texto dramático, se suma, en primer lugar, la recepción que del mismo hacen el director escénico y los actores que van a dar vida a los personajes en el escenario, con su voz, sus movimientos, sus gestos, sus vestidos y sus

¹⁶⁴ La recepción de la obra literaria es un tema que se planteó entre los críticos y analistas de la llamada Escuela de Constanza. Entre los estudios que plantean este asunto pueden verse los siguientes: R. Ingarden, “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, 8, 1971, 531-538; W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; H.R. Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976; *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978; *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986; Régis Durand (ed.), *La relation théâtrale*, Lille, P.U.L., 1980.

peinados. También tienen que interpretarlo músicos, decoradores, luminotécnicos...¹⁶⁵ Cada uno de ellos aportará su particular manera de entender el texto¹⁶⁶, pero, bajo las órdenes del director, tendrán que lograr que este tenga coherencia y cohesión en la puesta en escena. Por su parte, el espectador también recrea el texto dramático que le brindan desde la escena, puesto que va a enriquecer el mensaje añadiéndole la información que contienen los trece códigos estudiados por Tadeus Kowzan a los que sumará sus propios horizontes de expectativas que, posiblemente, no coincidan en su totalidad con el planteamiento que le han hecho los distintos emisores que han intervenido en ese proceso semiológico de la comunicación complejo que se pone en juego en el teatro. Así, pues, el espectador es otro creador más, puesto que va a encuadrar el mensaje que recibe en un contexto que es el suyo y en su manera de ver, o sea, de comprender lo que se le comunica desde el escenario. En este sentido, es muy posible que el acercamiento a la realidad circundante del público, como reacción frente a los dramas románticos que estaba acostumbrado a ver, contribuyera al éxito que tuvo la obra, cuyos principales protagonistas fueron Teodora Lamadrid, Julián Romea, Arjona, Tamayo, Alisedo, Laplana, Morales, Bullón, Rodríguez y Ossorio. Las representaciones se prolongaron durante todo el mes de mayo, según se desprende de la información que da el periódico *La España* en distintas fechas y, concretamente, el 24 de mayo: “Función regia. S.M. la reina asistió el miércoles al teatro del Príncipe, a la representación de *El tejado de vidrio*, de Adelardo López de Ayala”.

El 15 de junio del mismo año, 1856, se produjo una escisión en la Sociedad de Autores dramáticos. Recordemos que Ayala, en 1851, había sido uno de los promotores en constituir dicho organismo junto a Francisco Camprodón. En la carta LVIII, le escribe Ayala a Teodora: “me estoy entreteniendo en desbaratar la sociedad de autores dramáticos. El primer paso ya está dado; yo de todos modos me quedo fuera oficialmente”. Según se recoge en *La Nación* (15-VI-1856), donde apareció la noticia, [de la sociedad] “se han separado los señores Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, López de Ayala, Camprodón, Suárez Bravo, Dacarrete, Cisneros y otros varios. Casi todos los principales poetas dramáticos están fuera de ella. Pero es de esperar que la Asociación de Escritores Dramáticos se rehaga bajo condiciones más permanentes”.

¹⁶⁵ Tadeus Kowzan propone un cuadro de trece sistemas, con la intención de proporcionar un instrumento de análisis de la obra dramática: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido. El espectador debe interpretar estos signos, aunque no es imprescindible que los descodifique y relacione todos para dar sentido a la obra (1976). Cf. también Anne Übersfeld, *L' école du spectateur. Lire le théâtre*, 2, París, Ed. Sociales, 1981.

¹⁶⁶ M^a Carmen Bobes habla del “escándalo semiótico” cuando el espectador y el personaje no comparten el tiempo y tampoco el espacio (1987, 124-125). En el caso de la ‘alta comedia’, sin embargo, la novedad consistía en que el tiempo teatral y el real (o extrateatral) era compartido por los actores que encarnaban a los personajes, por esos entes de ficción y por el público; es más, los espectadores podían reconocer a cualquier individuo de su tiempo en los personajes que actuaban en el escenario. De ahí el verismo y el realismo que ofrecían estas obras.

Posiblemente, el motivo debió de ser reaccionar contra la postura intransigente y conservadora de Nocedal, nombrado ministro de Gobernación, después de la etapa del Bienio Progresista. Habrá que esperar a 1868 para que vuelva a plantearse crear una Sociedad de Autores que defienda los intereses de los escritores.

III. 2. 2. 4. Ayala entra en política como diputado de la Unión Liberal (1856)

La situación política era bastante caótica y el revuelo organizado con *El Padre Cobos* hacía tres meses no era más que un grano añadido al montón de los desastres. La consecuencia fue que, en julio de 1856, O' Donnell, con el apoyo de la reina Isabel, dio un golpe de Estado contra Espartero cuya política había llegado a ser demasiado radical incluso para los moderados. Ayala vive toda esta etapa convulsa y se adhiere a este partido liberal que está formado por los más moderados de entre los progresistas y los más progresistas de entre los moderados. La ideología del nuevo partido es afín a la suya, aunque sigue siendo defensor de la monarquía, pero de una monarquía parlamentaria o constitucional¹⁶⁷. Su cambio de moderado a unionista se valora hoy como de escasa relevancia, pues las diferencias entre ambos eran insignificantes, aunque el anónimo autor gaditano, más cercano al él en el tiempo, afirma que “combatió contra su antiguo partido, principalmente en su célebre discurso contra la ley de imprenta del Sr. Nocedal, que más tarde había de parecerle justa y hasta indulgente y benévola” (Anónimo, 1882, 9). Por otra parte, la Unión Liberal supo apreciar más el valor y la importancia de su nuevo miembro, mientras que el partido moderado estaba en plena decadencia.

En este año se homenajea en Sevilla a la Infanta Luisa Fernanda para lo que se compone un *Álbum poético a su S.A.R. la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier*. La autora de todos los poemas fue Carolina Lamas y Letona (1856)¹⁶⁸. El prólogo era de *Fernán Caballero*.

Para descansar de tanto ajeteo, disgustado por los escándalos de las últimas zarzuelas y bastante desilusionado de la vida de Madrid a pesar del éxito obtenido con *El tejado de vidrio* y

¹⁶⁷A pesar de esas críticas, a las que ya me referí, hay que decir que no era una postura incoherente y oportunista, como la ven Oteyza y Castro, que lo califican de “alocado en sus ambiciones” (1965, Preámbulo, I, 58). Esa aparente ambigüedad se comprende si la enfocamos desde su época y consideramos que personas de la importancia de Eduardo Gasset y Artime, fundador del periódico *El Imparcial*, era liberal y monárquico y había participado también de manera activa en la Revolución de 1868, escribiendo en la prensa clandestina (Sánchez Illán, 1996, 268)

¹⁶⁸ Esta poeta formó parte del movimiento protofeminista romántico, junto a Gertrudis Cómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Ángela Grassi, Vicenta García... Todas ellas han sido analizadas como precursoras del feminismo en España en la obra de Marina Mayoral, 1990, 25-41; Susan Kirpatrick, 1991; Rebeca Arce Pinedo, 2008; Pedro F. Álvarez Lázaro, 1987, 233-245.

la satisfacción que le pudiera aportar su adhesión a la Unión Liberal, decidió marcharse a su pueblo pues nada de lo citado le resultaba suficiente para quedarse en la corte. Desde allí escribe la *Epístola a Arrieta*, fechada el 5 de octubre de 1856, que es una de sus mejores composiciones¹⁶⁹, tanto que Marcelino Menéndez Pelayo la incluyó en *Las cien mejores poesías líricas de la Lengua castellana* (1908)¹⁷⁰. Castro cree ver en ella “una exposición egolátrica de su persona” y duda de la veracidad de sus sentimientos, que, según él, contrastan en medio de aquella vida de orgía; y tampoco se ve “el arrepentimiento de su propia maldad, ni mucho menos la conciencia de una juventud malograda”. No es posible estar de acuerdo con esa valoración que califica al autor de ególatra, de malvado, de llevar una vida de orgía y absolutamente desaprovechada. A tenor de lo relatado y descrito hasta aquí de la vida de Ayala, no se justifican acusaciones y descalificaciones tan severas y agresivas. Castro le concede, sin embargo, que “este sea el momento en que más se acerca a la poesía” (1965, 58-59). Está escrita en octavas reales y, desde su primera estrofa, el poeta utiliza un tono personal e íntimo, aunque culto, para contarle al amigo sus ruindades y flaquezas. A continuación, se lamenta de sus errores que le han provocado cansancio y hastío. Seleccionamos una octava como brevísima muestra:

De nuestra gran virtud y fortaleza
al mundo hacemos con placer testigo;
las ruindades del alma y su flaqueza
sólo se cuentan al mejor amigo:
de mi ardiente ansiedad y mi tristeza
a solas quiero razonar contigo:
rasgue a su alma sin pudor el velo
quien busque admiración y no consuelo.

Coughlin sugiere que este abatimiento está producido porque está pasando una enfermedad que lo tiene deprimido, ya que no es normal que una persona de veintiocho años tenga la obsesión que se observa en el poema por el paso del tiempo (las imágenes de los océanos, los huracanes y los torrentes reflejan los conflictos internos del poeta). En la segunda parte, el poeta insta a su amigo Arrieta a que sepa interpretar, con su arte, el arcano de la divinidad y los inefables sonidos de la Naturaleza, signos de todos los sentimientos humanos. En esta parte, las reminiscencias de la famosísima Oda de Fray Luis de León, en la que el poeta cree

¹⁶⁹ Apareció publicada en el diario moderado *La España*, con fecha 8 de enero de 1857. A partir de ahora son numerosos los poemas que aparecerán publicados en distintos periódicos, principalmente en *La Época* y en *Heraldo de Madrid*. Alarcón la incluyó en el tomo 7 de las *Obras completas* de Ayala, reunidas por Tamayo y Cañete entre 1881 y 1885. Posteriormente, en 1905 aparece publicada en la *Revue Hispanique*, XII, págs. 5-9.

¹⁷⁰ Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.) (1908), *Las cien mejores poesías líricas de la Lengua castellana*, Madrid, Imp. de Victoriano Suárez. Aunque cabe destacar que Jorge Urrutia no la incluye en su antología *Poesía española del siglo XIX*, 1999, Madrid, Cátedra.

hallar en la música de Salinas la interpretación de la armonía del universo, son muy claras. De nuevo vuelve a asomar aquí la influencia de Alberto Lista y su educación en el “justo medio”. Por otra parte, la composición responde, en su contenido, a los tópicos del escepticismo y del estoicismo tal como se habían tratado en el Renacimiento español¹⁷¹. Según Cossío, esta depresión parece que fue debida a un desengaño amoroso: “Se marchó a Guadalcanal ‘para huir de una pasión turbulenta y pecadora en lucha con su deseo’. Teniendo como tiene bien entendido su deber, está expresada quizá ampulosamente, pero con dignidad y eficacia, y con un curioso recuerdo de Lope de Vega” (1960, 697)¹⁷². Es posible que huyera del amor de Teodora, pero esa determinación le duraría poco porque su relación duró todavía diez años, aunque fuera borrascosa.

Y este es buen momento para hablar algo más de la relación de Adelardo con la actriz Teodora Lamadrid¹⁷³, que duró desde 1852 a 1867. Castro Calvo dice que “los biógrafos celan cuidadosamente cuanto se relaciona con el erotismo, como si Ayala se encontrase al margen, deshumanizado por completo; aluden, a lo más, a ciertos amores incógnitos que pudieron entristecer su vida” (1965, I, 58). Es cierto que si no fuera por el *Epistolario*, publicado por Calamarte, en 1912, sabríamos muy poco de su vida sentimental y no es cierto que, en sus cartas, no haya ningún motivo erótico. La colección de cartas constituye una fuente de información de gran valor para acercarnos a la biografía de Ayala. También afirma Castro que el dramaturgo se aprovechó de la actriz que era ya famosa cuando se conocieron y en esto podemos estar de acuerdo sólo en parte pues, posiblemente, él se sintiera atraído por la gran personalidad de Teodora y por su éxito desde que debutó con *Adriana Lecouvreur*¹⁷⁴, de Scribe, demostrando que además de ser buena actriz, tenía una bonita y timbrada voz. Esto explicaría la actitud de vasallaje que él mantiene hacia la actriz¹⁷⁵; pero ella también encontraba en Adelardo a un hombre joven, ocho años menor que ella, atractivo para las mujeres, y autor que prometía y podía escribirle, como realmente ocurrió, obras para que ella protagonizase e incluso para su

¹⁷¹ Ayala sufre algunas crisis similares, como la que se trasluce en la carta XLV, cuando le escribe a Teodora: “en todos terrenos miro el mal superior a mis fuerzas: si acepto el desengaño antes que el mundo me lo haga evidente, habré ahorrado toda la pena del camino” (1912, 545-546. Calamarte la fecha a final de enero de 1858, en Cazalla de la Sierra).

¹⁷² ¿Podríamos, quizá, aventurar que iba a dejar a Teodora porque otra mujer se había cruzado en su camino? En la carta LVI, Adelardo sale al paso de los celos mostrados por ella motivados, al parecer, porque él iba a casarse presionado por toda su familia. Al carecer la carta de fecha, no es posible asegurar si el fracaso o disgusto amoroso podría estar relacionado con una posible ruptura o no (Pérez Calamarte, 1912, 556).

¹⁷³ Julio Nombela, en sus memorias, relata cómo fue la relación entre Teodora y Ayala (al que no nombra de forma explícita) porque se refiere principalmente a la actriz (1976, 165).

¹⁷⁴ Fue una de sus mejores creaciones desde que se estrenó en el antiguo teatro de la calle de Valverde arreglada por Ventura de la Vega, de ahí que fuese la que casi todos los años se escogía para beneficio de Teodora pues acudía gran cantidad de público (s/autor, 1867)

¹⁷⁵ En la Carta V de Ayala a Teodora, este la trata como a su musa: “el triunfo será mío, T..., si tú sigues amándome como hasta aquí, si tú no me abandonas...” (Pérez Calamarte, 1912, 512).

beneficio (en este sentido, las exigencias para que termine *El tanto por ciento* son insistentes en las cartas). Así, pues, *quid pro quo*, o sea, una relación que parece equilibrada. En las cartas de Adelardo se entrevé que ella mantiene sobre él una actitud protectora y posesiva, “un poquito impertinente, un mucho cavilosa y un muchísimo arrebatada y violenta” (Pérez Calamarte, 1912, 552), según él le reprueba, a pesar de lo cual continuamente le está dando explicaciones, se está disculpando y le está pidiendo perdón por distintos motivos (entre otros, cuando, en la carta LVI, le asegura que no se va a casar aunque lo presione su familia). Ayala incluso recurre, en alguna ocasión, a una dama que ejerce de tercera de la que él espera que sea capaz de quitarle a ella el enojo. El sentimiento de inferioridad con respecto a Teodora y las súplicas se van aminorando conforme él va cumpliendo años y la relación se va enfriando: “Dices que te mortifica mucho el cambio que desde hace algún tiempo notas en mí, y esto no puedo negar que es cierto; cuando tú me conociste tenía 22 años, y ya cuento 38 muy cumplidos. Verdadero y sensible es este cambio; pero, ¿qué le hemos de hacer?” (Pérez Calamarte, 1912, 598). Posiblemente una de las causas de ese paulatino desamor se debe a que ella nunca le permitió a él que se instalara en su casa, como él le pide en la carta LXIX, con las consiguientes quejas, pero esto tiene una explicación lógica en la época en que ambos viven: ella estaba casada y seguramente separada de un cantante de ópera, Basilio Basili (que nunca aparece referido en las cartas), y, según se deduce de lo que se escriben, tenía dos hijos por los que Ayala le pregunta en repetidas ocasiones. Adelardo está dispuesto a prescindir del qué dirán y así, en la carta LXXXIII, le dice: “Yo ya no trato de ocultar las relaciones que nos unen; porque ya mi conato en ocultarlas a nada conduciría; pero para tener derecho a que todo el mundo las respete” [*sic*] (Pérez Calamarte, 1912, 578). Sin embargo, ella no consiente porque, en su tiempo, ninguna mujer honrada permitiría que el amante viviera con ella haciendo pública una relación que podía ser considerada por muchos de adúltera, a pesar de que se tenía la idea de que las actrices eran muy ligeras en sus comportamientos. Esa solicitud tan moderna que le hace Ayala a su amante contrasta con la opinión tan arcaica, tópica y propia de su tiempo, que tiene de las mujeres. En la carta XXIX, al hablarle de las que está conociendo en Salamanca, le dice: “De las mujeres no te digo nada: menos finas y elegantes que las de Madrid, pero en el fondo lo mismo, y aun peores. Las casadas, adúlteras por vicio, por costumbre y sin remordimientos. Las solteras, vírgenes de cuerpo por falta de ocasión, y prostitutas de alma”. En la carta LXXIX, al hablarle de la lucha electoral que está llevando a cabo en Badajoz, le dice que está “trabajando como un... es decir, como tú, si fueras hombre”. Machista es también la amenaza que le lanza en la carta LXXXI: “Si no vienes pronto, me veré obligado a llamar de puerta en puerta, hasta que alguna se me abra y tenga yo donde pasar las horas que solía pasar a tu lado”. En las últimas cartas que tenemos de

las escritas por Teodora a Adelardo, cuando ya están a punto de romper la relación y ella se ha retirado del teatro, se siente humillada y le escribe: "...si para el mundo yo solo he sido tu amante, para tu conciencia y tu corazón tengo derechos más sagrados todavía". Por último, y después de esta relación, es Oteyza el que cuenta, sin concretar su fuente de información, que Ayala, poco antes de morir, estaba preparando su boda con la actriz Elisa Mendoza Tenorio (nacida en Barcelona en 1856), protagonista de su drama *Consuelo*. El dato es cierto pero el autor no desaprovecha para ironizar sobre la situación:

¡Lástima grande! Y no lo decimos por el novio, quien se evitó la peligrosa situación en que se colocan los que contraen matrimonio a la edad de tener nietos. Ni tampoco por la novia, la cual, si perdió tan buena proporción, encontró otra mejor todavía, pues que llegó a casarse con el doctor Tolosa Latour, que era el Marañón de aquellos tiempos. Lo decimos por quienes pudieron presenciar la nupcial ceremonia. Estos se perdieron algo digno de verse. Pues en la frustrada boda se hubiese dado el caso de que se colocase ante el sacerdote el novio solo. Como os lo decimos. Ayala hubiera dejado a la Mendoza Tenorio en la sacristía... (1932, 200)¹⁷⁶.

Retomamos nuestra cronología biográfica de López de Ayala. El éxito obtenido con *El tejado de vidrio* le conduce a reflexionar en cuanto al tipo de dramaturgia que debe seguir y a tomar la decisión de continuar en la línea iniciada con esta obra y abundar en lo que se llamará comedia realista, drama realista o alta comedia, es decir, la observación de la realidad circundante para llevarla a la escena. El término realismo, que desencadenó con su aparición bastantes conflictos, hay que valorarlo como se entendía en su época, es decir, con los sustitutos que se empleaban entonces: "fidelidad a lo real", "apego a la verdad" o con el neologismo "verismo" (Lázaro Carreter, 1979, 134). En consecuencia, Ayala abandona los personajes históricos que se mueven en espacios medievales, aunque él los haya conectado con la actualidad y los haya convertido en prototipos de libertad, lo que le ha acarreado no pocos disgustos, y comienza a centrar sus obras en su tiempo y en sus circunstancias, con personajes cercanos a los espectadores que viven unas realidades que aquellos comparten y observan. Es posible que, además, pensara que al público le impresionaban más los afectos y las tramas semejantes a las que ellos vivían u observaban a su alrededor que aquellas otras que estaban alejadas de sus expectativas cotidianas por muy fuertes y dramáticos que fuesen los sentimientos y los sucesos en que introdujera el autor a sus personajes. Este es el mundo dramático que conquistó a la burguesía madrileña a lo largo de casi veinticinco años. Ruiz Ramón afirma lo siguiente:

¹⁷⁶ Se está refiriendo, con el sarcasmo que le caracteriza, a que Ayala, ya presidente del Gobierno, en 1878, cuando se estrenó *Consuelo* y fue llamado al escenario para saludar al público, subió él solo al proscenio sin los actores. Sin embargo, Galdós, que era diputado, asegura que así debía ser con el cargo político que ostentaba y que la segunda salida la hizo acompañado de todos los actores (Pérez Galdós, 1941, 1346).

Nos encontramos en el corazón mismo de la mejor sociedad, dos de cuyos más conspicuos representantes son el hombre de negocios, adorador del interés y del tanto por ciento y el libertino, azote de la institución del matrimonio y de la familia (en cuyo seno la mujer, tal como se insistía en la época para enfrentarse a posturas reivindicativas y feministas, representa al ángel del hogar, cuya misión es única y exclusivamente criar a los hijos y procurar la felicidad de su marido). El dramaturgo, defensor del matrimonio y de la familia frente al poder destructor del libertino, y de los valores espirituales (nobleza del alma, generosidad y desinterés, idealismo moral) frente al positivismo material (egoísmo, cálculo, pasión del dinero), se convierte en portavoz de los principios éticos que deben regir toda sociedad cristiana y hace el papel de director de conciencia que, denunciando el mal que gangrena la sociedad, sermonea a su público. La 'alta comedia' parece proponerse como misión el desenmascarar a los enemigos de la sociedad y el inquietar, en la medida de lo posible, la buena conciencia de la sociedad burguesa del patio de butacas. No son ya las grandes pasiones individuales del romanticismo, sino las oscuras pasiones que mueven la mecánica social quienes sacuden a los personajes (1979, 345-346).

En este sentido, hay que añadir que ya habían comenzado a ser abundantes las discusiones acerca de la moral en el teatro, tema que ahora será muy recurrente entre los dramaturgos, los críticos y los moralistas.

Entre 1856 y 1857, Narváez toma el poder y Ayala entra en política y empieza a participar activamente en la Unión Liberal. Julio Nombela da cuenta de cómo los periodistas entraban en política fácilmente. Un periódico – comenta - podía convertirse, sobre todo los de la Villa y Corte, en un trampolín para alcanzar un puesto de ministro o de diputado. No era raro que un diario que se hallaba en la oposición, perseguido y denostado por el gobierno del momento, debido a un cambio de la situación política (elecciones, pronunciamiento, revolución), de la noche a la mañana, se encontrase con la sorpresa de que estaba del lado del poder. Los nuevos amos de la situación, tal como los ve Nombela, no olvidaban los servicios prestados y, por lo general, el director, el redactor jefe y alguna otra pluma de altos vuelos recibían, en premio a su dedicación, un puesto importante en algún ministerio, consulado o embajada. Para el resto de la redacción el único cambio era que, en lo sucesivo, en lugar de criticar al Gobierno ahora serían piropos lo que tendría que lanzar. Mientras los periódicos se hallaban en la oposición, tenían que vivir de sus suscriptores y restringir todos los gastos y sueldos al máximo (1976, 466).

Era la primera vez que Ayala se presentaba y salió elegido parlamentario para las Cortes, en la primavera del 57, como miembro del Congreso representando a Mérida.¹⁷⁷ Lo primero que hizo fue sancionar la legitimidad del nuevo gobierno y oponerse a la proposición de Francisco Santa Cruz, que pedía que se averiguase la conducta de los agentes del gobierno durante las

¹⁷⁷ Julio Cejador cree que fue representante de Badajoz (1922, VIII, 67).

elecciones¹⁷⁸. A continuación, entró en el debate del proyecto de ley de imprenta redactado por la comisión correspondiente. Los mejores discursos fueron el de Campomanes, que, según Solsona, “hizo un discurso soberanamente ingenioso, y el de Ayala que hizo el suyo soberanamente político” (1891, 37). *La Época*, el 7 de julio, hacía el siguiente comentario: “Dice *La Discusión*¹⁷⁹ que al concluir el señor Ayala su grandilocuente discurso, les ocurrió simultáneamente a varios escritores la idea de hacer de él una edición de lujo para ofrecerla al joven orador, como el mejor testimonio de gratitud por la energía indomable y la brillantez con que ha defendido los fueros de la imprenta”. No obstante, Ayala se encontraba en conflicto consigo mismo, pues su primera actuación en las Cortes, el 4 y el 12 de julio, había sido para rechazar la Ley de Imprenta, de Cándido Nocedal, recién nombrado ministro de Gobernación, que había restringido la libertad de prensa. Fernando Garrido afirma que la intención del ministro fue fabricar una “mordaza segura y apagaluz del pensamiento escrito. Creía el antiguo periodista que no habría periódico liberal ni democrático que resistiera semejantes cadenas, y sin embargo, se equivocó” (1865-1867, I, 558). Quizá porque Nocedal había sido su antiguo compañero en *El Padre Cobos*, Ayala encontró razones para defender las dos posturas: “en el sentido gobernante porque ‘todo lo que tienda a reprimir los abusos de la prensa es justo, es más, es obligatorio’; y en el sentido liberal, ‘porque todo lo que tienda a imposibilitar el ejercicio de la imprenta es invasor, es más, imposible, y por lo mismo insensato’” (Solsona, 1891, 38). El caso fue que el nuevo ministro de Gobernación le ofreció a Ayala la dirección de la Imprenta Nacional, pero este no aceptó tal y como le expone a Teodora en su carta XLIV (Pérez Calamarte, 1912, 545). En 1858, Ayala es de nuevo elegido diputado, representando a Castuera, otro pueblo de Badajoz, y entró a formar parte de un comité para una nueva Ley de Prensa, que no se aprobó hasta enero de 1863, año en que él repite como diputado por Castuera. Curiosamente, esta ley conservaba muchos aspectos de la Ley de Nocedal que Ayala había atacado duramente, oponiéndose incluso a novelistas relevantes como Juan Valera. Pese a que todo parece irle bien, no se siente contento y una gran melancolía le invade, según se desprende de las cartas que envía a Teodora desde Guadalcanal: “¡Dichosos los que pueden vivir tranquilos en medio de las miserias presentes! Porque, o son tan buenos que no las ven, o tan perversos que no les importan; y de cualquier manera se consigue el bienestar en el mundo. Yo debo al cielo el peor de los naturales, pues ni tengo valor bastante para renunciar el mal, ni toda la maldad necesaria para vivir tranquilo en su seno” (Pérez Calamarte, 1912, 546). Con esta reflexión

¹⁷⁸ Recordemos que, al referirnos al contexto histórico, aludimos a las irregularidades que se solían producir, y concretamente en este caso se produjeron, cuando llegaban las elecciones de diputados a Cortes.

¹⁷⁹ *La Discusión* era un diario democrático que se estuvo publicando entre 1856 y 1873.

observamos un rasgo importante de su carácter: no está haciendo un alegato del tópico del *beatus ille*, no opone la tranquilidad del campo frente a los avatares de la ciudad¹⁸⁰. Nosotros lo vemos como un hombre de acción que lo que desea es vivir tranquilo consigo mismo y estar conforme con las decisiones que tome, por ejemplo, el apoyar la llamada a las armas contra Marruecos de O` Donnell, en octubre de 1859, cuestión que acaba con la toma de Tetuán en febrero del 60, lo que devolvió a la ciudadanía la confianza en el ejército¹⁸¹. El relato de esta campaña, recogido en el *Diario de la Guerra de África* por Pedro Antonio de Alarcón, hizo famoso y rico a su autor.

De 1856 a 1861, Ayala escribe sobre todo artículos de periódico y poesías. *La Época* comenta, el 28 de abril de 1857: “El señor Ayala comienza a dedicarse a la política. Quizá no terminó por esto su drama *La duda*”¹⁸². Pero, aunque no tuviera nada importante para dar al teatro, siguen representándose sus obras, en especial *Guerra a muerte* en el Circo, con gran éxito. En *La Discusión*, precisamente, con fecha de 5-VIII-1857, se lee la siguiente noticia: “Panegírico de las zarzuelas *El grumete* [de García Gutiérrez] y *Guerra a muerte*, y éxito de sus autores”. Al parecer habían sido cantadas por el aplaudido barítono señor Obregón (*La Iberia*, 29-VIII-1857). También tenemos noticia de una pieza, escrita por Ayala y con música de Arrieta, que se estrenó en Valencia: *Sinfonía*, descrita como: “Gran función de verso, canto y baile para el jueves 20 de diciembre de 1860”, pero desconocemos en qué teatro o sala.¹⁸³ No ha de extrañarnos esta representación en la capital del Turia, pues por su *Epistolario* sabemos que viajaba bastante: escribe a Teodora desde Salamanca, Santander, Bilbao, Valladolid, Alicante, Valencia, Barcelona..., a donde se desplaza con motivo de la puesta en escena de sus obras o para escribir zarzuelas, para tomar las aguas para mejorar sus bronquitis, a los pueblos de la provincia de Badajoz por motivos políticos, a Guadalcanal para visitar a su familia y descansar... Los periódicos de la época suelen dar noticia de estas “salidas de la corte”, pero no indican cuáles son los motivos. Concretamente, sabemos que estuvo viviendo en Valencia algunos meses entre enero y mayo de 1861 porque los periódicos dan cuenta de esa estancia, de algunos homenajes que le tributaron, de por dónde va su actividad literaria: en *La España*, del 2-III-1861, se dice que ha terminado una zarzuela en tres actos; en *La Época* y en *La Iberia* aparece prácticamente la misma noticia: “El jueves dieron en una quinta de Valencia un almuerzo al señor López de Ayala, varios escritores valencianos para despedirse del distinguido

¹⁸⁰La realidad socio-histórica tampoco permitía la creencia a ultranza en este tópico, pues el bandolerismo era un mal que asolaba los caminos, a pesar de que ya había sido creado el cuerpo de la Guardia Civil por el duque de Ahumada, en 1844.

¹⁸¹ Galdós recoge esta primera guerra en África y describe la toma de Tetuán en *Aita Tettauen* (1941, 227-338)

¹⁸² Salvo esta cita en la prensa, no he encontrado ninguna otra referencia ni información acerca de dicha obra.

¹⁸³ Estos carteles aparecen publicados en Internet, en la siguiente página web de la Universidad de Valencia: <http://parnaseo.uv.es>, visto por última vez el 14 de Agosto de 2014.

poeta que piensa regresar a Madrid. El señor Ayala leyó los dos primeros actos de su nuevo drama titulado *El tanto por ciento*” (14 y 15 de mayo). Sabemos también por sus cartas que, estando en Alicante, estaba embarcado en una zarzuela en un acto que quería estrenar junto a *El Alcalde* [de Zalamea] (Pérez de Calamarte, 1912, 548). Efectivamente, *El Contemporáneo* informa de que, en enero de 1861, participa en un homenaje que se hace a Calderón en el aniversario de su nacimiento: “El teatro del Príncipe prepara para la noche del jueves del actual [...] una escogida función alusiva. Empezará con una loa original del señor Hartzzenbusch y la comedia *Bien vengas mal si vienes solo*, refundida por el poeta Ángel Dacarrete. Se leerán poesías de los señores García Gutiérrez, Hartzzenbusch, López de Ayala, Dacarrete y otros” (15-I). No sabemos si Ayala estaría en dicho homenaje o si otro poeta leería sus poemas, ya que él por esas fechas, como acabamos de ver, se encontraba en Valencia, de donde vuelve a mediados de mayo.

III. 2. 2. 5. Estreno de *El tanto por ciento* (1861)

El 18 de mayo de 1861 se estrena en el Príncipe *El tanto por ciento*, a beneficio de Teodora Lamadrid. Ayala la dedica a su amigo Cristino Martos “en prenda de fraternal cariño”. Pérez Galdós afirmó que fue su triunfo más ruidoso y que subyugó y dominó al público de una manera extraordinaria e inusitada:

La obra reunía a su gran mérito literario una oportunidad tan grande, que el público la aplaudió y recibió con singular entusiasmo, por efecto de un movimiento de gratitud.

Nuestra sociedad admitió la representación de esta obra, guiada por la natural curiosidad de ver retratado en ella uno de sus vicios más notados, y aplaudió guiada por dos sentimientos: ya admirando la perfección del retrato; ya agradeciendo la lección, destinada a su mismo beneficio y aprovechamiento. Y esta oportunidad en las obras de teatro es un gran mérito literario. Una de las cosas que más distinguen a los hombres de genio, es la elección de asunto. Ayala, para hacer su obra maestra, escogió el vicio maestro de la sociedad en que vivía. Este asunto se le reveló con extraordinaria lucidez, único, exclusivo, bastante rico para producir un cuadro prolijo y detallador: se apoderó de él con la poderosa facultad de asimilación que acompaña siempre al gran talento, y lo vació, lo modeló, tallándolo con magistral habilidad, para ofrecernos un grupo armonioso y acabado. De tal asunto en manos de un hombre que lo escogió como ocupación absoluta de sus facultades no comunes, no podía resultar sino *El tanto por ciento*, una obra tan útil en su fondo, tan ingeniosa en su desarrollo y tan correcta en sus formas (2004a, 353).

Ángel Valbuena Prat corrobora las alabanzas:

Es, a la vez, la comedia del noble amor posromántico y la crítica del positivismo de la época. Por eso los intereses, los bajos móviles del negocio sin entrañas, conspiran contra el

desinteresado amor de la condesa y Pablo. Roberto, el odioso personaje movido por el espíritu de la usura, forma un coro de personas banales, entre las que figura la servidumbre de la propia condesa. La gente ruin, movida por el ansia del dinero, no retrocede ante infamias y cobardías, de todo lo cual –tras un enredo hábilmente planteado y desarrollado- triunfa al fin la pasión elevada y sincera. El amor triunfa del interés, de ese tanto por ciento nefasto que da título a la obra. No todo en esta comedia nos parece hoy oro de pura ley. Cierta ñoñez de los momentos sentimentales y afectados: el propio final del acto II, que tanto encantaba al público de 1861, nos parece hoy algo envejecido; pero siempre en la destreza de la acción y el cuidado de la forma del excelente poeta, hay finos motivos que enaltecen la obra. Ese era el peligro que siempre lleva toda comedia moral: pero claro está, Ayala, como en otro tiempo Alarcón, compensaba el escollo del arte docente con el arte de su poesía. Aun sin él, Moratín lo había salvado para el arte teatral (1944, 98).

Como podemos observar, Valbuena, a pesar de sus loables palabras, comete el error de muchos críticos: el de valorar la obra desde su propia perspectiva temporal. Eso es, evidentemente, un anacronismo porque, como muy bien afirma este historiador, la recepción de la obra por parte del público de su época fue de verdadero entusiasmo porque le parecía muy bien tratado el tema de las finanzas. Podemos ahora recordar unas certeras palabras de Julio Caro Baroja:

Nadie puede hacer hoy una pura historia de ideas [...] Una cosa tan atractiva como el teatro acaso esté más sometida que cualquier otra al despliegue de pasiones fuertes y cuando desaparecen o se alejan las figuras de una época que la representaron o sintieron más, es muy difícil reconstruir el ambiente pasional, que se sustituye por esquemas fríos, por razonamientos más o menos lógicos o por una radical incompreensión de aquellas pasiones y creencias (1974, 53).

Efectivamente, aunque hoy se polemice sobre si Ayala introdujo el teatro realista en su época, sus coetáneos celebraron el realismo con que el autor llevaba a las tablas estos asuntos. Realista lo consideró la *Revista Social (Eco del proletariado)* que, refiriéndose a Ayala, dijo: “ha dado gran resonancia a la cuestión social en el teatro, y puesto de manifiesto llagas y podredumbres horribles que corroen las entrañas de los actuales organismos”. Se refería, en concreto, a la que se hizo célebre frase en su tiempo: “Una cosa es la amistad / y el negocio es otra cosa” (I, 13). Con ello, según manifestaba el anónimo articulista que recogió Jesús Rubio Jiménez,

[...] el autor estaba denunciando, casi rozando el naturalismo, el móvil en la clase media, egoísta y miserable, que sobrevalora el poder del dinero y la utilidad por encima del honor, de la religión, de la moral, de la amistad, de la familia, del amor. Aunque en esa obra se haga continua defensa de estos ideales, son letra muerta ante la posibilidad del lucro y el interés individual. Los dramaturgos que denuncien las lacras sociales son los hombres del porvenir, como lo son los anarquistas (1982a, 111-112).

Daba la casualidad de que al mismo tiempo que se representaba la obra, estaba ocurriendo, en junio, la sublevación campesina de Loja, también llamada “revolución del pan y del queso”, en la que se levantaron los jornaleros granadinos. Más avanzada la década, afirmaba Galdós que era “la obra más trascendental de nuestro teatro moderno” (*La Nación*, 9 de febrero de 1868) y podemos deducir, por la información tan abundante que tenemos de ella, que fue la obra más comentada, vista y leída de Ayala. “A estas horas todo Madrid ha visto la comedia, y dentro de poco la conocerá por la representación y por la lectura el resto de España” (*El Contemporáneo*, 4-VI-1861).

Ayala la terminó contrarreloj, según se desprende de las numerosas cartas enviadas a Teodora Lamadrid respondiendo a sus exigencias (Pérez Calamarte, 1912, 586). Fue, sin duda, su mejor contribución al teatro de la alta comedia que retrataba a la nueva clase social surgida de la revolución industrial¹⁸⁴. La representación se hizo a beneficio de Teodora y la acompañaron en el reparto: Balbina Valverde, Elisa Boldún y los señores Delgado, Casañé, Alisedo, Fernández y Pastrana. El estreno produjo un gran impacto en el público que se levantó a voces y aplaudiendo al autor. Hartzenbusch, emocionado, gritaba: “¡Calderón ha resucitado!”

Al día siguiente, en *La España* aparecía la crítica de A. Causa, a quien le había producido la obra una gran impresión (20-V). En *La Época* del día 20 se podía leer: “La comedia *El tanto por ciento* del señor Ayala ha obtenido un éxito brillante y es una comedia de primer orden. Cada acto es un triunfo para el autor. En ninguno decae el interés. La escena española está de enhorabuena”. A los pocos días los periódicos de España y del extranjero saludaban “al poeta regenerador con universal encomio” (Blasco, 1885-1886, 162). El 21 de mayo, al finalizar la representación, todos los de la prensa de todos los matices, por unanimidad y con gran entusiasmo, llamaron al autor a escena y le obsequiaron por el éxito clamoroso de su comedia con un ramo de peonías y una nota con unos versos que decían:

Al eminente Poeta,
quien estas flores te arroja
el alma entera te da;
¡no serán dignas quizá
de que Ayala las recoja!
Ninguno a tu ingenio iguala,
que se eleva más que el sol.
¡Salva al Teatro Español
y Dios te bendiga, Ayala!

¹⁸⁴ Del éxito que obtuvo puede dar cuenta el hecho de que Antonio Altadill i Teixidó refundió esta obra e hizo una novela: *El tanto por ciento. Novela escrita sobre el argumento de la comedia de Adelardo López de Ayala* (1863, Barcelona, ed. de Inocenci López). Sin embargo, en época en la que parodiar los éxitos teatrales estaba a la orden del día, no sabemos de ninguna parodia que se hiciera de ella.

Este suceso lo recogieron *El Contemporáneo*, *La Iberia*, *La Época* y otros diarios del momento el 21 de Mayo de 1861. En *La Época* de 25 de mayo se anunciaba que la obra se pondría en escena en Valencia el día 28, “así es que serían los valencianos los primeros que la verían después de Madrid”. *El Contemporáneo*, también, se hacía eco de que en Bilbao se la habían pedido al autor. Concretamente, sabemos que en Valencia se representaron dos obritas de Ayala, que parecen menores: *El casado por fuerza*, a beneficio de la actriz Matilde Bagá¹⁸⁵, y *Arillas del Guadalquivir*. Se estrenaron ambas el 28 de mayo de 1861, probablemente acompañando a *El tanto por ciento*, puesto que las fechas coinciden.

Las críticas favorables que siguen a las funciones de *El tanto por ciento* dando cuenta de su éxito clamoroso son continuas en los periódicos de Madrid y el entusiasmo tal que, el 4 de junio de 1861, *La Iberia* informa de que habrá el día 6 una reunión para tratar el tema de ofrecer al señor Ayala una corona por su obra, pues críticos, periodistas y literatos quieren recompensarlo por su obra y manifestarle su agradecimiento y afecto. El jueves 8 se celebrará dicha reunión en el teatro de la Zarzuela (aviso que dan *La Época* y *La Iberia*). El autor quiso agradecer, en una carta pública dedicada al señor don Juan de la Rosa González, fundador y crítico de *La Iberia*, tantas muestras de cariño como estaba recibiendo. Recogemos un párrafo:

Yo necesito desahogar mi corazón y hacer pública mi gratitud, como públicos han sido los favores de que soy objeto [...] Al leer los muchos nombres ilustres en las artes, la tribuna y las letras que ya le secundan, me encuentro en una situación tan imprevista, que en vano procuraría buscar palabras para expresar mis extrañas sensaciones.

Siento una gratitud que me aflige, porque estoy seguro de que nunca podré manifestarla. (*La España*, 11- VI-1861)¹⁸⁶.

En ese mismo día, 11-VI-1861, *La Época* informa de que el señor Ayala será candidato para la plaza de Académico de la Real Academia de la Lengua; la misma noticia aparece en el diario progresista *La Iberia* al día siguiente, añadiendo que se prevé que sustituya al académico fallecido don José del Castillo y Ayensa. David Gies afirma que ese nombramiento fue consecuencia del éxito conseguido con *El tanto por ciento* (1996, 352). *El Contemporáneo*, de 14-VI, publica una carta de José de Castro y Serrano en contra de los articulistas anónimos que han atacado la obra e informa de que en el Salón de la Imprenta Nacional hubo una junta de periodistas y literatos “ayer”, para concretar lo que se iba a hacer “para obsequiar a López de

¹⁸⁵ Esta información procede de la siguiente página web de la Universidad de Valencia: <http://parnaseo.uv.es>, consultada por última vez el 2 de Noviembre de 2003.

¹⁸⁶ Apareció también publicada por la *Gaceta de Madrid*, el día 10 de junio, según se deduce de la narración de estos sucesos que hizo Francisco Asenjo Barbieri (Casares, 1994, 124).

Ayala por su *Tanto por ciento*. Decidieron darle una obra de él lujosamente encuadernada y hacerle extensivo a los otros autores dramáticos eminentes del tiempo”. El 23 del mismo mes, y en el mismo periódico *El Contemporáneo*, se informa de quiénes son las personas que han sido nombradas para la comisión que se encargará de organizar el tributo que se le va a rendir a Ayala por su obra¹⁸⁷. *La España* informa, el 23-VI, y *La Época*, al día siguiente, de que se ha abierto una suscripción para rendir tributo de aprecio al señor Ayala y que en la lista ya figuran los mejores literatos de España. *La Época* da la noticia de que la noche anterior se cumplieron treinta y ocho representaciones de *El tanto por ciento*, a pesar de ser “la peor estación del año”. Con todo, se mantuvo en cartel cuarenta noches seguidas y la empresa del Príncipe prolongó la temporada para complacer al público. Dejó al autor en las treinta y seis representaciones primeras un beneficio de 42.200 reales (Cejador, 1922, 67).

No terminan aquí las novedades: *El Contemporáneo* y *La Época*, ambos con fecha 4-VII-1861, informan de que en Guadalcanal, pueblo de Ayala, “las señoritas de la población se ocupan en tejer con sus lindas manos una corona para el autor de *El tanto por ciento*”. El 10 de julio, *La Época* informa de que el dinero recaudado asciende ya a “mil duros”. En *La España* un mes después se lee que la suscripción alcanza los 23.583 reales. El 27 de agosto, Ayala viaja a Bilbao (noticia de *La España*) y el 15 de septiembre, en *La Iberia*, se lee: “los habitantes de Castro-Urdiales, que recientemente han aplaudido con entusiasmo *El tanto por ciento*, apenas tuvieron noticia de que se hallaba entre ellos don Adelardo López de Ayala, autor de tan magnífico drama, lo obsequiaron con una magnífica serenata”. Los periódicos siguen haciéndose eco de las representaciones continuas, si bien sabemos que en Sevilla no gustó la obra, tal como leemos en *La Época*, el 17-X. El mismo periódico, refiriéndose a Madrid, con fecha 8 y 12 de noviembre, informaba de que no se encontraba ningún asiento para ver la obra ni aun entre los implacables revendedores, de que Ayala seguía recogiendo numerosos aplausos, de que era llamado al escenario hasta tres veces y de que la empresa del Príncipe estaba llenando las arcas de dinero. *El Contemporáneo*, el 1-XII-1861, anuncia que “la suscripción abierta en Madrid para el escritor López de Ayala por su *Tanto por ciento* asciende a 27.662 reales” con los que se encargó la corona al orfebre Jaime Fábregas (López de Ayala, 1965, I, 62).

Durante muchos años se estuvo recordando tan extraordinario éxito y tan sublime homenaje al dramaturgo, pero nunca faltan los compañeros, conocidos o colegas que son reacios

¹⁸⁷ La comisión estaba integrada por Tomás Rodríguez Rubí y Severo Catalina, por la Real Academia Española; Emilio Castelar, por la Universidad Central; Juan Eugenio Hartzenbusch y Luis Mariano de Larra, por la Junta de Autores Dramáticos; Nicolás María Rivero, Francisco de Paula Madrazo, Daniel Movara, Amalio Ayllón, Juan de la Rosa, Juan Valera y Carlos Navarro, por la Prensa; Miguel Agustín Príncipe y Ramón de Campoamor, por los publicistas; Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri, por los compositores; Julián Romea y Joaquín Arjona, por los actores, y Francisco Salas y Pedro Delgado, por los empresarios.

a admitir los triunfos de otro. Así le ocurrió al diputado Aureliano Linares Rivas, a quien ya vimos hablar de Ayala con ironía y gran desconocimiento de su persona cuando trazamos su biografía. Ahora también opinó, aunque ya no era el asunto noticia de actualidad, y también con malevolencia:

La corona que el público ha ceñido a sus sienes, es premio justo y galardón inestimable, pues los contemporáneos suelen resistirse a rendir tributos que la posteridad otorga solamente a los grandes hombres. Para vencer esa resistencia y alcanzar en vida la apoteosis, necesitase tal suma de popularidad, tanto prestigio y encumbramiento, que basta para marear a cualquier por firme que tenga la cabeza.

Así le sucedió al Sr. Ayala. Los triunfos literarios ya no llenaban su ambición, y buscó en la política con afán y perseverancia otros igualmente ruidosos, pero mucho más efímeros e inconsistentes. Desde entonces lloran las letras el abandono casi absoluto en que las tiene uno de sus hijos más mimados, sin que la Patria pueda en compensación ofrecerle un lugar eminente entre los hombres de gobierno (1878, 101-102)¹⁸⁸.

Hasta nuestro anónimo gaditano celebra en esta ocasión el éxito de *El tanto por ciento*, obra a la que considera “modelo casi perfecto en su género” (1882, 30).

Y mientras tanto, la vida teatral seguía. El 13 de enero de 1862 se estrena *El agente de matrimonios*, zarzuela escrita en colaboración con Arrieta, en el teatro Jovellanos, o sea, de la Zarzuela (*La España*, 15-I-1862 y *La Discusión*, 26-I-1862, dieron cuenta del evento). La representaron las actrices Santa María y Rivas y los actores Obregón, Fuentes, Caltañazor y Arderius. Ayala se la dedica a Emilio Santillán quien “valiéndose de ingeniosos estímulos, me obligó a concluirla”. El argumento tiene ambiente contemporáneo, similar a los artículos de costumbres: Bibiano es un intrigante que vive de arreglar matrimonios. Las complicaciones están llenas de humor y comicidad, pero al final los protagonistas Camilo y Jacinta logran su amor y desbaratan todos los planes del tercero que pierde sus anhelados beneficios. Lo mejor es, quizá, el lenguaje coloquial y popular con el que se expresan los personajes. El 29 de enero de 1867, con motivo de su reposición, el diario católico *El Pensamiento Español* afirmó que “la zarzuela fue poco menos que silbada, entre otras cosas porque el carácter principal era anti-español”. Mientras, el éxito de *El tanto por ciento* seguía aumentando y traspasaba fronteras. El 7 de mayo de 1862, *La Época* informaba de que había sido traducida al francés y se iba a poner en escena en el teatro Odeón de París. El 18 del mismo mes, y por el mismo periódico, el lector se enteraba

¹⁸⁸Si tenemos en cuenta la fecha en que escribe esto Linares Rivas vemos que está un tanto descolgado y puede recordar con la inquina de quien no ha sido capaz de lograr ascender en la carrera política que ejerció desde 1872 como diputado. Era famoso como orador desaliñado y olvidadizo de todos los recursos retóricos y por su tono resuelto y vigoroso, características todas que debían contrastar sobremedida con las de los discursos de López de Ayala. motivo más que suficiente para explicarnos su antipatía por el que ya era presidente del Congreso y dramaturgo de éxito. Entre 1876 y 1886 tomó asiento en todas las Cortes de la Restauración y, aunque ocupó diversos cargos, no llegó a ser ministro hasta 1884.

de que la obra, traducida al italiano, se había representado en el Príncipe la noche anterior: “La obra pierde sin la belleza de la rima, pero está bien traducida. La señora Santoni obtuvo un gran éxito con su interpretación”.

El 25 de noviembre de 1862, la Academia Española quiso honrar el tercer centenario del nacimiento de Lope de Vega Carpio celebrando Junta pública en la casa donde vivió y murió “el Fénix de los ingenios”, en la calle Cervantes número 15, a fin de inaugurar un monumento moral a su memoria.¹⁸⁹ Ningún biógrafo comenta si participó o no Ayala y carecemos de más información.

El “acontecimiento literario”, como se llamó unánimemente al estreno y a toda la apoteosis que rodeó a *El tanto por ciento*, le valió, además, un álbum de poesías y su presentación como candidato para la R.A.E. Martínez de la Rosa, que era el presidente de las Cortes, presidió la comisión y la fiesta solemne con la que le agasajaron sus amigos y admiradores. En el acto que se celebró el día 29 de mayo le entregaron la corona de oro (*La Época*, el 31-V-1862, daba la noticia afirmando que “Hartzenbusch, Príncipe, Barbieri... estuvieron presentes”). Ayala, en agradecimiento, pronunció en aquel acto las siguientes palabras: “Hay en el fondo de todos los corazones honrados una protesta ávida de manifestarse contra el grosero materialismo que nos sofoca. Este movimiento ha surgido públicamente con la ocasión de mi comedia, y todos aplaudís, más que el mérito de mi obra, la elevación de vuestros sentimientos” (Solsona, 1891, 45). El poeta contaba entonces treinta y dos años y se fue unos días a Guadalcanal, desde donde le escribe a Teodora y le cuenta que todos sus paisanos quieren ver la corona, conocerlo, saludarlo, felicitarlo,... pero que él ya se siente muy alejado de aquellas “personas sencillas y rústicas” (Pérez Calamarte, 1912, 572-573). No se lo comenta desde la superioridad del triunfador, no hay un juicio de valor peyorativo en esta descripción fidedigna de lo que serían la mayoría de sus paisanos.

Todavía, el 4 de marzo de 1863, en *La Época* se leía:

El tanto por ciento ha vuelto a representarse, tocándole ahora al Circo y a la Zarzuela la honra de poner en escena esa verdadera joya literaria que, como siempre, ha proporcionado aplausos a su inspirado autor López de Ayala y a la eminente artista Teodora Lamadrid. El señor

¹⁸⁹ Chaulié, 1884, 307. Es muy curioso el suceso que, a propósito de Lope de Vega, cuenta *Clarín*: “En 1864 fue premiada en el certamen bibliográfico convocado por la Biblioteca Nacional de Madrid, la *Crónica biográfica y bibliográfica de Lope de Vega*, trabajo debido a Cayetano Alberto de la Barrera; el pudibundo jurado impuso la condición de que el mismo se publicara sin todo lo relativo a los amores de Lope con Marta de Nevares, documentados por La Barrera con material de primera mano hasta entonces inédito: las cartas del escritor al duque de Sessa. Años más tarde -1890-, y con el título de *Nueva biografía*, apareció como tomo I de la edición de las obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española en edición al cuidado de Menéndez Pelayo” (*Palique*, Barcelona, Labor, 1973, 90-91, nota). Tal suceso resulta relevante en la medida en que explica por qué entre la burguesía mojigata e hipócrita de esa época, anterior a la Revolución, los amores adúlteros de Ayala con Teodora Lamadrid no podían salir a la luz pública.

Arjona, encargado del papel de Roberto, ha caracterizado admirablemente el personaje y todos los demás actores han contribuido al buen desempeño de la obra.

No terminan aquí las referencias en los periódicos a la obra y a sus representaciones, pero es suficiente con lo que ya hemos anotado para darnos cuenta de los muchos aplausos que cosechó durante largo tiempo. También seguía representándose con “brillante éxito” *El tejado de vidrio*, según se desprende de las noticias publicadas en *El Pensamiento Español*, 3-II-1863 y en *La España*, 13-II-1863.

III. 2. 2. 6. Estreno de *El nuevo don Juan* (1863)

A principios de mayo de ese año, en el teatro del Circo se comienza a ensayar otra obra de Ayala, *El nuevo Don Juan*, que se convirtió en uno de los éxitos de la temporada¹⁹⁰, junto con *Lo positivo* de Tamayo, *Deudas de la honra* de Núñez de Arce y la comedia de magia de Rafael M^a Liern *La almoneda del diablo*. La obra de Ayala estaba dedicada a su amigo y compañero de *El Padre Cobos* José Selgas y Carrasco, a quien le explica en la misma dedicatoria que la comedia iba a ser zarzuela en un principio pero que después decidió transformarla en comedia. La línea argumental, según Gies, la enmarca dentro de lo que eran las numerosas sátiras y parodias que se hicieron del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, estrenado en 1844. El tópico personaje romántico del seductor ya lo había tratado Ayala en *El tejado de vidrio*, pero ahora lo enfoca desde una nueva perspectiva y añade algunas sorpresas al seductor y obseso sexual. El asunto es el siguiente: Elena, el objetivo de Juan, está casada con Diego, un hombre de negocios que está obsesionado con las finanzas de la familia, como no podía ser de otro modo. Acosada la protagonista por el calavera, quien también corteja a la joven Paulina, esta decide contárselo todo al marido y entre ambos le preparan una trampa a Juan que, si no arrepentido, sí al menos acaba humillado y teniéndose que esconder en un armario sobre la escena y a la vista del público (1994a, 350-351). De este modo, Ayala le baja los humos al conquistador y su ridículo es grande porque no solo lo rechaza Elena sino también Paulina. Por tanto estamos ante el fin del personaje, a la par que se defiende la institución burguesa del matrimonio con las palabras últimas de la protagonista: “Vale más el peor marido / que el mejor de los amantes”. De paso, el autor arremete contra los males de los celos, utilizando como portavoz a *Clara*, hermana de

¹⁹⁰ Se estrenó el 13 de mayo de 1863, con gran éxito, en el teatro del Circo (noticia recogida en los diarios *La España*, *La Iberia*, *La Época* y *La Esperanza*).

Elena: “El haber dudado de tu mujer / te ha de costar el dinero”¹⁹¹. Ángel Valbuena alaba también en esta obra la cuidada técnica de una buena comedia y la inteligencia para mover los resortes de la acción que nos revelan al buen poeta y artista del teatro que es Ayala, pero de nuevo comete anacronismo al afirmar que, “aun siendo verdadera respira cierta mediocridad burguesa muy de la segunda mitad del siglo XIX” (1944, 99)¹⁹². Se estrenó el 13 de mayo de 1863 con gran éxito y la pusieron en escena Teodora Lamadrid, Matilde Bagá, Bárbara Lamadrid, Joaquín Arjona, Ossorio, Benetti y Martínez. Según *La España*, “el autor ha conquistado una hoja más para su corona de autor dramático” (14-V-1863). En *La Época* se lee que “la obra está sembrada de notables pensamientos y de intencionados chistes que dan la exacta medida del talento de su autor. En la ejecución, que fue esmerada, se distinguió principalmente Teodora [...] Don Adelardo López fue llamado a la escena” (14-V). *La Iberia* y *La Esperanza* alabaron también al autor alegando que la obra “da medida exacta del talento de su autor al que felicitamos por su éxito” (14/15-V). Sin embargo, *La Esperanza* matizó a los pocos días que “los personajes son falsos, pero, a pesar de ello, la obra es digna de ser tenida en consideración por su versificación y su estilo” (23-V). Al anónimo gaditano tampoco le convence la obra en cuya segunda parte, según dice, cae el autor “en lo vulgar de los recursos, en lo atrevido de los incidentes y en lo común del desenlace” (1882, 33). Llegado el verano, Ayala, junto a García Gutiérrez y a Emilio Arrieta vuelven a marcharse, como solían, a Castro Urdiales, pero la obra siguió reponiéndose en el teatro del Circo y, cuando en el mes de septiembre se reinicia la nueva temporada teatral, lo hace con *El tanto por ciento* (*La Esperanza*, 30-IX-1863).

Ayala no solo se preocupaba de escribir para el teatro, sino que también estaba interesado por la marcha del mismo como institución de carácter socio-cultural. El 23 de julio de 1863, en *La Época*, aparece la siguiente noticia: “Supone un periódico que la estancia del aplaudido poeta dramático, señor Ayala en San Ildefonso no es extraña al proyecto de levantar un teatro nacional en el edificio próximo a derribarse, el que fue convento de las monjas de Vallecas”. Efectivamente, la intención de crear un teatro nacional desde que se creara, en 1849, el Español hasta que hubo que traspasarlo por problemas económicos de nuevo al Ayuntamiento, en 1851, fue algo que perduró a lo largo de muchos años. Finalmente, en 1864, Manuel Vicente Roca,

¹⁹¹ Las semejanzas con *El curioso impertinente* de Cervantes no se pueden considerar accidentales, ya que Ayala había escrito una versión de esta historia en 1853 y la conocía muy bien.

¹⁹² Es preciso puntualizar que no hay duda de que la obra gana en verosimilitud y realismo lo que pierde de sensacionalismo en relación con su hipertexto, el *Don Juan* de Zorrilla, y quizá por eso, aunque tuvo éxito, fue menor que el logrado con *El tejado de vidrio* o *El tanto por ciento*. Es posible también que se debiera a que se esperaba demasiado de ella pues, como se leía en *La Época*, el 9 de mayo de 1863, “se hacen muchos elogios de esta nueva producción”. Este comentario supone que la obra se conocía aun antes de su estreno y, efectivamente, José Antonio Paz afirma que “ya en aquella época las obras inéditas de Ayala disfrutaban el privilegio de la más completa notoriedad” (1878, 573).

Eduardo Asquerino, Olózaga, Benavides, Vega, Bretón, Hartzenbusch, Rubí, García Gutiérrez, Arrieta y otros, lograron el apoyo de Cánovas para presentar a las Cortes un nuevo proyecto de Gran Teatro Nacional en el solar del convento de las monjas de Vallecas, que tras una explotación por empresas particulares pasaría a ser controlado por el Estado (Pérez Calamarte, 1912, 554). Hay que decir, sin embargo, que no a todos los empresarios les parecía bien la idea de un teatro subvencionado. Francisco Arderús creía que eso daba lugar a chanchullos y favoritismos y manifestaba lo siguiente, en el Artículo 8º de sus “Estatutos”: “el público es el que subvenciona, el público es el que protege a las letras y favorece los espectáculos que le agradan, y solo él, que paga, es quien puede exigir y disponer; y solo él, a quien procuramos agradar, es quien ha de costear los espectáculos” (1877, 25-26). Del mismo modo, José Yxart, refiriéndose a los motivos de la decadencia del teatro, afirmaba:

Para atender al remedio, no hay que pensar ya en subvenciones que se aplicaron siempre sin eficacia alguna, y son vergonzosa limosna a la holganza y a la medianía. Lo que es forzoso es la enérgica intervención del Estado: que el Estado ceda los teatros de su propiedad a la empresa que mejor cumpla preestablecidas condiciones. Estas serían: la creación de comités de lectura, excluyendo de ellas a dramaturgos y artistas; dos direcciones: una artística, otra de la compañía formada por los mejores, y sujeta a férrea disciplina (no por cierto llevada al extremo de suprimir las categorías...); obligación de representar determinado número de obras nuevas y originales, y de excluir traducciones, comedias de espectáculo, piezas bufas, bailes,... salvo el nacional... Se creaba, en una palabra, un teatro modelo, que sería ejemplo y luz de todos los demás de España (1987, 85).

Ayala sigue compaginando su vida literaria con su vida política. En esta segunda faceta, sabemos por la prensa de la época que compitió con González Bravo por el distrito de Almagro (*La Discusión*, 22 de noviembre de 1863), que fue derrotada su candidatura en Castuera y que salió elegido diputado representando a Badajoz¹⁹³, cargo que ocupó hasta 1865. En la vida literaria, seguía representándose con éxito *El tanto por ciento*, en Madrid y en provincias, incluso se escogía para inaugurar teatros como ocurrió en Valladolid (*La Época*, 15-VI-1864).

A principios de enero de 1865 se comienza a ensayar su adaptación de *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón¹⁹⁴, y se estrena el 17 de enero en el teatro de la Zarzuela para homenajear

¹⁹³ De la dificultad de salir victorioso en estas elecciones le habla a Teodora en la carta LXXIX: “Yo espero la lucha con el ánimo dispuesto a todo: no me sorprenderá, ni la derrota, ni el triunfo; pero estoy seguro de salvar el honor de las armas” (Pérez Calamarte, 1912, 575).

¹⁹⁴ Esta adaptación, en tres actos y en verso, no aparece recogida en las *Obras completas* que recopilaron Tamayo y Cañete (naturalmente, tampoco en la de Castro). La publicó la Imprenta de José Rodríguez de Madrid, en 1864. De su estreno y previos ensayos da cuenta Ayala en “Mi cuaderno de bitácora”, en los siguientes versos: “Hoy Jovellanos [o sea, el teatro que se hallaba y se halla en esa calle, el de la Zarzuela] se emplea / en ensayar *con cuidado* / el por mí resucitado / *Alcalde de Zalamea*; / y el cantor de Dulcinea / demanda mi inspiración... / ¡De buen pronóstico son / los trabajos de este día, / pues que me hacen compañía / Cervantes y Calderón!” Se refiere a que, al mismo tiempo, está ya preparando *El Cautivo* cuyo protagonista será Cervantes y su argumento contará su prisión en

al dramaturgo barroco con motivo del día de su nacimiento¹⁹⁵. La comedia tenía como protagonista a una persona sencilla que se opone a la tiranía de un noble. Como el Crespo original, aquí también el protagonista es el prototipo de la libertad y por eso Calderón era uno de los dramaturgos más respetados, refundidos y adaptados en este momento. Efectivamente, a Calderón se le toma, desde la famosa polémica calderoniana de principios de siglo entre Böhl de Faber y Mora, como el representante de una de las dos Españas de las que luego hablará Antonio Machado. De una parte está la España ultraconservadora e inamovible; de la otra está la España del liberalismo y las Cortes de Cádiz, que es la que se siente representada por Calderón (Carnero, 1990, 125-139) y que empieza a reclamar una monarquía constitucional que muchos ven representada por la infanta Luisa Fernanda y su marido Antonio de Orleans, duque de Montpensier, más que por Isabel II. En *La Iberia* del día siguiente se leía lo siguiente: “La empresa merece elogio, pero estuvieron muy mal los actores sobre todo el señor Guerra. Después se estrenó una pieza, imitación del francés, con gracia y soltura. El imitador era el señor Pastorfido. La ejecución fue buena distinguiéndose el señor Mario y la señora Valverde”, o sea, que se representaron dos obras una tras de la otra: una seria y otra menor. El director de teatros Luis de Olona pidió a Ayala que fuera a Barcelona a dirigir la puesta en escena de su *Alcalde*, pero este consideró que la refundición no tenía bastante importancia para justificar su viaje y, puesto que se representaba de manera simultánea en la capital catalana y en Madrid, su presencia era más necesaria en la villa y corte para dirigir la compañía del teatro de la Zarzuela con los actores Guerra, Cubero, Calvet, etc.¹⁹⁶ La refundición que hizo Ayala está hecha y pulida con tal primor que a partir de entonces se representó con el texto de Ayala y no con el de Calderón. Esta obra fue llevada a escena varias veces en distintas fechas de ese mismo año de 1865, para recordar a su autor original, y también se representó en 1868, según nos cuenta Solsona, para levantar el espíritu liberal en Sevilla y Cádiz; el propio Ayala asistió al teatro durante los meses de enero y febrero (1891, 46-47).

El 19 de junio de 1865, según nos dice *La Época*, López de Ayala es votado para ocupar la vacante que ha dejado en la Academia Española el señor Alcalá Galiano. Al final del mismo mes, parece ser que los poetas organizaron un homenaje en memoria del duque de Rivas, de lo cual tenemos noticia por *La España* (el 28-VI). El mismo periódico, el 11 de octubre, informa de

Argel (1965, III, pág. 309). Sabido es que la refundición que hizo Ayala de *El alcalde* es de tanta calidad y tan fidedigna que, a partir de entonces, la que pudo verse en los escenarios era la suya y no la del autor barroco.

¹⁹⁵ Calderón había nacido el día 17 de enero de 1600. Del estreno se hace eco *La Iberia* el día 18 y por *La Discusión*, de fecha 14 de septiembre de 1865, sabemos que se está ensayando la misma obra en el Príncipe, se pone en escena el día 30 y supuso “un acontecimiento dramático”.

¹⁹⁶ Ayala le cuenta a Teodora Lamadrid este acontecimiento en la carta LXXXI y le pide que, puesto que ella está en Barcelona, le dé cuenta del éxito que la obra obtenga allí. Sin embargo, sí parece que viajó a Barcelona por lo que le dice en la carta siguiente, LXXXII (Pérez Calamarte, 1912, 576-577).

que en el teatro del Príncipe se va a reponer *Don Álvaro* para recordar a su autor, junto con una loa, que según dice, está escrita por López de Ayala. De esta loa no hay noticia, ni ningún biógrafo ha hablado de ella. En diciembre de 1865, “el distinguido poeta señor López de Ayala, según noticia aparecida en *La Época*, el día 8-XII-1865, parece ser que ha sido nombrado director del Conservatorio de Música y Declamación. Se ha dicho que este nombramiento tiene carácter de interinidad por las reformas que van a hacerse en el Conservatorio y por venir el señor Ayala electo diputado por Badajoz”. Ciertamente, el nombramiento le venía por el ministro de Fomento, Antonio Aguilar, Marqués de Vega Armijo, político de la Unión Liberal, pero, por lo que sabemos, Ayala no aceptó el cargo porque él no formaba parte del claustro de profesores y no se consideraba apto para desempeñar el puesto, así que propuso a su amigo Emilio Arrieta que había sido nombrado profesor de composición en 1857, si bien no llegaría a ser director hasta 1868.

Sabemos también que Ayala fue nombrado miembro de la Comisión parlamentaria de corrección de estilo y simultaneó su labor política con la redacción de bocetos y proyectos para posteriores obras. Este es un buen momento para dedicar unas líneas a hablar de ellos porque nos parecen sumamente interesantes e imprescindibles para conocer al poeta y dramaturgo. Junto con su poesía, fueron recopilados por Pedro Antonio de Alarcón a la muerte del amigo y se editaron en el tomo VII de las *Obras* de Ayala, publicadas por Tamayo y Cañete. José Antonio Paz, quien declara que tenía por ídolo a Ayala y se sabía sus obras de memoria, afirma que llevaban circulando desde hacía años versos sueltos de obras que estaba escribiendo, pero que no terminó: *El pueblo y el rey*¹⁹⁷, *Yo, Mi último deseo*. En realidad, dice Antonio Paz que de los textos apócrifos de Ayala podría contarse lo mismo que se contaba de Moratín, cuando se fue a vivir a Barcelona, que llevaba en la maleta catorce comedias para publicar en la ciudad catalana.

Más desinteresado en su entusiasmo por Ayala, el culto público español de nuestros días, si no fija en catorce el número de sus obras inéditas, es acaso porque encuentra más grandioso, al par que más ocasionado a los vuelos de la fantasía, dejar en la penumbra de lo indeterminado la cifra, así como deja la fecha de la representación y, lo que es aún más delicado, la cantidad de versos que aún falta a cada una de esas obras. Pero cree en ellas y las comenta y las espera todos los años... para el siguiente (1878, 219).

De la primera, *El pueblo y el rey*, según leemos en *La España*, en *La Época* y en *La Discusión*, a finales de agosto, estaba Ayala escribiéndola en Castro Urdiales e iba destinada al teatro del Príncipe, pero no tenemos ninguna otra noticia de esta obra. De *Yo*, que tenía pensado

¹⁹⁷ Por los periódicos *La Época* (30 de agosto de 1865) y *La Discusión* (31 de agosto) sabemos que en Castro Urdiales estaba terminando esta obra y que la destinaba al teatro del Príncipe.

que fuera una “comedia original en tres actos”, se conservan cuatro páginas de “consideraciones preliminares” muy interesantes. Castro y Calvo afirma que “en *Yo* trata de las fórmulas más insospechadas del egocentrismo”. Más bien, podría decirse que son breves reflexiones de carácter filosófico y didáctico donde el autor se plantea su labor creadora¹⁹⁸, o sea, lo que Alarcón llama “monólogos de Ayala en el taller”, y aún añade, en su “advertencia” preliminar, que el autor se sentía muy orgulloso de esta obra y siempre se mostró “prendado” de ella en sus conversaciones familiares. Alarcón puntualiza:

Al leer ahora el siguiente profundísimo discurso, comprenderán literatos y moralistas cuánto fundamento tenía el egregio poeta para cifrar grandes esperanzas en una comedia que descansase sobre el concepto del satánico *yo*. Solamente en las *Cartas de Goethe a Schiller* y en las *Conversaciones de Goethe con Eckermann*, hemos visto análisis tan íntimos y exactos de ningún autor, acerca de la materia dramática que traía entre manos, ni tal lucidez y elocuencia para darse razón a sí mismo y darla a los demás de los empeños y obligaciones del propio ingenio (López de Ayala, 1965, III, 329).

En el mismo sentido, en las tres páginas que recogió Alarcón de *El texto vivo*, Ayala se hace la siguiente pregunta: “¿cómo le cuento al público toda una novela sin que se aburra?” Y a continuación da la “receta”. Castro afirma que en esta obra se proponía corregir falsas doctrinas. En cuanto a *El último deseo*, opina Castro que habría de ser un drama escrito a marchas forzadas, según el ofrecimiento hecho en Lisboa a Zabalburu¹⁹⁹ de escribir sesenta versos diarios. De este último drama lírico fantástico que prometía ser bastante interesante, el propio Ayala, de puño y letra, aclara que su pensamiento era “condenar el lujo babilónico y ostentoso sensualismo de los ricos que ganan el dinero con agios y lo gastan con escándalo” (*El último deseo*, 1965, III, 313), pero solo dejó escritas las dos primeras escenas. *La Época*, con fecha de 12 de febrero de 1867, se hacía eco, efectivamente, de que Ayala estaba escribiendo dicho drama en Lisboa. Pedro Antonio de Alarcón tiene recogidas también, en los apuntes, dieciocho páginas para *Teatro vivo*.

¹⁹⁸ El poema “Los dos artistas”, escrito según Coughlin con dieciocho años, describe, asimismo, su actitud ante el proceso creador. Está dividido en cuatro partes, en las que Ayala mezcla metros y estrofas. Su punto de vista es típicamente romántico. El artista, pintor o poeta, se considera un ser superior, se compara con el sol y se pregunta “¿Eres un hombre? No. Un ángel caído, expulsado de la tierra”. Este concepto refleja el orgullo y la arrogancia del artista romántico, arrojado al mundo y desesperado por tener que vivir en una sociedad que no lo comprende. Es una actitud similar a la de Víctor Hugo, Baudelaire, Bécquer, Oscar Wilde... y la que tendrán Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y todos los poetas decadentistas demonistas del siglo XX. En su desolación, el artista llama a Dios para que destruya el mundo.

¹⁹⁹ Mariano Zabalburu Basabé fue un rico hacendado, representante de la provincia de Murcia en las Cortes de la Unión Liberal y montpensierista como su amigo Ayala, quien le dedicó una hermosa *Epístola* (1867). Si la comparamos con la de Arrieta, esta es más coloquial, menos filosófica y su tono es más cercano. La escribió en el aniversario del levantamiento de los sargentos en el cuartel de San Gil y los primeros versos muestran el malestar espiritual y físico que sienten Ayala y Zabalburu. El poeta espera que el río Jordán tenga poderes curativos donde ellos poder sanar sus males. Esto es una reminiscencia cristiana. Termina la carta haciendo referencia a los múltiples viajes del amigo, plasmados en metáforas de vuelo.

Ayala subtítulo todas estas anotaciones (escritas igualmente en Lisboa, en febrero y marzo de 1867) como: “Caracteres, rasgos y situaciones tomados del natural, que pueden servirme para diversas obras” por lo que va recopilando abundantes notas sueltas que va separando unas de otras y que contienen comentarios de la actualidad, chistes, motivos, historias y anécdotas, ideas para la elaboración de los personajes, distintos finales para adecuarlos a los diferentes horizontes de expectativas que se le van ocurriendo o que pueden estar en la mente del público. Muchas de estas ideas las tiene asimismo en forma de poemas. Encontramos, además, una página sobre *El cautivo* en la que llevaría a escena al propio Cervantes y en la que Ayala dice que pretendía “hacer aborrecible la envidia española, tan fecunda en estragos, sangre y calamidades [...] ¡Si yo lograra contribuir a enmendar algo este enorme defecto de nuestros compatriotas, ya podría morir tranquilo, como seguro de que no había sido del todo inútil mi nacimiento! ¡Pues manos a la obra...!” A estas palabras de Ayala, añade Alarcón: “Tenemos también un gran pliego de papel con unas escasas y vagas indicaciones referidas a *Los favores del mundo*, donde Ayala, escrito por él mismo, dice que esos favores pueden “consistir en dinero; en lo que se llama *posición oficial*, cruces, influencia, etc., etc., etc.” (“Proyectos de comedia”, 1965, III, 347). Como podemos observar hay fluctuaciones en los títulos de algunas obras proyectadas, lo cual no es de extrañar puesto que estamos ante borradores. Por último, Alarcón recoge los “apuntes” para la comedia en tres actos *Consuelo*²⁰⁰. Son doce páginas que Ayala escribió en distintos lugares: en las primeras anotaciones (que se refieren a la descripción de la protagonista), aparece una nota que dice “Marzo 28 de 1877 en la Taramona”²⁰¹. Las anotaciones siguientes están ya

²⁰⁰ El soneto “Invocación”, en el que el poeta llama al genio o inspiración, “al ponerse a escribir el segundo acto de *Consuelo*”, incluido en *Proyectos de comedias. Obras...* III, pág. 310, dice así:

Espíritu sutil que, condensando
varias especies de la mente inquieta,
sueles a veces ofrecer completa
la forma que el ingenio anda buscando:
hoy favores con afán demando.
¡Haz el milagro que hace la trompeta,
cuando al disperso ejército concreta
y lo muestra formado y peleando!
Sólo exige de ti mi pensamiento
un momento feliz que con vehemencia
coloque en su lugar cada elemento...
¡Y en verdad que no es floja la exigencia;
que muchas veces un feliz momento
suele influir en toda la existencia!

²⁰¹ Esta nota se halla en las *Obras completas* de Dubrull (1881-1885, 7, 281) y Castro (1965, III, 363). Creo que se trata de una errata en cuanto al año, que sería 1867 pues todas estas anotaciones las haría Ayala en el destierro de Lisboa. Me baso en que en los “Caracteres, rasgos y situaciones tomados del natural, que pueden servirme para diversas obras”, en *Teatro vivo*, (López de Ayala, 7, 249) donde plantea de forma clara la trama de *Consuelo*, fija el lugar y la fecha: Lisboa, 21 de marzo de 1867, y en los “Apuntes para la comedia en tres actos titulada *Consuelo*.

hechas en Guadalcanal y se refieren al “plan” de la obra y al argumento, condensado en un soneto. Lo cierto es que Ayala trabajó muchísimo en ella, como demuestran los amplios apuntes que se conservan de la misma, así como los sonetos que también dedica al personaje de Consuelo. Todos estos poemas vienen a ser ejercicios literarios de versificación, pues Ayala, según le contaba a Teodora en sus cartas, aprovechaba cualquier borrador o anotación que tuviera que hacer para componerlo en verso y no anquilosarse en su destreza e, igualmente, le servían para obligarse a trabajar, como se desprende de estos versos:

¡Será forzoso que cambie
mi método, y que le busque
por otro lado las vueltas
al asunto que consume
mi paciencia!... ¡Cada día,
antes que me desayune,
he de hacer un plan, y ¡salga
como salga!... Pesadumbre
no me cause, si de pronto
no se disipan las nubes...
¡Hace seis años que necio
la noble lira depuse!...
¡Tal modorra no se deja
vencer al primer empuje!
Mas con tesón y constancia
al fin llegaré a la cumbre...
¡Sí; llegaré, ¡voto a Dios!...
Contando con que Él me ayude!
(1965, III, 320).

El 4 de agosto de 1867, según información del diario liberal *El Fénix*, Ayala sale de Lisboa con destino a Valencia.

Descripción de Consuelo” (López de Ayala, 7, 281) afirma lo siguiente: “De diez a doce horas habré tardado en escribirla. Cuento estas doce horas tomando tres de cada día”, y esto lo fecha en “Marzo 28 de 1877. En la Taramona”. El mes es marzo, el año está claro que es el mismo: 1867; entre los días 21 al 28 pudo perfectamente cumplir con la declaración que hace del tiempo que tardó y, en cuanto al lugar indicado, la Taramona, ignoro su ubicación. En Internet hay una información referida a un cine que hubo en Salamanca, en la Avenida de Portugal; quizá también hubiera una fonda donde Ayala estuvo alojado, quizá un café. Es posible que hubiera cruzado la frontera y estuviera en un lugar que llevaba ese nombre, pero desconozco en concreto a qué se refiere. De lo que no cabe duda es de que 1877 es una errata de impresión pues Alarcón debió ser cuidadoso y meticoloso con los Apuntes y Poesías que dejaron a su cargo Cañete y Tamayo para publicar, como homenaje al amigo fallecido. Lo que no parece justificable es que el editor Castro y Calvo, en 1965, no se plantee esta misma duda y copie sin más aclaración la fecha de 1877 para la nueva edición de las *Obras...* de Ayala.

III. 2. 2. 7. Ayala y el Duque de Montpensier (Destierro en Lisboa)

Antes de continuar, se hace necesario responder a las siguientes preguntas: ¿Qué estaba ocurriendo en Sevilla y qué ofrecían los duques de Montpensier a la monarquía española? Habían llegado a España en 1849 desde París, pues en febrero de 1848 se instaura la República en Francia y el Palacio de las Tullerías es asaltado por la multitud. Se cuenta la anécdota de que, al huir del palacio, el duque olvidó a su esposa que se libró del saqueo por la ayuda de un diputado. Luisa Fernanda y su marido se instalan en Sevilla, en el palacio de San Telmo y en esta “corte” al estilo francés organizan una importante tertulia que tenía bastante de masónica²⁰² y cuyo objetivo principal era preparar el destronamiento de Isabel II y su sustitución por su hermana, la infanta Luisa Fernanda²⁰³. Las relaciones con la reina nunca fueron buenas, entre otros motivos porque mientras Isabel no tenía hijos, Luisa Fernanda, legalmente Princesa de Asturias, tenía ya varios, con lo cual parecía claro que los duques heredarían la corona de España y a “prepararse” se dispuso Antonio de Orleans, primero, ganándose el afecto de los sevillanos y, segundo, intrigando cuanto pudo. Entró en numerosas Cofradías sevillanas, fue mecenas de muchos artistas, restauró muchos monumentos históricos, dio cuantiosas cantidades de dinero para paliar las terribles inundaciones de Sevilla en 1855, era generoso con las instituciones benéficas... Incluso se ofreció para defender a España en la guerra contra Marruecos, en 1859, pero ni O'Donnell ni Isabel II lo llamaron. El duque hubiera querido

²⁰² La Masonería llegó a España con la invasión francesa de 1808 y su fuerza era tal que hasta el hermano de Napoleón, José, proclamado rey de España, era masón. En esos primeros tiempos, la masonería tuvo escasa o nula vigencia pues la Inquisición desde 1738, como la autoridad real desde 1751, la prohibieron y condenaron, pero en 1820 se suprime definitivamente el Santo Oficio y llegan a España las ideas de la Revolución francesa. Entonces, se identifica el fenómeno revolucionario con la Masonería y esta pudo asentarse ya en numerosos focos de la Península (incluida Lisboa entre los más activos). Las ideas masónicas se basaban, fundamentalmente, en los principios de fraternidad, de igualdad y de libertad: de expresión, de culto, libertad para la mujer, sufragio universal, liberalismo en política contra el absolutismo, liberalismo en la investigación científica, etc. No cabe duda de que la Masonería en su función social estaba muy relacionada con el movimiento de la Ilustración. Masones importantes de esta época eran escritores y políticos como el propio Adelardo López de Ayala, Antonio Alcalá Galiano, Juan Álvarez Mendizábal, Eusebio Bardají, José María Calatrava, Francisco Javier Istúriz, Salustiano Olózaga, Francisco Pi i Margall, Manuel Ruiz Zorrilla, Práxedes Mateo Sagasta, Nicolás Salmerón... Entre los militares: Espoz y Mina, Baldomero Espartero, Méndez Núñez, Duque, Topete, etc. Entre las personalidades académicas, Antonio Machado y Núñez. Los ideales que defendían las logias y cuerpos masónicos los resume M^a Teresa Roldán en las siguientes palabras: “impulsar el progreso, combatir los errores y las supersticiones, buscar el perfeccionamiento moral del género humano; aspirar a la fraternidad universal; defiende la instrucción, la libertad, igualdad de justicia; practica la caridad, no hace distinción alguna entre los hombres por sus diferencias de raza o religión... Es una institución tolerante, carece de color político o religioso, pero cree en la existencia de un Ser supremo. Acata las leyes y quiere reformar por medios legales” (Logia *El Progreso* n^o 88. Leg. 546-A-1, A.H.N.S. secc. Masonería, en J.A. Ferrer Benimelli, coord., *Masonería, política y sociedad*, I, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, Zaragoza, 1989, 25-33). Galdós habla de una de las logias españolas más importantes en *El Grande Oriente* (1941, 1253- 1346).

²⁰³ Los partidarios del cambio y adeptos a los Montpensier eran numerosos en toda España. Ya se ha comentado que, en 1856, la poeta Carolina Lamas y Letona compuso en su homenaje un *Álbum poético a S.A.R. la Serenísima Sra. Infanta D^a Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier*.

participar en la política, pero no le daban ninguna oportunidad. Así es que empezó a conspirar en contra de su cuñada, apoyado por muchos liberales sevillanos y madrileños que veían en él la posibilidad de un cambio del régimen monárquico hacia el liberalismo²⁰⁴. Pensaban sus partidarios que España podría ser una monarquía parlamentaria y constitucional si llegaba a hacerse con ella Antonio de Orleans y no una monarquía absoluta como era la de Isabel II.

Según la semblanza biográfica que hace Adolfo Barredo de Valenzuela, al caer el Gobierno de O' Donnell en 1866, Ayala se va con el general Dulce a conspirar en favor del duque de Montpensier, y bajo las órdenes de Serrano, también aliado en esta causa, estuvieron hasta el momento decisivo de la batalla de Alcolea, que dio el traste con el reinado de Isabel II. Durante este tiempo se entendió siempre con el duque, aunque no pusiera jamás los pies en el palacio de San Telmo. De enlace entre los de Sevilla y los de Madrid ejercía Gertrudis Gómez de Avellaneda, pues al ser mujer podía entrar y salir del palacio de San Telmo sin levantar sospechas (Barredo de Valenzuela, 1979, 14). En esta época, Ayala viaja con frecuencia a Sevilla, pero no solo para intervenir en los acontecimientos culturales, sino, principalmente, porque él es partidario de Luisa Fernanda y su marido para ocupar el trono de España. Precisamente por su participación en la trama que pretendía el destronamiento de Isabel II, González Bravo lo desterró por un año a Lisboa en julio de 1867²⁰⁵. Salieron, acusados de montpensieristas y masones, una gran mayoría de los generales prestigiosos de la Unión Liberal y también los propios duques. Allí, nuestro autor se dedica a trabajar, como hemos visto, pero a los pocos meses ya está en Guadalcanal y Sevilla, pues le encargan dirigir la conspiración de Andalucía, junto a los generales Dulce y Serrano. Entre los montpensieristas convencidos, que estaban inmersos en este asunto y colaboraban con Antonio de Orleans, se hallaban su amiga Cecilia Böhl de Faber, el Padre Coloma, Pedro Antonio de Alarcón, Caro Cisneros, Sánchez

²⁰⁴ Valle Inclán veía así la situación: “Los generales de la Unión Liberal conspiraban fumando vegueros en las tertulias del Casino de Madrid. Aquellos Martes con reuma sifilítico, con juanetes, con bigotes y perillota de química y buhonera, compadreaman por las prebendas en ciernes, y comprometían pactos para coronar al Duque de Montpensier. En la espera acudían al tapete verde para probar fortuna, y firmaban pagarés a cuenta de la cucaña revolucionaria: Con sesuda cuquería de tresillistas, premeditaban una función de pólvora, sin plebe, sin muertos, liberal en el reparto de mercedes, y les ponía en cuidado la ambiciosa condición del Conde de Reus. ¡Aquel soldado de aventura que caracoleaba un caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas!” [se refiere al general Prim] (1973, pág. 19).

²⁰⁵ En la Carta CVIII que le escribe Adelardo a Teodora le habla del “feroz ultraje” de que han sido objeto sus amigos Camacho, Salazar y Zabalburu que se fueron con él a Lisboa. “Hoy no hemos tenido ninguna noticia de España, y propagadas por el deseo y confirmadas por la sandía credulidad de los emigrados, corren aquí noticias tremebundas [...] muy grave el estar todos los días temiendo una catástrofe” (Pérez Calamarte, 1912, 595-596). En las “Consideraciones preliminares” de su proyecto de comedia de *El último deseo*, nos da cuenta de cómo transcurre el tiempo de su destierro en esa ciudad: “Más triste que un portugués, / más monótono que un necio, / más cerrado que un avaro, / más insulto que... ¡callemos! / ¡Si no provooco en mi espíritu / un fuerte sacudimiento, / voy a quedarme tan triste / y tan mustio como el pueblo lusitano...” El imperativo “¡callemos!” sustituye en la edición de Castro y Calvo a un apellido que era el que venía en la edición original. No explica con qué motivo ha hecho este cambio (1965, III, pág. 317).

Moguer, el fotógrafo Guillén... De 1867 precisamente, y escrita desde Lisboa con mucha probabilidad, es la *Epístola a Mariano Zabalburu*, compuesta en tercetos encadenados con un tono más familiar y coloquial que la dedicada a Arrieta. En ella no faltan los datos anecdóticos y realistas, como la interrupción cuando lo llaman a la mesa para la comida, que recuerda la *Epístola a Matías de Porras*, de Lope de Vega. Según el poeta explica en el primer terceto, la escribió en el aniversario de la sublevación del cuartel de artillería de San Gil, el 22 de junio de 1866²⁰⁶, bajo los auspicios de los partidos progresista y democrático con la intención de derribar la monarquía, para hacer una interpretación y un análisis de aquellos hechos.

En el teatro, el año 1866 es importante porque tiene lugar un acontecimiento singular. Eusebio Blasco escribe una obrita, *El joven Telémaco*, que remedaba la *Odisea* y que fue la primera pieza del género bufo²⁰⁷ que estrenó Francisco Arderius, el 22 de septiembre, con música de José Rogel. Los bufos eran zarzuelitas breves, absolutamente intrascendentes y exageradamente burlescas que Arderius había traído de París donde estaban haciendo furor como remedos de la opereta. Su éxito en Madrid fue tal que el Teatro Variedades cambió su nombre por el de Teatro de los Bufos Madrileños. Aprovechando el éxito, López de Ayala y Arrieta estrenan *El conjuro*, calificada como “pieza bufa”, que no era sino la adaptación de un entremés de Calderón, “manoseado” por el autor-refundidor²⁰⁸, tal como ambos declaran en las primeras páginas del libreto. La pieza se estrenó, en el teatro de los Bufos, la noche del 24 de noviembre, según la noticia que dio el periódico *La España* al día siguiente. Del mismo género y escrita también por ambos para el mismo teatro, fue *El dragoncillo*, al parecer basada en el entremés cervantino *La cueva de Salamanca*. No tenemos de ella más información.

Y mientras todo Madrid ríe con las piezas bufas que encierran buenas dosis de humor, la situación sociopolítica es bastante caótica en estos momentos²⁰⁹. Se iba acercando la revolución *Gloriosa* y se captaba en el ambiente que Isabel II se tambaleaba en el trono. Ayala, hasta el estreno de *Consuelo* en 1878, está inmerso, como hemos visto, en todo este proceso político, si bien le queda tiempo para estrenar una loa, *La mejor corona*, el 17 de enero de 1868, en el

²⁰⁶ Gregorio Torres Nebrera cree que la debió escribir en su exilio de Lisboa, en 1867, aunque se refiera a un suceso de 1866, motivo que ha despistado a otros biógrafos (1988, pág.12).

²⁰⁷ Como dramaturgo, Eusebio Blasco introdujo el género bufo en España con su parodia *El joven Telémaco* (1866), que lo era de la novela *Las aventuras de Telémaco*, de François Salignac de la Mothe-Fenelon. Arderius definió el nuevo género con las siguientes palabras: “una gansada, un disparate sin pies ni cabeza, una tontería mitológica cualquiera. Un pretexto para que salgan mujeres guapas y canten una musiquilla agradable” (Martínez Olmedilla, 1941, 158).

²⁰⁸ Según Emilio Casares, se trata de mucho más que una pieza cómica y burlesca sin más; los bufos hay que considerarlos como el antecedente inmediato del género chico y de gran parte de nuestra música dramática (1995, pág. 87).

²⁰⁹ No obstante, en este año de 1866 se inician las obras del teatro del Circo del Príncipe Alfonso y también las obras de la Biblioteca Nacional, que se abre al público en 1896.

teatro San Fernando de Sevilla, para conmemorar nuevamente el día y el mes del nacimiento de Calderón. El prólogo era de Fernán Caballero y en él la novelista ensalzaba el trabajo del director de escena, Joaquín García Parreño, y de todos los actores y cantantes; agradecía a Ayala su obra que “venga noblemente al gran poeta español del desdén de la anterior centuria, que fue una era de mal gusto literario en que se eclipsó momentáneamente su gloria y su recuerdo” y, de paso, reivindicaba las provincias en las que “se abriga el saber, la cultura, el entusiasmo y la poesía” de forma “más modesta y menos decantada, más ajena de pasiones políticas” que en la capital de España (1965, Prólogo, II, 353). Colaboraron Juan Nicasio Gallego (que abrió con un soneto titulado “En la traslación de los restos de Calderón”), José Lamarque y su esposa Antonia Díaz, Fernando de Gabriel, José Fernández Espino, Enrique Cisneros, Gonzalo Segovia, Narciso Campillo, José y Mercedes Velilla, José Velázquez y Sánchez, Juan José Bueno. José Fernández Espino encontró tiempo entre sus “graves tareas parlamentarias” para enviar su ofrenda (según afirma Fernán) y el nombre de Campoamor no aparece en la portada por haber escrito a última hora la décima. Le puso música Emilio Arrieta. Ayala participa también, ese mismo 17 de enero, a petición del director de la Academia Sevillana de las Buenas Letras, Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, en el homenaje que dicha institución rindió al gran dramaturgo del Siglo de Oro español²¹⁰. Según cuenta el anónimo gaditano para la representación de esta pieza fueron autorizados todos los teatros de España eximiéndoles del pago de los derechos de la escenificación (1882, 35).

III. 2. 2. 8. Ayala, autor del Manifiesto *España con honra* y participación en la Batalla de Alcolea (1868)

Cuando los Montpensier regresan del destierro, el duque no duda en poner toda su fortuna al servicio de la revolución. De hecho, en la época, se aseguraba que Ayala y Topete tenían letra abierta del duque para los gastos de la misma. Sin demora, se manda un barco a Londres, el *Buenaventura*, para ir a buscar a Prim y el propio Ayala va a buscar a otros generales exiliados en Canarias. Pero Prim se adelanta y llega a Gibraltar en el vapor *Zaragoza* y se reúne con Topete, a quien convence de la premura de tomar una decisión y cuando se hubiera resuelto el conflicto ya se pensaría qué era lo mejor para España. Estaba claro que en esta revolución cada

²¹⁰Libro de Actas de las reuniones habidas en la Academia Sevillana de las Buenas Letras, correspondiente a la fecha señalada. En el acta de la reunión del 17 de enero de 1868, puede leerse con total claridad que la institución solicitó su colaboración al poeta don Adelardo López de Ayala. (También consta en la Asociación cultural Benalixa de Guadalcanal, que conserva documentación de y sobre el autor).

uno tenía una idea y unas perspectivas distintas: republicanos, monárquicos, montpensieristas... El 19 de septiembre de 1868, desembarcan los militares en Cádiz y la ciudad se subleva. A Ayala se le encarga escribir un *Manifiesto*, con el título *España con honra*, para arengar a los sublevados y a todo el país a rebelarse contra la reina. Comenzaba así:

¡Españoles: La ciudad de Cádiz puesta en armas con toda su provincia, con la armada anclada en su puerto [...] niega su obediencia al gobierno que reside en Madrid, segura de que es leal intérprete de los ciudadanos [...] y [está] resuelta a no deponer las armas hasta que la Nación recobre su soberanía, manifieste su voluntad y se cumpla [...] Queremos un Gobierno provisional que represente todas las fuerzas vivas del país y asegure el orden, en tanto que el sufragio universal echa los cimientos de nuestra regeneración social y política [...] Contamos [...] con el concurso de todos los liberales...!²¹¹

El anónimo gaditano afirma que este famoso manifiesto “llevó a su autor por el puente de Alcolea al ministerio de Ultramar” (1882, 9). La crítica que hace Fernández Bremón de esta proclama de Cádiz escrita por Ayala es bastante negativa, si bien lo exime de responsabilidad pues “hay que recurrir, para disculparle por la dureza de sus frases, a la necesidad de interpretar la opinión de los que habían de firmarla” (1879, 410). Ayala no firmó el documento precisamente porque consideró que solo había sido el amanuense y que los verdaderos protagonistas eran los generales. En realidad, este manifiesto de la revolución no concreta qué hacer después de que Isabel II abandone el trono. En estos momentos, la reina se hallaba de vacaciones en Guipúzcoa y se negaba a abandonar España; solo cuando se enteró del desenlace de la batalla de Alcolea salió para Francia, a la corte de Napoleón III y Eugenia de Montijo, como ya se dijo.

Valle Inclán, sin embargo, hace una descripción de la situación española:

Los héroes marciales de la revolución española no mudaron de grito hasta los últimos amenes. Sus laureadas calvas se fruncían de perplejidades con los tropos de la oratoria demagógica. Aquellos milites gloriosos alumbraban en secreto una devota candelilla por la Señora. Ante la retórica de los motines populares, los espadones de la ronca revolucionaria nunca excusaron sus filos para acuchillar descamisados. El Ejército Español jamás ha malogrado ocasión de mostrarse heroico con la turba descalza y pelona que corre tras la charanga (1973, 9-10)²¹².

De los periódicos liberales, *El Imparcial* fue el que, de una manera más contundente, contribuyó a crear el clima revolucionario en los últimos años del reinado de Isabel II porque

²¹¹ “Proclama de los generales sublevados en Cádiz”, 19 de septiembre de 1868. He obtenido el texto en la página web siguiente de la Universidad Complutense de Madrid:

www.ucm.es/info/ucmp/cont/descargas/documento1232, consultada por última vez en Abril del 2012.

²¹² Puede consultarse también Romero Tobar (2001, 135-150).

publicaba al mismo tiempo que el periódico los boletines de la Junta Central revolucionaria y las proclamas de los caudillos del alzamiento. Cuando ya triunfó *La Gloriosa* en 1868,

se convirtió en uno de los periódicos más leídos entre las gentes que representaban el descontento templado. *El Imparcial* se hizo portavoz de una especie de liberalismo blando que iba muy bien con el tiempo e interpretó el sentir de toda la opinión neutra. En su celeberrimo artículo “Lógica, liberales” –escrito por Ángel Castro y Blanc- dio un programa común, claro y concreto, a los elementos de la revolución triunfante, que andaban algo desorientados a causa de su heterogénea contextura (Sánchez Illán, 1996, 266-267).

III. 2. 2. 9. Triunfo de la Revolución de 1868 y gobierno del Sexenio Democrático: Ayala, ministro de Ultramar

Hecho el pronunciamiento, Prim sale para el Levante con idea de sublevar Cataluña y Serrano se prepara para el combate. Efectivamente, el 28 de septiembre de 1868, las tropas del general Serrano y las de la reina Isabel, mandadas por el general Pavía Lacy, marqués de Novaliches, se encuentran en el Puente de Alcolea (Córdoba). Como se anotó en el capítulo relativo al contexto histórico, Ayala aconseja a Serrano evitar una guerra fratricida y escribe una propuesta de paz para llevársela al general contrario. Él mismo se ofrece voluntario para entregársela, fallida la primera tentativa del comandante Fernández Vallín que muere en el intento. Se jugaba la vida y, efectivamente, estuvo a punto de perderla pues empezaron a disparar contra él hasta que le reconocieron. Pedro Antonio de Alarcón, que participó en esta campaña, le acompañó en esta aventura²¹³. La respuesta fue negativa y la batalla se entabló, pero herido Novaliches, tuvieron que retroceder las tropas de la reina hasta El Carpio. Esto hizo que el segundo general puesto al mando, Paredes, mandara cesar el fuego al día siguiente. Se evitó una guerra civil y este fue sin duda uno de los momentos clave en la vida política de Ayala: conseguir la unión de los dos ejércitos y el triunfo de la revolución sin apenas sangre.

Inmediatamente, se declara el triunfo de la revolución y Prim se autodesigna líder²¹⁴, anticipándose a la proclamación de Luisa Fernanda como reina de España, que era la idea de Ayala, de Dulce, de Topete y de varios generales más. Serrano es nombrado inmediatamente jefe del gobierno provisional; Prim, ministro de Guerra, y Ayala, ministro de Ultramar.

²¹³ Francisco Hermida Suárez incluye la carta con la citada propuesta de paz, así como la respuesta del marqués de Novaliches al duque de la Torre, general Serrano (1989, 350)

²¹⁴ Valle Inclán caricaturiza al general Prim, orgulloso y prepotente: “el general Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas: Teatral Santiago Matamoros, atropella infieles tremolando la jaleada enseña de los Castillejos: “-¡Soldados, viva la Reina!” (1973, 9). Sin embargo, Galdós llena de elogios al general en el final del capítulo XXIX de su Episodio Nacional *Prim* (1941, 537-644).

Ayala nombra para su gabinete a las personas que le merecen mayor confianza y se rodea de sus amigos literatos, entre ellos Núñez de Arce, Cánovas del Castillo, Eusebio Blasco, Cisneros, Dacarrete, Ortiz de Pinedo, Enrique Gaspar, Tomás Luceño (periodista y fecundo sainetero, que fue su secretario)... Pero también de personas conocedoras de los asuntos de las colonias, como era Alonso Sanjurjo a quien pone al frente de la Sección de Política pues, coincidiendo con la revolución en España, en Cuba había estallado la guerra independentista²¹⁵. Donald Shaw afirma que Ayala fue recompensado con el cargo de gobernador de Barcelona, aparte de ser ministro (1972,133), pero parece más fidedigna la opinión de Solsona que afirma que quien fue nombrado gobernador fue Núñez de Arce (1891, 73). Se le encargó a Ayala escribir un manifiesto dirigido al país, pero, bastante enfermo de los bronquios y recién operado de anginas, tuvo que irse a Guadalcanal y fue Núñez de Arce el encargado de escribir dicho documento, que lleva la fecha de 25 de octubre de 1868. Cuando vuelve Ayala a Madrid, se plantea en las Cortes el tipo de gobierno que conviene más a España: monarquía o república. Ayala, que ignoraba todos los pormenores de los acuerdos a que, estando él ausente, habían llegado los líderes para acercar posturas, hace un caluroso discurso en defensa de la monarquía, aduciendo que ese había sido su motivo para entrar en la revolución. El discurso fue inoportuno y un rotundo fracaso. El periódico de la oposición *La Igualdad* lo acusó de ser un reaccionario y de querer ser liberal solo para satisfacer sus ambiciones personales. Francisco Cañamaque hace el siguiente comentario acerca del polémico discurso:

Ayala no pudo, no supo contenerse, y fue apasionado, quizá injusto con el pueblo de Cádiz, con las masas republicanas de la histórica ciudad. Importándole poco dejar el ministerio, creyendo que la verdad es antes que el disimulo de la propia egoísta conveniencia, áspero hasta la intransigencia, resuelto hasta la tenacidad, ni los consejos de Serrano ni las miradas conciliadoras de Prim hicieron torcer su propósito. Entendía que el pueblo, traído y llevado por la minoría republicana, era a la sazón tan arrogante como pasivo y fue indiferente en los días aciagos de desventura; y apasionándose en extremo pintaba así la partida de los generales desterrados y la actitud de los gaditanos. En el discurso plantea verdades que molestan a muchos y escandalizan a más, pero Ayala, sereno y mudo, espera que la calma se haga para continuar sus disparos de bala rasa (1879, 21).

Echegaray continúa el relato del mismo suceso:

Habló con sinceridad y sin fingimientos, dijo todo lo que su corazón le dictó. Y terminó arrogante y magnífico. Y se levantó el duque de la Torre, y en pocas palabras y enérgicas lo desautorizó por completo. No era hombre que se inmutase Ayala; apenas mostró sorpresa, aunque el duque de la Torre era gran amigo suyo; pero al fin se hizo cargo de las circunstancias, y en el

²¹⁵Bien es sabido que esta se empezó a fraguar en Cádiz, en el seno de la Logia masónica Lantaro, a la que pertenecían españoles de ambos mundos.

acto presentó su dimisión [a pesar de que se aprobó el Artículo 33 de la Constitución por el que España era proclamada monarquía] (1917, LXX, 212).

“En este discurso, valiente como todos los suyos –afirman Tebar y Olmedo-, principió a dibujarse la división de los partidos en conservador y radical” (1879, 3). Esto ocurría en mayo de 1869 y, como desde principios de año había sido elegido diputado por Antequera, se quedó en el Congreso solo con ese cargo. En junio del 69, Serrano fue elegido regente y nombró a Prim jefe del Gobierno y a Ayala, de nuevo, ministro de Ultramar.

Castro y Calvo traza la panorámica del teatro en estos momentos que precedieron o sucedieron a la revolución y afirma que hubo numerosas obras que plasmaron en las tablas la situación y que sirvieron para ensalzar los principios revolucionarios o para burlarse de ellos: *El dominó azul* (1853), zarzuela de Camprodón y música de Arrieta; *Una historia en un mesón* (1861), de Narciso Serra y música de Gaztambide; *La gran duquesa de Gerolstein* (1861), de Offenbach, adaptada por Julio Monreal; *La almoneda del diablo* (1864), de Rafael M^a Liern y Leandro Ruiz, comedia de magia muy aplaudida en su tiempo; *El argumento de un drama* (1867) de Antonio Hurtado Valhondo; *La político-manía* (1867), de Leopoldo Bremón y Leandro Sunyer; *Pascual Bailón* (1868), de Ricardo Puente y G. Cereceda; y el propósito satírico-político *Septiembre del 68 y abril del 69*, de Rafael María Liern, con música de José Vicente Arche. En esta última se trasluce el ambiente teatral del momento junto con los chistes y alusiones de carácter político. Dice Mercurio:

Y veréis, voto a mi abuela,
que en restaurantes y hoteles
a lo Prim habrá pasteles,
riñones a lo Silvela,
chalecos a lo Zorrilla
y a lo Romero habrá pasta,
bigotes a lo Sagasta
y a lo Topete patilla;
peinado a lo Montemar,
y botas a lo Quintero
y bastón a lo Rivero
y lengua a lo Castelar;
y envolverá un ruín sarcasmo
cuanto hoy se abrillante y luce,
que esos efectos produce
la plétora de entusiasmo...
[...]

EUTERPE:
¡Iríais a ver a Ayala!

MERCURIO:

No nos recibió muy bien.
Nos hizo hacer antesala.
¡Y no es que el hombre se suba!
La entrevista fue concisa,
porque le metía prisa
no sé qué cosas de Cuba.
Y expedientes, circulares
a los mulatos (*Euterpe se ríe*). ¿Te alegras?
Chica, se ponen más negras
las letras peninsulares.
Del negro berenjenal
se ha cansado el buen señor,
y ha pospuesto a la de autor
la pluma ministerial,
tiros le asesta la crítica
por causas que no penetra...
mas van a ganar las letras
lo que pierda la política.

A continuación, Euterpe y Mercurio se preguntan por todos los escritores que están metidos en política y, por tanto, ausentes de las letras: García Gutiérrez, Bretón, Cazorro, Tamayo. Contra todos ellos arremeten puesto que “el teatro se muere” y opinan que “otro gallo nos cantara / si ellos tomaran la pluma” (López de Ayala, 1965, I, 67-69).

En este año de 1868, con el nuevo gobierno, Julio Nombela, junto a Patricio de la Escosura, Luis María Pastor, Cayetano Rosell, Antonio Hurtado, Ruiz Aguilera, José Castro y Serrano, Eduardo Gasset, Bécquer, Campoamor, González Bravo, Ros de Olano, Moret, Laureano Figuerola y otros, vuelven a plantearse crear, a semejanza de la conocida *Gens de Lettres* de París, una Sociedad de Autores en defensa de los que vivían exclusivamente de las letras. La iniciativa tuvo éxito y se adhirió al proyecto Luis Bravo, Ayala, Hartzenbusch, Cánovas, Valera, Núñez de Arce, Bretón, Eusebio Blasco, Amador de los Ríos, Giner de los Ríos... Se elaboraron los estatutos y se aprobó una junta de gobierno, pero, a partir de ahí, la política interfirió en el seno de aquella asociación exclusivamente literaria y la hizo prácticamente inoperante (Nombela, 1976, 772).

A pesar de que Ayala no era militar ni estaba relacionado con los países americanos y ni siquiera con el mundo naval, como lo fueron el marqués de La Habana o el brigadier Topete (nacidos en la América continental), fue uno de los ministros de Ultramar más relevantes de toda esta época (Sánchez Andrés, 2003, 22); lo fue con el Gobierno Provisional, entre octubre de 1868 y mayo de 1869; con el último gobierno de Prim y con el gabinete de crisis formado tras su asesinato, entre diciembre de 1870 y julio de 1871; con el efímero ministerio presidido por Serrano, entre mayo y junio de 1872; después volvió a serlo en la Restauración, o sea, ostentó este cargo en siete ocasiones, con más o menos acierto y, aunque ese ministerio tenía un fuerte

ingrediente económico y, en consecuencia, era ansiado por muchos políticos, Pascual dice que fue diputado a Cortes también en esta misma época por Antequera (1869) y por Fregenal (1871). En ninguno de los cargos que ostentó, Ayala aprovechó la posibilidad de enriquecerse (1999, 129); vivió siempre una vida discreta y no se movió del sencillo piso de la calle de San Quintín, en el que moraba con Emilio Arrieta. Pero sí es cierto que cogió el cargo en momentos complicados, pues se producían de continuo movimientos independentistas en Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Su coetáneo Romualdo Fernández Espino hace una valoración de Ayala como ministro de Ultramar. Dice así:

Su ministerio es en su vida política, algo como los triunfos de *El tanto por ciento* y *El nuevo Don Juan*, en su vida literaria. Dentro de los principios conservadores, fielmente defendidos y brillantemente aplicados a combatir la insurrección separatista iniciada en Jara, de la pluma de Ayala se desprendieron multitud de documentos importantísimos (1869, *Memoria*) que engrandecieron la gloria de su autor y motivaron la gratitud de la patria. Y luego cuando el radicalismo, empapado en ideas de libertad, vertió a raudales los principios de la revolución, contenidos hasta entonces dentro quizás de excesiva timidez, pero próximos a desbordarse con la fuerza de una temeraria imprudencia, Ayala redactó también el manifiesto con que la Liga nacional intentó oponerse a las reformas (1876, 387).

Se hizo un gran esfuerzo por recobrar la normalidad en el país, tras la revolución. En ese sentido, el teatro de la Zarzuela, llegado el mes de noviembre, hizo varias representaciones del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que fue muy aplaudido, al igual que lo fue “la excelente comedia del señor López de Ayala *El tanto por ciento* que fue acogida con los mismos aplausos que si hubiera sido la noche del estreno. La señora Lamadrid estuvo verdaderamente inspirada” (*La Época*, 4-XI-1868).

III. 2. 2. 10. Ayala en la Real Academia de la Lengua Española (1870)

En 1870, Ayala es elegido miembro de la Real Academia para sustituir a Alcalá Galiano y entra el 25 de marzo a ocupar el sillón f. Su discurso fue una magnífica pieza de oratoria y acogido con tan grandes muestras de entusiasmo que, el 25 de mayo de 1880, en que la Academia celebró una reunión para recordar a Calderón, no encontraron nada mejor que volver a leer ese discurso, de lo cual se encargó Pedro Antonio de Alarcón. Ayala lo tituló *Acerca del teatro de Calderón* y en él hizo un panegírico del dramaturgo del Siglo de Oro, pero las referencias al gran autor barroco no son sino un pretexto para exponer sus ideas éticas —el dramaturgo debe identificarse con su época y su gente, darles vida y realce sobre la escena y, a

partir de su conocimiento, influir en el público-; políticas -resumidas en monarquía y defensa de la ortodoxia católica-, y estéticas –la verdad en la escena debe ser artística-. En definitiva, Ayala defiende que el teatro debe estar en estrecha relación con el pueblo, con la muchedumbre que en definitiva es siempre el mejor crítico; porque, además, el teatro debe ser exacta reproducción de la nación, la síntesis de la nacionalidad; por ello para ser buen español hay que ser católico, honrado y monárquico. En estas tres cualidades se resume el espíritu del pueblo, por lo que podríamos decir que Ayala se siente identificado, y a la vez, es portavoz del espíritu y del pueblo español, de sus pasiones, de sus costumbres, de sus aspiraciones y afectos que deben ser siempre la inspiración dramática; por otra parte, el dramaturgo debe ser capaz de adivinar la manera de dar realce, vida y forma al pueblo sobre el escenario; de ahí la necesidad de que tenga que ser hombre de su época y describir con verdad las costumbres para corregirlas. La respuesta corrió a cargo de Mariano de Toghres, marqués de Molins, director de la Academia, quien hizo una comparación entre Calderón y Ayala y afirmó que, precisamente, “las calidades calderonianas que brillan en las obras dramáticas de nuestro nuevo compañero son las que le han granjeado el presente lauro” (López de Ayala, 1870, 52). *El Pensamiento Español* (10 y 24-III-1870) dio la noticia de la junta pública y de la solemne recepción de que fue objeto Ayala por los académicos y por su director. La fecha oficial de su ingreso fue el día 29 de marzo (noticia que recogió *La Iberia*). Probablemente, a instancias de sus compañeros y amigos, Ayala intentó en esos mismos meses recopilar sus poesías y organizarlas para hacer una publicación, según informaba *La Época* con fecha 15 de julio, pero no sabemos que lograra concluirla y, desde luego, no se publicó.

III. 2. 2. 11. Ayala, de nuevo ministro de Ultramar (1871)

En 1870, Ayala definitivamente abandona la candidatura de Montpensier a la corona, como vimos en el apartado del contexto histórico, y apoya a Amadeo de Saboya; incluso es nombrado miembro de la comisión que debía ir a Italia para hacerle el ofrecimiento al posible rey, aunque no viaja porque no le gustaba salir de España. Amadeo acepta y embarca para Cartagena en los primeros días de enero de 1871²¹⁶. Prim es asesinado cuatro días después de que el nuevo monarca llegue a la Península. Inmediatamente, a la vista de las polémicas que

²¹⁶Amadeo de Saboya también contó con opositores, algunos de la importancia del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus quien escribió un manifiesto electoral para los habitantes de Santo Domingo de la Calzada, instándoles a que lo votaran a él porque, según decía: “Yo soy católico y por consiguiente carlista” (Esquer Torres, 1965b, 73).

había por el tema de la sucesión²¹⁷, se somete a las Cortes para ser elegido rey, en noviembre, y supera a todos los demás candidatos al trono (incluido el futuro Alfonso XII). El duque de Montpensier, como vimos, se opuso tajantemente a Amadeo de Saboya y fue desterrado a Menorca.

Como personalidad literaria, política y, ahora, académica que era, Ayala estuvo, junto a Juan Valera, entre los invitados a la primera reunión monárquica que convocó Amadeo de Saboya y fue nombrado de nuevo ministro de Ultramar por el Almirante Topete, presidente del Gobierno, a quien sustituyó Serrano, en 1871, y quien lo prorrogó en el cargo. Algunos periódicos de la época, en especial *El Pensamiento Español* (5-I-1871), criticaron duramente a Ayala con motivo de su incorporación al nuevo gabinete como ministro. Al mismo tiempo es elegido diputado por Fregenal de la Sierra (Badajoz). Como ministro de Ultramar, se enfrentaba otra vez al problema de Cuba y fue retado a responder al rumor de que España estaba dispuesta a vender Cuba a los Estados Unidos. Así respondió Ayala: “las posesiones españolas ultramarinas tienen por precio la sangre que hay que derramar en campo abierto para vencer al ejército, a la marina y a los voluntarios, lo mismo insulares que peninsulares, que han tomado las armas resueltos a perderlo todo, menos la honra” (Solsona, 1891, 109). Estas palabras coincidían con el sentir general de los españoles, y solo el cruel final del 98 pudo demostrar que todos estaban equivocados y que la política de mano dura era errónea, pero eso supondría juzgar los hechos desde nuestros días y no en su contexto histórico. Entonces, al gobierno le pareció que las reformas debían hacerse cuando la insurrección se hubiera aplacado, solo que las tropas eran ya incapaces de realizar tal acción.

En el verano de 1871, el gobierno de Serrano entra en crisis y el rey Amadeo llama como presidente del Gobierno a Ruiz Zorrilla, más progresista. Ayala deja el ministerio, pero sigue siendo diputado por Fregenal. De acuerdo con Cánovas, Ríos Rosas, Topete, Nocedal, Sagasta y otros conservadores, Ayala redacta un Manifiesto del Partido Constitucional, enérgica protesta contra la política electoral de Ruiz Zorrilla y la de la Liga Nacional contra la ultramarina. Con los intervalos derivados de los cambios de gobierno, vuelve a ser nombrado ministro de Ultramar, en 1872, de nuevo por Serrano. Al aceptar el cargo, Ayala insiste en la necesidad de mantener la esclavitud en Cuba²¹⁸, afirmando que si se aboliese, eso desanimaría a los que apoyaban la presencia de España en las colonias y se vendrían abajo los ingenios azucareros que necesitaban mano de obra para trabajar la caña de azúcar. Y ello, a pesar de que parezca

²¹⁷“Todo Madrid es pestilencia”, dirá un personaje de Galdós en *España sin rey* (1941, III, Serie final, 789)

²¹⁸También fue partidario de mantener la esclavitud en Puerto Rico Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial* como ya sabemos, que había sido nombrado ministro de Ultramar por Manuel Ruiz Zorrilla y que se vio obligado a dimitir de su cargo, precisamente, por defender la misma postura que defendía Ayala en las Cortes.

contradictorio con la promulgación de la llamada ley del “vientre libre” por la que todos los nacidos de madre esclava eran libres, lo que suponía el fin de la esclavitud en un futuro próximo. Este discurso fue de lo menos afortunado en su carrera política. En el verano de 1872, cae otra vez el gobierno del general Serrano.

A fines de 1872 ocurre un suceso que parece muy interesante de consignar y que se refiere a los nombramientos de los miembros de la Real Academia de la Lengua Española. Había fallecido Antonio Ferrer del Río y había que cubrir su vacante. El nombramiento del famoso historiador, escritor y periodista había sido polémico pues, entre otras candidaturas, presentó su solicitud Gertrudis Gómez de Avellaneda²¹⁹, que fue rechazada por la mayoría de los académicos que estuvieron de acuerdo en que se lo impedía su condición de mujer²²⁰. Ahora se trataba de cubrir la vacante producida por la muerte de Ferrer y, en una carta inédita de Patricio de la Escosura a Antonio Romero Ortiz²²¹, se ponen de manifiesto las intrigas que se producían con este motivo lo cual da pie a plantearse dudas acerca de la objetividad con la que se realizaban las oportunas selecciones. López de Ayala era uno de los académicos a los cuales se pretendía “guiar” en la votación (Freire López, 1990).

En marzo de 1872, los señores López de Ayala, Moret, Campoamor y Manuel Colmeiro son condecorados con la medalla de la Gran Cruz de la Orden Civil de María Victoria²²², noticia

²¹⁹ No hay duda de que era una de las mujeres menos convencionales de su época: liberal, poeta y dramaturga afamada, en un momento en que todo eran trabas para la mujer que se dedicaba al cultivo de la literatura; madre soltera, viuda de tres maridos, con amantes y amoríos en los intervalos. Esta vida tan peculiar no le impedía ser muy bien admitida en las tertulias aristocráticas y gratamente recibida por la reina Isabel II.

²²⁰ El avance de las ideas krausistas y las insistentes reivindicaciones de muchas asociaciones y revistas femeninas que lo apoyaban no habían logrado todavía que se tuviera en cuenta a la mujer como igual al hombre. En doce años que habían transcurrido desde que Cándido Nocedal pronunciara su polémico discurso de ingreso en la RAE (1860), en el que había hablado de la novela social y de la novela histórica y había rechazado a la primera por sus falsas utopías como la emancipación de la mujer y la bondad de la lucha de clases, la mentalidad de la mayoría de los académicos no había variado (Navas Ruiz, 1982, 137).

²²¹ Romero Ortiz había sido ministro de Gracia y Justicia después de la Revolución del 68 y, en 1874, sería nombrado ministro de Ultramar. Fue un destacado masón y defensor del provincialismo gallego.

²²² M^a Victoria dal Pozzo Della Cisterna era la esposa de Amadeo de Saboya y, por tanto, reina consorte. Galdós nos dice de ella lo siguiente: “Creyérase que la dignidad real era en su pensamiento cosa prestada o postiza, y que a nosotros venía, no a ejercer un cargo, sino a desempeñar un papel” (*Amadeo I, Obras Completas, op. cit., Episodios Nacionales*, tomo III, serie final, 998). Desde el primer momento fue blanco de las burlas de los madrileños que no tuvieron que esforzarse mucho para hacer juegos de palabras con sus apellidos. De los episodios más célebres en su contra fue el de la famosa “rebelión de las mantillas” protagonizado por la duquesa de Sesto, Sofía Troubetzkoy, y varias damas de la aristocracia que quisieron dejarla en evidencia vistiendo esta prenda tan española y paseando con ella por el Paseo del Prado con broches, unas de flor de lis símbolo de los Borbones y otras de margaritas símbolo de los carlistas. El popularísimo empresario teatral Felipe Ducazcal, que controlaba la célebre “Partida de la porra” y estaba al tanto de los sucesos acaecidos días atrás, y Manuel Ruiz Zorrilla, ministro de Fomento junto con Sagasta, ministro de Gobernación, planearon una farsa para ridiculizar a las damas participantes, en favor de la reina, que se había sentido humillada. Los encargados de llevar a cabo la farsa fueron Felipe y su hermano que hicieron de cocheros y pasearon por el Prado a varias prostitutas ataviadas con mantilla; además, un tercer actor con sombrero de copa y grandes patillas postizas parodió al duque de Sesto. Esto nos da idea de la situación tan espinosa que vivieron los reyes a su llegada a Madrid. La reina M^a Victoria, a instancias de Ruiz Zorrilla, instituyó esta condecoración para premiar los eminentes servicios prestados a la instrucción pública, bien creando

que recoge *La Correspondencia de España* el día 22. Ayala, muy amigo de Campoamor, le había dedicado un poema en el que se burlaba de aquellos que atacaban al autor de las *Doloras*. Recojo la primera estrofa:

Tu bondad, tu trato ameno,
tu faz, tu ingenio florido,
Campoamor, son un veneno;
pues, siendo tan descreído,
no debieras ser tan bueno²²³.

Ayala no tiene nada nuevo e importante terminado para el teatro, pero se sigue representando, sobre todas, su obra *El tanto por ciento* en el teatro Español. *La Correspondencia Española*, del 9-XII-1872, la sigue calificando de “magnífica comedia” y alaba el trabajo interpretativo de las actrices Lamadrid, Hijosa y Valverde; así como de los actores Vico, Morales y Alisedo. A partir de ahora las noticias políticas referidas a Ayala son más abundantes que las literarias en los periódicos de la época, lo cual no quiere decir que se obvien las segundas. Así, el 5 de enero de 1873, *La Iberia* da la siguiente información: “No es seguro el día en que don Adelardo López de Ayala ha de dar lectura al manifiesto que escribe en contra de las impremeditadas reformas de Ultramar”. Y a los pocos días, también en *La Iberia*, se lee: “Mañana tendrá lugar la celebración del natalicio de Calderón de la Barca en el teatro Español. Se pondrá en escena *La vida es sueño* y una loa nueva titulada *La mejor corona*, escrita expresamente por don Adelardo López de Ayala, a cuya terminación se cantará un himno, composición del señor Arrieta” (23-I-1873).

En febrero de 1873, Amadeo de Saboya abdica debido a las desavenencias gubernamentales. Unionistas, progresistas y demócratas se unen en su contra y después se le oponen republicanos y carlistas. El 11 de febrero de 1873, se proclama la Primera República que solo duró once meses porque los políticos no supieron resolver sus diferencias y como fondo permanecía la tercera guerra carlista que no había terminado. Ayala estaba ausente de Madrid y se hallaba en su pueblo para reponerse de una recaída de su bronquitis; en él permaneció prácticamente hasta la proclamación de la monarquía y aprovechó para terminar su obra

establecimientos de enseñanza, editando obras, escribiéndolas o promocionando las artes escénicas. Vino a ser, por tanto, el precedente más inmediato de la Orden Civil de Alfonso XII y de la actual de Alfonso X, *el Sabio*. Se le otorgó a personalidades de la época como Juan Valera, Juan Eugenio Hartzenbusch, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Emilio Arrieta, Hilarión Eslava, Federico Madrazo... Fue anulada tras la proclamación de la Primera República por el ministro de Fomento Eduardo Chao.

²²³ Este poema apareció publicado en el periódico *Heraldo de Madrid*, el 2-XII-1896. Se halla recogido en las *Poesías varias. Obras completas*, 1965, III, 287.

dramática *Consuelo*²²⁴. Con ella demuestra estar al tanto de las nuevas corrientes estéticas del Naturalismo que empiezan a aparecer en Francia y que él aprovecha para la caracterización de su personaje²²⁵. Sí estaba en Madrid cuando la Academia lo nombró entre los doce individuos de su seno, con Hartzenbusch, Escosura, Rubí, Campoamor, Cueto y otros, para asistir al acto de la traslación de las cenizas de Calderón, desde San Francisco el Grande a la Sacramental de San Nicolás (*La Iberia*, 13-X-1874). De nuevo en Guadalcanal, allí lo cogió la proclamación de la restauración monárquica y él la apoyó, como hicieron también Cánovas del Castillo y Romero Robledo.

Había ocurrido que el 29 de diciembre de 1874, Martínez Campos acordó proclamar, en Sagunto, rey a Alfonso XII²²⁶. Al mismo tiempo, el general Pavía, que había combatido contra los carlistas y a quien Castelar había nombrado Capitán General de Castilla la Nueva, da un golpe de Estado en Madrid, el 3 de enero; convoca a todos los partidos políticos –excepto cantonalistas y carlistas– y le da el poder al general Serrano. Los poetas del momento habían decidido componer un *Álbum poético español dedicado a S.M. el rey don Alfonso XII y al Ejército con motivo de su triunfal entrada en la capital de la monarquía*. (López de Ayala, 1876)²²⁷. Participaron los siguientes poetas: el marqués de Molins, Hartzenbusch, Campoamor, Calcaño, Bustillo, Arnao, Palacio, Grilo, Aguilera, Núñez de Arce, Echevarría, Larmig, Alarcón, Trueba, Hurtado y el duque de Rivas. Ese mismo año de 1874, *La Ilustración Española y Americana* quiso obsequiar a sus suscriptores con un *Álbum poético español: con composiciones inéditas de los señores marqués de Molins, Hartzenbusch, Calcaño, Bustillo, Arnao, Palomo, Grilo, Aguilera y Alarcón*.

A pesar de estas manifestaciones poéticas tan de moda, parecía que las plumas de los grandes dramaturgos se habían quedado quietas y el público tenía bastante con aplaudir las

²²⁴ *La Iberia* (20-II-1873) y *La Época* (29-IX-1874) daban ambas noticias. De los *Apuntes* para la obra *Consuelo*, recogidos por Pedro Antonio de Alarcón, ya se ha tratado en páginas anteriores. Insisto ahora en su importancia, especialmente en los detalles y características en la descripción del carácter de la protagonista.

²²⁵ En la protagonista se justifica su ambición por la influencia biológica y por la repercusión que el ambiente materialista ejerce sobre ella, aparte de otros rasgos naturalistas que se hallan en la obra y que comentaremos en su momento. Tengamos en cuenta que antes de la primera novela naturalista de Émile Zola, los hermanos Goncourt ya habían reunido todos los rasgos naturalistas esenciales de pensamiento y de técnica literaria en *Germinie Lacerteux* (1865).

²²⁶ Vicente García Valero relata cómo fue el suceso y aclara que el pueblo de Sagunto, ciudad prerromana del siglo III a.C., con la invasión musulmana cambió su topónimo a Morbyte > Murviedro, nombre con el que aparece en el *Cantar de Mio Cid* cuando lo conquista Rodrigo Díaz de Vivar. Martínez Campos le restituyó su nombre histórico en agradecimiento por su participación en la restauración monárquica. En ese pronunciamiento participaron muchas personas acomodadas de los pueblos cercanos. Del trasvase vida-literatura nos da cuenta en la siguiente descripción: “Entrados en una casa de labrador acomodado, se nos presentó un viejecito de cabellos blancos con guedejas, calzón corto, media blanca y zapato escotado; personificación exacta del Pedro Crespo de *El Alcalde de Zalamea*” (1910, 248).

²²⁷ Este álbum se coleccionó para conmemorar este hecho histórico y lo publicó la empresa de *La Ilustración Española y Americana* y de *la Moda galante ilustrada, pera obsequiar a sus suscriptores en el presente año*.

piezas del género chico, la “bazofia antiliteraria” según lo llamaba Manuel Cañete. En la nueva temporada teatral tiene lugar el estreno de *El libro talonario*, primera obra del que iba a ser el controvertido mago de la escena, José Echegaray, que no se dio a conocer porque firmó con el seudónimo de Jorge Hayaseca, aunque *El Imparcial* advirtió que debajo se escondía un político muy famoso (Blanco García, 1899-1912, 2, 392). Efectivamente Echegaray era ministro de Hacienda y de Fomento. A partir de esa primera obra, las siguientes fueron apareciendo con gran continuidad y puede decirse que acaparó el teatro, puesto que el resto de autores se conformaban con imitar el drama histórico y de costumbres, a Tamayo y a Ayala que ya habían perdido vigencia en las tablas. También en 1874, el 18 de diciembre, se estrena, con gran éxito, en el teatro de la Zarzuela, *El barberillo de Lavapiés*, parodia de la situación política que sobrevendría con la Restauración. El argumento de esta ópera cómica se basaba en un cambio político muy similar a lo que estaba sucediendo realmente con el golpe militar de Sagunto y el nombramiento como rey de Alfonso XII, aunque centrado en la época de Carlos III, con el derrocamiento del conde de Aranda y su sustitución por el de Floridablanca. El libreto era de Luis Mariano de Larra y la música de Francisco Barbieri.

En enero de 1875, Alfonso XII, con diecisiete años, fue proclamado rey ante las Cortes Españolas. Con ese motivo, según se deduce de una noticia en *La Iberia*, el rey dio una cena y durante la misma estuvo hablando largo rato con Ayala de literatura (16-I). La restauración de la monarquía se celebró durante varios meses, por ejemplo, en el verano de 1875, el torero *Frascuelo* ofreció en el célebre Café de Fornos situado en la calle Alcalá (donde antes estuvo el convento de monjas Vallecas y luego el teatro del Museo) una comida a sus amigos, entre ellos el duque de Sesto, Ayala, Elduayen y Romero Robledo (Río, 2003, 134-135). Una vez nombrado rey Alfonso, lo primero que hizo el nuevo monarca fue designar a Cánovas presidente del Gobierno y este nombró a su amigo Ayala ministro de Ultramar. La República había abolido la esclavitud y, ateniéndose a ello, Ayala ahora anuncia que para el gobierno presente era un honor llevar a efecto dicha abolición, aunque Cánovas era partidario de una política de mano dura con los insurrectos de Cuba y Puerto Rico. Los adversarios de Ayala no desaprovecharon para acusarlo de haber aceptado la monarquía, pero, en realidad, sólo hacía ser fiel a sus principios: siempre había defendido la monarquía, pero una monarquía constitucional. También le acusaban de que no era puntual en las cartas, pero a cambio hay que decir que se comunicaba diariamente por telégrafo con las personas civiles y con los generales destacados en ultramar, tal y como venía haciendo desde su primer nombramiento como Ministro de Ultramar.

III. 2. 2. 12. Ayala, autor del Manifiesto de Somorrostro (1876)

En 1876, Alfonso XII, con motivo del fin de la Guerra Carlista, le pide a Ayala que escriba el discurso que él habrá de pronunciar para las tropas victoriosas reunidas en Somorrostro, del cual ya se reprodujeron unas breves líneas en el capítulo dedicado al contexto histórico. En las nuevas elecciones, Ayala es elegido representante por Llerena y por Madrid, concretamente por el distrito del Hospicio de Madrid (*El Siglo Futuro*, 24 de enero de 1876). Renuncia al primero y acepta el nombramiento por la capital de España pero, sintiéndose bastante enfermo, dimite como ministro, aunque se queda como miembro honorario del gabinete. El 26 de enero de 1876, vuelve a salir elegido diputado por Badajoz y en septiembre es declarado hijo adoptivo de Cabeza de Buey (*El Siglo Futuro*, 23-IX).

A todo esto, desde el punto de vista literario, también ocurren sucesos que debemos consignar: en septiembre de 1876 presenta a la empresa del teatro Español su drama *Consuelo*, de lo cual da noticia el periódico *La Iberia* (19-IX). El 23 del mismo mes se inaugura el teatro Martín con *El tanto por ciento* y el lleno es completo. Fue acompañado de la pieza *Justicia y no por mi casa* y se distinguieron los actores Yáñez y Cobeña y las actrices Menéndez y Jordán. También actuó la bailarina Cadenas que fue muy aplaudida. Esta información la ofrece *La Época*, con fecha 24-IX-1876. Al finalizar el año, Ayala “leyó al señor Ducazcal del Español su obra *Consuelo*” (*La Época*, 19-XII-1876). En 1877, otra vez es reelegido miembro a las Cortes por Madrid. En *El Imparcial* aparece una crítica del drama *El tejado de vidrio* (3-VI-1877).

El año de 1878 es muy rico en sucesos: en enero, Ayala participa en una sesión especial de las Cortes para discutir el matrimonio de Alfonso XII con Mercedes de Orleans. Él apoya esta unión con la hija del duque de Montpensier porque, por fin, suponía unir las dos ramas de la familia y recuperar, de alguna manera, al candidato perdido. El duque, que había vuelto a España tras su destierro en Menorca, puede ver cómo su hija se casa con Alfonso y se convierte en reina de España, con lo que, de alguna manera, los padres ven logrados sus anhelos monárquicos. El 4 de febrero de 1890 murió el duque y Luisa Fernanda siete años después.



Grabado de *La Ilustración Española y Americana*, . año XXII, nº 17, 8 de mayo de 1878

III. 2. 2. 13. Ayala, Presidente del Congreso de los Diputados y dramaturgo de éxito en el estreno de *Consuelo* (1878)

El 15 de febrero del 78, Ayala es elegido presidente del Congreso. Su amigo Cánovas del Castillo pujó por su candidatura: de 282 votos, contó con 177 a su favor, en contra de los 81 votos que sacó Sagasta y los 29 que se quedaron en blanco. Al terminar su discurso de agradecimiento, la Cámara, totalmente impresionada, le votó por unanimidad en la votación definitiva. Galdós, que había sido nombrado diputado, da cuenta de su papel político y del alboroto que se organizó en tal situación:

Como me enojaba el barullo del Congreso no asistí jamás a las sesiones. Las únicas noticias parlamentarias que puedo daros son que, por renuncia de Posada Herrera, fue elegido don Adelardo López de Ayala presidente de la Cámara popular, y que desde los primeros días arreciaron su oposición los sagastinos. Todo ello es, históricamente considerado, flojo, anodino y sin sustancia. Más interés tuvo la conspiración zorrillista, que desde París enviaba sordos mugidos, llenando de zozobra los corazones monárquicos. Hablábame mucho de los Generales Villacampa y Lagunero, y los más timoratos les veían aparecer aquí y acullá como fantasmas sediciosos, capitaneando soldados o paisanaje. Renegaba yo de la vana y artificiosa política de aquellos tiempos, y cuidábame tan sólo de darme buena vida y de pasar el tiempo plácidamente en teatros y honestas diversiones (1941, 3, 1345-1346).

El 22 de junio de 1878, *La Ilustración Española y Americana* se hace eco de un homenaje que el Círculo Hispano-Ultramarino de Barcelona tributa a López de Ayala, que acude a la ciudad condal para descubrir una estatua que han erigido en su honor. La placa que llevaba tenía la siguiente leyenda: “Al Excelentísimo Sr. Don Adelardo López de Ayala, sustentador

inquebrantable de la integridad de la nación, en testimonio de gratitud por su enérgica y salvadora política como Ministro de Ultramar. El Círculo Hispano-Ultramarino de Barcelona, MDCCCLXXVIII”. En la portada de dicha revista se puede ver un grabado que representaba la obra con los retratos de sus escultores, los señores Vallmitjana y Masriera, “que pueden tener la honrosa satisfacción de haber dotado al arte patrio de una verdadera joya, digna del alto objeto a que la destinaron los admiradores del inolvidable ministro de Ultramar” (XXII, 23, 411).

Estos honores políticos que recibió Ayala fueron seguidos de otro honor literario. El 14 de marzo leyó, en el teatro Español, su nueva comedia a Echegaray, a Luis Mariano de Larra²²⁸ y a los actores (*El Imparcial*, 15-III-1878) y el 19 volvió a leerla en el mismo teatro. No hay que decir que, tras varios años de silencio, era una obra muy esperada. El 30 de marzo del 78, en el teatro Español, estrenó *Consuelo* con gran triunfo²²⁹. Azorín afirmaba de esta comedia que, aparte de la crítica de las costumbres, “vemos en la obra algo más: un estudio permanente, inactual, de un carácter femenino” (1946, 3) y la compara nada menos que con uno de los grandes hitos de Henrik Ibsen: *Hedda Glaber*²³⁰. Mabel Harlan afirma que *Consuelo* es la antítesis absoluta de *El sí de las niñas* de Moratín, pero que ambas obras reflejan fielmente las costumbres de la sociedad de sus respectivas épocas. En la obra neoclásica se exponen los peligros de forzar a chicas jóvenes a casarse con maridos que no eligen ellas. En *Consuelo* se muestra el peligro de tener demasiada libertad a este respecto pues puede llevar a un exceso de materialismo, que desemboca en una catástrofe sobrecogedora en cuanto a los valores más espirituales y fundamentales (1935, 426). En esta obra, Consuelo, la heroína, mimada por una madre viuda, está comprometida con Fernando, un joven ingeniero con cualidades excelentes a quien conoce desde la infancia y a quien más o menos se le considera un miembro más de la familia. Mientras Fernando está fuera, Consuelo conoce a Ricardo, un joven rico, moralmente débil, muy materialista. Los regalos que le hace y su posición social le hacen soñar. Renuncia al

²²⁸ Luis Mariano de Larra, hijo de Mariano José, era otro de los hombres polifacéticos del siglo XIX: funcionario del Estado, periodista y autor dramático de éxito, especialmente con las zarzuelas. Suya fue la controvertida y festejada *Chorizos y polacos* (1876), zarzuela con música de Barbieri, que llevó a las tablas las célebres polémicas entre los dos bandos de actores: *chorizos*, los del teatro del Príncipe; frente a *polacos*, los del teatro de la Cruz. Este Luis Larra era muy amigo de Ayala y, como él y Cristino Martos, aficionado al billar. Adelardo dedicó a Luis un poema jocoso, con el título precisamente de “Improvisación, jugando al billar”, que comienza: “Porque el mundo es una bola, / rueda inconstante, cual ves...” (1965, III, 294).

²²⁹ Desde 1846, habían sido continuos los artículos aparecidos en la prensa que reflejaban la situación de la mujer en la época. En Barcelona, Víctor Balaguer manifestaba que sobre la mujer pesaba “una triple esclavitud frente a sus padres, su marido y sus hijos” y Narciso Monturiol, más radical, afirmaba: “Si el funcionamiento actual de la sociedad doméstica es desafortunado, ello se debe al predominio de la idea de lucro como criterio para la formación del hogar, el cual sólo ofrece tres posibilidades a la mujer, todas ellas igualmente insatisfactorias, la de “señora”, “esclava” o “prostituta” (Marrades, 1978, 101).

²³⁰ Se estrenó en Munich en 1891 y, si tenemos en cuenta que junto a *Casa de muñecas* (1879) y *Los espectros* (1881) son las obras que llevaron a Ibsen a la fama mundial y que *Consuelo* es trece años anterior, la importancia de la alta comedia de Ayala crece enormemente. La protagonista, Hedda, guarda similitudes con Consuelo pues ambas son mujeres que se destruyen a sí mismas después de haber destruido la vida de los demás.

amor de Fernando, rompiendo así su corazón y el de su madre y se casa con Ricardo. Pronto, él se cansa de ella. Ella utiliza a Fernando para provocar los celos de su marido y de esta forma pierde el respeto de Ricardo. Este la abandona y su madre, en este momento su único consuelo, muere, dejándola en una soledad profunda, castigada por su ahora sincero amor por Ricardo, con quien se casó solo por dinero. De nuevo, Mabel Harlan tiene que echar abajo la opinión de Oteyza, quien dice que escribió la obra con prisas entre el 16 de febrero y el 18 de marzo. Para no haber cometido tan mal intencionado error, le hubiera bastado al biógrafo echar un vistazo a los *Proyectos de comedias* de Ayala y ver que las anotaciones corresponden al año de 1867, ¡once años antes! Incluso tenía escrito un soneto que resume el argumento del segundo acto de la obra y que dice así:

Consuelo vuelve en sí; medita, y halla
que ama a Ricardo y no es correspondida.
Ricardo siente el alma enardecida
por la tiple del Real, que le avasalla.
Bien aconseja Antonia, o sufre y calla.
Fulgencio a todos ama, y les convida
a la calma. Consuelo, inadvertida,
mete a Fernando en áspera batalla.
Por picar a su esposo, coquetea
con el que fue su novio. Este vacila,
y su antigua pasión se enseñorea...
Tras la borrasca, viene la tranquila
apariencia. Fulgencio se recrea,
y la infeliz Antonia se horripila (1965, III, 367).

Galdós asiste al evento junto a una amiga suya y nos cuenta cómo fue:

Fui con Casiana al estreno de la comedia de Ayala, *Consuelo*, en el Español, y ocupamos dos modestas delanterillas en el anfiteatro principal. La sala rebosaba de selecto público, descollando en sus palcos los Reyes, los Duques de Montpensier y un lucido acompañamiento de magnates y fantasmones [...]. Casianilla y yo no apartábamos los ojos de la simpática Merceditas, que en el teatro como en la Plaza de Toros, en los paseos y en todas partes, se llevaba tras sí los corazones. La obra del gran Ayala gustó mucho, sin llegar al éxito clamoroso y entusiasta de *El tanto por ciento*. Pasaje culminante de la representación fue el monólogo del actor segundo, que dijo Vico de un modo magistral. Aclamado el insigne poeta con aplauso ardoroso se presentó en el palco escénico, no ciertamente cogido de la mano de los actores como es costumbre en estas solemnidades, sino solo, enteramente solo, pues su categoría de presidente de las Cortes le obligaba, según se dijo, a recibir los homenajes teatrales en un decoroso aislamiento. La eminente actriz Elisa Mendoza Tenorio subió a las más altas cumbres del arte en la creación del carácter de la protagonista²³¹.

²³¹ Así es como relata Pérez Galdós el estreno de *Consuelo* (1941, 1346). Sin embargo, Oteyza, y con él Castro, no desaprovechan la oportunidad para tachar a Ayala de orgulloso, egocéntrico, egoísta y figurón; de no estar dispuesto a compartir el éxito con los actores. Coincido con la opinión de Galdós que valora esa actitud desde la perspectiva

Con el entusiasmo, Hartzenbusch que estaba presente gritaba: “¡Ha nacido un nuevo Calderón!” (Alas, 1887, 86). Baste decir ahora que este gran éxito le suponía equipararse al nuevo ídolo del público de los teatros, José Echegaray, que había eclipsado a Tamayo, quien también permanecía callado desde el estreno de *Los hombres de bien*, en 1870. Muchos de los periódicos importantes se hicieron eco de dicho estreno. En *La Iberia*, la crítica que hizo Emilio Sánchez Pastor afirmaba que en la obra “Hay pensamientos tan profundos, imágenes tan delicadas y tal gusto literario, que es absolutamente imposible saborear esas bellezas sin manifestar en el acto la aprobación más entusiasta” (4-IV-1878). El mismo periódico estuvo repitiendo que el actor Antonio Vico era todas las noches aplaudido de forma entusiasta cuando recitaba el monólogo lírico reflexivo de Fernando en la escena XX del acto II. La reseña crítica que publicó *El Siglo Futuro*, sin embargo, era tan ambigua que no se sabe si era favorable o no: “Es obra de mucho aliento; es un episodio de la lucha entre el bien y el mal, entre la conciencia y el deber, entre el hombre y el ángel. Es una comedia humana, llena de verdad. Es un cuadro informe y borroso de pasiones sin freno, en el que todo marcha ciega y violentamente al fin que se propone el autor. Firmado: Ovidio” (9-IV-1878). El 1 de mayo, “se verificó en el Español un concierto en beneficio del gran poeta Adelardo López de Ayala” (*La Iberia*, 2-V-1878) y el día 7 se repetía la función esta vez para beneficio del actor Antonio Vico (*La Iberia*, 8-V).

La opinión que nos ofrece el anónimo gaditano, aunque favorable, no está falta de un cierto tinte machista:

El nombre de una muger [*sic*] escrito al frente de una comedia, ya indica que se trata en ella de desenvolver un carácter y de pintar las consecuencias a que conduce su manifestación en la vida. La idea es buena, bella y útil; la comedia ofrecía una lección moral y la fama del poeta hacía presentir que estaría bella y enérgicamente formulada. Y así fue. Nada más sencillo que el fondo de esta comedia; se trata de dar a conocer las consecuencias de una elección de esposo hecha por la vanidad femenina, aun a costa de dos pecados: uno de infidelidad contra el amante honrado y cariñoso, y otro de indisciplina contra la madre débil y tierna. Culpas ambas de ingratitud, y conducta propia de una ligereza mugeril [*sic*], expresión del espíritu que impera en las damas de nuestros días, con nada menos podían ser castigadas que con el desdén y el abandono de todos sus efectos y recursos (1882, 33-34).

de su tiempo y no cuando han pasado multitud de años desde que ocurrieron los acontecimientos, aparte de la duda que puede albergarse respecto a la objetividad de los argumentos de ambos biógrafos.

III. 2. 2. 14. La *Oración funeraria en honor de la reina M^a de las Mercedes* (1878)

El 26 de junio de este mismo año 1878 muere la reina Mercedes de Orleans y Ayala, como presidente de las Cortes, dirige una *Oración funeraria* en honor de la reina que está considerada como uno de los más hermosos discursos dados en el Congreso. Cuenta su biógrafo Solsona que le ofrecieron libros, recuerdos, tiempo para que preparase esta oración, pero Ayala lo rehusó todo y afirmó: “Mejor será que cuente lo que he visto”. Comenzaba así:

Ya lo oís, señores diputados, nuestra bondadosa Reina, nuestra cándida y malograda Reina Mercedes, ya no existe. Ayer celebramos sus bodas; hoy lloramos su muerte. Tan general es el dolor como inesperado ha sido el infortunio; a todos alcanza; todos lo manifiestan; parece que cada uno se encuentra desposeído de algo que ya le era propio, de algo que ya amaba, de algo que ya aumentaba el dulce tesoro de los afectos íntimos; y al verlo arrebatado por tan súbita muerte, todos nos sentimos como maltratados por lo violento del despojo, por lo brusco del engaño. Joven, honesta, candorosa, coronada de virtudes antes que de la Real diadema, estímulo de halagüeñas esperanzas, dulce y consoladora aparición... ¡quien no siente lo poco que ha durado!... [...] Testigo presencial de los últimos instantes de nuestra Reina sin ventura, aún tengo delante de mis ojos el lúgubre cuadro de su agonía... [...] Allí, nuestro amado Rey, hoy más digno de ser amado que nunca, apelaba a sus deberes, a sus obligaciones de Príncipe, a todo el valor de su magnánimo pecho, para permanecer al lado de la que fue la elegida de su corazón, y para reprimir, aunque a duras penas, el alma conturbada y viuda que pugnaba por salir a sus ojos... (1891, 152).

Galdós afirma que “a estas expresiones elevadas, patéticas, que revelaban al orador elocuente y al poeta eximio, añadió Ayala otras que podríamos llamar de literatura oficial, proponiendo que enmudeciera la tribuna parlamentaria hasta que el cuerpo de la infortunada reina recibiese cristiana sepultura” (1941, 1348-1349).

Para comenzar la nueva temporada teatral, *La Época* anuncia que el teatro Español se inaugurará con el estreno de *La hija del aire* de Calderón de la Barca, refundida por Ayala (31-VIII-1878). Es una pieza de la que no tenemos ninguna noticia y, en los periódicos que he manejado, tampoco hay información acerca de su estreno. También sabemos por *La Época* que el 9 de septiembre aparecía un artículo con el título “El señor López de Ayala y la literatura extranjera”, copia de otro, *Courrier litteraire d' Espagne*, inserto en la *Revue litteraire*, boletín mensual, suplemento a *L' Universe*. Esto nos da idea de que la fama de Ayala seguía traspasando las fronteras nacionales.

En enero de 1879, se nombra una comisión para redactar el reglamento de la ley que regirá la propiedad intelectual de los autores. Estaba formada por Ayala, Víctor Balaguer, Rodríguez Rubí, Federico Madrazo, Núñez de Arce, entre otros (*El Siglo Futuro*, 13-I-1879). A

final de mes, la junta directiva de la Asociación de Escritores y Artistas se reúne para votar en su mayoría a don Antonio Romero Ortiz, por haber renunciado a la candidatura el señor López de Ayala, para presidente, y a don Joaquín Martín de Olías para vicepresidente. Para otros cargos vacantes se cita a los señores Moragas, León, Saleta, Antonio Rodríguez y Campo-Arana (*La Iberia*, 31-I-1879). La obra *Consuelo* sigue reponiéndose en el Español y cosechando buenas críticas. También se reponen *El tejado de vidrio* y *El tanto por ciento*. Ambas se escenificaron en el teatro Apolo, que era teatro de declamación y estaba considerado “la catedral del género chico”. Con la primera, el actor Ricardo Morales, que había organizado la nueva compañía, comenzó sus trabajos el 31 de mayo, según informaba *El Imparcial* el día anterior, y la crítica que obtuvo en *La Correspondencia de España* (1-VI-1879) fue muy favorable; la segunda se hizo para presentar a la primera actriz Felipa Díaz (noticia de *La Época*, 3-X-1879).

En el terreno político, en 1879 Cánovas es sustituido por Martínez Campos y Ayala vuelve a ser nombrado presidente del Congreso, como interino, entre el 2 al 23 de junio de 1879 y, como titular, por unanimidad y por segunda vez, el 24 de junio. Gozaba del respeto de sus partidarios y también del respeto de sus adversarios. Salió elegido por 226 votos de un total de 280; 3 fueron para Cánovas del Castillo, 1 para Mayans y 50, en blanco. Había firmado un acuerdo con los insurrectos cubanos y el 1 de junio se hallaban varios representantes en las Cortes, a los cuales Ayala, que había sido intransigente anteriormente con ellos, les da la bienvenida. Estos que parecen vaivenes en su política ultramarina son causa de que algunos de sus biógrafos, como Oteyza, sean muy críticos y duros con él, mientras que otros, como Solsona, lo comprenden y defienden puesto que tenía que irse acomodando a los nuevos tiempos y asumiendo los nuevos cambios y los nuevos acuerdos tomados por anteriores gobiernos. En noviembre del 79, Alfonso XII elige nueva esposa y Ayala, el 28 de noviembre, va a dar la bienvenida a la Archiduquesa María Cristina al palacio de El Pardo. Era una mañana fría y su tuberculosis, que padecía desde hacía algún tiempo, se agrava. “El 10 de diciembre, cae el gobierno de Martínez Campos y Alfonso XII pretende que Ayala forme Gobierno, pero este, con su modestia y lealtad, no acepta y logra convencer a Cánovas de que se encargue del poder, ya que también había fracasado el intento de que lo formara Posada Herrera” (Barredo Valenzuela, 1979, 16).

III. 2. 2. 15. Muerte de Adelardo López de Ayala (30 de diciembre de 1879) y actos en su homenaje

Ayala muere de pulmonía el 30 de diciembre de 1879, a las tres y media de la tarde (según informan los periódicos). Unos días antes, el 22 de diciembre, *La Época* había dado la noticia de la aparición del libro *Nuevo viaje al Parnaso*, de Armando Palacio Valdés, que contenía una reseña biográfica bastante amplia de Adelardo López de Ayala (1879, 83-106)²³². Pudo haber sido presidente del Gobierno y no aceptó. Hubiera podido optar a un título nobiliario, que se otorgaba en su época por mucho menos de lo que él hizo por su patria en el terreno político o literario y tampoco lo quiso ni lo pidió. Su honradez, su lealtad y su misma sencillez le vedaban aceptar tales honores y tampoco se envileció con el orgullo. Por el contrario, su falta de avidez por el lujo o las riquezas se demuestra en la vida humilde que vivía, en el uso escrupuloso que hizo de los fondos de Montpensier, puestos a su disposición en el momento de la Revolución, o del dinero de los terratenientes de las colonias; en la manera descuidada en la que consideraba su propio dinero, del cual le quedaba muy poco en el momento de su muerte. Vivió siempre, junto a su amigo Arrieta, una vida corriente y modesta en un piso pequeño de la calle de San Quintín, número 8, cuarto segundo²³³, el mismo en que murió. Como le contara en una ocasión a Teodora Lamadrid, Shakespeare, Schiller y Calderón le hacían compañía (Pérez Calamarte, 1912, 512). “Las lágrimas corrieron a mares por las mejillas de su idolatrada y anciana madre, las lágrimas inundaron los ojos de sus queridos hermanos, el llanto bañó el rostro de sus íntimos Arrieta, Moreno Nieto, Cánovas del Castillo y Doctor Calleja” (Pérez Giménez, 1889, 102). Había permanecido soltero, aunque estaba a punto de casarse con la bella actriz Elisa Mendoza Tenorio, que fue la protagonista de su drama *Consuelo*.

El Ateneo de Madrid dedicó una velada a la memoria del poeta, su ahijado Adelardo Ortiz de Pinedo leyó poemas inéditos, de aquellos que según decía el poeta “los componía para el gasto de la casa”, se leyeron fragmentos de sus obras, en especial de *Un hombre de Estado* y también colocaron el retrato de Ayala en su galería de hombres ilustres²³⁴. El rey mandó que la

²³² Otra reseña fue publicada también con el título “Poetas contemporáneos: Don Adelardo López de Ayala” en *Revista Europea*, 27 de julio de 1879, n° 238, págs. 117-124.

²³³ Solsona hace su descripción: “En el gabinete reducido, una mesa con versos y papeles, libros buenos, pero no muchos, algo de los más sencillos adornos, y después la alcoba. No había más en la principal estancia [...] Un hotel en construcción, del que un amigo trazó los planos, otro amigo pintó la escalera, y otro amigo buscó el dinero para levantarla, fue preciso venderlo después de la muerte de Ayala, para satisfacer las deudas contraídas en la compra de materiales destinados a la construcción de la proyectada vivienda” (1891, 167)

²³⁴ Para llenar su vacío en la Real Academia de la Lengua, comenzaron a barajarse los nombres de Castro y Serrano, Echegaray, Ruiz Aguilera, Tejado y Benot. Sería Gabino Tejado Rodríguez quien le sustituyera, en 1881, en el sillón f. Gabino Tejado había sido compañero de Ayala en la redacción de *El Padre Cobos*; era escritor, crítico,

bandera ondease en las Cortes a media asta. Su cadáver estuvo expuesto al público en el salón de conferencias de la Cámara del Congreso y allí quedó instalada su capilla ardiente. En su funeral cantó el famoso tenor Julián Gayarre que se negó a percibir ninguna retribución por su actuación (*La Correspondencia de España*, 17 de enero de 1880). Al mediodía del 2 de enero se celebró el funeral. Las cintas del féretro fueron llevadas por Castelar, Sagasta, Martos, Tamayo, Posada Herrera, Álvarez, Marqués de Cabra y Núñez de Arce. Presidía el entierro Moreno Nieto como primer vicepresidente del Congreso. Cuando el cortejo pasó por el teatro Español, la actriz Elisa Mendoza, su prometida, y Antonio García Gutiérrez, su amigo, pusieron sobre su ataúd ramas de laurel y siemprevivas. El poeta y dramaturgo leyó en público el siguiente soneto que había compuesto para despedir a su gran amigo:

A DON ADELARDO LÓPEZ DE AYALA

¿De qué celeste Numen alcanzaste,
¡gloria del suelo en que rodó tu cuna!,
el alto ingenio que al saber se aduna
como la perla al generoso engaste?

Poeta y orador, raro contraste
de varias dotes, con igual fortuna
en el templo del arte, en la tribuna,
espléndidos laureles conquistaste.

¡Pero nos deja ya! –Dios me es testigo
de que aceptará inútil anciano,
partir ya solo o caminar contigo.

Pero ya que mi ruego ha sido en vano,
te despiden el vate y el amigo,
y ambos te dicen: “¡Hasta luego, hermano!” (1947).

Al llegar al centro de la plaza, el alcalde de la capital, Marqués de Torneros, descubrió la estatua de Calderón, del escultor Juan Figueras Vila²³⁵, que se encuentra en la Plaza de Santa Ana, frente al teatro Español, como homenaje al que había sido su más ferviente admirador²³⁶.

periodista, novelista y dramaturgo. Ordenó y prologó las *Obras* de su maestro, Juan Donoso Cortés, entre 1854 y 1856.

²³⁵ Juan Figueras Vila (1829-1881) nació en Gerona. Recibió formación en la Academia de San Fernando de Madrid, donde fue discípulo de Piquer. Pensionado luego en Roma, alcanzó diversos premios en exposiciones nacionales. Ocupó una cátedra de escultura en la Escuela de Santa Isabel de Hungría en Sevilla y después en la Escuela Superior de Madrid. En 1874, obtuvo una pensión de gracia y volvió a Roma donde esculpió la estatua de Calderón al gusto romántico. En el pedestal puso relieves alusivos a las obras del autor barroco. La escultura, ofrendada al pueblo español, se hizo a iniciativa de Ayala quien le dedicó unos versos: “Esa pompa, ese mármol, / con muda voz que, si la vida es sueño, / siglos de siglos el renombre dura”. El monumento a Calderón quedó inaugurado el mismo día de su entierro.

En el edificio del periódico *La Correspondencia de España* le depositaron otra corona de flores. Antes de entrar en el cementerio, un pelotón desfiló y disparó salvas en honor del político. Inmediatamente después del luctuoso suceso, se promulgó un real decreto disponiendo que al cadáver del presidente del Congreso Don Adelardo López de Ayala se le debían rendir los honores fúnebres señalados para los capitanes generales que mueren con mando en plaza. Se promulgó asimismo el programa que habría de seguirse para el cumplimiento del anterior decreto (*El Siglo Futuro*, 2-I-1880). Los funerales de Ayala fueron los más solemnes que se celebraron en Madrid después de los del general Prim (AA.VV., 1893-1894, 108). Todos los periódicos se hicieron eco de la fatal noticia. Todavía, en la sesión de las Cortes, pasada la Navidad, se declararon tres días de luto por Adelardo López de Ayala. Cuando Cánovas del Castillo reanudó las sesiones lo hizo con estas palabras: “Ayala ha muerto. Y hoy mismo hace falta; que para una muerte como la suya, no había más voz que la suya capaz de dirigirnos la palabra” (Solsona, 1891, 172).

En 1880, en la Sesión del día 10 de enero del Ateneo de Barcelona, consta una petición para que se celebrara una velada literaria en homenaje al célebre dramaturgo fallecido (s/autor, 1889, 199). En la misma ciudad condal, el 11 de enero de 1880 tuvo lugar en el teatro Romea un acto conmemorativo en memoria de D. Adelardo López de Ayala (AA.VV., 1880). Se abre dicho cuaderno con un soneto del propio Ayala –“Quisiera adivinarte los antojos”- y participaron Conrat Roure, José Felú y Codina, Federico Soler y Hubert (el famosísimo autor de “gatadas” *Serafí Pitarra*), Gerardo Blanco, F. Serrat y Weyler y un “autor anónimo” de otro soneto con el título “¿El político o el poeta?”, ya mencionado. Recojo solo dos muestras de lo que en estos poemas se escribió. Decía Felú y Codina, en su poema “En la muerte de Ayala”:

[...]
¡Ayala! Entre los lamentos
de todo un pueblo que llora,
se oye sonar ese nombre,
símbolo de humana gloria.
Aquel de bullente espíritu,
de frase fascinadora,
de soberbio pensamiento,
de inspiración portentosa;
ese murió. ¡Murió Ayala!
[...]

²³⁶Son varios los testimonios que tenemos del entierro de Ayala, especialmente de sus biógrafos. He seguido, en líneas generales, a Conrado Solsona (1891, 168-171) y las noticias que aparecieron en los periódicos de su época. El relato de los hechos y la descripción del entierro que hacen Oteyza y Castro Calvo parecen, cuanto menos, crueles e irrespetuosos.

Y Gerardo Blanco hizo hablar, no sin ironía, al propio Calderón, cuando pasó el féretro por delante de su escultura. El poeta tituló su composición “Dos muertos”:

[...]“*La vida es sueño...*
ya empiezas a despertar!...
La fama póstuma asedias;
altivo, al Olimpo llamas...
Y así injusticias remedias...
¡Ministro que hiciste dramas,
cree al cura que hizo comedias!
[...]
¡Siempre ha sido asunto grave
dar gloria a quien gloria ha hecho!
¿Qué es el genio? ¿Quién lo sabe?
¡Gigante inmenso que cabe
en un sarcófago estrecho!
Sin duda por razón tal,
que ya no parece extraña
a ningún sabio mortal,
tardó dos siglos España
en darme este pedestal!
[...]

Al mismo tiempo, según información de *La Correspondencia de España* (6, 8 y 9 de enero de 1880), comenzaron sus amigos a pensar en recopilar y coleccionar sus obras, que se hallaban dispersas, y publicarlas en una edición de lujo; también se dispuso abrir una suscripción en el Congreso para levantarle un monumento, a la que se adhirió el propio Alfonso XII (*El Imparcial*, 18 de febrero de 1880); se repusieron sus obras en los teatros de Madrid y de Barcelona; en el Ateneo se celebraron veladas poéticas en su honor. Al año siguiente se repitieron, para recordarle, las representaciones de sus obras y veladas literarias, incluso en el Conservatorio. Su hermano Baltasar estuvo publicando poesías en los distintos periódicos, en los sucesivos aniversarios, durante casi diez años y, asimismo, cada año, en el suntuoso funeral que se dedicaba a su memoria en la parroquia de San José de Madrid, se cantaba el famoso soneto “Plegaria” que Ayala había compuesto y al que le había puesto música su amigo Emilio Arrieta (*La Correspondencia de España*):

¡Dame, Señor, la firme voluntad,
compañera y sostén de la virtud;
la que sabe en el golfo hallar quietud
y en medio de las sombras claridad;
la que trueca en tesón la veleidad
y el ocio en perenal solicitud,
y las ásperas fiebres en salud,
y los torpes engaños en verdad!

Y así conseguirá mi corazón
que los favores que a tu amor debí,
te ofrezcan algún fruto en galardón...
Y aún tú, Señor, conseguirás así
que no llegue a romper mi confusión
la imagen tuya que pusiste en mí. (1965, 3, 279).

El 24 de junio de 1882, *La Correspondencia Española* avisa de que “mañana, a las siete de la mañana” los restos de López de Ayala serán trasladados al Cementerio Sacramental de San Justo, donde hoy día puede visitarse su mausoleo, obra de los hermanos Valmitjana²³⁷ y cuya imagen se incluye en el Apéndice.

Durante todo el año 1882 y 1883 las noticias de homenajes, reposiciones, funerales, misas... son continuas. En octubre de 1884, para inaugurar la temporada del Español se puso en escena *El nuevo Don Juan* y se colocó un retrato de Ayala en la parte izquierda del escenario cubierto con un crespón, que descorrió al final de la representación la famosa actriz María Tubau al tiempo que recitó unos versos dedicados al dramaturgo. El actor Antonio Vico obtuvo generosos aplausos al recitar las famosas décimas de la obra (*El Imparcial*, 3 de octubre de 1884). Todavía en 1897 seguían representándose sus obras como homenaje al insigne autor.

En Méjico, concretamente en la ciudad de Morelos (Cuernavaca), en 1881-82, se publicaron dos volúmenes con varias piezas dramáticas de López de Ayala, en un primer intento de recopilar las obras del autor español (antes de que Tamayo y Cañete publicasen, en la Imprenta de Dubrull de Madrid, los siete tomos de las *Obras completas*). En Cuba, en la ciudad de Santa Clara, el 8 de septiembre de 1885, se inauguró el teatro de la Caridad, que entre los medallones que tiene adornando su fachada cuenta con uno que reproduce la efigie de Ayala.

En Badajoz, en 1886, fue inaugurado el Teatro López de Ayala. Su construcción parece ser que se había iniciado en 1861 pero se dilató hasta 1881, con cambios de proyectos y arquitectos. Se concibió con una capacidad para 1650 personas. Al llegar la Guerra Civil sufrió un desgraciado incendio el día 14 de agosto de 1936 y quedó totalmente destruido, por lo que se hizo necesario un plan de reconstrucción que finalizó en diciembre de 1937.

El 4 de enero de 1892 aparece la biografía de Conrado Solsona sobre Ayala, la cual había merecido el premio del concurso que había convocado el Congreso de los Diputados para honrar su memoria. La noticia la da *El Imparcial* ese mismo día.

²³⁷ Su nombre completo es Cementerio de San Justo, San Millán y Santa Cruz. Fue construido en 1847 en el Cerro de las Ánimas, al igual que el de San Pedro y San Andrés. Se encuentra en el Paseo de la Ermita del Santo y la Vía Carpetana, en el distrito de Carabanchel. En él yacen importantes personalidades del siglo XIX como Larra, Espronceda, Bretón de los Herreros, los hermanos Álvarez Quintero, Tamayo y Baus, Federico Chueca, Ruperto Chapí,...

Por las noticias periodísticas, recogidas en el *Heraldo de Madrid*, en *La Iberia*, en *La Época*, en *La Correspondencia de España*, sabemos que todavía seguían representándose, en Madrid y en el resto de provincias, *El tanto por ciento*, *Consuelo* y *El alcalde de Zalamea* en los años 1896, 1897, 1898. Muy curiosamente, en *La Época*, con fecha 4 de enero de 1898, se lee: “Anoche, como todos los lunes, estuvo brillantísimo el teatro Español. Púsose en escena *El alcalde de Zalamea*, obra de Calderón refundida por López de Ayala”.

En cuanto al recuerdo actual de López de Ayala en Guadalcanal, la Asociación Benalixa informa de que, aunque se mantiene con su nombre la calle donde nació y se conserva un monumento en la Plaza de España, sus herederos han erradicado todo vestigio de su presencia en el pueblo. Parece ser que, pocos días antes de morir, Manuela López de Ayala (Manolita), que era quizá la última que quedaba con vida de la familia, aunque desconocemos el grado de parentesco, encargó a varias empresas de anticuarios que se llevaran todo lo que había en la casa: muebles, esculturas, enseres y, naturalmente, la importante biblioteca que el autor había reunido en Guadalcanal. Por último, tengo entendido que la casa de López de Ayala fue vendida y la convirtieron durante un tiempo en casa rural para veraneantes. Hoy está cerrada, en espera de rehabilitación arquitectónica.

En la actualidad, numerosos municipios de la provincia de Badajoz tienen calles, plazas, parques que llevan el nombre de López de Ayala; asimismo calles con su nombre las encontramos en La Línea de la Concepción (Cádiz), Ayamonte (Huelva), La Zubia y Baza (Granada)...en Badajoz, en Córdoba, en Sevilla, en Madrid.

IV. PANORAMA GENERAL DEL TEATRO EN ESPAÑA ENTRE 1830 Y 1880. HACIA LA
'ALTA COMEDIA'

La crítica de los últimos años ha demostrado que son muy difusos los límites entre Romanticismo y Realismo²³⁸. Sería imposible, por otro lado, abordar la caracterización de ambos movimientos en los límites de este trabajo. Baste, pues, señalar que el abuso de los tópicos románticos se sumó a la caída del Antiguo Régimen para favorecer el establecimiento de las bases para una sociedad liberal, y con ello un cambio en la literatura que, de manera especial en la novela, se impone dos funciones: explorar, analizar y explicar la realidad y poner orden en todo el hecho social otorgándole sentido y fundamento. Sypher, Hatzfeld, Wöfflin, Lott y otros estudiosos discuten si se puede o no hablar de un estilo de época propiamente dicho, porque los no partidarios opinan que los románticos, con su subjetiva actitud emocional hacia la realidad circundante, no fueron capaces de evolucionar y encontrar nuevas técnicas de representación capaces de plasmar el mundo que les rodeaba y de penetrar en la experiencia humana para expresarla en sus obras de una manera objetiva; así, se quedan en un planteamiento “educado” y sentimental, costumbrista y tradicional, elegante e irónico, burgués e idealista, y estas vacilaciones son las que se observan en las obras literarias, desde *Madame Bovary* a las novelas de *Fernán Caballero*, Pedro Antonio de Alarcón, Valera, Pereda o Palacio Valdés (Lott, 1971, 844-845). López Morillas resume muy acertadamente esta situación de conflicto entre los críticos con las siguientes palabras: “No parece muy adecuado el calificativo de realista que se aplica a esa manera de entender la ficción novelesca. Si bien se mira, es todo lo contrario, por su intención al menos: es una novela ‘idealista’ alimentada por ese deseo de que las cosas sean distintas de lo que son”. Opina que la literatura de la década del 70 está muy influida por la crisis espiritual e ideológica puesta en marcha por la Revolución del 68 que trajo como consecuencia el fracaso de los ideales que muestran las primeras obras galdosianas. Solo después de 1880, concluye, con lo que él llama “tercera generación” -Galdós, Clarín, Pardo Bazán y Blasco Ibáñez- puede hablarse de novela realista (1956).

El propio Galdós, en la “Revista de la Semana”, de 24-XII-1865, describe el ambiente literario de esta manera:

²³⁸ Entre los primeros defensores de esta idea cabe citar a José Carlos Mainer, “Prólogo” a Víctor Fuentes, *Galdós, demócrata y republicano (Escritos y discursos, 1907-1913)*, Gran Canaria, Universidad de la Laguna, 1982. Ya Donald Fanger hablaba de un “realismo romántico” en relación con los realistas europeos (*Dostoevsky and Romantic Realism*, Cambridge, Harvard University Press, 1965; traducción española: *Dostoievski y el realismo romántico. Un estudio sobre Dostoievski en relación con Balzac, Dickens y Gogol*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970).

Se publican pocos libros; mas estos libros, aunque pocos, no pueden calificarse de buenos. Las medianías se entronizan y quieren imponer sus producciones al público que las toma por no tener otras mejores. Salvo honrosas excepciones, las obras publicadas no merecen sino el olvido: continúan los autores dramáticos arreglándonos comedias deplorables, engendrando otras insustanciales, sin color ni vida, y persisten los novelistas en su manía de propagar la literatura indigesta en raciones o entregas de a dos cuartos.” (2004a, 279)

Galdós recuerda al famoso novelista sevillano Manuel Fernández y González, cuya producción era comparable, según él, a la de Dumas o Scott y que era uno de los autores a quienes leían los españoles de la época (2004, 541-542), en especial las mujeres. En este sentido, es muy curioso y digno de tenerse en cuenta que Ayala, en todas sus obras, presenta a algún personaje que está leyendo: en *El tejado de vidrio*, Julia lee una *Vida de San...* (Acto IV, I); en *El nuevo don Juan* es Paulina la que entra en escena con un libro en la mano (Acto II, VIII); en *El tanto por ciento*, Andrés está leyendo cuando comienza la obra y en *Consuelo* también ella tiene un libro sobre la mesa (Acto II, V). Solo en el primer caso el dramaturgo informa del tipo de lectura, en los demás no hay referencia al título, al género o al tema.

En el teatro había muchas vacilaciones, y así lo afirma E. Allison Peers (1973): comedias moratinianas, adaptaciones del siglo de Oro, traducciones y adaptaciones del francés, comedias costumbristas, melodramas, dramas históricos llenos de excesos románticos... En general, el público se había cansado de aquellos dramas lacrimosos, sepulcrales y patibularios. Galdós, a quien vuelvo a recurrir, afirma que el asunto de la decadencia del teatro “es cosa que ya huele a puchero de enfermo; tanto se ha hablado y escrito sobre esto”, a pesar de lo cual se seguían representando las obras de Scribe y de su escuela, en parte debido a la intransigencia de los patrocinadores que perseguían producir en el público “efectos de la índole más grosera y vulgar” y, naturalmente, de la burguesía dominante que lo aceptaba (2004, 579-581). José María Díaz, desde la *Revista de Teatros*, había calificado el 1 de octubre de 1841 al “género furibundo” que inundó los escenarios en pleno romanticismo español como “ese género bastardo de los calabozos y de los subterráneos y de los hombres sin fe, sin creencia, rudos en sus maneras, negros en sus sentimientos” (Galdós, 2004, 202). También Ventura de la Vega alude a las innovaciones aportadas a la literatura por el romanticismo, y muestra sin demasiada ocultación sus sentimientos hacia este movimiento y una no velada inclinación por el clasicismo. En su *Discurso...* de ingreso en la Academia, ironiza sobre cómo los que querían improvisar en Madrid otra revolución de tres días, refiriéndose a la francesa, mostraban las obras de Víctor Hugo porque “olían a libertad, a quitar trabas, a desarraigar abusos, a dar libre vuelo al pensamiento; de todo, pues, se hizo un batiburrillo, y todo se puso en moda, el liberalismo y el romanticismo” (1870, 9). Como consecuencia de los excesos románticos, se erigió

[...] en máxima el peligroso argumento de que para hacer odioso el vicio es preciso retratarlo, y de aquí resultó que se presentaban al público cuadros de tal suerte combinados que el vicioso aparecía disculpado y hasta amable, porque sus vicios y sus crímenes se achacaban a mala organización de la sociedad. [...] En los demás géneros de poesía sus tendencias eran a pervertir el gusto literario; en la dramática no sólo a eso, sino a pervertir la sociedad; su plan de destrucción era completo: los tiros se asestaban a la cabeza y al corazón, a la inteligencia y a la moral.²³⁹

Sin embargo, del romanticismo, en el que siguieron anclados un buen número de escritores casi todos de segunda fila, se conservó la insatisfacción por la realidad social circundante y la tendencia crítica que ya los románticos habían incluido en sus folletines, en las novelas, en las tertulias, y que en España se observa, por ejemplo, en los *Artículos* de Larra, en la poesía de Espronceda y en tantas obras dramáticas de las que hablaremos más adelante. Como nota común encontramos en todos los escritores la voluntad de sumergirse en la realidad con ánimo de entenderla y conocerla para detectar las causas del sufrimiento y de la desilusión de los ciudadanos y, por otra parte, el deseo de organizarla desde un punto de vista social y liberal para dar respuesta y satisfacción a todos los anhelos y preocupaciones de las personas.

El número de obras de las que disponemos y la ingente cantidad de bibliografía que podemos consultar sobre el teatro del siglo XIX nos permite cuestionarnos la veracidad de la repetida queja acerca del estado decadente de nuestro teatro en esta época y el escaso número de estudiosos y críticos que ven la situación con optimismo y objetividad (Durán, 1973 y Lombia, 1845). Esa visión negativa se ha prolongado hasta nuestros días y, así, Donald Shaw afirma que

desde el final del romanticismo hasta la aparición de Ibsen la situación del teatro en Europa dejó mucho que desear. España no era una excepción. De hecho la decadencia del teatro era sólo una consecuencia de la general pérdida de nivel que la creación literaria sufrió entre la mitad de los años cuarenta y la revolución de 1868. Los dos tipos de obras de teatro que habían prevalecido hasta entonces, la comedia postmoratiniana y el drama romántico propiamente dicho, ya habían cumplido su función (1997, 124).

Pero, a medida que nos adentramos en el estudio del teatro decimonónico, comprobamos que hablar de vacío o tener una opinión tan negativa responde más a un tópico que a una realidad, pues el número de obras que se representaron fue altísimo (Cotarelo y Mori, 1928, 121-139; Rodríguez Sánchez, 1994) y muchas de gran calidad, hecho reconocido por el crítico Manuel Cañete²⁴⁰ y por Juan Valera quien, al hablar de *El tanto por ciento* de Ayala, recuerda la

²³⁹ José Montero Alonso, *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*, 1951, Madrid, Editora Nacional, 128.

²⁴⁰ Para comprobar el número de representaciones que se hicieron a mediados del siglo, podemos acudir a Irene Vallejo y Pedro Ojeda (2001). Se recogen aquí las numerosas funciones ordinarias y extraordinarias que se

impresión que le causó el estreno a su amigo Hartzzenbusch, que gritó “¡Calderón ha resucitado!”, y, en general al público que lo repitió por Madrid (1861, II, 225). En segundo lugar, otra cuestión no menos importante y controvertida que es preciso valorar al intentar ofrecer una visión panorámica es que, como muy bien advierten Jesús Rubio Jiménez y David T. Gies, “la historia del teatro [...] se suele contar haciendo un estudio de ciertas obras maestras escogidas [...], las que se dice que han tenido una influencia significativa en las corrientes dramáticas del siglo pasado. [...] Sin embargo, estas obras no reflejan necesariamente la verdadera historia del teatro español del XIX [...] que es mucho más compleja y variada que la que presentan los manuales” (1996,1-2, y 1984, 231, respectivamente). Por último, se da la paradoja de que autores y obras hoy minusvalorados, e incluso casi desprestigiados, fueron personas muy activas en la vida literaria madrileña (caso del venezolano José María Díaz) y muy aplaudidos en su día (por ejemplo, Narciso Serra).

Hecha esta advertencia, veamos cómo se desarrolló el teatro entre los años 1830 y 1880, fechas que vienen acotadas por ser esas las que corresponden a los años que vivió López de Ayala. Intentaré ceñirme a ellas en la medida de lo posible.

Después de las polémicas y conflictos que se habían suscitado a comienzos del siglo en todos los aspectos –autores, actores, empresarios, teatros, depravación, relajación moral, censura, control, etc. (Cotarelo y Mori, 1997)-, en 1823 llegó a Madrid el joven empresario francés Juan Grimaldi que venía con los “Cien mil hijos de San Luis”, que invadieron la Península bajo el mando del duque de Angulema para poner fin al incipiente liberalismo del Trienio Constitucional. Grimaldi conoció a la actriz mallorquina Concepción Rodríguez, se casaron y arrendó los teatros del Príncipe y de la Cruz y se impuso promover a su mujer y dar un giro copernicano al teatro en todos los aspectos, o sea, los relativos al modo de ver, al modo de representar y al modo de organizar la puesta en escena, por no hablar del cambio radical que introdujo en los edificios, en el escenario y en la sala que adecentó y modernizó. Para ello comenzó sus negociaciones con el Ayuntamiento de la Villa y Corte y contrató nuevos actores, autores, traductores y escenógrafos y aportó un repertorio de obras que eran novedad en Europa, especialmente en Francia. Bajo su dirección se estrenaron las primeras grandes obras románticas, al mismo tiempo que fomentó la continuación de la comedia moratiniana (principalmente de la pluma de Manuel Bretón de los Herreros, Manuel Eduardo de Gorostiza y Ventura de la Vega). La consecuencia fue que empezó a percibirse un período de desarrollo dramático pues el público

realizaban en teatros de invierno y de verano. Lo mismo ocurre cuando consultamos las carteleras o la información que tenemos de las provincias. En concreto, Barcelona vive una época muy fructífera con su *Renaixença*, y su teatro tiene en cuenta las innovaciones que se llevan a cabo en Europa. Pueden consultarse además: *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, 1986; Rodríguez Sánchez, 1994; Leonardo Romero Tobar, 1972.

mostraba gran avidez por este espectáculo. Grimaldi fomentó el gusto por la ópera y, al mismo tiempo, por los clásicos del siglo de Oro potenciando las refundiciones. Asimismo, incorporó numerosas traducciones de melodramas recién estrenados en París (a veces, incluso contrató compañías francesas y los espectadores vieron las obras en versión original). Contó para ello con la colaboración de José María Carnerero, del que Gregorio G. Martín dice que “fue posiblemente el hombre más deshonesto y más ingrato de todo el siglo XIX. Se llamaba liberal, cuando era remunerado espléndidamente por espiar a los liberales” (1996, II, 128)²⁴¹. En definitiva, consiguió que al teatro acudieran tanto las clases altas como las humildes, para quienes escribió su famosísima comedia de magia *Todo lo vence el amor o La pata de cabra* (1829). Las comedias de magia atraían a un numeroso público porque tenían algo que ofrecer a casi todos: “diversión verbal, visual, humor, mensaje moral, sentencias, baile, música, incluso sentido común” (Álvarez Barrientos, 1988a, 18). Como afirma Yxart (1987, 19), fueron ellas las que levantaron el teatro de su postración porque fueron cultivadas por buen número de autores buenos y mediocres. En 1831 se representaron en Madrid cuatrocientas treinta y cuatro obras en los dos teatros del Príncipe y de la Cruz, de los que era director Grimaldi. Los grandes éxitos fueron *La expiación*, traducida del francés por Ventura de la Vega; la comedia de Larra *No más mostrador* y *La pata de cabra*, cuya fama no parecía agotarse. Narciso Alonso Cortés, al valorar estas piezas, afirma que “aparte del fin principal de sorprender al público con sus mutaciones fantásticas y su vistoso decorado, reúnen el mérito literario que a sus autores corresponde” (1957, 292). Además de las mencionadas, se pusieron en escena: *La pluma prodigiosa* (1841), de Bretón de los Herreros; *La redoma encantada* (1839) y *Los polvos de la madre Celestina* (1841), de Hartzenbusch²⁴². De éstas, la primera todavía se representaba en 1875 y la segunda había alcanzado las trescientas representaciones cuando murió el autor en 1880. Sin duda, contribuyeron a preparar al público²⁴³ para los montajes que iba a ver poco después en las obras románticas con contenido serio y montaje deslumbrante. En cuanto a las refundiciones, no era una costumbre nueva porque Calderón había refundido obras de Lope y viceversa y Moreto lo había practicado con comedias de Lope, de Tirso y de Guillén de Castro. Si tenemos en cuenta que el refundidor podía acortar, alargar, trasladar sucesos desde su escena original, modificar la sensibilidad de los personajes para adaptarlos a los nuevos gustos sociales... podemos afirmar,

²⁴¹Los enfrentamientos de Carnerero con el actor Casanova y con el propio Larra fueron continuos y el segundo dejó numerosas referencias de él en sus *Artículos*, ninguna favorable.

²⁴² *La redoma encantada* es un claro antecedente del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

²⁴³ Mariano José de Larra insiste en muchos de sus artículos en que hay que educar al público y prepararlo para que sepa ver y valorar el teatro (“¿Quién es el público y dónde se le encuentra?”, 1964, 31-38).

con Caldera y Calderone, que en ocasiones podía tratarse de auténticas re-creaciones (1988, 400). Ricardo Navas Ruiz dice de ellas:

Las polémicas sobre su valor, especialmente con referencia al teatro, aseguraron entre 1737, fecha de la *Poética* de Ignacio de Luzán, y 1785, fecha del *Teatro español*, de Vicente García de la Huerta, el conocimiento de los escritores del Siglo de Oro, se les aceptara o no. Las representaciones del teatro nacional en versión original o en refundiciones facilitaron la actualidad de sus formas y de algunos de sus temas, aunque Larra las viera como “una losa” que le había caído encima a nuestro teatro. Por otra parte, la aparición de obras históricas, la divulgación del contenido de los archivos, la edición de textos en que tan activo se reveló Tomás Antonio Sánchez, puso al alcance de los interesados los valores del pasado (1982, 44-45)²⁴⁴.

Asimismo, Agustín Durán reunió ciento dieciocho obras de Calderón, Lope, Moreto, Tirso, Ruiz de Alarcón, etc., en su *Colección general de comedias* (1826-34) con el propósito de “erigir un monumento a la gloria de nuestra patria”²⁴⁵. Alcalá Galiano denominaba a los refundidores *a sort of middlemen*, puesto que no se les podía llamar ni autores ni traductores (Llorens, 1979, 393) e Yxart catalogaba sus producciones de “improvisaciones brillantes y efímeras” (1987, 25), pero no cabe duda de que supusieron un recurso exitoso para autores y público. El propio Ayala hizo una magnífica refundición de *El curioso impertinente* de Cervantes y de *El alcalde de Zalamea* de Calderón. Respecto a la segunda, Mariano Roca Togores, marqués de Molins, en la contestación que hizo al Discurso de Ayala en la Academia, le reconocía y alababa por ser escrupuloso y fiel en sus copias (ya quedó dicho al tratar su biografía) y asimilar e identificarse de forma armoniosa con su modelo:

Semejante estado intelectual tiene en el Sr. Ayala dos manifestaciones patentes: 1ª: la de refundir dramas de Calderón a manera de hábil restaurador de cuadros, es decir, sin dañar al original y dejándolos como el autor lo habría hecho si hubiese alcanzado nuestro teatro. Y 2ª; fantasear los cuadros de la edad presente con la viveza de expresión, animado movimiento y brillantez de colorido que el gran poeta hubiera usado a retratar las clases y costumbres de nuestra sociedad [...] Si hubiera tiempo de comparar analogías y divergencias, cierto que fuera interesante; pero ¿qué sacaríamos en conclusión?... Lo que ya hemos dicho. Que los vicios, las pasiones, ni se han anticuado, ni son de invención moderna. Que el corazón es el mismo, como los afectos y los caracteres: la expresión solamente muda, como las costumbres y los trajes. Tengo para mí que Calderón no conocería un solo personaje de Ayala y que había de hallarse muy torpe en nuestros

²⁴⁴ Larra afirma, en efecto, que de Francia no se trae intervención, sino traducciones y contrabando y, si hay que escoger, él prefiere el contrabando pues las traducciones no interesan al público. Concluye: “Resumiendo, es probado que en punto a empresas teatrales lo más que se puede decir es *Dios nos la depare buena*, porque está visto que nosotros no nos la sabemos deparar” (“Teatros”, 1964, 969-971).

²⁴⁵ Su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, y sobre todo el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente su mérito peculiar, priunciado en la RAE en 1828, reavivó el interés por el teatro nacional del siglo de Oro español y fue lo que el Prefacio a *Cronwell*, de Víctor Hugo, para el teatro francés; las *Lecciones* de Schlegel para Alemania o la *Carta sobre las tres unidades*, de Manzini, para Italia. En él afirmaba: “cuando un autor dramático logra conmoverme, entusiasmarme e identificarme con el objeto de sus composiciones, jamás le pediré cuenta de los medios de que para ello se haya valido” (1994, 58).

salones... Pero sin lisonja digo que suscribiría buena parte de los versos y prohijaría los nobles pensamientos de su imitador [...] Las divergencias de los ingenios tampoco prueban alteración en la humanidad, sino influencias del tiempo. El arte dramático navega do quiera con esas dos fuerzas: la pasión que siempre subsiste, el tiempo que todo lo altera (1870, 5, 78, 80)²⁴⁶.

La costumbre de refundir fue tan habitual que Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otros, no dudó en reconvertir sus propias obras y, así, si en 1844 estrena *Alfonso Munio*, en 1868 volvió a estrenarla refundida y todavía, en fecha tan tardía como 1887, Ángel María Segovia refunde *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, en *Isabel y Marcilla*. Por último, las traducciones se habían iniciado en el siglo anterior y eran tan abundantes que Larra llegó a denunciar esta situación con su ironía característica: “¿Comedia nueva? ¿Traducida? ¿Autor? Scribe: eso ya no se pregunta: cosa es sabida”²⁴⁷. Se traduce además a Alfieri, Voltaire, Dumas, Sardou, Bouchardy, Picard, Duval, Ducange, etc. Entre 1830 y 1850, el sesenta por ciento de las obras representadas en los escenarios españoles fueron traducciones, y quejarse de ellas no le impidió a Bretón, a Hartzenbusch y a otros sumarse a la moda y realizarlas. Muy ilustrativa, al respecto, es la anécdota que cuenta cómo, cuando Ventura de la Vega, en 1842, fue propuesto para ingresar en la Academia, el crítico Ferrer del Río, desde la *Revista de Teatros*, protestó porque el autor no había producido hasta entonces casi nada original: “El señor Vega –escribía– todo lo hace con las comedias, las lee, las estudia, las critica, las traduce, las ensaya, las representa, sólo le falta... escribirlas” (*apud* Alborg, 1980, 650). Tampoco estaba de acuerdo el dramaturgo y crítico teatral José María Díaz quien, desde las páginas de la nueva *Revista de teatros*, de la cual fue director desde el 1 de agosto al 1 de noviembre de 1841, arremetía contra lo que consideraba un abuso no solo literario:

Cualesquiera que hayan sido los juicios que hemos publicado sobre el mérito de la ejecución de algunos dramas y comedias, estamos prontos a repetirlos, porque los creemos ajustados a la verdad y a la justicia. Ni nos mete en cuidado el que disgusten a unos, ni nos envanece gran cosa el verlos aplaudidos por otros (25 de julio de 1841)²⁴⁸.

Larra tiene la misma opinión cuando afirma que “por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales” (1964, 942). Escribe González Subías:

²⁴⁶ Sabido es que la refundición de Ayala, de 1864, era de tal categoría, y tanto su respeto al original, que a partir de entonces dejó de representarse *El alcalde* de Calderón para llevarse a escena el de Ayala.

²⁴⁷ “Primera representación de *La nieve*, drama en cuatro actos”. Muy significativo es también su artículo “Está loca”, en el que pone en duda la calidad de las traducciones cuando afirma que en la obra *Elle est foille* se traduce “David vous attendra au bout de l’avenue” por “David os esperará en la avenida del parque” (1964, 706, 1007).

²⁴⁸ Cf. José Luis González Subías, “Ventura de la Vega y José María Díaz: un enfrentamiento personal y literario”, *Rilce*, 20, 2 (2004), 199-210, 202.

Vega es uno de los autores que más estrena en la capital; pero sus piezas son todas traducidas o arregladas del francés, especialmente del comediógrafo Scribe. Vega es un correcto, correctísimo si se quiere, adaptador de comedias francesas, pero hasta entonces su numen, seducido por la fácil inmediatez que ofrece la utilización de obras ya escritas por otros, no se ha lanzado a la empresa de dar forma a personajes y temas de creación propia²⁴⁹.

Clarín, años después, sigue quejándose del abuso de las traducciones y de cómo en el Ateneo se sigue discutiendo sobre la decadencia del teatro (Valis, 1991, 196).

Las traducciones de obras extranjeras, las refundiciones del siglo de Oro y las comedias de magia, principalmente, permitieron a los empresarios llenar los teatros, antes de que volvieran los exiliados a la muerte de Fernando VII y se introdujera la nueva estética romántica²⁵⁰. Hay que añadir que seguían representándose algunas tragedias clásicas, comedias neoclásicas, dramas históricos, melodramas, *vaudevilles*, y, sobre todo, ópera italiana que era lo que estaba de moda en cualquiera de sus facetas -rossiniana, bufa, caricato...-. El “furor filarmónico”, como lo llamó Larra, perjudicó a los actores españoles que intentaron resarcirse interpretando las obras de Rossini cantando en español, pero no tuvieron éxito (Gies, 1989),²⁵¹ y esta situación de favor al *bell canto* se vio favorecida por el matrimonio de Fernando VII con la princesa italiana María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Bretón criticaba esta preferencia por lo extranjero frente al teatro nacional en estos versos: “Mas mi cólera, Anfriso, no consiente / que ensalzando de Italia los cantores / al teatro español así se afrente” (Catalán Marín, 2000). Este fue el ambiente que encontró la nueva estética romántica y que Larra describía del siguiente modo:

Si nuestra antigua literatura fue en nuestro siglo de oro más brillante que sólida, si murió después a manos de la intolerancia religiosa y de la tiranía política, si no pudo renacer sino en andadores franceses, y se vio atajado por las desgracias de la patria ese mismo impulso extraño, esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como de *verdad* es nuestra sociedad, sin más reglas que esa *verdad* misma, sin más maestro que la *naturaleza*, *joven*, en fin, como la España que constituimos. *Libertad* en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra, he aquí la medida con que mediremos; en nuestros juicios críticos preguntaremos a un libro: ¿*Nos enseñas*

²⁴⁹ *Ídem*, 201.

²⁵⁰ La costumbre de refundir ha permanecido en nuestro teatro hasta nuestros días. Huerta Calvo (2011) relata la polémica llevada a cabo entre “rojos” (republicanos) y “azules” (falangistas), en los años anteriores a la guerra civil española, precisamente por las adaptaciones que se hacían en el teatro. Uno de estos casos lo protagonizó García Lorca en “La Barraca” con su *Fuente Ovejuna*. La crítica que le hizo la revista *Haz* fue contundente: “Se le coge a Lope por aquí; se le despedaza por allá; se le adultera, añade, corta y pega en esta obra y se le roba en esta otra.”

²⁵¹ Pese a esta opinión, hay que decir que el fracaso no fue generalizado. Teodora Lamadrid, por ejemplo, fue consolidando sobre los escenarios madrileños su prestigio hasta que en 1851 interpretó uno de las obras cumbre de su carrera, *Adriana Lecouvreur*, una ópera belcantista con música de Francesco Cilea y libreto en italiano de Arturo Colautti, basado en la obra teatral de Eugène Scribe y Ernest Legouvé, que supondría su consagración definitiva. En años sucesivos, además de su repertorio como actriz dramática, alcanzó gran fama como cantante lírica con las primeras óperas españolas, *El novio y el concierto* (1841), compuesta por su esposo Basilio Basili, y *Los solitarios* (1842), con música de Basili y textos de Bretón de los Herreros.

algo? ¿Nos eres la expresión del progreso humano? ¿Nos eres útil? Pues eres bueno. No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre, menos en ninguna época, porque el gusto es relativo; no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala. Ni se crea que asignamos al que quiera seguirnos una tarea más fácil, no. Le instamos al estudio, al conocimiento del hombre; no le bastará como al *clásico* abrir a Horacio y a Boileau y despreciar a Lope o a Shakespeare; no le será suficiente como al romántico, colocarse en las banderas de Víctor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín; no, porque en nuestra librería campeará el Ariosto al lado de Virgilio, Racine al lado de Calderón, Molière al lado de Lope; a la par, en una palabra, Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Víctor Hugo y Corneille, Voltaire, Chateaubriand y Lamartine.(1964, 892-893)

Larra denuncia en sus artículos al español ocioso, los entretenimientos que adormecen al público, el mal teatro, la mala literatura, las peores traducciones, los infames establecimientos y servicios públicos, los instrumentos de opresión, la hipocresía, la apariencia, la falta de escrúpulos... Aspira a despertar a España al progreso, en claro antecedente de lo que harán después los llamados “noventayochistas”.

Nombrada regente María Cristina, Javier de Burgos, ministro del Interior, hizo firmar a la reina un decreto por el que se creaba una comisión de tres miembros (Quintana, Martínez de la Rosa y Lista) a fin de preparar “un proyecto completo de ley sobre los derechos de escritores dramáticos, sobre la política de espectáculos, sobre todos los estímulos que puedan darse a un arte que quiero favorecer” (Alborg, 1980, 416). El teatro, en general, y Grimaldi, en particular, pudieron disfrutar de cierta tolerancia y se abrieron nuevos recintos para este fin, ya no dependientes del Ayuntamiento sino de empresas privadas. Se inició un periodo de verdadero entusiasmo y los escritores románticos, muchos ya de regreso en España, pudieron estrenar sus respectivas obras. Sirvió de manifiesto a la nueva estética el prólogo que Alcalá Galiano escribió a *El moro expósito*, poema narrativo del Duque de Rivas (Navas Ruiz, 1982, 104-106), en el que enlaza literatura y política y opone libertad a catolicismo defendiendo la libertad creadora frente a la rigidez normativa del neoclasicismo. Todo este efervescente mundo romántico en que se mezclan estética y política se refleja de modo característico en la escena teatral (Blanco Aguinaga, 2000, 90-91): *La conjuración de Venecia* (1834), de Martínez de la Rosa; *Macías* (1834), de Larra; *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), del duque de Rivas, que es la más famosa de todas; *El Trovador* (1836), de García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel* (1837), de Hartzenbusch; *Guzmán el Bueno* (1828) y *Carlos II el Hechizado* (1837), de Gil y Zárate; *Don Fernando el Emplazado* (1837), de Bretón de los Herreros; *Don Juan Tenorio* (1844), de Zorrilla... López de Ayala también cultivó el drama romántico en *Un hombre de Estado* (1851), referido a don Rodrigo Calderón, y en *Rioja* (1854), sobre la figura del poeta barroco sevillano Francisco de Rioja.

Estos dramas románticos –muchos de ellos de los llamados “históricos”- habría que valorarlos teniendo en cuenta que proceden de una interpretación simbólica de la lucha del hombre por la existencia; en los de tema histórico el pasado ya no tiene valor por sí mismo, sino como alegoría del presente, por lo que la censura se encargaba de impedir que se representasen aquellos que exponían ideas más avanzadas (Gies, 1994a, 168; Rubio Jiménez, 1984, 193-231). En 1849 se creó la Junta de Censura bajo el Decreto Orgánico de los Teatros del Reino que se dedicó al control moral y político de las obras sin tener en cuenta su valor literario. Esta Junta se suprimió en 1857 y se nombraron censores especiales, entre otros, a Antonio Ferrer del Río y a Narciso Serra, ambos con un profundo conocimiento del teatro. Pero en esa época intermedia debemos recordar, al respecto, los graves problemas que tuvo Ayala con la censura y con el empresario al poner en escena sus zarzuelas *Los comuneros* (1855) y *El conde de Castralla* (1856)²⁵². En efecto, la gran mayoría de estas obras llevaban a las tablas a personajes reales cuya historia se manipulaba verosímelmente para estimular en el espectador una reacción crítica, pero, siguiendo a Schiller, los dramaturgos defendían que el placer estético no emanaba de la verdad histórica sino de la verdad poética. Inmediatamente se produjeron las polémicas entre los defensores y detractores del nuevo movimiento literario, aunque sus obras fueron acogidas con gran entusiasmo por el público desde el principio. En medio de la guerra civil carlista, de los incendios anárquicos de conventos, de los acuartelamientos y armamentos de paisanos, de toques de rebato..., la sobreexcitación de las pasiones; los ánimos estaban preparados para los dramas románticos (Yxart, 1987, 21-22) que, no obstante, tenían que competir con las muchas traducciones francesas y con las refundiciones áureas, máxime si tenemos en cuenta que los empresarios pagaban lo mismo por ellas que por una obra original. Para los autores era más sencillo traducir o refundir que crear (nombres de traductores como los de Ramón de Navarrete, Isidoro Gil y Baus, Ventura de la Vega... son suficientemente ilustrativos). En este sentido, el *Eco del Comercio*, el 9 de marzo de 1837, daba la siguiente noticia: “Parece que uno de los medios que piensa adoptar la empresa de los teatros de esta corte para alentar a los ingenios españoles es la de igualar sus producciones originales a las francesas traducidas, pagándoles al mismo precio que suelen pagarse estas últimas”²⁵³. Eso era en teoría, porque en la práctica

²⁵² De muy perjudiciales consecuencias para Bretón de los Herreros fue la puesta en escena de su juguete cómico *La Ponchada*, que cerraba la representación de la obra de Lope *Amantes y celosos todos son locos* (1º de octubre de 1840), a la que asistió Espartero. Bretón, que la improvisó para la ocasión junto a Julián Romea, no previó el resultado pues atacaba a la Milicia Nacional. Consecuencia de tal hecho fue que los periódicos del día siguiente arremetieron contra él y fue instantáneamente destituido de su cargo de bibliotecario de la Nacional (Gregorio C. Martín, 1996, 138-139).

²⁵³ *Apud* Gies (1994, 20). Todavía en 1860 este asunto estaba pendiente de resolución, según se deduce de lo que proponen Manuel Alaminos Sánchez e Hipólito Sánchez de la Plaza: que las traducciones devenguen los mismos derechos que las originales y que se les dé a los traductores del 5% del 20%, quedando el 15% restante para obras

muchas veces se olvidaban de pagarle al autor, aunque la pieza llevara muchas noches en cartel y hubiera cosechado buenas ganancias. Zorrilla relata en sus *Recuerdos del tiempo viejo* que esto es lo que le pasó a él con la segunda parte de *El zapatero y el rey* (1840). Estas injusticias fueron corrigiéndose poco a poco a la vez que se fue desarrollando un sistema de derechos de autor para proteger a los dramaturgos.

Las características de la nueva estética romántica pueden resumirse en los siguientes elementos: encuadre histórico con claras alusiones y correlaciones con la realidad política del momento, escenarios misteriosos y macabros, naturaleza agreste o embravecida, gusto por lo gótico, el héroe huérfano cuyos orígenes se revelan en asombrosas anagnórisis, expresiones de amor y de dolor intensas, rebeldía contra las injusticias y la opresión, y desenlaces trágicos generalmente con fusión de amor y muerte. Se cultiva de forma predominante el drama histórico porque, aparte de lo ya dicho y como había manifestado Durán (1994, 58), siguiendo a Madame de Staël, la literatura de una nación es el reflejo de la sociedad. De la buena acogida que gozaron estos dramas históricos (incluido el *Don Juan Tenorio*, catalogado por su autor de “drama histórico nacional”²⁵⁴, aunque anticipaba la “alta comedia” y aburguesaba a su protagonista) da idea el hecho de que, en los años inmediatamente anteriores a la Revolución del 68, Gaspar Núñez de Arce, más conocido por su poesía que por su teatro, todavía los escribía: *Deudas de la honra*, *Quien debe, paga* y *Justicia* providencial; de 1872 es el mejor de todos: *El haz de leña*. En estas obras y en muchas de las que se escriben en estos momentos se pone de relieve la falta de fe y de valores morales de la sociedad y encontramos nuevos planteamientos psicológicos de los personajes o claras advertencias contra la injusticia social o política que bien podían abarcar desde la década del 40 hasta la anterior a la Revolución del 68, y aún décadas posteriores. A pesar de la importancia de las obras románticas, sería un error suponer, como bien dice Gies, que constituyeron la mayor parte de la producción dramática que se vio y comentó entre los años 1830 y 40. Su interés fue minoritario tanto por la prensa como en los círculos sociales, aunque fueron tan impactantes que casi de inmediato surgieron las sátiras, como las de Bretón en *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* (1831), que es la primera obra donde aparecen ya los rasgos más significativos de las clases medias españolas; en *Todo es farsa en este mundo* (1835) y en *El plan de un drama* (1835), esta última escrita en colaboración con Ventura de la Vega (Rubio Jiménez, 1998b); la de Gorostiza en *Contigo pan y cebolla* (1833), donde se burló de la pose romántica; el famoso artículo de Mesonero Romanos “El romanticismo y los románticos” (1837) o el

benéficas (*El Teatro Español bajo su verdadero punto de vista. Folleto escrito exponiendo su situación actual, abusos en la literatura dramática, deseos de corregirlos*, Madrid, Imprenta de Francisco del Castillo, 1860, 24).

²⁵⁴ Se estrenó en el Teatro de la Cruz, el 28 de marzo de 1844, a beneficio del actor Carlos Latorre.

“capricho dramático” de Zorrilla *Vivir loco y morir más* (1837)²⁵⁵. En todas se parodió el movimiento estético y a sus cultivadores. Ahora bien, no se trataba de una burla sarcástica, sino que la bufonada respondía a la recomendación del filósofo alemán Friedrich Schlegel, quien opinaba que para el autor debía practicar lo que él llamaba la “ironía romántica”, o sea, distanciarse de su propia obra y observarla en perspectiva con conciencia crítica. Esto explicaría el que hubiese autores (como Ventura de la Vega o Antonio García Gutiérrez) que parodiaran sus propias obras o que las parodias y las obras originales pudieran compartir el mismo tiempo y a los mismos espectadores (Comellas, 1998), como era habitual (recordemos, por ejemplo, los estrenos de *Consuelo*, de Ayala, y de *Consuelo... de tontos*, de Salvador M^a Granés, ambos con poco intervalo de tiempo, en 1878).

En 1836 se produce la Sargentada de La Granja y Grimaldi empieza a tener problemas políticos, por lo que, en 1840, se marcha a París y el teatro acusa su ausencia. Se había adelantado mucho en cuanto a decorados, trajes y costumbres pero todavía quedaban por resolver otras cuestiones muy importantes, entre otras vigilar que las piezas no se convirtieran en un arma más de la batalla por las riendas del poder, como había ocurrido en épocas anteriores. Esto era difícil de lograr porque los dramas políticos eran muy bien acogidos y tenían gran repercusión entre el público, igual que la tenían las críticas a los gobernantes desde los periódicos y en las Cortes y que reflejaban las luchas ideológicas y sociales de esta época. En los años 40 se crearon nuevos teatros privados, más cómodos y modernizados en general, que compitieron con los municipales: teatro del Museo, teatro de la Unión, teatro del Genio, teatro La Venus, teatro La Talía, teatro El Numen, teatro Parnaso y otros. Hasta veintiséis teatros en 1847, según la prensa (Gies, 1994, 22), más cómodos. Al mismo tiempo, en torno a ellos se organizaron sociedades dramáticas como la del Liceo Artístico y Literario. La gente pagaba una cuota semanal o mensual que les permitía asistir a una “reunión” en la que se representaba una obra. Estas reuniones se convirtieron en un fenómeno tanto social como literario y se granjearon la hostilidad de los grandes teatros porque, además, muchos de los dramaturgos importantes pertenecían a estas sociedades: Ventura de la Vega, por ejemplo, estaba adscrito al Liceo. Una de las ventajas que tenían dichas asociaciones era que no pagaban derechos de autor, lo que les permitía hacer representaciones a más bajo precio que las de los teatros habituales, pero no de inferior calidad, pues de sus secciones de declamación salieron muchos actores de profesión. Se legisló también y se institucionalizaron la propiedad intelectual y los derechos de autor para

²⁵⁵ E. Caldera afirma que esta obra pudo influir en la de Tamayo, pues su argumento es una historia de amor y adulterio, con su protagonista donjuanesco que fracasa en el cortejo de la mujer del amigo en cuya casa se hospeda, con la exaltación de los tranquilos afectos familiares frente a la vida azarosa del libertino (1998a, 142). La similitud con *El tejado de vidrio* de López de Ayala es también evidente.

garantizar a los dramaturgos que sus obras no se iban a alterar ni ellos iban a perder los beneficios de la representación. El número de sociedades dramáticas existentes en Madrid llegó a ser de 123 en 1861, según Pedro Montoliú, quien además añade otros datos referentes a las amplias posibilidades de ocio de las que se podía disfrutar: 139 sociedades de música, 145 sociedades de baile y 575 sociedades casinos. La mayoría de los madrileños estaban inscritos en una o dos de ellas, y para el verano contaban también con los jardines del Circo Price, del Tívoli, de Recoletos, Paraíso, el Elíseo Madrileño y los Campos Elíseos donde se daban fiestas, bailes y conciertos (1966, 203). A esto había que añadir la ópera, la zarzuela, el teatro por horas, el café-teatro, el café-cantante, las tertulias de café (de las que nos hablan Galdós o Palacio Valdés en sus novelas y Antonio Espina en su libro *Las tertulias de Madrid*), las diversiones de barraca, feria y circo y otras en la misma calle descritas por Leopoldo Alas o el mismo Galdós, los espectáculos taurinos (no solo la lidia), las demostraciones de los nuevos avances tecnológicos como subidas en globo, los combates con florete, espada o sable (que se celebraban con apuestas en los teatros), las peleas de gallos, etc. Y, naturalmente, las representaciones particulares que se anunciaban en la prensa y se convertían en todo un evento social como fiesta aristocrática. Se trataba de piezas breves, escritas a propósito por dramaturgos incluso célebres, para que los jóvenes y las señoritas de la buena sociedad se distrajesen, tal como vimos que la familia de Ayala hacía en su propia casa actuando ellos mismos o los amigos en las representaciones. Todos los españoles disfrutaban, cada uno dentro de su clase y de sus posibilidades, de este ambiente festivo. Ya quedó dicho que el manuscrito de *Un hombre de Estado* lo encontró el conde de San Luis en casa de una familia aristocrática; el propio Ayala, en carta a su amigo Manuel Cañete, le dice lo siguiente refiriéndose a no sabemos qué obra:

Amigo mío: como el Sñ. de Seone es una de las personas que me han impulsado a escribir la adjunta composición, me ha manifestado deseos de que la oiga su señora amada cuñada la Condesa Belle. Yo se la remito a usted para que tenga la bondad de leerla esta noche en casa de dicha señora, que ya la espera. (*Correspondencia. Inventari*. 1998)

Hacia mediados de siglo XIX se observa en la literatura de casi toda Europa un cambio hacia el realismo. En Francia —afirma Biruté Ciplijauskaitė—, los años de mayor tensión son los del debate realista y naturalista más animado que coincide con los años posteriores a la revolución de 1848, iniciada en Francia y que se extendió después a Inglaterra y a Alemania (Ciplijauskaitė, 1984, 91-94). El gusto por la nueva estética se observa primero en la pintura que en la literatura. Fue la obra *Entierro en Ornans* (1850), de Gustave Courbet, la que rompió todos los hitos anteriores y empujó a Jules Husson-Fleury, más conocido como Champfleury, a intentar

teorizar la poética realista a la que se opusieron ardorosamente muchos conservadores denunciando que se trataba de una imitación servil de aquello que ofrece la naturaleza de menos poético y elevado; que se complacía en situaciones y personajes de inaceptable inmoralidad; que sacrificaba el arte en aras de la verdad o de la vida; que se vinculaba con la representación de cuadros de miseria y que alentaba la insurrección social, lo que suponía una provocación y un desafío a la burguesía, al academicismo y a los cánones morales y estéticos. Champfleury respondía abogando por todos aquellos que reclamaban la libertad más completa en todos los aspectos, y Courbet organizando de forma particular una muestra de sus obras, que no habían sido aceptadas en la Exposición Universal de 1855. En España, la crisis de la política moderada no se dejó sentir hasta la Vicalvarada de 1854 y la Revolución de 1868. Eso explicaría parcialmente la llegada tardía del realismo y, al mismo tiempo, la permanencia del romanticismo, si bien ya hemos señalado importantes antecedentes. Sainte-Beuve afirmaba que hacia 1848 el ciclo romántico estaba agotado: “los corifeos del romanticismo que aún vivían enmudecieron como Zorrilla o se atemperaron a las exigencias del tiempo, como Hartzenbusch y García Gutiérrez, mientras los tópicos y extremosidades de la anticuada escuela fueron relegados a los novelones, y no encontraban partidarios sino entre autorcillos de última fila, aunque, por desgracia, lograsen mucha aceptación” (García Blanco, 1910, 2) Ciertamente, una parte del público empezaba a cansarse de los dramas románticos y políticos, pero no por eso dejaron de escribirse y de representarse obras de este tipo que seguían teniendo una buena acogida (González Subías, 2010).

El cambio de gusto no hubiera sido posible sin la influencia que ejerció la publicación del *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), del filósofo Auguste Comte, en donde afirmaba que no existe otra realidad que la de los hechos perceptibles, concretos, comprobables empíricamente; solo ellos, y las relaciones que mantienen entre sí, han de ser objeto de investigación. Pero estas reflexiones, que desembocarían en un cambio en el concepto del gusto, no eran cosa nueva porque, desde el siglo XVIII, los tratadistas habían defendido que el gusto consistía en imitar bien la naturaleza (Blair, 1798-1801) y se venía aspirando, como afirma Rodríguez Sánchez de León, “a ofrecer una explicación y regulación de la creación literaria teniendo en cuenta la participación en la experiencia literaria de un sentido cuya naturaleza psicológica lo convierte en histórico y antropológico” (2010, 38). La literatura, en consecuencia, deberá reflejar la identidad social de cada periodo histórico, que en España y en Europa, tras la Revolución Francesa, aún el pensamiento ilustrado con el pensamiento burgués²⁵⁶ para intentar interceder entre la voluntad

²⁵⁶ Alberto Romero Ferrer señala cómo el teatro sufrió un cambio revolucionario desde el Antiguo Régimen a la Modernidad –de la Ilustración y al Romanticismo–: “Un largo recorrido, pues, que marca también una radical

oficial y la de los ciudadanos. En este sentido, se revisan los conceptos aristotélicos de la mimesis y se camina hacia los horacianos para insistir en la doble función de la literatura, *prodesse et delectare*: “El realista, que según se pudiera inducir de su postura había de contentarse con la descripción de fenómenos, muy detallada, muy científica, pasa a la prescripción, a lo que debe ser, a lo que tiene que ser la sociedad. De ahí la tendencia preferentemente moralista” (Goenaga y Maguna, 1972, 295). Pero, en España, las actitudes mentales que estos movimientos liberales conllevaban se introdujeron con demasiada lentitud, y solo a regañadientes se aceptaba que los dramaturgos las llevaran a los escenarios. Joaquín Casalduero afirma que en España,

[...] desde 1806, la comedia vive raquímicamente de la sustancia moratiniana. [...] Lo que interesa al poeta son los sentimientos, el cauce por donde discurren, los peligros a que está expuesta la vida moral y la confianza en salvarlos, llegando a una felicidad en el mundo. [...] Jovellanos fue el primero en introducir en España esta visión sentimental y lacrimosa del hombre y la sociedad en *El delincuente honrado* (1774), comedia con una gran preocupación moral como quería Diderot. *El sí de las niñas* (1801) continúa por ese camino, censura suavemente los defectos del hombre, fustiga los errores de la sociedad, de la educación que, en lugar de descubrir lo bueno en el hombre, trata de imponer unos principios que deforman su naturaleza y lo depravan; la hipocresía, superstición y mojigatería que todo sincero espíritu religioso rechaza. (1974a, 136-137)

El proceso de aclimatación del realismo que abarca desde las décadas de 1840 al 70 puede dividirse en tres etapas: en la primera se exploran y explotan las fórmulas moratinianas; en la segunda, la comedia moratiniana se transforma en “alta comedia”; y en la tercera, se camina hacia el teatro realista de Enrique Gaspar, que no supo lograr la renovación dramática que Galdós sí consiguió en la novela²⁵⁷. Ferreras y Franco lo describen con las siguientes palabras:

A medida que pasan los años, a medida que nos acercamos a los mediados de siglo, esta comedia de costumbres levemente sentimental, festivamente crítica, buscará nuevos cauces por el realismo

transformación en la propia concepción teatral que a partir de ahora verá, por ejemplo, sustituido el ambiente de la fiesta barroca por una moral docente, que pretende hacer del teatro una prolongación, incluso física, del pensamiento burgués dominante. El teatro se convertía en el gran medio de distracción de la burguesía, además de configurarse como uno de los símbolos más emblemáticos de la cultura del XIX en toda Europa” (2005).

²⁵⁷ Jesús Rubio Jiménez achaca la dificultad de adoptar las innovaciones teatrales que se estaban produciendo en Europa al hecho de que muchos prologuistas de ediciones teatrales que se hicieron en la *Biblioteca de Autores Españoles*, publicada entre 1846 y 1880, sin duda la colección de mayor importancia de las realizadas en la época, eran conservadores. La mayoría, incluso, eran miembros de la Real Academia de la Lengua, de las Juntas de Censura y ocupaban cargos políticos. Todo esto influyó negativamente para que los intentos teatrales innovadores que se realizaron a lo largo del siglo no prosperaran en este ambiente tradicional e idealista. Buen ejemplo de ello lo encontramos en los discursos académicos que estos dramaturgos pronunciaron en su recepción en la RAE: Manuel Tamayo, *De la verdad considerada como fuente de belleza en la literatura dramática* (1854); Tomás Rodríguez Rubí, *Excelencia, importancia y estado presente del teatro* (1860); Adelardo López de Ayala, *Acerca del teatro de Calderón* (1870); José Echegaray, *Reflexiones sobre la crítica y el arte literario* (1894); Manuel Cañete, *Sobre el discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega* (1862) o el discurso del Marqués de Pidal, *La epopeya y el drama nacionales* (1895), contestado por Menéndez Pelayo (1988a, 634-635). Muy interesante, al respecto, es el trabajo de José Luis Canet (2011).

que planteará problemas más hondos y también por lo que se llamó “alta comedia”, en la que la comedia se transforma en drama en su afán por buscar peso y gravedad. Pero aquí y de nuevo, el romanticismo nunca muerto, acechaba a la nueva comedia, a la “alta comedia”, al proponerle temas y planteamientos dramáticos que iban un poco más allá de los problemas mesocráticos, y así volverá el honor como fuerza dramática, el duelo y hasta la muerte por suicidio (1989, 66).

Durante toda la década de 1840 a 1850, se intentó de forma insistente alcanzar un “justo medio” que permitiera, como decía Gil y Zárate, el equilibrio entre lo bueno y lo malo, “dando a cada uno fundados motivos, así al elogio como al vituperio” (Rubio Jiménez, 1990, 179). En concreto para el teatro, Blair afirma que las experiencias de los personajes deben ser reconocidas como propias por el público para así sentirse identificados:

Cuanto más se acerque el poeta en todas las circunstancias de la representación a la imitación de la naturaleza y de la vida real, más completa será siempre la impresión que hará en nosotros. La probabilidad [...] es en gran manera esencial [...] y siempre nos ofende el ver que se falta a ella [...] El placer, la diversión que se promete y el interés que ha de tomar en la historia, dependen enteramente de que esta sea manejada así. Su imaginación, por lo tanto, quiere ayudarse de la imitación y apoyarse en la probabilidad, y con una imitación disparatada y falta de arte, se le priva del placer que sentiría, y se le deja disgustado. (1798-1801, 231-232)

Pero la situación literaria, en especial la que afectaba al teatro, se veía agravada porque, en primer lugar, el poder de la iglesia y el catolicismo ejercieron una considerable fuerza de rechazo hacia el realismo; en segundo lugar, los dramaturgos se habían formado asistiendo a los estrenos de los dramas históricos románticos y ellos mismos los cultivaban. La consecuencia inmediata de esta situación, aparte de la influencia que ejercían sobre los dramaturgos el magisterio de Alberto Lista²⁵⁸ y los principios del idealismo de Schlegel, era que mostraban en sus obras la realidad no como era, sino como debía ser, o sea idealizada, lo que llevaba aneja la supuesta función moralizadora de la obra literaria, en especial del teatro, y, por consiguiente, la selección de los temas que podían representarse en las tablas y asimismo la selección de las obras de los autores del siglo de Oro que podían refundirse²⁵⁹. Incluso el costumbrismo que se reflejaba en el teatro por horas y en las zarzuelas estaba edulcorado (y suponía una visión amable de la realidad porque sus personajes, extraídos de la clase baja o popular, reflejaban un modo de

²⁵⁸ Larra, en los artículos que publica entre junio y julio de 1836 en *El Español*, comenta las lecciones magistrales que dio Lista con motivo de la inauguración de las diversas cátedras (1964, 972-998). Especialmente interesante, a mi parecer, es el III, donde explica y delimita los conceptos de “clásico” frente a “romántico” (1964, 972-998).

²⁵⁹ En este sentido es muy interesante el debate que se llevó a cabo en el Liceo, en 1845, acerca del teatro antiguo y los criterios que salieron de él para editar las obras de Lope: “Los exámenes que se hagan de sus comedias deberán tener en cuenta y por este orden: moral, arte, lenguaje, versificación, historia teatral. Se destacarán así sus bellezas y sus defectos de manera que no se autoricen –con el ejemplo de Lope– imitaciones que pudieran hacerse de sus desaciertos“. Rodríguez Rubí, por su parte, consideraba que eran imitables el enredo en Calderón y la capacidad chistosa de Tirso de Molina (Cfr. Rubio Jiménez, 1990, 182-183).

vida conformista, sin aspiraciones de progreso personal), aderezado con un lenguaje más o menos vulgar y tipificado. En definitiva, debía escenificarse todo lo que condujera a la defensa de la religión, del amor y del honor, que, por otra parte, era lo que más gustaba al público. Efectivamente, como dice Galdós,

[...] el sentimiento religioso viene siendo en España, desde que Pelayo lo escribió en su bandera, el móvil primero de la existencia nacional en el Estado y en el individuo [...] Durante siglos, ni una idea sola ha sido independiente de aquella idea madre, ni fuerza alguna ha obrado separada de aquella fuerza elemental [...] Esto nos lleva como por la mano a una de las cuestiones más debatidas en estos tiempos de crítica, dentro y fuera de España: ¿Es cierto o no que la exaltación del sentimiento religioso en el espíritu nacional estorbó todas las demás actividades, imposibilitando el progreso científico de la nación?” (2004, 517 y 519).

En cuanto al honor, es otro tema candente porque su tratamiento arcaico se mantuvo en los escenarios hasta final de siglo de la mano de Echegaray y sus seguidores, como veremos más adelante.

Bretón de los Herreros, al darse cuenta de que el público y la crítica ya no le eran tan fieles como lo habían sido con sus comedias de costumbres²⁶⁰, fue el primero en iniciar el cambio hacia el “verismo” o realismo introduciendo al burgués en la escena y uniendo en matrimonio a personajes de esta clase social. Triunfaba el amor moderado, cómodo, razonado y conyugal. En la línea de esta nueva modalidad teatral a la que calificaban de “aristocratismo” y de “buen tono” sin que se tuviera una idea clara de lo que significaban dichas cualidades, intentó escribir nuevas piezas más acordes con los nuevos gustos. Responden a ella obras como *La escuela del matrimonio*, *Mi dinero y yo*, *La hipocresía del vicio*, *Los tres ramilletes*, *Una ensalada de pollos*, *¡Muérete y verás!*, *Cuando de cincuenta pases* o *Flaquezas ministeriales* que se anticipa a ciertos dramas de López de Ayala o de Echegaray, según afirma Ermanno Caldera, porque en esta comedia el autor describe los ambientes corruptos de la alta política, con sus personajes de las capas más elevadas de la sociedad dedicados a la intriga y a las supercherías frente a la sencilla honestidad de los humildes (1998a, 142). Sin embargo, no fue capaz de abandonar la actitud cómico-risible y el costumbrismo de lo pintoresco que caracteriza su teatro, como muy bien dice Miguel Ángel Muro, para adoptar la seriedad, el tono persuasivo y el cuidado de la forma que eran propios del nuevo subgénero que él mismo denomina teatro de “tesis”; no se esforzó o no supo componer una pieza armónica y sutil, como Ventura de la Vega,

²⁶⁰ “Bretón –dice Castro y Calvo- se cansa e irrita de que ya se califiquen de sainetes sus comedias, de triviales sus argumentos, de endeables, de efímeras, como de temporada, sus personajes; se esfuerza en comunicar a sus asuntos mayor intención; en pintar el estado de la sociedad en el interior doméstico.” (“Preámbulo”, *Obras completas de don Adelardo López de Ayala*, 1965, I, 20).

o profundizar en lo dramático, como hacen Ayala y Tamayo en sus mejores obras (Muro, 2005, 277-297). Bretón, aunque se dio cuenta de las diferencias, no perseveró en este tipo de teatro y volvió a sus comedias de costumbres, si bien acentuó en sus nuevas obras el sentimentalismo en las tramas y en los caracteres principales, que en ocasiones lo acerca al melodrama y al folletín. Esta nueva forma teatral era el drama de costumbres, que Luis Calvo Revilla califica de “teatro llorón o romántico cursi [que] fue un intento de drama filosófico o de ‘alta comedia’, que no les salió a sus autores, aunque recibieron aplausos” (1920, 34), porque no pasó de ser un documento costumbrista en el que se plasmaban los ambientes y las modas, las ideas y las pequeñas preocupaciones, las anécdotas con sabor de época, caracteres, tipos humanos o representativos de diversas profesiones o clases, nada más. Pero, “la siempre suave, aunque irónica y a veces burlesca, comedia moratiniana llevada a su extremo por Bretón, no podía satisfacer los gustos, más opulentos y desde luego más sofisticados, de una burguesía que estaba conquistando el poder político de la sociedad. Bretón escribe para la pequeña burguesía, y Ventura de la Vega, a partir de 1845 (quizá la fecha clave de esta nueva tendencia) escribe ya para la alta burguesía” (Ferrerías y Franco, 1989, 72,73). Con razón puede decir José Yxart que “nada nuevo traían tampoco las distintas imitaciones del género bretoniano [...] propias de algunos autores de más cultura literaria de bufete, que de verdadero ingenio dramático, e incapaces de inventar una sola figura nueva, cuanto menos de descubrir algún filón ignorado” (1987, 67). Ermanno Caldera y Antonietta Calderone afirman que

el definitivo triunfo de la urbanidad que esta comedia confirma representa, quizá, el natural punto de llegada de un teatro que siempre se había movido en el marco de una mentalidad burguesa y en la burguesía había encontrado las formas más genuinas de una perspectiva existencial seria y rica de valores. Sin embargo, estaba claro que, alcanzada la meta, la comedia romántica había terminado su tarea y tenía que dejar paso a nuevas formas teatrales. (1988, 539)

Ventura de la Vega, junto a Tamayo y Ayala, se inscriben en esa línea llamada por algunos críticos del “justo medio” y “la única preocupación por la proyección del mundo realista es conseguir la comedia bien hecha [...], denominación absurda que lo que pretende es sustituir la fluidez del tiempo por el sólido cauce de principios donde debe discurrir la vida”, como advierte Casaldueiro (1974a, 148). Es preciso aclarar que en realidad se trata de un teatro en el que se abandonan los excesos, las inverosimilitudes y el patetismo románticos por una mostración de la realidad contemporánea con una expresión moderada y una representación fiel de la vida de la clase media-alta. Galdós, en 1870, había escrito refiriéndose a la novela que “la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de

las naciones y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa [...] la grande aspiración del arte literario de nuestro tiempo es dar forma a todo eso”²⁶¹.

Por otra parte, no es solo la forma lo que les preocupa a estos dramaturgos, sino que este nuevo teatro tiene una finalidad moral y edificante, si bien se procura llevar a la escena conflictos y personajes planteándolos de manera que nadie pueda sentirse molesto, como afirma Robert Lott, para quien lo más endeble de este teatro es que no responde a las exigencias de la nueva burguesía industrial ni a la sociedad de su época (1971, 847)²⁶². Con todo, se defienden los principios cristianos (nobleza del alma, generosidad, desinterés, idealismo moral) frente al positivismo materialista (egoísmo, cálculo, apariencias...), como se percibe en una de las primeras obras que pueden clasificarse ya como de drama de costumbres e incluso de ‘alta comedia’. Me refiero a *El caballero de industria*, de Antonio García Gutiérrez, que se estrenó en 1851 y que luego su autor reescribió para ser representada en 1863 en el teatro del Príncipe. En esta pieza ya encontramos a los personajes moviéndose en ambientes burgueses y el enfrentamiento entre la atracción por el dinero y el matrimonio por amor (Espín Templado, 1998b, 131-140). Con esos fines y esos tonos, la desorientación primera se observa hasta en la clasificación y nombre que se le da a las piezas: comedia, drama, drama de costumbres, drama de costumbres políticas... En definitiva, se trata de un teatro dirigido a las clases burguesas que se verán reflejadas en las tablas pero contra las que el dramaturgo no podrá disparar acremente porque se juega su éxito, así que la crítica o la complicidad varían de un autor a otro, de unas obras a otras. Esto tiene una explicación y es que para una gran parte de la burguesía decimonónica el teatro significa consumo y diversión, y lo que exige de él es solo aquello que lo reafirme como clase social, aquello con lo que se identifica; así, el comportamiento burgués es el que se va a reflejar en las tablas, en especial su nueva ideología mercantilista, en la que la propiedad y el estatus social son los elementos claves. Estas son las características que definen lo que se ha llamado la “pieza bien hecha” (la *pièce bien faite*, expresión que se adjudica sobre todo a las obras de Scribe), cuyo objeto fundamental es que la clase social a la que va destinada, la burguesía, se reconozca en ella. En este sentido, y dependiendo de cómo cada autor aborda la realidad para escenificarla, Darío Villanueva ha distinguido tres tipos de realismo: el “realismo genético”, que pretende reproducir con total exactitud el mundo exterior, y cuyo teórico es Zola; el “realismo formal o inmanente”, que solo utiliza la realidad como base para elaborar una obra de arte, que es el que vemos en autores como Flaubert y Henry James, y el “realismo intencional” encarnado en

²⁶¹ “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, 2004, 10-32.

²⁶² Concretamente, se fija en los personajes de *ex - Don Juan* y afirma: “but it is not obtrusive”.

Galdós, que busca influir en su público.²⁶³ En el capítulo siguiente habrá ocasión de puntualizar más esta distinción.

Y, mientras todavía resonaban los aplausos al *Don Juan Tenorio* (1844), Ventura de la Vega estrena la obra con la que se va a convertir en precursor del nuevo realismo: *El hombre de mundo* (1845) (Ruíz Ramón, 1979, 342), cuyo hipotexto es el *Tenorio* de Zorrilla y cuyas similitudes se ven hasta en el nombre de los protagonistas Juan y Luis, dos libertinos con un catálogo de mujeres conquistadas y maridos burlados. El autor aboga por la santidad del matrimonio y el fracaso de los donjuanes²⁶⁴. El crítico Manuel Cañete la ponderó comparándola con las obras de Scribe y el propio Galdós decía de ella que era una obra maestra (1884) y todavía, veintidós años después de su estreno, afirmaba que su innovación estaba en que el autor había situado a su don Juan en la sociedad contemporánea y en un estrato social que reflejaba adecuadamente la autoimagen de su público; es decir, introdujo sabiamente la historia del tipo donjuanesco sin el distanciamiento histórico, e hizo que el público viera reflejados en la escena las confusiones y el caos que se crean cuando este personaje tiene dominio absoluto (Gies, 1994a, 236). Casaldueiro afirma que

[...] más que retratos de caracteres, tenemos la captación moral de un medio social, que no se rechaza, a través de estructuras psicológicas típicas. El lugar escénico también se modificaba y el conflicto dramático se resolvía en un interior de casa madrileña de mitad de siglo. Pese a la intención del autor, penetramos en ese mezquino mundillo socio-moral. En cambio, la intención del comediógrafo es evidente por lo que se refiere a la renovación espacial y al manejar una acción sencilla con personas de sus días (1974a, 146).

La pieza, efectivamente, era una comedia “urbana, de salón, vestida de levita, cuyos caracteres están finamente observados” (Poyán Díaz, 1957, 135); cumplía con las reglas neoclásicas sin forzar los hechos ni sacrificar la verosimilitud y ridiculizaba, en especial, al personaje del donjuán contemporáneo que ponía en peligro la estabilidad del matrimonio, base de la sociedad burguesa. Julián Romea bordó el papel y se ganó el apelativo de “apóstol del naturalismo en la escena”. Desaparecían los grandes gritos y los grandes gestos del hombre víctima de grandes pasiones; los lances cómicos y las explosiones sentimentales de la comedia romántica. La consecuencia más inmediata del gran éxito cosechado por Vega fue su nombramiento como profesor de Literatura de la reina y de su hermana, comisario regio del

²⁶³ “Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós y James”, 1616. *Anuario de Literatura Comparada*, 1 (2011), 267-291.

²⁶⁴ De aburguesamiento del donjuán hemos de considerar también la obra de Tamayo y Baus *Una apuesta* (1851), cuyo hipotexto es también el *Tenorio* y en la cual el donjuán corteja a su vecina que se resiste; entonces él apuesta que en veinticuatro horas caerá en sus brazos; así ocurre, pero la pieza concluye con boda. El protagonista acepta las normas de la “buena clase” y el dramaturgo aboga por la paz sosegada del matrimonio en lugar de la pasión exaltada del romanticismo. Es el amor que triunfa en la alta comedia.

teatro Español y finalmente director del Conservatorio de Música. Margot Berthold insiste en que “reconocer la época y su realidad significaba también ver al hombre en su vida ordinaria, en su ambiente, en sus relaciones sociales. Según Alejandro Dumas, hijo, el teatro realista tiene la tarea de descubrir los malestares sociales, discutir la relación entre individuos y sociedad y mostrarse como *théâtre utile*, tanto en el sentido literal como en el más alto sentido” (1974, 193). Ciertamente, la nueva España que en la obra hacía su aparición era la burguesa del siglo XIX, la que se viste de levita y chistera, la que se enriquece con la desamortización de los bienes eclesiásticos, la que establece la Bolsa de Madrid y construye el barrio de Salamanca (Dowling, 1977).

Pese a todo este movimiento novedoso, romanticismo y realismo se superpusieron muchas décadas porque hasta los autores y críticos más renovadores mantenían una postura ecléctica y ambigua. Así, Ventura de la Vega, que seguía escribiendo piezas románticas, y por tanto practicando el hibridismo, en su discurso de entrada en la Real Academia, en 1845, y desde una postura muy conservadora, dejó claro que se oponía al movimiento romántico ya que entrañaba riesgos políticos y morales y que el objeto del teatro debía ser didáctico y moralizante porque “para hacer odioso el vicio es preciso retratarle” (Vega, 1870). Sin embargo, los personajes que representaban esos vicios en sus obras acababan gozando del favor del público y los males se achacaban a la mala organización de la sociedad mientras que el vicioso aparecía amable y disculpado en las tablas. Como antaño sucedió con lo romántico, volvía nuevamente la polémica en torno a la moral, la belleza y la verdad (Espín Templado, 2005, 139). Estos debates y discusiones, que se iban a prolongar durante varias décadas, tenían sus raíces en las propuestas dramáticas del Siglo de Oro, donde ya se contrarresta el desacato a la moral de las obras clásicas con el respaldo de las rectas costumbres descubiertas por la civilización moderna, lo que hace que el realismo que se implanta en la mitad del XIX sea comedido e imperen los principios relacionados con la verdad y la belleza conformes a una moral establecida (Rodríguez Sánchez de León, 1990, 93).

Gran parte de los dramaturgos del momento secundaron a Vega, entre ellos Tomás Rodríguez Rubí, cuyo primer éxito fue *La rueda de la fortuna*, estrenada en 1844 y centrada en la caída del marqués de la Ensenada, ministro de Fernando VI. Cualquiera podía establecer la comparación con su émulo el marqués de Salamanca, personaje sin escrúpulos que se había enriquecido con el negocio del ferrocarril y ocupaba altos cargos en el gobierno isabelino. Rodríguez Rubí, que produjo numerosas obras de transición entre los años 40 y 70, fue muy influyente y llegó a ser director del teatro Español, académico de la Real Academia en 1860 y vicepresidente del Consejo de Estado en la Restauración. Escribió, además, *Bandera negra*

(1844), que también contenía mensajes políticos, y *La corte de Carlos II* (1846), que arremetía contra los matrimonios de Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda, ambos convenidos por las naciones europeas. La obra fue denunciada por las autoridades, lo que no impidió que las disputas violentas que se originaron, entre otros motivos políticos, obligaran a Narváez a dimitir en abril de 1846 (Cantero, 2001-2002). En *República conyugal* (1848) plantea en la escena los problemas conyugales de una pareja, no sin reconocer que el sistema republicano es perjudicial para los matrimonios (Alonso Cortés, 1949-1967). José María Díaz, venezolano y amigo de Ventura de la Vega aunque luego se hicieron furibundos enemigos, es otro de los autores que comienza a escribir obras de teatro ya propias de la alta comedia: *Para vencer querer* (1851), *Los dos cuáqueros* (1852) y *¡Redención!* (1853), que fue la de mayor éxito y se representaba todavía cuarenta años después. Todas tratan los temas del bien contra el mal y en todas triunfa la virtud. Díaz no es, como Vega, un escritor acomodado socialmente, sino que es conocido por la actitud progresista que lleva a sus obras, muchas censuradas, como le ocurrió a *Trece de febrero* (1860, estrenada en 1877) o a *Virtud y libertinaje* (1863), prohibida por Ferrer del Río y autorizada después por los nuevos censores Hartzbusch, García Gutiérrez y Juan Valera. Díaz se muestra como un autor comprometido y provocador que anticipa el drama social (González Subías, 1998). Narciso Serra, con su obra *¡Don Tomás!* (1858), entraría también en la ‘alta comedia’ pues iba dirigida contra los arribistas y farsantes de la clase media (Cantero, 2007), pero escribía con tanta rapidez y descuido que sus piezas no salen de la mediocridad y el desorden. Parecía, como plantea César Barja, que la nueva estética se imponía sobre la romántica:

El romanticismo, llegado el año 1850, está de cuerpo presente, y poco menos que de cuerpo presente está también la escuela de Moratín. ¿Qué viene ahora? Viene lo que lógicamente debía venir, lo que suele venir tras un ataque de epilepsia sentimental y de exaltación imaginativa como lo fue el romanticismo. Viene la sensatez de la transición y el equilibrio del descanso, el imperio del buen sentido, del sentido común. Eso es precisamente lo que representa el drama de Manuel Tamayo y Baus y de Adelardo López de Ayala (1933, 220).

Manuel de la Revilla, por su parte, afirma lo siguiente:

Cuando Ayala se dedicó al teatro, hallábase este en un período de crisis y de transición que quizá no ha terminado todavía. El movimiento romántico había terminado ya. Aquella revolución había realizado su verdadero fin, que era emancipar el arte de las trabas del clasicismo, proclamar el principio liberal en materia artística y abrir a la inspiración nuevos horizontes con la resurrección de los de la Edad Media [...] Pero el clasicismo no renació de sus cenizas, y el arte literario quedó por el momento sin idea definitiva [...] 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 [...] Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí, Ventura de la Vega desarrollaron nuevas direcciones de nuestro teatro en el género cómico, en tanto que Hartzenbusch, García Gutiérrez y Tamayo modificaban el drama romántico y le despojaban de sus exageraciones. Pero aun faltaba algo. El drama de costumbres contemporáneas, el que había de retratar la sociedad atendiendo tanto o más al estudio psicológico de los caracteres que al desarrollo de la intriga, exigía ser cultivado por autores de verdadera talla, y a cumplir esta exigencia vino el gran poeta que se llamó Don Adelardo López de Ayala (2006).

Miguel Ángel Muro recoge las palabras de Ángel del Río, que compara a Rubí con Ayala: “Lo que en Rubí son tanteos y obras de más éxito que mérito, cuaja en Adelardo López de Ayala en obras relevantes, con una poética definida de base realista, ambientación contemporánea, situaciones planteadas desde un tono serio, e intención moral, que se denomina como ‘alta comedia’ o, mejor, comedia dramática” (2003).

No hay duda de que el éxito obtenido con *El tejado de vidrio* condujo a Ayala a reflexionar en cuanto al tipo de dramaturgia que debía seguir y a tomar la decisión de continuar en la línea iniciada con esta obra y abundar en lo que se llamará con diferentes nomenclaturas, principalmente comedia realista, drama realista o “alta comedia”, es decir, la observación de la realidad circundante para llevarla a la escena. Es preciso valorar el término “realismo”, que desencadenó con su aparición bastantes conflictos, según se entendía en su época, es decir, con los sinónimos que se empleaban entonces: “fidelidad a lo real”, “apego a la verdad” o con el neologismo “verismo” (Lázaro Carreter, 1979, 134). En consecuencia, López de Ayala abandona los personajes históricos que se mueven en espacios medievales (aunque antes los había conectado con la actualidad, convirtiéndolos en prototipos de libertad, lo que le acarreó no pocos disgustos) y comienza a centrar sus obras en su tiempo y en sus circunstancias, con personajes cercanos a los espectadores que viven unas realidades que estos comparten y observan. Es posible que, además, pensara que al público le impresionaban más los afectos y las tramas semejantes a las que ellos vivían u observaban a su alrededor que aquellas otras que estaban alejadas de sus expectativas cotidianas por muy fuertes y dramáticas que fuesen los sentimientos y los sucesos en que introdujera a sus personajes. Este es el mundo dramático que conquistó a la burguesía madrileña a lo largo de casi veinticinco años. Ruiz Ramón afirma lo siguiente:

Nos encontramos en el corazón mismo de la mejor sociedad, dos de cuyos más conspicuos representantes son el hombre de negocios, adorador del interés y del tanto por ciento y el libertino, azote de la institución del matrimonio y de la familia (en cuyo seno la mujer, tal como se insistía en la época para enfrentarse a posturas reivindicativas y feministas, representa al ángel del hogar, cuya misión es única y exclusivamente criar a los hijos y procurar la felicidad de

su marido). El dramaturgo, defensor del matrimonio y de la familia frente al poder destructor del libertino, y de los valores espirituales (nobleza del alma, generosidad y desinterés, idealismo moral) frente al positivismo material (egoísmo, cálculo, pasión del dinero), se convierte en portavoz de los principios éticos que deben regir toda sociedad cristiana y hace el papel de director de conciencia que, denunciando el mal que gangrena la sociedad, sermonea a su público. La “alta comedia” parece proponerse como misión el desenmascarar a los enemigos de la sociedad y el inquietar, en la medida de lo posible, la buena conciencia de la sociedad burguesa del patio de butacas. No son ya las grandes pasiones individuales del romanticismo, sino las oscuras pasiones que mueven la mecánica social quienes sacuden a los personajes (1979, 345-346).²⁶⁵

Ayala, en su primera alta comedia, *El tejado de vidrio*, le otorga a la mujer ese papel trascendental en la familia que será una constante en el teatro de esta época: “Si no es ángel la mujer, ¿qué quiere ser en el mundo?” (Acto IV, Escena VIII). Sin embargo, es curioso observar que en ninguna de sus obras aparecen los hijos como un elemento importante que ancla a la mujer en el matrimonio, posiblemente porque, dada su condición de hombre soltero, no tuviera experiencia ni información suficiente del papel que estos desempeñan en la familia, aunque por su biografía sabemos que conocía muy de cerca a los hijos de Teodora Lamadrid.

Como se ha señalado más arriba, se trataba en definitiva de mostrar las malas costumbres y enseñar las buenas de forma tácita o explícita. De hecho, ya habían comenzado a ser abundantes las discusiones acerca de la moral en el teatro, y ese tema será recurrente entre los dramaturgos, los críticos y los moralistas de todo el periodo. En España la polémica se inició con la diatriba de Pedro Antonio de Alarcón contra la *Fanny*, de Feydeau, en el mismo año de su publicación, 1858, un año después del manifiesto del realismo francés que Champfleury hizo en su libro *Le Réalisme* y que suscitó tantas críticas y acrecentó el sentimiento galófono entre los intelectuales conservadores como Moreno Nieto, Cándido Nocedal, Canalejas o el propio Valera, autor, en el año 60, del ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela*. Hacia 1865 Galdós comienza sus reflexiones acerca de la obra de Dickens, la novela de folletín, Ventura Ruiz Aguilera, Mesonero Romanos, Ramón de la Cruz y sus propios cuentos en los que defendía el realismo. Emilio Nieto publicaba en la *Revista Europea* unos artículos en los que declaraba que el realismo estaba de moda y que tanto el público como los autores y los artistas buscaban en él “la representación minuciosa de los hechos [...] el lógico desarrollo de una tesis trascendental”²⁶⁶. Repitieron opiniones favorables Luis Vidart, Moreno Nieto, Pí y Margall, Calavia... El propio Manuel de la Revilla llegará a afirmar que “el movimiento revolucionario que en el terreno de las ciencias experimentales y filosóficas se realiza, bajo los diferentes

²⁶⁵ Veáse además el interesante estudio de Rebeca Arce Pinedo, *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2008.

²⁶⁶ “El realismo en el arte contemporáneo”, *Revista Europea*, (1875), III, 425-29. Cf. Oleza, 1995, 263.

nombres de positivismo, realismo, naturalismo, evolucionismo y otros semejantes, no se limita al espacio en que se produjo primeramente, sino que se extiende a la vida entera y a todas partes lleva su influencia” (*Revista de España*, mayo de 1879), y escribirá en su reseña de la primera parte de la novela *Gloria*, en la *Revista Contemporánea*, que Galdós había emprendido, desde *Doña Perfecta*, un nuevo rumbo que le situaba “en aquellas alturas en que el artista confina con el filósofo, y la obra de arte es a la vez acabada manifestación de la belleza y fuente de trascendentales enseñanzas” (2006, 280).

Pero, como ya también quedó dicho, había hibridismo en los dramaturgos (que cultivaban lo nuevo sin abandonar lo viejo) y además los críticos mostraban ambigüedad, pues Emilia Pardo Bazán, Valera, Galdós o Leopoldo Alas Clarín presentaban en sus obras una doble faceta: ironizaban y ridiculizaban la fantasía y la imaginación desmedida, pero no denigraban el idealismo romántico y, así, Clarín defendió a Galdós y el naturalismo en la novela, pero en teatro mantuvo siempre un cierto gusto por lo romántico y aún neorromántico. Parecía que se temiera que el teatro difundiese “la luz de la democracia” y que denunciase “los talleres donde forjan sus planes liberticidas los explotadores del humano linaje [...]”. Muy parecidas eran las ideas de José Alcalá Galiano o de José Vidart. El propio don Benito mantuvo una postura ecléctica en su etapa realista, tal como afirma Emilia Pardo Bazán, hasta que “comprendió que la novela hoy, más que enseñar o condenar estos o aquellos ideales políticos, ha de tomar nota de la verdad ambiente y realizar con libertad y desembarazo la hermosura” (2014, 315). Mariano López Sanz justifica esta situación con las siguientes palabras: “Es comprensible que en esta atmósfera de prejuicios, aprensiones y modos parciales de ver, el recibimiento que se hace al realismo sea francamente hostil. Aparte el positivismo que le sirve de base filosófica, el realismo analiza los aspectos de una realidad literal que se opone frontalmente a las nebulosidades y exageraciones de los esquemas idealistas y románticos, tendencias que por aquellas calendas todavía seguían siendo el opio de la sociedad española” (1985, 15). No obstante, Revilla e Yxart atacaban los falsos modelos alejados de lo circunstancial. El primero, desde su punto de vista krausista, intentó aclimatar el realismo a la literatura española y renovar el teatro no solo en su aspecto sociológico, sino desde la perspectiva de la producción teatral y de la crítica independiente. El segundo, quizá el crítico que mantenía unas ideas más claras, fijó las pautas que podían sacar de su atasco al teatro español: adopción decidida de la temática de costumbres contemporáneas, profundización en la psicología de los personajes, siguiendo el camino marcado por novelistas y dramaturgos como Ibsen, y reestructuración del sistema de producción teatral en todos sus aspectos para sacarlo del efectismo de Echegaray y sus seguidores. Tal cosa no se consiguió, pues, como afirmaba Clarín, mientras que en Alemania (con Hebbel) y en Francia

(con Augier, Dumas, Scribe y Labiche) se habían realizado suficientes experiencias teatrales que permitían la aparición de un gran escritor dramático dentro de la tendencia realista, ni en Italia ni en España se había producido tal renovación en el teatro y la mayoría de los intentos eran realizados por novelistas (Beser, 1968, 218). Estos, establecidas las bases de la sociedad liberal tras la caída del Antiguo Régimen, sí se dispusieron, con mayor o menor éxito y a través de sus personajes, a explorar la realidad para analizarla, explicarla y poner orden en los infinitos desórdenes del acontecer social.

Juan Ignacio Ferreras afirma que los sesenta años que van hasta la Revolución del 68 se podrían resumir en un solo título: “ascensión de la clase burguesa”, pero en realidad no es una verdadera clase burguesa, porque como se ancla en el pasado cultural, en la memoria histórica y en la supervivencia de las antiguas clases, con sus correspondientes ideologías, no lleva a cabo la revolución que se produce en Francia o en Inglaterra, con lo cual nos quedamos en las luchas entre “lo pasado que continúa presente y lo presente que no acaba de instaurarse”. Las contradicciones se ven muy bien, por ejemplo, en Balmes, defensor del raciocinio y de la crítica (lo que lo afilia al positivismo), pero al mismo tiempo es moderado; quiere ser progresista pero nada revolucionario; cree en el progreso pero sin choques ni sobresaltos: progresista y católico al mismo tiempo. Es lo que quería la burguesía catalana de su tiempo: conseguir logros sin perjuicios ni luchas; quería autorizar o racionalizar su nueva visión del mundo sin conflictos y eso es lo que logra conjuntar Balmes en sus escritos. Otra muestra de estas contradicciones es la política moderada y reaccionaria a la vez de Narváez, unida al catolicismo de Nocedal, para coartar la libertad de prensa a mediados del siglo (Ferreras, 1976, 14-17).

Blanco Aguinaga, Puértolas y Zavala, refiriéndose al valor sociológico del teatro de este momento, afirman que la consecuencia directa del empuje de la burguesía que nace de la desamortización y de su ramplona ideología, en contraste violento con los más caros ideales románticos, podría resumirse en la actitud hacia la mujer representada en unos inefables versos de *La cruz del matrimonio* (1861), comedia de Luis Eguilaz, en donde los maridos andan de juerga mientras las mujeres se dedican exclusivamente a la casa y los hijos. La lección se dirige a las mujeres casadas, a las que se les dice que

[...] la mujer
que ama a un hijo con tibieza,
que no cose y que no reza,
¡honrada no puede ser!²⁶⁷

²⁶⁷ Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1862, Acto III, Escena IX, pág. 78. Se estrenó en el Teatro Variedades, el 28 de noviembre de 1861.

Ha quedado atrás el prototipo romántico del ángel negro, del titán insurrecto y la fascinación de románticos (que luego retomarán los decadentistas) por la inversión de las relaciones entre el Bien y el Mal (Fernández Vázquez, 2002-2003). “Estamos ya (dice Ángel Valbuena) en la concepción retrógrada y doméstica que hará a Tamayo, en *Los hombres de bien*, presentar a la mujer instruida como necesariamente impía y en camino de deshonor” (1930, 317). Estas son las bases del teatro de costumbres de la buena sociedad y de la ‘alta comedia’, con su nueva carga de realismo mezclada de sentimentalismo, y con su grandilocuencia expresada en sonoros y muchas veces rípidos versos. “Todo hace de este tipo de teatro un interesante documento sociológico, al tiempo que artísticamente no es sino un objeto arqueológico (que, sin embargo y con los apropiados retoques o adaptaciones, habrá de continuar tiempo después en Jacinto Benavente)” (Blanco Aguinaga, 2000, 129-130).

La situación de la mujer, como vemos, es bastante precaria. En *El nuevo Don Juan*, de Ayala, el marido, Diego, llega a decir: “¿quién dichoso puede ser, si la dicha es la mujer, y la mujer es así?” (III. VIII), admitiendo la culpabilidad de la mujer *a priori*, situación contra la que clama Elena, la esposa: “¡Si pudiera dar gritos... o echar a todos por un balcón!” (II. Escena Primera). Es cierto que hubo muchas escritoras (sin duda, de las más representativas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ángeles López de Ayala Molero, Rosario de Acuña...) que clamaron durante largo tiempo contra la resistencia que encontró la mujer moderna que deseaba integrarse plenamente en la sociedad española de su época²⁶⁸ e incluso contra la Iglesia como manipuladora y moldeadora de conciencias, pero también es cierto que muchas estaban conformes con el papel que les había tocado jugar en su tiempo. La misión “santa” de la mujer era dedicarse a la casa, al hogar, la familia, el marido, la reproducción biológica. En la obra *No matéis al alcalde* (1862), su autor, Eduardo Zamora y Caballero, hace responder a Eduardo, cuando Enrique le propone casarse con “alguna de nuestras bellas *fashionables*”: “Me he propuesto probar los goces [...] de un amor puro, sencillo y candoroso”. Una autora de mediados del siglo, Ángela Grassi, a pesar de estar considerada como una de las profeministas (Mayoral, 1990, 33), afirmaba que la mujer debía estudiar sólo “para embellecernos a los ojos de nuestros mediatibundos compañeros”; así pues, la mujer debía preocuparse por estar bella, mientras que el marido era quien debía pensar. El teatro cumplía con la función de educar a las de clase media con el fin de convertirlas en la perfecta casada, el “ángel del hogar”, y las virtudes que más convenían a su calidad femenina eran la abnegación, la lealtad, la capacidad de sufrimiento, la virtud, el

²⁶⁸ Ángel del Río López cuenta que las mujeres empezaban a hacer sus propias tertulias en el Café Universal o en el Café de los Espejos (2003).

heroísmo. No hay palabras más autorizadas para corroborarlo que las que escribió la reina María Luisa a su amante Manuel Godoy: “Soy mujer, y aborrezco a todas las que pretenden ser inteligentes, igualándose a los hombres, pues lo creo impropio de nuestro sexo” (Gies, 2007, 499-505 y Simón, 2003). Para que una mujer pudiera asistir a un pensionado en su infancia o juventud tenía que pertenecer a una clase social alta, lo cual le daba derecho a opinar en público, hablar de política o lucir en sociedad. En *El tejado de vidrio*, uno de los personajes relata qué es lo que hacen las mujeres comúnmente: visitar los salones de sus amigas, pasear por el Prado en carretela y asistir al teatro Real (acto I, escena primera). Son actividades que están en consonancia con lo que pretende la burguesía como manifestación de su clase social: mostrarse en público y hacer ostentación de su riqueza o de la de su marido; pero, en el espacio privado del hogar, la mujer era prácticamente invisible y prueba de ello era el bajísimo nivel de ilustración que tenían a mediados del siglo: el 86% eran analfabetas. La Ley de Educación de Moyano de 1857 intentó cambiar tal situación y el Krausismo, años después, abogó por la igualdad de la mujer con el varón, pero hasta la Revolución de 1868 no comenzaron a tomarse medidas eficaces para conseguirlo. Los moralistas no dudaban en advertir de las consecuencias de tales conocimientos o actitudes: ateísmo, falta de belleza, masculinización, abandono de los deberes propios de su sexo... En definitiva, los dos grandes problemas que se podían dar en la mujer eran quedarse soltera (considerada como “aborto de la Naturaleza”, “capricho de Lucifer”, según la denominaba Francisco Botella en *La mujer de medio siglo* (1858), o ser una “marisabidilla” o “politicómana” y acarrear la infelicidad en el matrimonio por su dominio sobre el marido que se convertía, como consecuencia, en objeto de burlas y hazmerreír de la escena (Jiménez Morales, 1996). “Haremos pantalones para mi mujer”, decía el personaje Adolfo, alabando el invento de la máquina de coser en *La mujer igual al hombre*, de Ángel Font Sanmartí (Gies, 2009, 4).

David Gies afirma lo siguiente:

La división entre el espacio público y el espacio doméstico vino a ser más rígida en el siglo XIX y la mujer toma posesión del espacio doméstico, subordinando sus deseos a los del hombre. Esa mujer, ese “ángel del hogar”, esa mujer pura y apasionada lo sacrifica todo para apoyar, defender y salvar a su hombre, domina la ideología pública desde su consagración en la Inés de Zorrilla [...] La tradición de referirse como “posesión” del hombre casado –Pilar Sinués de Marco, por citar sólo un ejemplo de los muchos que hay- es una costumbre que se generaliza en el XIX, como sello apelativo de su subordinación doméstica. (2007, 503)

En 1858, Francisco Botella, en *La mujer de medio siglo* (1858), Sabina, que no se ha casado y nunca ha vivido subordinada a un hombre, le recomienda a su criada: “[cásate] con el aguador, con el primero que pase, con cualquiera; el caso es encontrar marido; ¡desgraciadas de las solteras que llegan a mi edad!” Pero la sociedad evolucionaba de forma imparable y contra

esos cambios se manifestaban escritores y dramaturgos. El ensayista José Castro y Serrano afirmaba en una conferencia: “La mujer [...] no es la mitad del género humano. La mujer es la base de la familia, o mejor decir, la familia toda entera. Suprimid la mujer y no hay padres, no hay hijos, no hay esposos”²⁶⁹. En 1872, Calixto Navarro rechaza a la mujer liberada en su cuento-bufo-político-burlesco *República femenina*, en el cual lo que se planteaba eran las ventajas e inconvenientes de la república con el tema feminista siguiendo la línea shakespeariana de la mujer brava de *La fierecilla domada*. En 1876, Rafael María Liern presentaba una visión misógina de la mujer e invertía el género de su protagonista en su parodia *Doña Juana Tenorio*, donde la figura subordinada es el hombre y sufre a la mujer agresiva, violenta, seductora y asesina; por tanto, era necesario corregirla porque dañaba la estabilidad social. En 1882, ya muerto Ayala, Rafael García Santisteban escribe *La mujer libre*, donde la protagonista, Tomasa, que ha descuidado su casa y su familia y es candidata a presidenta de un club de mujeres, en un discurso no duda en clamar: “La mujer debe ser libre, harto entre grillos vivió subyugada por el hombre su tiránico opresor. La mujer es todo gracia, talento, imaginación, y es centella desprendida de la corona de Dios”. El marido le reprocha que se meta a hacer los oficios de varón. Ni siquiera las ideas krausistas y la Ley Moyano, que introdujeron cambios importantes, fueron suficientes pues chocaban con las deficiencias económicas que impidieron su favorable puesta en marcha y con la mentalidad antifeminista tradicional de la población, como revelan los títulos de las obras que cita Gies: *La mujer iguala al hombre, María o la abnegación, La corona del martirio, La ruina del hogar...* En todas se arremete contra las “marimachos” y “marisabidillas”²⁷⁰ por frívolas, manipuladoras, mentirosas, obsesionadas por la moda, en conspiración con sus amigas para “pescar” a un marido, engañarle y tomar posesión de su dinero... Esta idea es muy persistente y hasta Miguel de Unamuno, en 1907, le escribe “A una aspirante a escritora” que “lo femenino tiene más su campo de acción en la esfera privada y doméstica” puesto que el lenguaje literario es cosa de hombres, no de mujeres, porque “lo civil” es una condición inherentemente masculina. Una mujer que escribe “para el público en lengua literaria masculina es algo así como ponerse los pantalones”. (*apud* Gies, 2007, 501-512)²⁷¹

²⁶⁹ *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº V (1871), pág. 83.

²⁷⁰ Cayetano Rossell había descrito a este tipo de mujeres en los siguientes términos: “Con cierta táctica de lenguaje, que por acá llamamos labia, y su continua presencia en todas partes, iba haciéndose la indispensable en la vecindad [...] El afán por saberlo todo la llevaba a la plaza, donde averiguaba lo que cada cual comía, los sucesos de la víspera, los planes para el día siguiente; y de todo daba cuenta [...]; era una gaceta viva con su parte oficial, sus noticias extranjeras; sus artículos de fondo, a veces; periódico gratuito, puntual, inalterable en sus doctrinas, libre de todo temor y restricción: así es que contaba con un infinito número de suscriptores” (“La marisabidilla”, *Los españoles pintados por sí mismos*, 1851, 342).

²⁷¹ Sobre el desarrollo posterior de la cuestión feminista, cf. Giuliana di Febo, “Orígenes del debate feminista en España. La escuela Krausista y la Institución Libre de Enseñanza”, *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, 12 (1976), 49-82.

La ‘alta comedia’ se hizo eco de todas las nuevas ideas y se convirtió en un documento excepcional al mostrar cómo vivía la burguesía española de la mitad del siglo, principalmente en Madrid, que sirvió de símbolo, y, al mismo tiempo, de crisol en el que se gestaron las innovaciones teatrales que después se irradiaron al resto del país. Como escribe Rubio Jiménez, “la burguesía, ya no agitadora y revolucionaria, sino instalada en el poder, fue el grupo social que controló en aquellos años la sociedad española” (1988b, 627), pero las contradicciones en las que se sume la nueva sociedad capitalista provocan un caldo de cultivo apropiado para la aparición de nuevas revoluciones, fundamentalmente de carácter obrero. Ciertamente, a mediados de siglo, el teatro político había surgido con gran pujanza con autores como Fernando Garrido, Pablo Avelilla y otros dramaturgos, y de forma paralela también habían aparecido numerosos periódicos destinados al mundo obrero (1989b; Jover Zamora, 1988, 35, 131-139) cuya base se hallaba en la filosofía marxista que estudiaba la sociedad capitalista, sujeta a unas leyes concretas. Karl Marx afirmaba en *El capital* (1867) que la lucha de las clases sociales constituye el verdadero motor del desarrollo de los acontecimientos históricos. En esta coyuntura, la preocupación por las costumbres, inquietudes, virtudes, defectos y privilegios de que disfrutaba la burguesía, tanto en el nivel individual como en el colectivo, que se reflejaban en el teatro porque realmente se estaban viviendo en la sociedad, no eran sino un síntoma de la sensación de inestabilidad que vivía la clase media en estos momentos, consecuencia de los cambios de gobierno y los levantamientos y presiones sociales que la aturdíán. De ahí que la burguesía quisiera encontrar en las obras teatrales a cuyas representaciones asistía una guía de comportamiento que le proporcionara unas bases más estables en el clima de corrupción política y económica en el que se movía. Este ambiente, no carente de angustia y desazón, lo refleja muy bien Rodríguez Rubí en *La familia* (1866) y en *¡El gran filón!* (1874).

Es preciso añadir que, para la implantación del realismo en todas sus facetas, sin duda resultaron también decisivas algunas investigaciones y publicaciones que se hicieron en estos años. Me refiero, en concreto, a las teorías evolucionistas. El evolucionismo, propuesto por el naturalista inglés Charles Darwin (difundido en España por Antonio Machado Núñez), postulaba la hipótesis de la selección natural y la evolución de aquellos que mejor se adaptasen al medio ambiente, a través de la lucha por la supervivencia. Muchos personajes de novela y de teatro parecían creados bajo la premisa de la supervivencia en un ambiente capitalista, y los propios títulos de las piezas así lo reflejaban: *El tanto por ciento* (1861) de Ayala, *Lo positivo* (1862) de Tamayo, *Quiero y no puedo* (1867) de Eguilaz. En todas se aborda el tema del agiotaje, los asuntos de los negocios, el poder del dinero, la estrecha relación que existía entre la política oficial y las fortunas individuales del mundo financiero, el fingimiento en las costumbres..., en

mayor grado cuanto más se acercaba la revolución del 68. El héroe literario actual era aquel que salía de la nada para lograr el ascenso social a través de los negocios, pero que valoraba la vida familiar y el matrimonio (como el personaje Fernando de *Consuelo*). El antihéroe era el libertino que ponía en peligro la estabilidad conyugal y familiar y de forma indigna y especulativa se hacía rico a costa de los demás (los personajes de Roberto en *El tanto por ciento* y de Ricardo en *Consuelo* son muy buenos ejemplos). Los escenarios grandiosos y naturales propios del romanticismo daban paso ahora a los interiores de los salones, las salitas de estar, los despachos, los gabinetes, los vestíbulos de los hoteles o de los balnearios lujosamente amueblados la mayoría de las veces.

Los dramaturgos se autoerigen en defensores del matrimonio y de la familia; valoran la nobleza del alma, la generosidad, el desinterés, el idealismo moral y se enfrentan al positivismo materialista, a la ambición, a la codicia, al egoísmo y a la pasión por el dinero²⁷²; y también al vicio, a la hipocresía y a la infidelidad conyugal que anida en la clase burguesa. Rubí, Tamayo, Ayala, Eguilaz, Serra, Zumel y otros anteponen los “pensamientos trascendentales”²⁷³ a la trama o al personaje, que son conocidos e incluso habituales, y se convierten en una especie de moralistas que sermonean a su público²⁷⁴. El teatro, como dice Gies, “sugería hacer una nueva sociedad y la tensión entre arte y vida se representaba de un modo vivo y seductor (1994, 4).

En este contexto resulta lógico que se debata profusamente en torno al tema de la moralidad del teatro y a la finalidad y la obligación que tiene el dramaturgo de atender la conciencia de sus espectadores desde el escenario, a través de sus obras. Nos hallamos de nuevo ante el *prodesse et delectare* clásico²⁷⁵ porque, tal como afirmaba José Fernández Espino en 1862, debe influir en la moralidad de las costumbres y sobre todo en la cultura social (1862, 98-99). Aunque en la segunda cuestión no se insistía demasiado, Antonio Hoyos y Vinent denuncia

²⁷² Lo cual no impide que Rodríguez Rubí, en su discurso de ingreso en la Academia, en 1860, manifestara lo siguiente: “El teatro, además del respeto que merece [...] lleva también en su fecundo seno un manantial inagotable de ideas para solaz del espíritu, y de bienes positivos para el sustento y atenciones de la vida material” (1865, 14).

²⁷³ Con esta expresión se refería el crítico de *El Contemporáneo*, diciembre de 1861, a la obra *La cruz del matrimonio*, de Eguilaz.

²⁷⁴ Objetivo común y presente en gran parte de la literatura de la época (Cf. López Aranguren, 1982).

²⁷⁵ Si se rastrea el tema a lo largo de la literatura española, nos encontramos con que, desde Sem Tob hasta nuestros días, esa ha sido una de las preocupaciones constantes de críticos y escritores. Luzán en su *Poética* planteaba la oposición entre el *bonum faciendum / malum vitandum*, y este *leitmotiv*, a través de Lista, pasa a nuestros autores: Miguel Agustín Príncipe le dedicó cuatro artículos en la revista *El Entreacto*, entre 1839 y 1840. Larra, sin embargo, no creía que el teatro corrigiese ni pervirtiera las costumbres del espectador, aunque sí podía suavizarlas y ser escuela de buenos modales, así como de buen lenguaje y de estilo. (“Teatros”, 1964, 908). Los discursos en la RAE de Rodríguez Rubí y, sobre todo, el de Tamayo y Baus (*De la verdad considerada como fuente de belleza en la literatura dramática*, 12 de junio de 1859), y el de Ayala sobre Calderón, dejan claro que las ideas de belleza y moral serán los límites que el arte se debe imponer para copiar la realidad. Por último, con el discurso de Pedro Antonio de Alarcón *Sobre la moral en el arte*, en su recepción en la RAE en 1877, se inicia en las últimas décadas del siglo XIX una polémica entre idealistas y naturalistas que constituye uno de los debates más interesantes en nuestra historia literaria.

la falta de formación en todas las clases, incluidos los aristócratas y la burguesía: “En la sociedad de Madrid del reinado de Isabel II, la casa de Saboya, la Primera República, la Restauración y aun (he de ser veraz y decir que sí iba a mejor) parte de la Regencia, no se leía. Nadie sabía nada de nada” (Mainer, 1974, 172). En el objetivo moral, el crítico Manuel Cañete seguía haciendo el mismo tipo de reflexiones en 1871:

Negar que el teatro es y ha sido siempre algo más que un mero instrumento de diversión; desconocer que influye y no puede menos de influir en las costumbres, fuera tener en poco una verdad demostrada por los hechos con terrible y desastrosa elocuencia. Equivócanse los hombres frívolos, que sólo atienden a la superficie de las cosas, al suponer que es de todo punto indiferente la buena o mala índole de la representación teatral. Nada de lo que hiera de un modo u otro la fantasía, nada de lo que habla al corazón o al entendimiento debe estimarse indiferente, ni carece de eficacia para impresionar el ánimo en sentido favorable o adverso a determinados principios, a sentimientos laudables o aborrecibles (206).

El teatro, con un modo de expresión más realista que intentaba alejarse del elevado tono emocional del drama romántico, tenía que enseñar al hombre a ser virtuoso, honrado, generoso, libre, fuerte, como insistió Antonio Ferrer del Río en su respuesta al discurso de Rodríguez Rubí en la Academia. Para que esas enseñanzas moralizadoras penetraran mejor en las conciencias de los receptores este teatro se escribió en verso, porque les parecía a los dramaturgos más eficaz a ese fin que la prosa (lo que entra por el oído llega antes a la mente y al corazón²⁷⁶), aunque Enrique Gaspar, ciñéndose a la realidad, no concebía que los personajes hablaran en verso. Daniel Poyán, su estudioso, nos dice al respecto: “El primero y más importante defecto que Gaspar encuentra a la versificación es su tendencia retoricista. El autor soborna al público, y él mismo se deja embaucar por la cantilena y la eufonía de los versos, y por no deshacerla se lanza a decir cosas innecesarias, fingidas, inadecuadas” (1957, II, 66). Esa característica formal era, precisamente, otro de los rasgos que restaban naturalidad a la obra dramática y cuestión defendida todavía a final del siglo, contra la cual se manifestaba también el crítico catalán Yxart, en 1894, porque entorpecía la incorporación del teatro español al devenir escénico europeo. Sin duda, el uso del verso apartaba a las obras del realismo y las acercaba a una realidad literaria que no reflejaba una conversación auténtica. Las polémicas sobre la preferencia del verso o de la prosa se prolongaron en las manifestaciones de los autores –Ayala prefería el verso; Tamayo, la prosa (Esquer Torres, 1965, 2), al igual que Enrique Gaspar-; de los actores – Julián Romea o Emilio Mario abogaban por la prosa frente a Rafael Calvo o Antonio Vico, partidarios del verso-; de los críticos –Yxart, prosa; *Clarín*, verso- y del público que seguía

²⁷⁶ Recordemos, al respecto, cómo a Narváez le preocupaban las críticas que se le pudieran hacer y que estuvieran escritas en verso porque “quedan”, mientras despreciaba las escritas en prosa.

admirando la sonoridad del metro y la rima y, cuando la obra estaba escrita en prosa, gustaban de los recursos retóricos que otorgaban musicalidad aunque restasen naturalidad a los parlamentos de los personajes (Yxart, 1987, 100-102).

Volviendo de nuevo al valor sociológico de este teatro, cabe preguntarse si lo que ocurría en el escenario era similar a lo que podía ver un curioso si se asomaba por una ventana al interior de la habitación de una casa, función que desempeñaba la cuarta pared. Muchos autores y críticos lo afirmaban cuando definían el nuevo realismo, pero Rubio Jiménez aclara que “los dramaturgos españoles no trataban de mostrar cómo era la realidad, sino que acababan siempre insistiendo en cómo debía ser” (1988a, 638). En este sentido, son muy elocuentes las palabras de Leopoldo Augusto Cueto, quien, en un discurso leído en la Academia, en 1868, manifestaba lo siguiente, comparando el realismo con el romanticismo:

El mundo moral que trasladaban al teatro no era, por cierto, el mundo real. Era el mundo de la imaginación, que a todo trance buscaba lo grande y lo extraordinario, aun a costa de la verdad [se refiere al romanticismo]... Esos creadores de un mundo moral imaginario, no pocas veces monstruoso, jamás envilecieron el arte, jamás hicieron descender los sentimientos del alma humana al ínfimo nivel a que los ha traído la escuela cínica [o sea, la realista] de la era presente (1868, 40-41).

Yxart tiene una opinión distinta en cuanto al reflejo de la realidad en las tablas y en cuanto a la función del autor y de la obra dramática:

No hay que buscar en el teatro el pensamiento fiel de una sociedad, ni el estado de su moral práctica, ni sus sentimientos privados, sus emociones reales. Por mucho que influyan, hay siempre una refracción que los altera al pasar a la obra de arte [...].

La moralidad de las obras fue durante aquella época una verdadera obsesión de críticos y espectadores. Del mismo modo que a Tamayo y Ayala, preocupó a Equilaz, “que trajo también su catecismo dramático y aspiró a la ejemplaridad práctica”, a Larra (hijo), a Pérez Escrich, a todos, metidos a predicadores y empeñados en que resultara del drama un apotegma, o una lección para uso de incautos o pícaros. Particularmente en las épocas de reacción moderada, y en los días que precedieron a la revolución, restablecida la censura de teatros, fueron pesando más las exigencias de los censores [...] Pareció que toda aquella sociedad advenediza y prosaica, mercantil y financiera, ponía especial empeño en mostrarse en público más remirada y pudibunda que la aristocracia a quien sucedía, y que cierta clase media de viejo cuño, más sólidamente educada, precisamente más moral, y que por tanto consideraba de mejor gusto no escandalizarse a gritos ni por nimiedades (1987, I, 9 y 51-52).

Valle Inclán lo veía ya con otra óptica e ironiza:

En el teatro es donde se castigan siempre las malas costumbres. ¡Y repare usted por boca de quién! Por boca de los cómicos, que son de tradición la gente más relajada, y no se sabe que ninguna de las bellas máximas que los autores ponemos en sus labios les hayan llevado a una

buena vida [...] El teatro, sin duda, ejerce saludable influjo en las costumbres de la colectividad, pero no provoca súbitos arrepentimientos ni hace milagros (1973, 82).

Como era de esperar, este tipo de obras, con protagonistas que pertenecen a la burguesía y que están escritas para dicha clase, ocasionó que el teatro, que había sido interclasista hasta entonces, escindiera al público según su nivel social y según el tipo de representaciones a las que asistía. En líneas generales, puede decirse que para la aristocracia era la ópera; para la burguesía, la ‘alta comedia’, y para la clase baja de empleados, menestrales y sirvientas, el teatro por horas. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez insisten en que “los locales donde se representan las obras más ambiciosas y con más “literatura” quedan reservados para las clases altas [...]. El pueblo llano se ha inclinado por el género chico que le ofrece un precio reducido y unas obras hechas a su medida, simples, repletas de chistes más o menos forzados, y con una carga retórica de exaltación patrioter y localista” (1981-2005, 216). La aristocracia, por su parte, no se mezclaba ni con la burguesía ni con el pueblo y se recluía en el teatro Real. Pero, además, el teatro era un espectáculo lúdico y social: se asistía para ver a un actor, a una bailarina determinada, el baile del can-can que se había introducido con la Revolución del 68 o, simplemente, a charlar y cotillear. Ventura de la Vega se queja del cinismo, de la inmoralidad y del egoísmo, aparte de la ignorancia y presunción que caracterizan a la sociedad española representada en el público que no va al teatro para aprender algo, sino porque es el lugar donde se dan citas y se tejen galanteos. Para ellos, el teatro es una coartada, un paseo (Menarini, 1995,157).

Eran años verdaderamente conflictivos y los acontecimientos políticos que se iban sucediendo (la “Noche de San Daniel” y la Revolución de 1868, los más nocivos para el teatro) fueron acabando con las representaciones dramáticas. Enrique Zumel, en su obra *Oprimir no es gobernar* (1868) justificaba así las alusiones políticas que había incluido: “He creído oportuno hacer en una escena de familia una caricatura de los ridículos alardes absolutistas que hicieron rebosar el cáliz de amargura que veníamos apurando, proponiéndome dos fines: primero, hacer más públicos aún nuestra razón y nuestro derecho; y segundo, para que vistos de relieve en la escena, nos confirmen en el propósito de que no se vuelvan a repetir jamás”(apud Gies, 1994, 37). Muchos empresarios perdieron grandes sumas en la temporada 1868-69 y no se atrevían a llevar a las tablas ninguna obra porque desconfiaban del público que fuera a asistir. Enrique Chicote describe así la coyuntura política:

El 29 de septiembre de 1868 corrió por Madrid la noticia del triunfo de los liberales en la batalla de Alcolea. Fue recibida la buena noticia con vivas a la Revolución, a los personajes triunfadores: por todas las calles manifestaciones de alegría... En los teatros no era menos el regocijo. Arderfús (el principal empresario del momento) resucitó la zarzuela *Pan y toros*, de

Picón y Barbieri, que había sido prohibida por el gobierno de Isabel II. D. Pedro Delgado exhumó *Carlos II el hechizado*, de Gil y Zárate. En Novedades se estrenaron los apropósitos *La soberanía nacional*, *El Olimpo pronunciado o Esta casa se alquila* y *La aurora de la libertad*. En Variedades, *La rendición de la Patria*. En la Zarzuela, *El sol de la libertad*, y en el Circo, *España libre* y *El puente de Alcolea*. (1952, 130)

Sin duda, se pudieron poner en escena estas piezas porque la censura, en estos momentos inmediatos a la Revolución de *La Gloriosa*, no tenía una idea clara de cuál era su labor, y la libertad conseguida se hacía extensible a la prensa y al teatro. Efectivamente, los primeros años fueron de discusión y de arbitrariedad y, en un momento de transición y de escasez de buenas obras (Ventura de la Vega hacía tiempo que no escribía nada; Tamayo, tras el fracaso de *Los hombres de bien* en 1870, dejó de escribir, y López de Ayala se había dedicado de lleno a la política y hasta 1878 no estrenó su gran obra *Consuelo*), se asiste en el teatro al renacimiento romántico, en manifiesta oposición con toda la literatura que se estaba escribiendo hasta ese momento. Volvían otra vez al escenario, ¡y el público los acogía con fascinación!, las aventuras de capa y espada, los bravucones y temerarios caballeros, los amores fulminantes, los adulterios, las visiones espectrales, el honor y sus intransigencias que llevan al asesinato o al suicidio (Yxart, 1987, 68) El tema del honor fue uno de los más tratados por los dramaturgos, a pesar de que la sociedad burguesa (para la que estaba pensada y escrita la comedia urbana primero, y la ‘alta comedia’ después) se movía en la inmoralidad pública en política y en el escepticismo interior de los individuos aunque ambos rasgos estuvieran encubiertos por la hipocresía y la aparente seriedad de sus individuos. Como dice Rubio Jiménez, la base de su funcionamiento era una desmoralización total, pero cuidadosamente encubierta por la gazmoñería de la gente “seria” (1988a, 640-641). El tema del honor, entendido como reputación social y, por tanto, falsa moral, era la base argumental de muchas obras y cuando algunos dramaturgos quisieron darle un nuevo planteamiento –por ejemplo, Tamayo en *Lances de honor* (1863), o Eugenio Sellés en *El nudo gordiano* (1878)- se estrellaron contra la rigidez de los espectadores que no asumían ninguna flexibilidad y aplaudían a rabiar *El Gran Galeoto* (1881), de Echegaray, que seguía manteniendo el código del honor más tradicional; habría que esperar a los dramas de Galdós *Realidad* (1892) y *El abuelo* (1904) para asumir el rechazo a esa anticuada concepción del honor²⁷⁷. Efectivamente, la Revolución de 1868 no había hecho sino precipitar el fenómeno de la resurrección del romanticismo con Echegaray que perduró hasta bien entrado el siglo XX. González Subías (1999) explica la situación como derivada de la Restauración borbónica que trajo consigo, una vez pasada la etapa revolucionaria y el consiguiente desengaño de los

²⁷⁷ Cf. Román Gutiérrez, 2009.

españoles, la vuelta a los ideales que creen regeneracionistas: religión, patria y monarquía, es decir, los propios del tradicionalismo y conservadurismo que representa el teatro de Echegaray. Galdós, en sus *Episodios Nacionales*, describe lo que supuso este dramaturgo en la escena española: “Fue como un huracán tonante y luminoso que trocó las emociones discretas en violentos accesos de furia pasional; deshizo los gastados moldes, infundió nueva fuerza y recursos nuevos al arte histriónico, electrizó al público, y lanzó al campo de la crítica, en espantable remolino, los ardientes entusiasmos revolcándose con las tibiezas rutinarias” (1941, III, 1307). José Deleito y Piñuela lo señala como producto típico de la Restauración, periodo en que la división de los españoles en dos bandos se plasma en multitud de campos: los políticos (Sagasta frente a Cánovas), los cantantes de ópera (Gayarre y Massini), los actores (Calvo y Vico), los toreros (Lagartijo y Frascuelo); sin embargo lo defiende afirmando que, a pesar de los defectos que se le habían atribuido con razón, eran “achagues propios de toda la estética romántica y aun de toda la literatura idealista. Pero el arte, al revés de la ciencia, no ha menester ser un trasunto fidelísimo de la verdad. Si hace pensar y sentir, conmueve y despierta en el alma la pura emoción de la belleza, ha cumplido su fin, sean los que fueren sus recursos” (1946, 20 y 50). La dicotomía que acabamos de señalar también se da con respecto a Echegaray: los que están a su favor, y en consecuencia a favor del teatro que defiende ideales tradicionales (Francisco de Paula Canalejas), y los intelectuales del Ateneo que están en contra (Revilla, Valera, Alcalá Galiano, Núñez de Arce...). El neorromanticismo de Echegaray es cuestionado por Ermanno Caldera, quien opina que con él “la ‘alta comedia’ consigue su máximo desarrollo, con más o menos exactitud crítica, pero no sin alguna motivación” (1998a, 141). Efectivamente, se le otorgó un fervoroso, aunque discutido entusiasmo desde su primer estreno *El libro talonario* (1874), y en algunas obras tomó contacto con la realidad social (*El hijo de don Juan*), cultural (*Un crítico incipiente*) y política (*Comedia sin desenlace*), pero, como afirma Gonzalo Sobejano, el maniqueísmo de sus piezas, en donde la oposición entre buenos y malos y los desenlaces casi siempre cruentos, revela la índole melodramática de su teatro (1976, 96 y Rodríguez Sánchez, 1999). En el mismo sentido se expresa Yxart, refiriéndose a sus primeros grandes éxitos -*La esposa del vengador* (1874), *En el puño de la espada* (1875), *Cómo empieza y cómo acaba* (1876), *O locura o santidad* (1877), *En el pilar y en la cruz* (1878)...- y enumera las características comunes que podemos encontrar en todos ellos:

[...] el drama de acción y enredo inverosímiles, con carácter caballeresco y legendario; la casuística del honor y todas sus intransigencias violentas que llevan al homicidio y al suicidio; los caballeros de centelleante espada, y de amores fulminantes, bravucones y temerarios hasta la

insolencia; las damas de melodramáticas pasiones, los adulterios atormentados y fúnebres, las violaciones inexplicables, los pensamientos gongorinos, los requiebros hiperbólicos (1987, I, 68).

No cabe duda de que el teatro de Echegaray supuso un lastre para el teatro español, porque desde 1876 el modernismo y los movimientos de vanguardia (parnasianismo, simbolismo, impresionismo, etc.) estaban ya haciendo su aparición en la poesía; en Europa triunfaba el naturalismo con Zola, se habían iniciado las polémicas en España a favor y en contra de la nueva estética (Checa Olmos y Fernández Soto, 2010) y en 1881 publicó Galdós su novela *La desheredada*, a la que la crítica consideró naturalista, corriente contra la que clamó Manuel Cañete advirtiendo a autores y a espectadores de arrojarse “voluntariamente en el fango de vergonzosa abyección, olvidando las gloriosas tradiciones de la dramática española, por seguir el rumbo antisocial y asqueroso de dramaturgos y novelistas franceses” (1871, 206). Esto no impidió que en España entrara el naturalismo, pero en la novela había una amalgama de formas, estilos y temas muy diferentes y en el teatro convivían el neorromanticismo y la ‘alta comedia’ (todavía tenía que estrenar Ayala su *Consuelo*), el naturalismo, el naciente simbolismo, el drama social... las zarzuelas, juguetes, parodias y todas las piezas que se representaban dentro del teatro por horas. De esta mescolanza se daba cuenta el crítico Manuel de la Revilla quien se quejaba de la falta de tendencias bien definidas que caracterizaba a la escena española:

El mal más grave de nuestro teatro no tanto radica en la falta de buenos autores como en la carencia de ideal y de norma, y en la no existencia de géneros y tendencias bien definidas. El que en lo porvenir intente escribir la historia de este período, en grave aprieto se verá para determinar su carácter. Ningún pensamiento, ningún fin, ninguna ley rige hoy a estas manifestaciones del arte dramático. Se escribe por escribir, y nada más, como si no se aspirara a otra cosa que a un fugaz aplauso, o a una pueril satisfacción del amor propio. No se busca un fin moral y social, menos aún un fin artístico. No se aspira a formular enseñanzas, a desentrañar problemas ni a formar escuelas. No se trata siquiera de pintar caracteres, de retratar épocas o de diseccionar pasiones. Aspírase sólo a producir efecto, cueste lo que cueste, y una vez imaginados unos cuantos lances sorprendentes y vestidos con algunos versos sonoros (tan sonoros como vacíos), la obra dramática está hecha, con esfuerzo bien leve por cierto, y con éxito proporcionado a la cuantía del esfuerzo (1875a, 402).

Hubo, no obstante, algunas obras, como las “doloras dramáticas” de Campoamor, que pretendieron renovar el teatro, pero que resultaron un fracaso -*Guerra a la guerra* (1870), alegato en contra de los conflictos bélicos; *El palacio de la verdad* (1871), que es un ensayo pseudofilosófico, y *Dies irae*²⁷⁸ (1873), que tampoco logró triunfar-. Esto es lo que suele ocurrir,

²⁷⁸ El título respondía claramente a la situación política que se estaba viviendo en esa época, que obligó incluso a cerrar algunos coliseos, como informa el periódico *La Iberia*, con fecha, 3-VII-1873: “Se han suspendido las actividades en el teatro y Circo de Madrid a causa de la inestabilidad política. Los actores que actuaban en él se querellan ante el gobernador para que obligue al Sr. Rivas a cumplir sus contratos.”

según Antón Olmet y García Carraffa, “cuando todo anda revuelto, cuando una sociedad entera vacila y no sabe lo que quiere ni dónde va” (1912, 179). Joaquín Casaldueiro abunda en esta opinión al afirmar que “todo ese teatro desorientado, porque está orientado exclusivamente al halago del público, desemboca en Echegaray” (1974a, 155). Y no sería porque no había teatros donde representar obras de todo tipo, demasiados según Revilla -teatro de la Esmeralda (1867), teatro Martín (1870), teatro Alhambra (1870), teatro Eslava (1871), teatro del Circo (1872), teatro Apolo (1873), teatro Romea (1873), teatro del Príncipe o Español, de la Princesa, Lara, Novedades, Zarzuela...-, y estrenos, porque la cantidad de representaciones era tan enorme que había días en que se ponían en escena tres obras distintas, la mayoría piezas en un acto. La cantidad no siempre mermaba la calidad y así lo reconocía, entre otros críticos, Eduardo de Cortázar en su estadística teatral de 1873; pero otros, de reconocida autoridad, insistían en la opinión contraria: *Clarín*, Alcalá Galiano, Aureliano J. Pereira, Demetrio Araújo, C. Peñaranda, Manuel de la Revilla... hablaban de decadencia²⁷⁹ y, en concreto, Revilla instaba al gobierno a que tomara medidas urgentes para salvar al teatro de una próxima e inevitable ruina y así se lo solicitaba a Alfonso XII cuando este acababa de subir al trono; echaba la culpa a los autores que intentaban restablecer el drama romántico, esto es, a Echegaray (aunque no lo nombrara); también acusaba a las compañías teatrales que se hallaban enfrentadas entre sí; a los actores que ejercían de directores de escena y de empresarios al mismo tiempo y que, por eso mismo, no dejaban paso a buenos y jóvenes actores con los que tendrían que competir en un papel protagonista. Revilla insistía en la necesidad de la intervención forzosa del Estado en el teatro con la creación de un coliseo modelo que pusiera en escena obras con condiciones preestablecidas. Desde Larra, pasando por Escosura, el conde de San Luis, Julián Romea, el informe de la Academia de Ciencias Morales... hacía más de treinta años que se repetían las mismas solicitudes para la creación de un teatro nacional, asunto que se había estado intentando pero nunca se había conseguido nada efectivo o duradero.

Julio Nombela, no obstante el panorama descrito en estas últimas décadas del siglo, se mostraba optimista:

En los momentos en que emprendemos tan difícil tarea sigue siendo el Teatro, porque esa es su misión fatal, reflejo del estado intelectual, afectivo y social de la época en que vivimos. Como la sociedad actual, atraviesa una crisis profunda... Pero esos períodos de crisis, de vacilación, de locura, por largos que parezcan pasan, y el enfermo se cura o se muere. Cuando una institución social tiene las raíces que el Teatro tiene en Europa y particularmente en España, por quebrantada que parezca, por enferma que esté, puede salvarse y robustecerse²⁸⁰.

²⁷⁹ Era tal la preocupación imperante que incluso Unamuno hablaba de la regeneración del teatro a finales de siglo (1998).

²⁸⁰ *El Teatro*, 25 de abril de 1880 y 25 de mayo de 1880 (*apud* Gies, 1994, 44-45).

De hecho, los teatros continuaban poniendo en escena gran cantidad de obras²⁸¹ e incluso llegaron a especializarse: la ópera se hacía en el Real; los clásicos españoles en el Español; las piezas cortas y comedias musicales en el Apolo, el Eslava y la Zarzuela; los juguetes cómicos en el Lara; los melodramas en el Novedades; las comedias francesas traducidas en el Princesa y también las obras modernas de carácter experimental, bajo la ilustrada dirección de Emilio Mario a partir de 1885. Muchos de estos dramaturgos están incluidos en la colección de dramas, en dos volúmenes, titulada *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, que Cánovas del Castillo compiló entre 1881-1882, y donde cada obra está precedida de un análisis crítico realizado por los estudiosos más distinguidos de la época: Cayetano Rosell, Juan Valera, Aureliano Fernández Guerra, Jacinto Octavio Picón, Marcelino Menéndez y Pelayo...

Nombela lo había resumido de una forma tajante: el teatro o se cura o se muere, y Donald Shaw, desde un punto de vista actual, puntualiza lo siguiente:

Ya a principios de los años setenta estaba claro que la “alta comedia” de Tamayo y Ayala no había conseguido dar nueva vida al teatro español. No logró producir una neta ruptura con la herencia del drama romántico ni evitar que la escena fuera invadida por los intentos de gran cantidad de dramaturgos didácticos que, en vez de plantar cara a los valores tradicionales católicos a los que el público prestaba su adhesión superficial, se les servía despojados de todo calificativo razonable que pudiera ofender cualquier prejuicio necio e ignorante.

Para apoyar su valoración, Shaw recurre a Palacio Valdés, quien en 1879 escribía lo siguiente: “[El teatro español,] merced a los trabajos de los Eguilaz, Larra, Rubí y otros había dado grandes pasos hacia el confesionario; se postraba a los pies del coadjutor de la parroquia [...], rezaba el rosario todos los días. Cuando adoptó otro género de vida, todas las gentes dijeron: ¡Echegaray es el que lo ha pervertido!” (Shaw, 1972, 138). Pero ni los dramaturgos citados por Palacio Valdés, ni Narciso Serra, ni Enrique Zumel, ni Leopoldo Cano, Enrique Gaspar, Eugenio Sellés, Eduardo Navarro Gonzalvo... fueron capaces de hacerle la competencia a Echegaray, que, si bien había retrocedido hacia el neorromanticismo, era quien llenaba los teatros (López García, 1988). A él le resultaban particularmente gratos los asuntos de adulterios, infidelidades y conflictos de honor, pero le granjearon tantas críticas como “el trasnochado lenguaje retórico y grandilocuente, el efectismo y las acciones violentas con que las resolvía”. Sin embargo, también fue muy elogiado, especialmente desde la concesión del Premio Nobel en

²⁸¹ Tomás Rodríguez Sánchez recoge una nómina de cerca de cuatro mil autores (1994). También David Gies afirma que fueron más de 50.000 obras teatrales las que se escribieron, se publicaron, se representaron o se reseñaron en el siglo XIX. De hecho, en un juguete cómico de Enrique Zumel, *Los guantes de Pepito* (1862), un personaje afirma: “¡Es que he formado el proyecto de componer una comedia [...] ¿Y quién no escribe hoy comedias?” (1862, pág. 11).

1904; pero Clarín, Galdós y Pardo Bazán, entre otros, proclamaban la necesidad de terminar con la preponderancia de los modos echegarianos sobre el escenario (Román Gutiérrez, 2009, 359).

Tendríamos que preguntarnos ahora qué motivó, en el último cuarto del siglo, la vuelta a un anacrónico romanticismo con todas sus alharacas y la caída en esa situación llena de falsedad cuando no de vulgaridad. La primera respuesta que podemos dar se refiere al espectador y tiene carácter sociológico. Podemos comparar esta época postrevolucionaria con la de la guerra civil que se produjo a la muerte de Fernando VII (septiembre de 1833) y el inicio de la regencia de María Cristina. Para el público de 1868, asistir a la representación de una obra de Echegaray suponía contemplar un espectáculo donde los personajes vivían pasiones sobreexcitadas que eran bien acogidas, porque sobreexcitado estaba el espectador. Carlos de Ochoa describe cómo afectó esta situación a la aristocracia:

Madrid continúa divirtiéndose. Aunque como es natural, ya no se baila ni se hace en ellos [en los salones aristocráticos] la deliciosa música de otros tiempos [...] Mucho tiempo ha de pasar antes de que Madrid olvide aquellos salones hospitalarios para todas las eminencias nacionales y extranjeras que pasaban por nuestra capital y donde se encontraba siempre una acogida tan discretamente bondadosa. Hoy la tristeza domina en ellos, y naturalmente ha ahuyentado de allí las diversiones ruidosas²⁸².

La burguesía, ajena a cualquier intento de renovación, escogió, como una de las posibles salidas, la de dar marcha atrás, y se aficionó a los dramones neorrománticos que la hacían llorar²⁸³. Carme Morell se refiere al sentimentalismo que afectaba al público en estos momentos:

Altres motivacions per a anar al teatre: plorar desgràcies alienes, que sempre distreuen de les pròpies, i experimentar emocions fortes. Aixà s'explica l' èxit dels dramons de mal gust. Basta repassar la crònica local d' un dia quesevol a Barcelona. És plena de desgràcies, i de desgràcies de la mena més absurda: dones que moren en prendre, les flames de la llarn a les seves robes; un carro que aixafa una criatura; un marit que clava un ganivet al coll de la dona, i el rerafons d' un malviure en la més negra miseria que tots aquests fets palesen. El melodrama complia, en aquestes circumstàncies, una funció catàrtica del tot necessària per al bon funcionament social, exactament la mateixa que puguin complir els telefilms d' avui²⁸⁴.

Por su parte, la gran masa popular, que esperaba que las reivindicaciones llegasen desde arriba, optó por una salida paralela a la escogida por la clase media y abarrotaba los teatros populares. “Un zarzuelón bufo, una comediucha de magia, perpetrados en quince ratos de poesía

²⁸² “Revista General”, *La Ilustración Española y Americana*, XV, nº V, 1871, 74.

²⁸³ A este respecto es sumamente elocuente la descripción que Clarín hace de Ana Ozores en el capítulo XVI de *La Regenta*, cuando está viendo la representación del *Tenorio* y se siente “transportada” a la época de Don Juan y deplora, con sentimientos egoístas, no haber nacido cuatro o cinco siglos antes.

²⁸⁴ Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafí Pitarra (entre el mite i la realitat (1860-1875))*, Barcelona, Publicació de la Abadía de Montserrat, 1995, 8.

y bestialidad, dan más aplausos que una comedia aceptable o un drama; más dinero, más reputación positiva, más crédito para con las empresas, y aun con el público, con el público que canta las coplas de *La vuelta al mundo, El siglo que viene, Miss-Erere*” (Sanabria y Puig, 1877, 14).

Efectivamente, la Revolución del 68 supuso una explosión de todo el teatro por horas porque la libertad alcanzada en política tuvo eco en el teatro y este reaccionó no solo contra la censura sino también contra la excesiva seriedad de la “alta comedia”. En consecuencia, se conoce en el teatro un auge creciente de las piezas cortas, que ya se habían iniciado en los años anteriores con las zarzuelas, sainetes, parodias, bufonadas, juguetes, pasillos, piezas gitanescas, revistas, etc. El inicio de este tipo de obras hay que buscarlo en el cansancio del público por la zarzuela larga en tres actos (del tipo *Jugar con fuego*, de Barbieri y Ventura de la Vega; *Los diamantes de la corona*, de Barbieri y Camprodón; *Marina*, de Arrieta y Camprodón...), lo que provocó que empezaran a acortarse y se dejaran reducidas a piezas de una hora de duración, en un acto (de ahí el nombre de “teatro por horas”), y, por oposición al género grande, o sea, el de tres o más actos, “género chico”. Estas obritas se representaban en un mismo teatro a distintas horas del día, lo que dio lugar a que se hablara de las puestas en escena por su orden de representación. Por ejemplo, se hablaba de “la cuarta de Apolo”, que era muy famosa porque a ella acudían todos los noctámbulos de Madrid, como rezaban unos versitos de *El dúo de la Africana*: “y a las once y media veo / la cuarta función de Apolo”. Los dramaturgos más afamados comenzaron a escribir este tipo de obras porque ellas daban más beneficios que las del género grande. López de Ayala y Arrieta escribieron muchas de estas piezas. Pero para valorar este tipo de teatro menor no podemos quedarnos en el gusto con que lo recibía el público o en los beneficios que ofrecía a los autores, sino que, desde el punto de vista dramático, hay que precisar que su originalidad y valor estriba en haber elevado a obra teatral los ambientes y sucesos callejeros y convertir en personajes a la gente más humilde y popular, en la misma línea del sainete de Ramón de la Cruz, en el que encontramos la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. Albert Bensoussan afirma:

Son mérite majeur est, sans doute, de créer dans le public l’habitude d’aller au théâtre et de constituer ainsi une sorte d’apprentissage en attendant des nourritures plus substantielles. Apprentissage d’autant plus appréciable que par ses tableaux de mœurs, sa représentation drôle du petit peuple et de la classe moyenne, il encourage une réaction salutaire contre le drame néo-romantique et la grandiloquence archifausse du théâtre dit sérieux. Là en fin, le peuple pénètre sur scène, parle avec son langage et évolue dans son milieu (1989, 124).

Aunque en líneas generales es posible convenir con estas palabras, no creo que este tipo de teatro se redujera única y exclusivamente a subir al escenario a los clases populares con el único objeto de servir de ocio y diversión para el espectador, como afirman Martínez Shaw (1984, 106) o Fernández Vázquez (2002-2003), sino que debajo de esa plasmación festiva late una crítica más o menos tenue, incluso velada, por parte de los dramaturgos, que en algún momento aparece, como cuando Julián, en *La verbena de la Paloma*, reivindica que “el pueblo también tiene su corazoncito”, es decir, que las aspiraciones de progreso personal también existen en el pueblo llano.

Dentro de este tipo de teatro, las parodias fueron, quizá, de las piezas que gozaron de mayor éxito, pues seguían a la obra original como su sombra y daban el contrapunto cómico a los temas tratados en serio en aquellas. Su número es amplísimo, por lo que solo cabe citar algunas: *Un héroe del Avapiés* (1852), de Ramón Medel, parodiaba *Un hombre de Estado*, de López de Ayala; *El tío Zaratán* (1857), de José M^a Gutiérrez de Alba, parodió *Guzmán el Bueno*, de Gil y Zárate; *Los amantes de Chinchón* (1848), de Juan Martínez Villergas, y, posteriormente, *Los novios de Teruel* (1867), de Eusebio Blasco, son ambas parodias de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch; *La flor del zapallo* (1858), de José Ortiz, parodió *Flor de un día*, de Camprodón; *El churí del ecijano* lo fue de *El puñal del godo*, de José Zorrilla; *La venganza de Catana* (1864), de Juan de Alba, y *Venganza murciana* (1864) lo son de *Venganza catalana*, de García Gutiérrez; *La carcajada* (1865), de Luis Mejías Escassy, es parodia de la obra del mismo título de Isidoro Gil; *La muerte de Curro Cejas* (1866) lo es de *La muerte de César* y fue escrita por Ventura de la Vega que era también el autor de la obra original; *La borracha de profesión* (1868) lo es de *Borrascas del corazón*, de Tomás Rodríguez Rubí; *Consuelo...de tontos*, de Salvador M^a Granés, es parodia de la última obra de Ayala, *Consuelo*, ambas de 1878; *Galeotito* (1881), de Francisco Flores, parodia *El Gran Galeoto*, de Echegaray. En paralelo, en Barcelona, triunfaba Federico Soler i Hubert, *Serafí Pitarra*, quien contribuía al Xaronismo, ambiente en el que triunfaban el humor y las parodias con sus gatadas: *L'esquella de la Torratxa*, parodia de *La campana de la Almudaina*, de Juan Palou y Coll; *La venganza de la Tana*, que lo era de *Venganza catalana*; *Lo cantador*, de *El trovador*, de García Gutiérrez, etc. Esta amplísima relación no incluye las parodias de las obras líricas; apenas citaré, a continuación, algunas de las muchas que se hicieron al *Don Juan Tenorio*, que se multiplicaron desde la misma fecha de su estreno y se extendieron por el siglo XX: *Juan el perdío*, *L'agüello pollastre*, *El novio de Doña Inés*, *La herencia de Tenorio*, *Don Juan Curda*, *¡Don Juan!...¡Don Juan!*, *El último Tenorio*, *Tenorio taurino*, *Doña Juana Tenorio*, *Tenorio musical*, *Tenorio modernista*, etc., etc. (Iñiguez,

1995, 66-69 y 1999, 49-63). En esta misma línea paródica, Ayala se burla y reduce al personaje de Don Juan en *El nuevo Don Juan* (1863).

Como se ha dicho hasta ahora, todo lo referido justifica en parte la vuelta al romanticismo anacrónico, pero hay que añadir otra circunstancia más: la carencia de autores porque, habiendo dejado de escribir Vega, Tamayo y Ayala²⁸⁵, ni Enrique Gaspar, ni Leopoldo Cano ni Eugenio Sellés, aunque tuvieran algunos éxitos, escribieron ninguna ‘alta comedia’ de suficiente calidad y mérito²⁸⁶. Además, como el público parecía satisfecho, entre estos dramaturgos había una gran desorientación estética, apabullados como estaban por los éxitos de Echegaray que los había dejado emparedados entre el romanticismo y el neorromanticismo. Por otra parte, la ‘alta comedia’, que había sido a la vez reflejo y agente de los cambios socioculturales del siglo XIX y no simplemente espejo de la sociedad, ya no parecía interesar a nadie porque su público, la burguesía que la sustentó y pretendió encontrar en sus obras soluciones a los problemas de inestabilidad política, social y económica que vivían en los años anteriores a 1868, cuando triunfó la revolución y se estableció la Primera República, de ideas más liberales, perdió influencia y capacidad de gobierno y, en consecuencia, este género fue decayendo y sus autores prácticamente olvidados o minusvalorados (incluso por los estudiosos actuales). Sin embargo, restablecida la monarquía con Alfonso XII, pronto se recuperó el entusiasmo, la aristocracia siguió asistiendo al teatro Real y, con el fasto de la gran burguesía y el despegue económico de la pequeña burguesía, el teatro empezó a prosperar y a ser masivamente concurrido por la clase media y media baja, pero no estaban para ensayos dramáticos ni para obras serias. Alberto Sanabria y Puig tiene una idea muy clara al respecto: “De algunos años a esta parte, el público fluctúa entre exageradamente benévolo para tragar lo malo, y más exageradamente hostil hacia casi todo lo que encierra un pensamiento serio, una forma literaria; como si lo uno tuviese un mérito ya en el solo hecho de ser grosero, y lo otro una falta únicamente en el ser digno” (1877, 15). Sin embargo, pese al cambio de expectativas y de gustos en el espectador, cuando en 1878 se estrena *Consuelo*, de Ayala, el éxito fue rotundo²⁸⁷. Luego esto corrobora que la causa principal del abandono de la ‘alta comedia’ no fue tanto el que dejaron de agrandar este tipo de

²⁸⁵ Ventura de la Vega era tachado por sus coetáneos de indolente; Tamayo era visceral y abandonó el teatro porque no se le consideró como él pretendía, y Ayala se dedicaba a la política más que a la literatura. Con ninguno de estos autores, a los que se les reconocía que sabían escribir teatro, tuvo la alta comedia suerte; en otras circunstancias, quizá hubiera podido ser distinto.

²⁸⁶ Clarín, en uno de sus artículos sobre la novela de Pereda *Pedro Sánchez*, había manifestado que no le parecía Cano un buen autor teatral, aunque alguno de sus éxitos le hizo pensar “que yo no sirvo para anunciar poetas” (*apud* Beser, 1968, 219)

²⁸⁷ No faltaron los que adujeron que su éxito se debió al gran prestigio que tenía Ayala en aquellos momentos en que era Presidente del Congreso. Lo cierto era que se llevaba mucho tiempo esperando que estrenara la obra que se sabía que estaba escribiendo, que *Consuelo* fue recibida con verdadero alborozo y que no defraudó, antes al contrario.

obras, sino que no encontró un dramaturgo a propósito que siguiera cosechando éxitos para ella. El problema no solo afectaba al último cuarto de siglo, sino que abarcaba las etapas anteriores porque, como se ha visto, una de las dificultades que tuvo la ‘alta comedia’ desde su inicio fue, precisamente, la escasez de buenos autores que se dedicaran a ella y escribieran obras de calidad; otra fue que incluso ellos mismos practicaban el hibridismo; la tercera, que los dramaturgos que hubieran podido sacarla del atasco, principalmente Tamayo y Ayala, estaban dedicados a otros asuntos. Una vez muerto Ayala en 1879, el vacío lo ocupó Echegaray, que prefirió dejar de lado los dramas de tesis en los que se había iniciado como admirador de Ayala, y que hacían meditar a los espectadores en la necesidad de mejorar sus relajadas costumbres, y se ancló en un tipo de teatro que ahora prefería la burguesía que vivía muy tranquila en la calma chicha que dominó la época de la Restauración y no sentía ningún interés por el teatro con fines didácticos y moralizantes. ¿Cuáles eran esas obras? Las del ya viejo y caducado romanticismo.

Es muy interesante el planteamiento de Edgard Samper (1996), con quien coincido absolutamente: la ‘alta comedia’ fue una fuente de inspiración para Echegaray, que asistía a sus estrenos con una fuerte emoción de juventud. De hecho, *El tejado de vidrio*, *El nuevo Don Juan* y *El tanto por ciento* los consideró Echegaray, según él mismo cuenta en sus *Recuerdos*, como unas etapas determinantes en el proceso de transformación del género dramático en España. Cito textualmente sus palabras:

Aunque seguía conservando la nostalgia de los grandes dramas románticos a los que iba a intentar dar un nuevo soplo, algunos años después, Echegaray se dejó seducir por ese teatro que presentaba en España un nuevo estilo, el del realismo dramático y, sobre todo, una nueva temática, en el sentido de que Ayala tenía la voluntad de representar en el escenario los interiores burgueses. Lo que le atrajo también, porque coincidía con su propio concepto del mundo, fue la defensa de los valores espirituales y sociales (nobleza del alma, abnegación, desinterés) que se oponían, muchas veces de manera maniquea, al positivismo y al materialismo de una sociedad dominada por el dinero [...] Ayala incluye además al “razonador” en el *dramatis personae*, lo que recalca la finalidad de su teatro: las cualidades morales de un personaje deben permitir mejorar el funcionamiento de una sociedad [...] Antes de ser productor de dramas, Echegaray fue consumidor durante muchos años. El ambiente teatral en el que vivió desde su infancia, le dio un conocimiento precoz del juego escénico y lo puso en contacto con el teatro contemporáneo y con la “alta comedia” de Ayala y de Tamayo. Ya en sus primeras tentativas, en 1874, Echegaray mantendrá la integridad moral que se desprende de los dramas de ambos dramaturgos. Los conflictos presentados nunca se pueden disociar de los problemas de sacrificio, de virtud, de honor o de deber aunque, para responder a las exigencias de otras formas de sensibilidad, Echegaray introduzca nuevos elementos en la temática y en la tipología. Reanudando con la teatralidad romántica, los dramas echegarianos, más violentos y más sangrientos que los de Tamayo y de Ayala, aparecerán cada vez más excesivos y desmesurados (1917, II, 163-171).

Me parece muy significativa la opinión de que los dramas excesivos y desmesurados de Echegaray respondían a las exigencias de “otras formas de sensibilidad” más acordes con la

tranquilidad y seguridad que la burguesía sentía en la España de Alfonso XII, aunque él se hubiese iniciado con los presupuestos de la ‘alta comedia’ de Tamayo y Ayala. Sin duda, este tipo de obras llenas de “teatralidad romántica” le aseguraba un éxito y un público determinado. Es así como triunfa el neorromanticismo y como España se queda atrás de las nuevas corrientes europeas.

Ángel Valbuena Prat corrobora que “la característica del último cuarto de siglo fue la ramplonería del ambiente que desde la época de la Restauración se había ido adueñando del espíritu medio, con una solución casera y burguesa de todos los conflictos” (1930, 317). Clarín, con su sagaz visión, afirma que en este ambiente adormilado el teatro de Echegaray fue “como si los sentidos del público, en violenta tensión durante aquellos últimos años, tuvieran necesidad de más terroríficas emociones que, hasta entonces, sólo aquellas obras alcanzan súbitamente lo que ya no podían lograr ni los dramas de costumbres, ni aquel mismo género, cuando reprimía sus bríos” (1971, 52).

Otra circunstancia que es preciso valorar es la que emana de la industria cultural de esta época, incoherente, en un principio, por la variedad de piezas, de puntos de vista, de premisas y de objetivos, y por la férrea homogeneización que demuestra al conectar arte con realidad, creación con recepción, pero que compone un panorama acorde con la situación histórica y con las necesidades sociológicas y psicológicas que el público tiene en esta etapa tan agitada y tan revuelta del siglo XIX español. José Carlos Mainer lo explica con las siguientes palabras: “La relación esencial entre la vida social y la creación literaria no incumbe al contenido de estos dos sectores de la realidad humana, sino tan sólo a las estructuras elementales, lo que podríamos llamar las categorías que organizan a la vez la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el escritor” (1988, 123). Iris Zavala tiene una opinión similar: “Dentro del proceso semiótico, el autor es sólo uno de los eslabones de la situación comunicativa; el texto es un proceso y nunca un producto finalizado de intersecciones de superficies textuales donde podemos ‘leer’ otros textos. Todo este mosaico se ha llamado ‘textualidad’ (Barthes, 1990), ‘transtextualidad’ (Genette, 1989), ‘dialogía’ (Bajtin, 1989)” (2001, 7). Efectivamente, cuando intentamos emitir un juicio de valor sobre el teatro de este periodo del siglo XIX que estamos estudiando, tenemos que tener en cuenta dos aspectos: el literario interno, implicado por la obra, y el del entorno aportado, en este caso, por el receptor. En el literario interno, o sea, en el texto de ficción, se plasma una realidad, más o menos cierta, pero los valores y actitudes que defiende el autor no tienen que coincidir plenamente con los de sus posibles receptores, es decir, el receptor no siempre ha de estar de acuerdo con los horizontes de expectativas que en cada momento le va planteando el autor ni con las soluciones que aquel

va escogiendo; por otra parte, las interpretaciones cambian y se enriquecen de generación en generación (como pasó con las refundiciones de Calderón que se estimaron como símbolo de libertad político-social y por eso triunfaron en el romanticismo, cuando él se refería a libertad religiosa en oposición al determinismo, que era más coherente con su tiempo y con su condición de clérigo). En esta época ocurrió lo mismo: Galdós se quejaba de que había pretendido con sus novelas educar a la alta y media burguesía para que, junto a la baja burguesía, encontraran una solución que permitiera progresar a España, pero no lo logró; y desde el teatro, Antonio Sánchez Pérez, en 1898, se quejaba de lo desprotegido que se hallaba el público ante tanta manipulación: “Explotar al público no es guiarlo; satisfacer sus pasiones o sancionar sus ideas, no es mejorarlas; y nosotros entendemos que se ha de enseñar con el periódico, con el libro, con el drama, y con todas las obras que interesan al corazón del pueblo y a sus ideas”²⁸⁸. El crítico Manuel de la Revilla, refiriéndose al teatro por horas, escribía lo siguiente:

No nos asustaría la terrible competencia que hacen a los teatros de primer orden si en ellos se diera culto al arte; pero sí nos indigna que en su mayor parte se consagren a depravar el gusto artístico y el sentido moral del público que a ellos acude. Ciertamente que hay algunos en que se cultiva con buen éxito el género cómico, ofreciendo al espectador grato solaz, sin mengua del arte y del público decoro; pero en otros sólo se representan farsas absurdas o inmorales, bufonadas grotescas, piezas políticas de malísimo carácter y otras lindezas análogas, acompañadas no pocas veces de impúdico can-can (1883, 467)

Tenía razón Revilla, porque este tipo de teatro estaba hecho para un pueblo que, desde el punto de vista socio-político, era innecesario ante el nuevo bloque monarquía-nobleza, y, así, se presentaba en las tablas “como elemento secundario, simplón y regocijante, ajeno a toda acción de grandes dimensiones humanas”, como bien ha visto García Pavón (1962, 29). Este pueblo, conforme con el orden social establecido, no tenía nada que ver con aquel otro del siglo XVII que no aceptaba las injusticias sociales. Aun así, no podemos quitarle al “género chico” el mérito de haber llevado a escena a los tipos urbanos de la clase baja, representantes de la miseria y del cinismo, pero también de la virtud de los pobres, un pueblo alegre o doliente que no se sublevaba pero se quejaba de su situación desfavorecida, como quedó dicho. En ese sentido, aunque tenga razón, me parece excesivamente despectiva la opinión de Yxart, que lo define como “la apoteosis de la grosería, de lo innoble y plebeyo” (1987, 79), pues hay que tener en cuenta que las obras del “género grande”, con sus idearios políticos y sociales, le quedaban al pueblo muy lejos de sus vivencias, preocupaciones u horizontes de expectativas. Hay que esperar a que los movimientos sindicalistas iniciados en Bruselas en 1868 penetren en España, primeramente en

²⁸⁸ “El público... niño”, *La Ilustración Española y Americana*. XL, 8, 189, 123-126.

Barcelona y Valencia en 1870, y den sus frutos iniciados con el *Juan José* (1895), de Dicenta; se introduzca la cuestión social y se rehabilite la importancia dramática del pueblo en la escena, se le confieran los primeros papeles y se fije la atención en los problemas privados del humilde, que ya no son de honra ni solamente políticos, sino nutridos de una nueva preocupación, hasta ahora ignorada: la justicia social.

En cuanto a las obras neorrománticas, y al igual que ocurría con el género chico, no solo obviaban la realidad sino que la falseaban, que era lo mismo que se había hecho en las refundiciones. Al principio, las obras estaban marcadas por las ideas frustradas de la pequeña burguesía, pero al producirse un cierto conformismo en ella porque la prosperidad económica y la abundancia de trabajo durante la Restauración la confunde, empieza a acudir al teatro y este se pone a su servicio. De esa manera, la escena siguió siendo cautiva de la atención y de la voluntad del público, utilizada como instrumento eficazísimo de la transformación de principios e ideas y divulgación de toda suerte de postulados y doctrinas que denotan la irrealidad y abstracción en que vivió el pueblo español en toda la etapa alfonsina. Como en el Barroco, desde las tablas, se defiende la patria, la religión, la monarquía y el honor, todos los ingredientes arcaicos del teatro echeagarayesco que es el que triunfa y llena los teatros.

Aparte de todas las razones expuestas, me parece muy acertada la opinión de Carlos Guaza, que ofrece, además, el valor añadido de observarlo desde su tiempo. Afirma que los dramaturgos de la ‘alta comedia’ están prácticamente olvidados, probablemente, porque sus personajes no son exaltados y no alcanzaron una aureola de héroes o de rebeldes como lo fueron los románticos ni fueron salvados en el último momento por una fuerza sobrenatural o por un gran y desinteresado amor. Pero, Guaza se refiere a continuación al tipo de personajes que protagonizaban la ‘alta comedia’:

Todos los días tropezamos con alguno de esos hombres cuyo egoísmo les lleva a concebir y pregonar un sistema moral para la vida, donde se disculpen y hasta se ennoblezcan los vicios y los crímenes de la suya; con uno de esos distinguidos infames que aspiran por medio de modales elegantes y correctos a difundir entre los pueblos un nuevo evangelio, donde la perfidia y la bajeza sean consideradas de buen tono, y las más nobles virtudes patrimonio sólo de los cursis (1884, 167).

En el uso que hace Guaza de esta palabra no se observa ningún matiz negativo, por lo que es posible entenderla en su sentido denotativo como ‘elegante’ o ‘fino’, pero lo cierto es que el pueblo la utilizaba con significado peyorativo para referirse a la burguesía crecida al calor de las desamortizaciones y a la implantación de la economía moderna (Tierno Galván, 1982). Esta burguesía era despreciada por la aristocracia y, a su vez, marginaba al pueblo; no merecía

confianza a nadie porque estaba llena de vicios, principalmente la mezquindad y la hipocresía, como revelan las obras dramáticas y narrativas que la tienen como protagonista.

Casalduero hace una valoración global del teatro en todo este amplio periodo que va desde el romanticismo hasta el realismo. Lo que el romanticismo ansía es vivir la historia, tanto en su pasado como en su presente. De ahí se pasará a la concepción del futuro como forma utópica (1974a, 145). Pero con la estética realista no se mira al pasado ni al futuro, sino a un presente reducido y acotado que responda a la verdad como origen de belleza artística y belleza moral, como manifestó Tamayo. Con *El hombre de mundo* (1845), Ventura de la Vega introduce en la escena la alta clase media como tal: terratenientes madrileños que solo tienen que ocuparse de hablar de diversión, de celos, de amor, de matrimonio, de banquetes...²⁸⁹. Su tono, estilo y modales son los que corresponden al ambiente de los salones en los que se mueven, el *demi monde*.

“Ventura de la Vega –dice Casalduero- nada tiene que manifestar en contra de esa burguesía a la española, es decir, que no es burguesía. La ñoñez tiene un desenlace feliz. Hay una reducción mesocrática de la pasión. Más que retratos de caracteres, tenemos la captación moral de un medio social, que no se rechaza, a través de estructuras psicológicas típicas. Penetramos en ese mezquino mundillo socio-moral” (1974a, 146). Tal como lo entiendo, el problema estaba, precisamente, en la verdad artística con que el dramaturgo reflejaba la realidad que llevaba aneja la repetición de los personajes que siempre eran los mismos: los esposos adúlteros, la mujer pizpireta, el marido de cascos ligeros, los amigos comprometedores, el joven honrado y puro que desprecia las riquezas y aspira a un matrimonio por amor. Con esos estereotipos un buen número de autores de comedia de levita o de salón falseaban los conflictos reales y los tipos humanos a los que esos personajes representaban y que se caracterizaban por tener una moral de bajo vuelo pues lo que entendían por dignidad aristocrática se quedaba en rigidez, en engolamiento y en convencionalismos. Los personajes resultaban tan huecos y las obras tan fingidas que la ironía y la caricatura denunciaban la insoportable impresión de un producto artificial y las parodias hicieron mella inmediatamente en ellas, como hemos visto. No obstante, Ayala quiso escribir comedias de tesis y reconducir con ellas a la sociedad burguesa adoctrinándola con sus obras y esos mismos personajes los vamos a ver con posterioridad en las exitosas obras de Jacinto Benavente, el mejor continuador de Ayala según Julio Cejador (1922, VIII, 67), con Martínez Sierra, etc. Leonardo Romero Tobar afirma lo siguiente:

²⁸⁹ Los pintores de la época captaron este ambiente suntuoso y complaciente en el que se movía la burguesía. De los paisajes neblinosos y las ruinas, los castillos, las grutas y las iglesias se pasa a los gabinetes elegantes donde la mesa está ricamente puesta para almorzar, tal como puede verse en los lienzos de Gustave Caillebotte.

Esta idea de la imitación aderezada es la que mantenía Bretón de los Herreros a la hora de explicar su programa de técnicas para el perfeccionamiento de los actores, la que subyace en las discusiones sobre la legitimación estética de la entonces novedosa fotografía y la que, hablando directamente de pintura contemporánea, epitomiza Gustavo Adolfo Bécquer en varios momentos de su trabajo periodístico, como cuando sostiene que ‘la verdad hasta en la escuela más realista se embellece o debe de embellecerse cuando se refleja en la mente del pintor’ (2006b, 155).

Jesús Rubio Jiménez matiza con el siguiente juicio:

El drama del realismo escénico español fue su incapacidad para desplazar o sustituir con nuevas categorías las heredadas del romanticismo tradicionalista, negador en último término de la historia y, en consecuencia, del posible análisis de realidades presentes. Acaso no sea exagerado por ello y a la vista de lo dicho hasta ahora afirmar que la “alta comedia”, la etiqueta que fue acuñada para referirse a este teatro, mira en sus procedimientos constructivos más que al modelo de la *pîece bien faite* francesa, que se ha evocado con frecuencia, a modelos españoles áureos, si bien mejorando –o al menos intentándolo– su disposición y elocución, es decir, tratando de aproximarse a la comedia calderoniana más que al espontáneo Lope de Vega. Los detalles se agavillan y organizan en función de la intención última, que no es sino la demostración de una tesis coincidente moralmente con la moralidad más estrictamente ortodoxa del catolicismo. De este modo, el teatro áureo español jugó un papel decisivo en el desarrollo del realismo escénico decimonónico, pero un papel paradójico: contribuyó de manera importante a hacerlo imposible ideológica y formalmente. Fue un filtro interpuesto entre los dramaturgos y la realidad (1990, 185-186).

Las consideraciones de Romero Tobar y de Rubio Jiménez son totalmente válidas, pero intentaré ir un poquito más allá. Sustentaré mi opinión primeramente en conceptos teóricos fundamentados en la semiología dramática, tal como los expone Bobes Naves (1987, 60-61, 149-ss). Como sabemos, la obra de teatro es el resultado de varios procesos parciales que se integran en el final: “La representación como forma de recepción definitiva del texto dramático –dice la autora– impone unos condicionamientos en la forma (diálogo), en el espacio (espacio escénico), en el tiempo (presente) y en la forma y amplitud de la historia que se representa (acciones, tensiones)”. Todas estas formas, relaciones y circunstancias caracterizan al texto dramático y no es una sola la que da origen a las demás. El lector “recibe el texto en la forma habitual de la literatura y de todo texto lingüístico, es decir, en forma sucesiva y lineal. El espectador recibe linealmente la historia, que se desarrolla en un presente progresivo, pero con signos que pueden manifestarse en simultaneidad”. Estos signos son verbales y no verbales. El conjunto de la obra escrita (texto literario) y la obra representada (texto espectacular), con todas las relaciones que suscitan en el proceso de la comunicación en que intervienen, es lo que se denomina texto dramático: lectura y representación están incluidas en él y tienen valor dialógico, es decir, se dirigen a todos aquellos que tengan competencia para entenderlo e interpretarlo. Basándome en esto, y en mis propias reflexiones, he llegado a las siguientes conclusiones: mientras la burguesía

se enorgullecía de su confortable mundillo, sus individuos tenían el complejo de Edmundo Dantés, conde de Montecristo (que así era como llamaban al potentado marqués de Salamanca), y creían haber alcanzado el modelo al que todos miraban con envidia y deseaban imitar; no les importó que los dramaturgos de la ‘alta comedia’ les predicaran en contra de sus conductas licenciosas y avariciosas. Pero la ‘alta comedia’ tenía que ser entendida e interpretada desde unos supuestos socio-históricos que no se dieron ya después de la Revolución de 1868, pese al éxito de *Consuelo* diez años después. Podría decirse que *Consuelo* fue despedida y cierre de un género dramático pretendidamente realista, pues la intención de los dramaturgos en activo era renovar el teatro desde el punto de vista espacial y manejar una acción sencilla con personajes de sus días, es decir, que fueran copias de la realidad, pero no lo consiguieron. Creo, sin embargo, que lo pretendieron, y así lo demuestran algunas obras de Rodríguez Rubí, de Tamayo, de Serra, de Sellés, de Gaspar, de Cano, de Zumel, de Arderius, de Ayala, de Revilla, de Yxart, de Fernando Garrido, contra las que cargaron el público y la censura (y en el teatro se superponían la gubernamental, la eclesiástica y la militar) y, o duraron muy poco en cartel, o ni siquiera pudieron estrenarse. Pero existir, existieron. El propio Ayala denunció la mezquindad de la burguesía en *El tanto por ciento* con sus famosísimos versos “una cosa es la amistad / y el negocio es otra cosa”, que ha quedado como frase hecha en la lengua coloquial de los españoles. Más tarde volvió a intentar la copia de la realidad en *El nuevo Don Juan*, que contiene algunas escenas que fueron calificadas de escabrosas y por lo mismo tacharon al autor de naturalista, motivo por el que la obra no triunfó. Después del 68, Ayala se dedicó a la política y prácticamente dejó de escribir. En esos momentos, y como consecuencia de los sucesos políticos, fue cuando la burguesía no quiso verse reflejada en las tablas porque ya no estaban los tiempos para hacer alardes clasistas con una república en el gobierno, un Amadeo I que había abandonado la corona española y sublevaciones de obreros que iban en aumento. En este sentido, puede decirse que *Consuelo*, la última y la mejor obra de López de Ayala, estrenada en 1878, fue también la última y muy sobresaliente de la alta comedia’. No faltó quien dijera que a su éxito y aceptación contribuyó la alta posición que ocupaba en el gobierno su autor, porque a otro quizá no le hubieran admitido el desenlace que escogió para su obra y que planteó en las tablas. Lo políticamente correcto en aquellos días hubiera sido haber terminado con un “perdón para todos” y recuperación de la situación inicial: o sea, un arreglo conveniente e hipócrita entre el matrimonio de Consuelo y Ricardo; pero Ayala prefirió castigar a la protagonista por haberse mentido a sí misma y haber valorado el dinero por encima del amor. Ayala rompió con los convencionalismos burgueses que dictaban la solución primera. Edward Coughlin, precisamente, le reprocha no haber sido capaz de escribir una comedia realista (1977, 76-102). Pienso, no

obstante, que sí las escribió. Algunas, como *El tejado de vidrio* e incluso *El tanto por ciento* o *El nuevo Don Juan*, edulcoradas con un final feliz para los buenos; sin embargo, en *Consuelo* no hay nada de eso y la protagonista termina enfrentándose con su propia imagen y su realidad sin fingimiento.

Así pues, la realidad agradable que presenta la ‘alta comedia’ se entiende también desde la perspectiva de lo que estaba dispuesto el espectador a aceptar, aunque el autor no estuviera dispuesto, en un principio, a otorgárselo; pero como una cosa dependía de la otra, el dramaturgo fue el que acabó admitiendo lo que quería el público. Ya lo dijo Lope: “al vulgo, lo que es del vulgo”; en este caso, a la burguesía lo que ella quisiera, porque el teatro tiene un fin último: la representación ante el espectador, y si no hay espectador, no hay teatro. En favor de la ‘alta comedia’ hay que decir, como bien indica Carlos Guaza, que sus personajes no pueden considerarse realistas porque reflejan en sentido amplio verdades simbólicas de la sociedad en la cual, y para la cual, se escribieron (1884, 167). Muchos críticos estaban de acuerdo y defendían que el retrato de costumbres que se hacía en el teatro debía ser acorde con la verdad histórica. Miguel Agustín Príncipe, entre otros, afirmaba lo siguiente: “Yo creo que la literatura participa siempre poco o mucho del carácter de la época en que se escribe, pero niego que para merecer el nombre de tal se haya de ver precisada a ser constantemente el retrato, la copia, el *fac simile*, digámoslo así, del siglo a que pertenece”. Por una parte, Príncipe defiende un concepto de público como “ente moral”, cuyos componentes, los espectadores, son los representantes de los principios inmutables de la moral humana:

Un sentimiento de moralidad profundamente arraigado en el corazón humano, hace que los espectadores, cualesquiera que sean sus principios literarios y su conducta privada, anhelan ver en la escena erguida y triunfante la inocencia, respetado el pudor, anatematizados los crímenes [...] Igual noción de público teatral encontramos en la obra de Lombía: en el teatro es donde el egoísmo pierde todo su imperio... el individuo puede preferir los vicios, pero el público sólo ensalza las virtudes; por grosero que sea el hombre individualmente, no sufre en la escena nada que hiera las buenas costumbres... los mismos [espectadores] en el teatro representan la fuerza moral unitaria a lo cual todo debe someterse (Espín Templado, 2005, 135-136).

Las dos opiniones defienden el buenismo del público, pero (aunque esto pudiera ser verdad en algunos espectadores sensibles que detestaran las inmoralidades y acciones vituperables que se representaban en las tablas y obtuvieran de ello un ejemplo edificante) insisto en que a la alta burguesía, para la que el teatro no era sino una coartada para sus galanteos, y que se creía en posesión de una forma de vida loable y ejemplar, no le gustaría verse reflejada en los escenarios tal como era y, después de la revolución, ya no le interesó un tipo de teatro que

reflejase sus privilegiados modos de vida. Además, no había autores capaces de competir con Echegaray.

En definitiva, hasta ahora se ha defendido que la ‘alta comedia’ pudo ser relegada debido a su herencia moratiniana, a su naturaleza didáctica y a la carencia de dramaturgos que pudieran dedicarse al teatro de lleno como medio de vida (como era el caso de Galdós); pero también cabe preguntarse si no lo fue porque en ocasiones pretendió ser demasiado “real” para lo que estaban dispuestos a digerir aquellos burgueses sobre los que cayó la Revolución del 68 como un jarro de agua fría. De ahí que, en su discurso “Sentido moral del teatro”, Leopoldo Augusto de Cueto, en 1868, arremetiera contra el teatro porque su influencia podía ser sana o pernicioso y desconfiara de él porque podía convertirse en medio de propagar ideas. En un apóstrofe dirigido a los escritores dramáticos que reproducen la parte más pobre y menos bella de las costumbres de su tiempo, les advierte:

[Si] juzgáis haber llegado a la cumbre del arte, os engañáis deplorablemente. Vuestras obras, hijas del prosaico sistema que hoy se llama realismo, son al arte puro y verdadero lo que la fotografía a la pintura. Os basta la imagen muerta de las cosas; lo puro y lo elevado no os conmueve por eso escogéis mal, por eso la sociedad que pensáis retratar y que calumniáis a menudo, mira vuestras obras con insustancial pasatiempo. La sociedad no respeta el arte sino cuando le impone su grandeza (1868,12).

Con los recelos que suponía, después del 68, verse retratados en el escenario, resultaba comprensible que no sintieran ningún agrado ante una ‘alta comedia’, razón por la que los autores que insistían en reconquistar al público fueron limpiando cada vez más de elementos molestos los argumentos. El propio Galdós se quejaba de que los asuntos se habían reducido a tres o cuatro fábulas: el adulterio y sus consecuencias, el desprecio de las riquezas, la desazón de los novios que no pueden casarse porque los padres se odian, y nada más. En cuanto a los caracteres, habían quedado en el marido engañado, que siempre es el mismo y ha venido a ser un muñeco de cartón, a la esposa infiel, al padre intransigente y entrometido. Las leyes por las que se rigen son exclusiva y puramente teatrales, de ahí que las acciones respondan a una moral que solo existe de telón adentro. En su discurso de ingreso en la RAE, concluía del siguiente modo:

La misma confusión evolutiva que advertimos en la sociedad, primera materia del Arte novelesco, se nos traduce en éste por la indecisión de sus ideales, por lo variable de sus formas, por la timidez con que acomete los asuntos profundamente humanos; y cuando la sociedad se nos convierte en público, es decir, cuando después de haber sido inspiradora del Arte lo contempla

con ojos de juez, nos manifiesta la misma inseguridad en sus opiniones, de donde resulta que no andan menos desconcertados los críticos que los autores²⁹⁰.

En esta situación, el teatro de Echegaray funcionó como una gran válvula de escape, una vuelta al pasado y una defensa de todos los valores tradicionales. Como Ana Ozores, la Regenta, que llora viendo el *Tenorio*, lo que añoraba la burguesía era la época que había quedado atrás y que el neorromanticismo le servía ahora en bandeja. Casaldüero, para describir cómo estaban los ánimos de la gente al inicio del romanticismo, recurre al relato que hace Espronceda al asistir a la representación de *El campanero de San Pablo*, que vio en Granada: “Todo lo olvidamos allí... Nosotros no tuvimos tiempo sino para sentir, y nuestro corazón dominó tan absolutamente nuestra cabeza que no la dejó un punto libre para juzgar: Imposible es, por consiguiente, que analicemos el drama” (1974a, 145). Era precisamente de lo que se trataba: de vivir la historia, de anclarse en el pasado:

Surgía así un complicado sistema cultural: las masas populares siguen, prácticamente aisladas, un camino cultural autónomo, con su prensa, sus lecturas en común, sus modestos intentos culturales, que en el siglo XX tuvieron otra importancia. Las burguesías y sus distintos estratos, eligieron una clara diversificación: hacia el elitismo racionalista y liberal (desde la Institución Libre de Enseñanza hasta los novecentistas de 1913) o hacia el elitismo integrista, nacionalista y antiliberal. Y entre un populismo democratizante (encarnado por Costa y gran parte de los regeneracionistas) u otro populismo nihilista o cripto-anarquista (Martínez Cuadrado, 1986, 534).

Para completar este panorama general que he ido trazando hay que añadir, finalmente, que, en las últimas décadas del siglo, vinieron a sumarse a la nómina de dramaturgos una serie de autoras que llegaron a hacerse un nombre dentro de un dominio masculino. Desde mediados del siglo ya habían surgido algunas de cierta importancia: Manuela Cambrónero, Carolina Coronado, Joaquina Vera,... Ahora se suman Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario de Acuña, Elisa Luján de García Dana, Joaquina García Balmaseda, Adelaida Muñiz y Más, Emilia Pardo Bazán, Mercedes de Velilla, entre otras. Muchas de ellas tuvieron que escribir con seudónimos: Purificación Llobet firmaba *Camila Calderón*; Isabel Cheix, *Martín Ávila*; Pastora Echegaray, *Jorge Lacosta*; María de Soto y Sáez, *Modesto Aria*... Otras firmaban con los apellidos del marido²⁹¹. La gran mayoría de sus obras eran piezas menores que se representaron fuera del ámbito de Madrid, con lo cual su impacto fue muy limitado aunque, a medida que las ideas

²⁹⁰ Véanse “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, de 1870, y “La realidad presente como materia novelable”, de 1897 (2004).

²⁹¹ El caso más llamativo es, sin duda, el de María de la O Lejárraga (1874-1974) que firmaba como María Martínez Sierra y a quien hoy se considera autora de las obras que firmó su marido Gregorio Martínez Sierra.

krausistas iban tomando fuerza, la aceptación y el reconocimiento de la mujer como escritora fue cada vez mayor (Simón Palmer, 1983a).

V. LÓPEZ DE AYALA Y LA 'ALTA COMEDIA'

V. 1. *La estética de la ‘alta comedia’*

Para encuadrar el contexto en que se fragua la obra de Ayala, es preciso también analizar las corrientes de las que surge el teatro de la época y en las que se inserta. En primer lugar, debe aclararse que el término ‘alta comedia’ no aparece en los diccionarios hasta 1884, si bien el concepto se tiene claro desde 1835²⁹² referido a la clase media y media alta que, en el teatro, defendía la tesis burguesa del justo medio como base ideal del sistema. Ni siquiera la denominación de este tipo de teatro es clara y única: ‘alta comedia’ se utilizó para indicar que estaba limpia de chabacanería y era idónea para la buena sociedad; pero también se utilizaron “comedia de salón”, “comedia de levita”, “comedia de tesis”, “comedia de sociedad”, “comedia nueva”, “comedia dramática”, “drama de tesis”... M^a José Rodríguez Sánchez de León, al hablar de la canonización del realismo burgués, afirma lo siguiente:

El drama burgués se sirve de la verosimilitud para adscribirse a unas coordenadas históricas determinadas con la intención de conmover y aleccionar al espectador de la misma manera que lo hace la vida misma. Como reconocía el alemán Bodmer en una carta sobre la tragedia, la imitación, por muy perfecta que fuera, no podía conmocionar tanto como la contemplación de sucesos reales. Precisamente por ello, el drama moderno debe resultar técnicamente lo más verosímil posible si aspira a convertirse en una escuela para afrontar las dificultades de la vida. Por ello hay que convencer a los espectadores de que, aun realizando una abstracción figurativa, constituye un trasunto poético de sus modos de vida y preocupaciones diarias. A este respecto, dicho drama se enmarca institucionalmente en el ámbito de lo vivencial cotidiano simbolizado, como señalaba Diderot, por las clases medias con el propósito de imponer en los oyentes los principios morales que ellas representan. Leandro Fernández de Moratín lo expresaba del siguiente modo: “Como el poeta cómico se propone por objeto la instrucción común, ofreciendo a vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las

²⁹² “Lo que hoy llamamos “realismo” surgió entre 1830 y 1856. El vocablo apareció por primera vez en 1835 para definir la “*vérité humaine*” de los cuadros de Rembrandt. Luego comenzó a utilizarse en literatura para identificar el retrato o pintura de lo cotidiano con las fuerzas democráticas y revolucionarias. Se lanzaron entonces las acusaciones de inmorales, destructores del sistema, canalla democrática, contra los autores que rozaban estos temas. En Francia se percibió un cambio sustancial hacia 1856, a partir de la polémica exposición de la obra de Courbet, como ya dejamos dicho. Los que hasta entonces habían sido llamados por Philarète Chasles los “*escrocs et les cochers de fiacre*”, o literatura deplorable, adquieren prestigio. El término “realismo” tiene una historia compleja y accidentada; se empleó este rótulo para catalogar desde Balzac, Flaubert, Champfleury, hasta los Goncourt, Zola y Maupassant. No será hasta 1856, con la revista *Le Réalisme* de Champfleury y Edmond Duranty, cuando el término adquiera un sentido preciso. Para ellos el realismo era daguerrotipo de la vida cotidiana y, además, “*une protestation raisonnée par la sincérité et le travail contre le charlatanisme et la paresse*” (Jover Zamora, 1988, vol. XXXV, 122).

pasiones y el estilo en que debe expresarlas”. De acuerdo con el llamado *esprit de société*, el teatro ha de constituir una vía [...] para instaurar socialmente los valores encarnados por la burguesía ilustrada. La transformación social que conviene verificar siguiendo el paradigma de la sociedad culta en la que se desea convertir a la nación española debe mostrarse correlativamente en el teatro en tanto que este resulta configurador de una forma de vida y de comportamiento sobre el que se habrá de asentar la transformación de los súbditos en ciudadanos (2010, 51-52).

Hay que decir que la catalogación tradicional de comedia se caracteriza por lo festivo, lo tendente a la risa, la sátira benévola, el humor, y no es coherente con los argumentos que trata la ‘alta comedia’ y el tono serio con el que los plantea el dramaturgo. Sí estaría relacionada con la finalidad que le es propia y que ya Aristóteles dejó planteada en su *Poética*: además de ser obra bien hecha, estética, tiene que contribuir a purificar al espectador de todos los afectos que sean perniciosos, es decir, que uno de sus objetivos ha de ser el perfeccionamiento del individuo y, a través de él, de la sociedad a la que pertenece. A fines del siglo XVIII y en la comedia moratiniana observamos que el nombre de “comedia” y el ámbito de lo cómico se corresponde con la clase media, y así Moratín aconseja a los autores de esta comedia nueva lo siguiente:

Como el poeta cómico se propone por objeto la instrucción común, ofreciendo a la vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas (1846, 321-322)

Charles Batteux, en 1797, defiende que

La comedia es mucho más propia que la tragedia para dar escenas instructivas [...] Todos los días ocurren casos cuyo éxito pende del buen sentido, de la prudencia, de la moderación, del conocimiento del mundo, de la rectitud, o de cualquier otra virtud particular y en los que lo contrario a estas cualidades produce el desorden y el embarazo. No hay hombre que por sus conexiones civiles y morales no pueda hallarse a cada instante en coyunturas en las cuales su modo de proceder con los demás y su modo de pensar general tengan una notable influencia sobre su suerte²⁹³.

Esta comedia nada tiene que ver con la antigua ni con la barroca, pero sí se relaciona con el drama romántico tal como lo precisa Víctor Hugo en su “Prefacio” a *Cromwell* (1827): mezcla dialéctica entre lo cómico y lo trágico y lo sublime y lo grotesco:

El nuevo público al que va dirigida se integra en la naciente sociedad burguesa a cuyos individuos se les supone que poseen cierta gravedad, son sensibles y tienen sentimientos delicados, sus conversaciones se caracterizan por el tono de la buena sociedad y están educados. Este nuevo grupo social va adquiriendo poder político y consolidándose en las instituciones y, en

²⁹³ *Los principios filosóficos de la literatura*, Madrid, Imp. de Sancha, 1791, III, 335-336.

consecuencia, comienza a reivindicar un protagonismo literario y una literatura específica para ellos que será la ‘alta comedia’, a través de la que se va a instruir al espectador y se le va a guiar en sus actitudes y comportamientos de acuerdo con la sensibilidad de la nueva sociedad burguesa.

Paralelamente, en este momento, se asentaba el realismo en Europa con las novelas de Stendhal (*El rojo y el negro*, 1830; *La cartuja de Parma*, 1839), aunque no fueron demasiado bien recibidas en un principio. El *Curso de filosofía positiva* (1830-1842) y el *Discurso sobre el espíritu positivista* (1844) de Augusto Comte iban a ser decisivos en un principio, pero el verdadero filósofo y teorizador del realismo es, sin duda, Hipólito Taine, que se dio a conocer como crítico en 1855. Alborg dice de él que

atacó desde sus primeros escritos la ‘vieja filosofía literaria’, ‘aquella retórica elegante’ que amaba el sueño y la abstracción, la exaltación sentimental, ‘las aspiraciones del alma’, el vago deseo de felicidad, de belleza, de sublimidad; que imponía a sus teorías la obligación de ser consoladoras y poéticas; que fabricaba los sistemas; que inventaba esperanzas; que avasallaba la verdad y esclavizaba la ciencia; que encargaba las ideas como se encarga un traje...; que odiaba la sencillez y la precisión mientras defendía el derecho de creer sin pruebas. [...] Lo que puede calificarse de ‘tradicón positivista’ arranca precisamente del siglo XVIII. [...] Durante los años del triunfo del romanticismo, un grupo numeroso se había mantenido fiel al espíritu ideológico de la Ilustración, todavía tan próximo, frente al movimiento de restauración católica y monárquica. Este grupo creía en la razón y en el progreso, y toda vuelta al pasado, político o literario –como el romanticismo venía siendo en tantos campos– les parecía volver a la barbarie (Alborg, V, 106-107).

En España, la primera manifestación del realismo la hallamos en el costumbrismo, que supone una nueva representación ideológica de la realidad local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles del ambiente y del comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. José Escobar considera que se trata de una nueva manera de concebir la representación artística y significa una ruptura revolucionaria con respecto a la idea tradicional de mimesis que se mantuvo hasta la Ilustración: “Ya no es la imitación de la Naturaleza en general, como venía entendiéndose tradicionalmente, lo que importa a la nueva literatura. Es decir, la Naturaleza concebida como idea abstracta y universal, no determinada circunstancialmente ni por el tiempo ni por el espacio. Ahora lo local y temporalmente limitado va a reconocerse como objeto de imitación poética” (Escobar, 1998, 25). Esta idea, que aparece en el teatro francés del siglo XVIII, será recogida por Larra sesenta años después para explicar los orígenes de la literatura costumbrista puntualizando que en ella no se considera al hombre en general, sino al hombre en combinación con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que se inserta. Es un cambio muy importante de óptica que da lugar al surgimiento de nuevos géneros literarios transmisores

de una concepción renovadora de la literatura, muy relacionada con la técnica que se utiliza en el daguerrotipo y que expresa el ansia de veracidad del costumbrismo y del realismo. El costumbrismo comienza copiando lo popular y llega a afectar a todas las facetas de la pintura, de la moda, de la ópera, de la zarzuela y, naturalmente, de la literatura. Prueba del gusto por el costumbrismo, principalmente andaluz, fue la gran cantidad de obras pictóricas de este género que se presentaron en las exposiciones universales de París (1855) y de Londres (1862)²⁹⁴. Pronto evolucionó hacia la copia de la vida ciudadana y, en consecuencia, empezó a utilizarse el término de “cuadro de la vida civil”, o sea, de las costumbres actuales de la vida burguesa en todas sus situaciones y de los cambios psicológicos que se operaban en los personajes, en la línea de Diderot. El teatro de Moratín respondía a estas premisas y él mismo aconsejaba al poeta cómico que buscara para sus obras los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debía expresarlas en la clase media porque, según justificaría Mesonero Romanos después,

la clase media por su extensión, variedad y distintas aplicaciones, es la que imprime a los pueblos su fisonomía particular, causando las diferencias que se observan en ellos. Por eso, en mis discursos, no dejan de ocupar su debido lugar las costumbres de las clases elevada y humilde, pero obtienen naturalmente mayor preferencia las de los propietarios, empleados, comerciantes, artistas, literatos y tantas otras clases como forman la medianía de la sociedad (*apud* Escobar, 1998, 25).

En ese sentido, la comedia de costumbres iniciada por Bretón centraba sus ambientes “no en los palacios de los próceres, ni en los camaranchones de la chusma donde han de estudiarse la índole y las costumbres de un pueblo, sino en la clase media, y más cuando esta ha ganado en número y en influencia lo que aquella ha perdido, tal vez para bien de todas” (1998, 25). Escobar concluye afirmando que

[...es a partir de esta nueva visión del mundo, en su dimensión literaria, cuando, desde la Ilustración, con la nueva mimesis costumbrista, se establece la concepción originaria del realismo que asociamos con la novela decimonónica. Frente a esta modernidad de la nueva estética que corresponde a una nueva sociedad, reacciona el romanticismo, la otra cara de la modernidad [...] La Ilustración occidental puede mirarse como parte de una revolución cultural propiamente burguesa, en la que los valores y los discursos, los hábitos y el espacio cotidiano del *ancien régime* fueron sistemáticamente desmantelados de tal manera que pudieran levantarse en su lugar las nuevas conceptualidades, hábitos y formas de vida, y los sistemas de valores de una sociedad de mercado capitalista [...] En efecto, la nueva concepción de la literatura que originariamente entraña el costumbrismo, como impulso del realismo, se manifiesta como una reivindicación de la

²⁹⁴ Pueden consultarse al respecto Méndez Rodríguez (2008, 61-100), Pozo Andrés (1983, 165-172) y Romero Ferrer (2005, 317-327).

revolución cultural burguesa [...] en contra de la literatura de la clase aristocrática dominante (1998, 26-27).

Fueron bastantes los dramaturgos que, aunque se considerasen románticos, se encaminaron por esta nueva vía dramática. Pongamos algunos ejemplos. En García Gutiérrez observamos una evolución que nos permite hablar del desarrollo del teatro decimonónico español, es decir, el paso de una mentalidad romántica exaltada, en *El Trovador* (1836), a una mentalidad claramente burguesa que se ve en *Los millonarios* (1851), reelaboración de una obra suya más antigua, *El caballero de industria* (de 1833), y en la que se plantean ya los temas que van a aparecer en la ‘alta comedia’: la preocupación por la ambición del dinero y su prioridad frente al amor (Espín Templado, 1998c, 132). Otro dramaturgo muy característico del romanticismo como es Zorrilla escribe también obras que bien podrían considerarse cercanas a la ‘alta comedia’. Me refiero a *Vivir loco y morir más* (1837), en la que un donjuán fracasa en el cortejo de la mujer de su amigo y se ensalza la vida tranquila y familiar frente a la azarosa del libertino. En *Más vale llegar a tiempo que rondar un año, Ganar perdiendo, Cada cual con su razón, Juan Dándolo*, nos encontramos con una vuelta al teatro del siglo de Oro, que era aspiración del romanticismo, pero Zorrilla exalta la virtud y condena el vicio, motivos que se convertirán en rasgos propios de la ‘alta comedia’, mientras que el marco histórico-temporal pasado resulta totalmente gratuito, como es también gratuito en el *Don Juan Tenorio* (1844), que participa de esos mismos objetivos burgueses, pues el “diablillo”, como lo califica Brígida, acaba sucumbiendo al amor puro y convertido en ángel. Años después, Eugenio Sellés en *Un nudo gordiano* (1878) da forma moderna al drama calderoniano del honor y el marido ultrajado mata a la esposa adúltera, mientras que en *Las vengadoras* (1884) vamos a encontrar a unas prostitutas como protagonistas, lo que le valió que lo tacharan de naturalista y se rechazara su obra. Como vemos, durante muchos años se estuvo amalgamando el romanticismo con el realismo, tal como afirma Ermanno Caldera (1998a), y mezclados estuvieron también en muchas de las obras de Echegaray en las que, bajo un ropaje romántico, establece y defiende ideales burgueses.

Con estos antecedentes, Ventura de la Vega, considerado el iniciador de la ‘alta comedia’, escribe *El hombre de mundo* (1845), que guarda muchas similitudes con el *Tenorio* en los nombres de los dos protagonistas libertinos (Juan y Luis), la lista de mujeres conquistadas y de maridos burlados, la presencia de los criados coadyuvantes de los protagonistas, pero donde el elemento burgués está patente en la defensa de la institución familiar frente al fracaso del libertino. Tras Ventura de la Vega, los dos grandes cultivadores del género son Manuel Tamayo

y Baus y Adelardo López de Ayala. En ambos, la ‘alta comedia’ representa un considerable avance técnico, un logro absoluto de dominio escénico y originalidad. Es, ante todo, una representación de época; tiempo de concordatos y contemporizaciones. De Ayala, concretamente, podría decirse que es el hombre que aporta el espíritu de la Restauración –aunque la mayoría de su obra se compusiera antes de esa fecha-, y en la ideología de esas piezas hay bastante de la concepción burguesa de la sociedad de su tiempo. Los dos autores citados van a compartir con Vega y con Zorrilla el haber tratado en sus obras el tema del donjuán. El primero, Tamayo, en 1851, escribe *Una apuesta* con un argumento similar pero con un final que soluciona el conflicto con boda, o sea, se trata de una versión aligerada y aburguesada del donjuanismo, o, lo que es lo mismo, el triunfo del amor típico de la ‘alta comedia’. En cuanto a Ayala, lleva al personaje a las tablas en *El tejado de vidrio* (1856) y *El nuevo Don Juan* (1863). En ambas obras se asiste al triunfo del marido y del matrimonio y al ridículo del burlador. El objetivo de Ayala es lograr que el mito anárquico se empequeñezca para que no moleste a la buena sociedad y a la moral establecida. De los continuadores de Ayala, Enrique Gaspar denuncia en su teatro una situación social insatisfactoria (Poyán, 1957), y Leopoldo Cano también sitúa sus argumentos en el mismo ambiente social pero muchas veces solo capta lo superficial y siempre con un lenguaje que no logra desterrar el sentimentalismo²⁹⁵.

La ‘alta comedia’ se va perfilando como el teatro representativo de esta época convulsa en la que los dramaturgos sintieron la necesidad de adoctrinar desde las tablas para defender la ideología conservadora, el respeto al orden social y político, la religión como algo social y no solamente particular, la alabanza de la familia. Esos son los valores que Ayala considera que generan unidad y armonía frente al desorden, el afán por el dinero y el culto a las apariencias que han generado fragmentación y desorden en una gran mayoría de la sociedad burguesa. Dos son los tipos en los cuales se concentra la negación de todos esos principios que él lleva a las tablas: el agiotista o especulador y el seductor o donjuán. El propio Ayala, en una de las octavas reales de la *Epístola a Arrieta*, reconoce que no le gusta lo que ve a su alrededor:

En esta humilde y escondida estancia,
donde aún resuenan con medroso acento
los primeros sollozos de mi infancia
y de mi padre el postrimer lamento.
Esclarecido el mundo a la distancia
a que de aquí le mira el pensamiento,

²⁹⁵ Cf. J. M. Campos Setién, *Leopoldo Cano y Masas. Vida, ventura y desventuras*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 2007, y L. Maravilles, “El teatro de Leopoldo Cano en la España del último cuarto del siglo XIX (La sociedad y el ambiente teatral de la época)”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años en la Universidad de Oviedo)*, Universidad de Oviedo, 1978, vol. 2, pág. 382.

se eleva la verdad que amaba tanto,
y antes que afecto me produce espanto.

¿Y qué es lo que veía Ayala? Así lo describe David Gies:

La sociedad en que vivía estaba obsesionada por el dinero y la elegancia [...] Las señoras de clase media se interesaban vivamente por la moda en el vestir y por todo lo que fuera elegante, mientras que sus esposos envidiaban a José de Salamanca y su capacidad, al parecer ilimitada, para generar capital, y gastarlo en fiestas deslumbrantes para la 'flor y nata'. Los negocios se expandían, el ferrocarril empezaba a atravesar las tierras áridas, se ganaban y perdían grandes fortunas, y la banca y la bolsa se hicieron temas dominantes de la conversación educada. En palabras de Castro y Calvo, 'la fiebre del oro lo consumía todo'. De hecho, si antes la tensión dramática giraba en torno al honor y a la apariencia de honor (como en los dramas del Siglo de Oro, por ejemplo) o los temas del amor y el poder (como en los dramas románticos), en la segunda mitad del siglo XIX pasó a tomar como ejes el dinero y las finanzas. Las acciones de empresas, las transacciones comerciales, las cotizaciones de bolsa y el afán de lucro se convirtieron en las fuerzas motivadoras de muchos de los dramas de estos autores. Es decir, la ética y la moral ya no son exclusivamente de dominio personal; ahora se representan también a un nivel más público, el de la posición económica. Es precisamente este exceso el que Tamayo, López de Ayala y los otros denunciaban en sus obras moralistas (1994a, 348).

El nuevo subgénero, en consecuencia, pretende plasmar los conflictos, las emociones y los sentimientos de esta nueva clase emergente que se ha hecho con el poder y con el dinero. Pero el tratamiento ha de ser serio y realista y la denominación que les conviene a estas piezas es la de drama. Con las siguientes palabras lo caracteriza Miguel Ángel Muro:

Las situaciones en el drama tienen que ver con la vida normal del ser humano (afectos, profesión, creencias, ideología...), entrañan gran dificultad para los personajes y son vividas por ellos con gran tensión emocional, porque implican riesgo de pérdida grave. Lo que con ello se traslada al espectador es la seriedad y la carga emotiva, que animan a la simpatía con el ser que duda, decide y sufre. Sobre esta condición básica, no cabe duda de que una de las características que mejor definen el teatro de la 'alta comedia' de la segunda mitad del XIX es su intención moralizadora, acorde con la modalidad del realismo crítico que le es propia, poco dispuesta a considerar el teatro un mero juego teatral, aunque, de hecho, convivan ambas modalidades (2005, 282).

Volvamos a Gies, que añade una valoración importante acerca de la forma:

Aunque los autores de la 'alta comedia' alcanzaron el objetivo de expresar los problemas de su clase, lo que no hicieron fue llevar el teatro a nuevos terrenos en cuanto a estructura y puesta en escena. Es decir, no quisieron experimentar con técnicas tales como el escenario dividido, los espacios visuales no miméticos, la cronología mezclada o las secuencias temporales fluidas, que podrían haber supuesto un avance para el lenguaje teatral de su tiempo. No ofrecieron soluciones nuevas ni radicales para las dificultades de escenificación, ni tampoco ideas trascendentales para los telones de foro o la iluminación (1994a, 393-394).

Efectivamente, la estructura periclitada de la “pieza bien hecha” es la clásica de introducción, nudo y desenlace, y a ella se acogen estos dramaturgos en la mayoría de sus obras, pero no en todas. Para obtener una idea más concreta de la estética de la ‘alta comedia’, conviene fijarse en sus dos principales cultivadores, Tamayo y Ayala, y especialmente en sus discursos de ingreso en la Real Academia Española, donde exponen ambos sus ideas literarias. Al mismo tiempo, iré comentando otros discursos y opiniones de críticos y dramaturgos de la época, vertidas en revistas y periódicos, y que contribuirán a que obtengamos una visión acertada de cuál era el concepto de realismo que en estos momentos se tenía en España.

Manuel de la Revilla, en el boceto literario que traza de Tamayo, dice:

Reunía aquel poeta las más brillantes condiciones. Llevábanle sus alientos a grandes empresas, y nunca ocupaba su ingenio en asuntos baladíes. Preciábase poco de la pompa exterior, que tanto seduce a los poetas españoles, y trataba ante todo de que en sus concepciones dramáticas alentara un vigoroso pensamiento, alma de una acción conmovedora, interesante, llena de fuerza y de vida, arrancada a la palpitante realidad y embellecida a la vez con todos los primores del idealismo (1877a).

Tamayo se inició, como todos los dramaturgos de su tiempo, con dramas históricos en la línea romántica, pero, a partir de *La bola de nieve* (1856), se encaminó hacia el drama más contemporáneo y realista y obtuvo un buen éxito. En esa obra trató el tema de la envidia española, que llegaba a arrasar a las familias que consideraban más importante el dinero que la virtud. Tamayo –dice Gies- denunciaba la inmoralidad de los gobiernos (y sobre todo de la familia real) y la corrupción de los comerciantes enriquecidos, los hombres de negocios y los nuevos ricos hacendados que parecían gobernar España (1994a, 338). En 1862 estrenó *Lo positivo*, escasamente un año después del espectacular éxito de Ayala con *El tanto por ciento*. Esta es la primera ‘alta comedia’ auténtica de Tamayo y, aunque se le acusó de haber casi traducido *Le duc Job* (1860), del francés León Laya, Donald Shaw afirma que era

[...] original en su mayor parte, *Lo positivo* es una típica obra prerrealista de ideas, sutilmente calculada para censurar sin ofender. Llevando la contraria, con un matiz de suave e irónica protesta, a la tendencia a subordinar los más altos incentivos y emociones humanas al mero provecho económico, Tamayo hace contrastar la noble compasión y el desinterés de Rafael con los egoístas principios negociantes de su futuro suegro, manejando la intriga deliberadamente a favor del primero. El resultado, aunque no es en absoluto convincente, tiene algo del encanto sentimental que los hermanos Quintero utilizarían más tarde con tanto éxito y casi resuelve el difícil problema de hacer interesante la virtud (1972, 131-132).

La mejor obra de Tamayo es *Un drama nuevo* (1867) que, en opinión de Valbuena Prat que recoge la de Bertolt Brecht, es, junto a *Consuelo*, de Ayala, la más importante de su tiempo

(1956, 527). En ella se anticipan los juegos dramáticos que luego gustarán a Pirandello pues se yuxtaponen dos parcelas: la vida real de los actores y la ficticia de los personajes que se plantea en las tablas y que, en un momento dado, se entrecruzan provocando el desenlace. En *Los hombres de bien* (1868) ironizaba sobre los gobernantes acusándolos de cobardía, hipocresía e inmoralidad. Quizá porque pretendió reflejar en las tablas la realidad con demasiada veracidad, la obra no fue bien acogida y no volvió a escribir teatro. Las obras de Tamayo tienen el valor de haber sentado las bases para el realismo dramático, incluida la forma de representar del actor; sin embargo, su mirada benevolente forzó siempre los finales felices y su enseñanza consistía en ensalzar los valores conservadores y católicos de la clase media española. Por tanto, nos encontramos, en casi todos los casos, con que hace un retrato moral del hombre a la vez que evita la descripción de la vida real, pues como manifestó en su discurso de recepción en la Real Academia Española, en 1859, titulado *De la verdad considerada como fuente de belleza en la literatura dramática*, “no todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro”, convirtiendo este discurso en el punto de inflexión hacia la ‘alta comedia’. ¿Qué quiere esto decir? En principio partamos de que el concepto de mimesis que está en la base del movimiento realista sostiene que el artista no crea a sus personajes, sino que imita la naturaleza, la reproduce y la representa. Ahora bien, según el propio Tamayo manifiesta, no todo lo que es verdad se puede exponer en las tablas, o sea, que se deben presentar aquellas verdades que son generales y no las excepciones que confirman las reglas, aunque también se produzcan en la naturaleza. Esta siempre deberá aparecer en su aspecto más espiritual y positivo, depurando la realidad aunque sin desfigurarla. Como podemos apreciar, este concepto de realismo aparece viciado desde el principio, pues concibe la realidad desde su punto de vista más idealista e idealizado, a lo que se suma el afán moralizante pues “la verdad será siempre a la vez origen de belleza artística y de belleza moral” (1859- 1865, 16).

Ermanno Caldera analiza el discurso de Tamayo y afirma lo siguiente:

En su discurso de recepción en la Real Academia, el autor, que a la sazón ya había estrenado una parte consistente de su repertorio, no sólo expone consideraciones de carácter típicamente romántico (a veces parece repetir las argumentaciones de López Soler o Durán o, naturalmente, Mme. de Staël), sino que no duda en presentarse como admirador y partidario del romanticismo, aunque se trate de ese romanticismo tradicionalista que se remonta al Siglo de Oro, en el cual sin embargo Tamayo coloca a los que propiamente pertenecen al movimiento, como Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Vega, etc. El mismo tema de su conferencia –‘la verdad, considerada como fuente de belleza en la literatura dramática’- es de claro abolengo romántico, aunque, eso sí, tanto la insistencia sobre el asunto como la interpretación de esa verdad parecen indicar la presencia de una sensibilidad parcialmente nueva. En efecto, por un lado Tamayo considera la verdad en términos que le acercan al naturalismo, por el otro le atribuye aspectos éticos y pedagógicos que no coinciden propiamente con las perspectivas más corrientes del

romanticismo. La verdad del personaje, por ejemplo, esa que Zorrilla calificaba de ‘verdad artística’ –y que estaba emparentada con la ‘verdad ideal’ de Durán y la ‘verdad poética’ de Fernán Caballero- consiste para Tamayo en la imitación fiel de lo natural. A él le afecta mucho, como sostiene a propósito de Tirso (pero también, aunque con palabras diferentes, de Calderón, Shakespeare, Schiller, Moratín, Rivas, Hartzenbusch, Bretón, Vega y otros), ‘lo asombroso de su parecido con la realidad’. Pero exige que la realidad que sale a la escena sea depurada de todo “lo grosero, insustancial y prosaico”. Lo que importa en la literatura dramática es, ante todo, proscribir de su dominio cualquier linaje de impureza capaz de manchar el alma de los espectadores, y empleando el mal únicamente como medio y el bien siempre como fin, dar a cada cual su verdadero colorido, con arreglo a los fallos de la conciencia y a las eternas leyes de la Suma Justicia. Se trata, pues, de un programa que tal vez algún romántico (por ejemplo, Fernán Caballero) hubiese aceptado pero que habría encontrado sólo una parcial acogida entre los dramaturgos. En otros términos, es un concepto de la verdad que arranca de presupuestos románticos que empero lleva a conclusiones parcialmente diversas. De esta forma, tal vez sin darse cuenta, Tamayo interpretaba en la justa medida la relación entre romanticismo y realismo: una cuestión de diversidad dentro de la continuidad (1998a, 145-146).

También Rodríguez Rubí, en su Discurso de ingreso en la RAE, *Sobre la excelencia, importancia y estado presente del teatro*, defiende que el teatro es, a la vez, reflejo y escuela de costumbres. Será reflejo en cuanto desempeña papel de *retratista* que “dibujará monstruos, presentará la deformidad de los originales que ha copiado, y contribuirá, no tan directamente como otros elementos corruptores, a la propagación de la pestilencia”. Precisamente por eso y para evitarlo, afirma:

El teatro, bien entendido, es, y forzosamente debe serlo, escuela, por las lecciones que se dan en él, y reflejo de costumbres, por el retrato que de ellas hace; o, lo que es igual, un maravilloso compuesto de verdad y ficción, de luz y sombra, de idealismo y realismo, que viene a formar un todo simpático por lo natural, cumplido y armonioso. He aquí lo que debe ser el teatro, y lo que el teatro es en efecto [...] El teatro (y sea dicho con perdón de los economistas que profesan en absoluto la teoría del libre cambio) no puede regirse por las leyes comunes a la industria; no puede regirse porque el teatro es más artístico que industrial, y desde el momento en que la industria prepondera sobre el arte, se convierte aquel en agiotista; el agio lleva consigo el exagerado encomio de la cosa cambiada; el encomio exagerado produce el desencanto en el público, y el desencanto de este, su ausencia del mercado. Esta es la verdad (1865, 15, 19, 27).

En 1873, poco después de que Ayala pronunciara el suyo, Antonio Arnao, católico conservador, en su discurso de recepción en la Academia, *Del drama lírico, y de la lengua castellana como elemento musical*, insistía en la función embellecedora y edificante del teatro y afirmaba que la causa principal del estado de decrepitud social y artística era la pérdida de la moral y de la religión, lo que conllevaba la falta de ilusión y de los sentimientos elevados: “La ira y la soberbia, la envidia y el odio, el egoísmo y la codicia, el materialismo y la sensualidad, degradan, envilecen el espíritu, y el espíritu así degradado no se produce en lenguaje poético ni sabe entonar cantos armoniosos ni sublimes... Los apetitos brutales, las pasiones desordenadas,

¿cómo han de producir?, si ni aun la conciben, especie alguna de belleza ni armonía” (Arnao, 1875). De estas palabras se desprende que, todavía trece años después, no se considera buena, o sea, bella, entendido el término en el sentido clásico, la base ideológica que impregnaba a la sociedad del momento que se apoyaba en el dinero, en el libre mercado, en el placer y en el materialismo. Pedro Antonio de Alarcón, en su discurso de ingreso en la Academia en 1877, al que contestó Cándido Nocedal, defendía con vehemencia la función moralizadora del teatro en contra de la teoría del arte por el arte, pues estas innovaciones internacionalistas conducían “a la anarquía universal, el amor libre y la irresponsabilidad de las acciones humanas” y acababa fogosamente: “¡Defended, pues, ¡oh soldados del sentimiento!, los timbres de vuestra naturaleza empírea, de vuestra divina alcurnia! ¡Defended que sois hombres! ¡Defended que sois inmortales!” (1921b). Estas lamentaciones por el estado denigrado y denigrante del teatro y la necesidad de que se eduque desde las tablas, las encontramos expuestas incluso en *Clarín*, en un artículo en *La Ilustración Ibérica*, en octubre de 1885, donde afirma: “Para encauzar el gusto del público (que indudablemente se ha salido de madre), no hay remedio humano, ya lo sé; pero por lo menos se puede procurar que no se pervierta más” (Beser, 1968, 245). En definitiva, estas opiniones que comparten muchos escritores, académicos y críticos del momento, suponen la negación de llevar al teatro un realismo efectivo y certero contra el que se alza la defensa de los principios religiosos y morales que deben llevar a la sociedad a abandonar el materialismo y el cinismo que la caracterizan y corrompen. No faltaron quienes advertían que también se podía moralizar mostrando el vicio para corregirlo y no escondiéndolo. Era el caso de Eugenio Sellés.

Yxart expone sus ideas a manera de diálogo con sus oponentes:

El arte realista es tan moralizador como el idealista [...] Es que la exhibición del vicio, alarma y perturba y se rasgan los velos del pudor social, sacando al exterior las llagas secretas”. “- ¡No!- contesta el autor- el desabrigo y el oreo son los procedimientos de la higiene moderna. Así se robustece la moral pública. Exponer el vicio desnudo y desgreñado, sin alifios ni pinturas, sin atenuación ni glorificaciones, es, sin duda, obra meritoria. Sacarlo así, a lo alto de la escena, es sacarlo a lo alto del patíbulo. Entonces no se le presenta, se le delata; no se le encumbra, se le ajusticia”. En una palabra, el estudio de una sociedad de mujerzuelas ahítas y sin alma, pero cubiertas de seda, no sólo no es inmoral, sino que resulta moralísimo como un sermón, no sólo no es indiferente, porque a nadie ha de venirle de nuevas, sino que resulta ejemplar y eficazísimo contra lujuria... como una picota, como un cadalso. ¡El teatro convertido en el patio de las ejecuciones! (1987, 156-157)

En cuanto a López de Ayala, en los *Proyectos de comedias* encontramos una décima o espinela en la que reconoce la función didáctica y la influencia que puede ejercer un autor con su texto:

LA PLUMA

¡Pluma: cuando considero
los agravios y mercedes,
el mal y bien que tú puedes
causar en el mundo entero;
que un rasgo tuyo severo
puede matar a un tirano,
y que otro, torpe o liviano,
manchar puede un alma pura,
me estremezco de pavora
al alargarte la mano! (1965, III, 310)

En el prólogo de *Un hombre de Estado* (1851) ya había declarado cuál era su intención: “He procurado en este ensayo y procuraré en cuanto salga de mi pluma, desarrollar un pensamiento moral, profundo y consolador”. Puede decirse que a este esquema de drama moral, profundo y reconfortante se mantuvo fiel toda su vida. Así, *El tejado de vidrio* (1856) representa el triunfo de la virtud y de la institución matrimonial. *El tanto por ciento* (1861), obra con la que inicia la alta comedia, es un ataque bastante certero contra el positivismo imperante, y en *El nuevo don Juan*, entre escenas que al público le desagradaron por considerarlas bastante escabrosas y “naturalistas”, vuelve otra vez a la defensa de la familia y del matrimonio mientras al burlador lo somete al fracaso y al ridículo por ser el que atenta contra la solidez moral de la vida familiar, núcleo del sistema burgués. Su última obra, *Consuelo* (1878), supone el castigo de quien sacrifica el amor a la ambición. Castro y Calvo, en el estudio preliminar que hace a sus *Obras*, afirma que en ellas se puede encontrar el reflejo “de una sociedad que él mismo calificó de mala, y que en nombre de los viejos principios del teatro español clásico quiere rectificar” (1965, I, 11). Para tratarse del editor de las obras de Ayala en el siglo XX parece una valoración bastante superficial: ¿una sociedad mala? ¿en nombre de los viejos principios del teatro español clásico? Nadie que haya leído en profundidad las obras del dramaturgo ha podido sacar la idea simple e infantil de que él califica la sociedad de “mala”, ni tampoco podrá interpretarlas desde la óptica limitada de su discurso sobre Calderón, aparte de que, como vamos a ver, el dramaturgo del XVII no deja de ser un motivo para suscitar el interés del auditorio.

Conviene, pues, detenerse en el discurso que Ayala pronunció al ingresar en la Real Academia de la Lengua, *Acerca del teatro de Calderón* (1870), puesto que es clave para entender su concepción del teatro. La referencia al gran autor barroco no es sino un pretexto para exponer sus ideas éticas –el dramaturgo debe identificarse con su época y su gente, darles vida y realce sobre la escena y, a partir de su conocimiento, influir en el público-; políticas -resumidas en

monarquía y defensa de la ortodoxia católica-, y estéticas –la verdad en la escena debe ser artística-. Selecciono, a continuación, algunos párrafos que me parecen concluyentes:

Cuando olvidados de lo que fuimos, y esquivando el trabajo de estudiar lo que somos y de enseñar lo que debemos ser, pedimos a los extraños cotidianas inspiraciones, que mal disfrazadas de españolas inundan nuestros hogares, produciendo igual estrago en las conciencias y en el idioma, no me parece inútil insistir en la recomendación del gran poeta, a quien era imposible dejar de ser español ni por un momento, y en cuyas obras palpita entero el corazón de la patria [...]. Cuando invade nuestro teatro una literatura dramática atolondrada y raquíca, que unas veces frívola sin ingenio nos roba el tiempo sin producir deleite ni enseñanza, y otras, al sentir la frialdad de su pobreza, se finge honrada y católica y sermonea y lloriquea para conseguir la limosna del aplauso, surge espontáneo en nuestra memoria [...] El teatro ha sido siempre engendrado por la fuerza activa de la nacionalidad, que allí donde esta se debilita y se extingue, aquel vacila y desaparece [...] Al poeta dramático es forzoso confundirse con la muchedumbre: sus creencias, sus pasiones, sus costumbres, sus aspiraciones y afectos unísonos, son las fuentes genuinas de la inspiración dramática: si estas no existen, carece el poeta de elementos para su obra. Sólo describiendo con verdad las costumbres de su país, adquirirá influencia para corregirlas; sólo sintiendo con vehemencia sus afectos, alcanzará prestigio para purificarlos [...] La misma naturaleza del teatro exige del autor dramático dos facultades primordiales y esenciales: la de identificarse en afectos, ideas, creencias y aspiraciones con el pueblo en que ha nacido y la de adivinar la manera de darles vida y realce sobre la escena. Espíritu de nacionalidad, intuición de la forma y del efecto [...] Los fundamentos de la doctrina católica eran las sólidas razones de su política; la luz del evangelio, la justificación de sus armas; las relaciones del cielo con la tierra, sus verdaderos antecedentes históricos [...] Si el valor y la lealtad, elementos designados entre los constitutivos del carácter nacional, no componen el único ni el principal resorte de ninguna obra determinada de nuestro autor, en todas las suyas resplandecen, sin embargo, ambas cualidades. A Calderón hubiera sido imposible vestir de caballero a ningún cobarde. Todos sus personajes se muestran leales a sus príncipes [...] Contemplad a los españoles en todas las ocasiones y lugares en que, apartados o exentos del yugo de la monarquía, dueños de su voluntad y árbitros de su conducta, han podido manifestar espontáneamente todas las cualidades y condiciones de su carácter. ¡Qué constantes en los trabajos; qué heroicos en los peligros; qué díscolos e ingobernables en la victoria! [...] El súbito acrecentamiento de nuestra monarquía, enalteciendo la honra de la nación, hizo más severa y hasta más arrogante la de cada uno de sus individuos [...] Nada deja que desear el teatro de Calderón en esta materia. Desde las más sutiles cavilosas del pundonor, hasta las más sencillas exigencias de la honradez [...] no hay situación que no se presente, carácter que no se describa, ni teoría que no se desenvuelva [...] Ya veis que aquellos caracteres que, en fuerza del vigor con que están descritos, parecen los más exagerados, son precisamente los que se acercan y aún confunden con la verdad [...] No es menos nocivo al arte el contrapuesto realismo, hoy proclamado como sistema: temo que pase a contagio; porque es más fácil imitar los groseros modelos que nos rodean que remontarse a las peligrosas esferas de la fantasía, donde también reside la verdad, pero pura y sublime y sólo perceptible a la mente inspirada [...] Vemos, pues, que la religión, el valor, la lealtad, la honra y el amor, tienen en su teatro la misma importancia que en su tiempo. Humano y universal, sin dejar nunca de ser español, compuso sus obras con los mismos elementos que constituían nuestro carácter... (1870, 8-42).

En resumen, Ayala, a través de un repaso dado a la historia de España, valora lo nacional por encima de lo afrancesado; aboga por la monarquía como la forma más conveniente para gobernar al pueblo español; concibe el teatro como un espacio donde se deben reflejar las costumbres y los individuos propios de una sociedad y una época determinadas y, asimismo, lo

considera como un medio para entretener al mismo tiempo que educa y forma al público; por último, defiende que la verdad en la escena debe ser artística, o sea, una copia más o menos maquillada de la realidad, y que es preferible la afectación que se observa a veces en Calderón al realismo nocivo para el arte que “hoy” es proclamado como sistema²⁹⁶. En definitiva, Ayala defiende que el teatro debe estar en estrecha relación con el pueblo, con el público, que es siempre el mejor crítico; porque, además, el teatro debe ser exacta reproducción de la nación, la síntesis de la nacionalidad; por ello, para ser buen español hay que ser católico, honrado y monárquico. En estas tres cualidades se resume el espíritu del pueblo y Ayala se siente identificado con él. Por otra parte, el dramaturgo debe ser capaz de adivinar la manera de dar realce, vida y forma a la sociedad sobre el escenario; de ahí la necesidad de ser hombre de su época y describir con verdad las costumbres para corregirlas. Aunque expone todas sus ideas con total claridad, la impresión que se obtiene es la de que subyace en todo el discurso una gran ambigüedad. Intentaré explicar mis razonamientos distribuyéndolos en tres aspectos.

Por una parte, la concepción apriorística que tiene Ayala de lo que debe ser el teatro, para el que defiende, al igual que Tamayo, Rodríguez Rubí y otros autores y críticos de su tiempo, la idea del embellecimiento de la naturaleza por medio del arte, se contradice con lo que él mismo escribe en las “Consideraciones preliminares” a sus obras de teatro. Por ejemplo, en *Yo*, se lee:

Debe tener por objeto esta obra exponer, con todo el relieve escénico posible, aquellas formas del Yo que sean más repugnantes, perjudiciales e incómodas a la sociedad [...] Es necesario vestir a la moda estos personajes y sacarlos a la escena. Ofuscan y fatigan el pensamiento las infinitas formas del Yo. Desde el imbécil que no imagina asunto más digno de atención que la historia de todo lo que a él le sucede, y no sabe hablar más que de sí mismo (y desgraciadamente este tipo es tan general, que ensucia la mayor parte de las conversaciones del mundo), hasta el presuntuoso estadista que, enamorado de su persona, cubre con la capa del bien público la satisfacción de todas sus vanidades y, por curar heridas de su amor propio, es capaz de encender en su patria una guerra civil, la escala resulta tan inmensa, que el único, pero grave, inconveniente de la obra consistirá en que, por dirigirse a todos, deje de poner en verdadera evidencia a ninguno. Sin embargo, eso que he apuntado del estadista u hombre político, bien que peligroso, merece ser tratado. Y el chisgarabís, ensuciador de conversaciones, no me descontenta... Ya tengo dos personas [...] Convendrá mucho [...] resumir en un solo personaje varios sentimientos, ya generosos, ya egoístas [...] Aun así, debo pensar en este tipo con más detenimiento; porque es muy difícil presentarlo sin que parezca o un hipócrita o un mero ente de

²⁹⁶ Si tenemos en cuenta que este discurso lo pronuncia Ayala en 1870 y Émile Zola ha iniciado el naturalismo en 1867 con *Thérèse Raquin* y está a punto de publicar la primera novela de su saga *Les Rougon Macquart*, no es de extrañar que Ayala califique esta nueva corriente estética de desagradable y aberrante para el arte, entendido este como manifestación de la belleza. Por otra parte, que Ayala no es ajeno al naturalismo lo demuestra el hecho de que su única novela, *Gustavo*, abunda en pasajes bastante escabrosos, como si el autor quisiera “demostrar con toda su lobreguez el triunfo del vicio sobre la virtud. Tiene todo el corte de una novela de Eugenio Sué o de Paul de Musset”, según afirma Mario Méndez Bejarano en su *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, (Sevilla, Tipografía Gironés, 1922, vol. I, pág. 387).

razón. Las situaciones que decidan su conducta persuadirán de la sinceridad de su carácter [...] Para hacer fecunda en resultados la atención que debo poner en este asunto, necesito resolver antes las siguientes cuestiones: ¿En qué época ha de pasar la acción? En la presente. El asunto, ¿debe ser de índole política y social, o meramente de caracteres y de pasiones? De todo. ¿A qué categoría deben pertenecer los principales personajes? A la más elevada. En cuanto al lugar de la acción, la cuestión es más dudosa. Si la pongo en España, me voy a crear graves dificultades; y, si la pongo fuera, perderán alcance y eficacia la sátira y la censura. ¡Creemos el asunto, creando al mismo tiempo todas las circunstancias históricas que necesite para su desarrollo...! (1965, III, 331-332).

En segundo lugar está su objetivo de entretener junto a su afán didáctico y su intención de desarrollar temas morales que contribuyan a regenerar actitudes y comportamientos en la burguesía. Es cierto que estos planteamientos anclan a Ayala en la comedia moratiniana y en la tradición clásica de los conceptos *dulce et utile* o *prodesse et delectare*. Abundemos un poco más en esta segunda cuestión. Diego Marín opina lo siguiente:

Aquí hallamos reunidos, aunque no siempre artísticamente combinados, el punto fuerte de Ayala como hábil dramaturgo -entretenimiento- y su punto débil como moralista -demostración de una tesis. No hay duda que Ayala sabía construir una intriga sencilla y escalonar lógicamente sus escenas sin dejar caer el interés del público, con caracteres cuidadosamente estudiados, en un estilo ameno a menudo coloreado por eficaces latiguillos. Pero Ayala tenía pocas ideas interesantes que transmitir y sus tesis resultan triviales cuando no francas perogrulladas. Por ejemplo, en *El Conde de Castralla* la lección moral consiste en decirnos que la verdadera nobleza es la del corazón, no la titulada. Quería él condenar con esto el cínico tráfico de títulos nobiliarios con que la nueva burguesía trataba de adornar sus riquezas. Pero es dudoso que las palabras de Ayala conmoviesen a los plutócratas aludidos o entusiasmasen al espectador inocente (1952, 135).

Entiendo al respecto que, a pesar de que los juicios emitidos por Marín puedan ser dignos de tenerse en cuenta, el crítico ha invertido los términos y anticipa las consecuencias sobre las causas. Sincera y honestamente, creo que Diego Marín está muy influido por la biografía negativa que hizo Oteyza de Ayala. Su artículo, precisamente, desde el principio hace alusión a ese biógrafo y sus juicios los considera periclitados, y de ahí los suyos, aunque cree “significativo” que críticos serios como Revilla o como Menéndez Pelayo lo alaben. Por otra parte, cae en el anacronismo al valorar al dramaturgo desde su propia perspectiva temporal, la de 1952, afirmando que en sus obras hay resabios románticos como son “los frecuentes clichés sentimentales y cierta tendencia a la retórica impersonal que evocan en el lector actual (pues Ayala ya no tiene espectadores) una sensación de antigualla literaria” (p. 132). Por el contrario, son varios los estudiosos de su teatro que consideran que varias de sus obras serían perfectamente aceptadas por el público de hoy día. Por otra parte, tendremos ocasión de ver, cuando estudiemos sus altas comedias, que tiene características propias no solo del realismo sino también del naturalismo, e incluso en *Consuelo* se anticipa a Ibsen. Tampoco coincido con el

crítico cuando dice que “la sensibilidad estética y moral de la época hallaba fiel expresión en los versos y dramas de Ayala. Era un reflejo inconsciente de toda una generación, y como tal cobra Ayala interés para nosotros, especialmente por tratarse de una mentalidad tan alejada ya de la actual” (1952, 131). ¿Qué quiere decir con que el dramaturgo es un “reflejo inconsciente de toda una generación”? Creo encontrar la explicación unas líneas adelante:

Ayala, al criticar estas lacras de la nueva sociedad capitalista, no ahonda bastante en el problema –no *piensa* en las causas del mal y observa sólo unos síntomas superficiales. Tal vez porque Ayala estaba demasiado metido dentro de esa nueva sociedad para poder atacar sus raíces mismas. En efecto, todo lo que hace es condenar la excesiva idolatría del dinero, no la base capitalista de la nueva sociedad [...] Se diría que la crítica social de Ayala pierde empuje porque en realidad él se siente a gusto en esa sociedad que le admira, le aplaude y le sienta en la presidencia del Congreso. Se tiene la impresión de que ha exagerado unos pocos defectos obvios de la época mercantilista para darse un tema fácil de censura en la escena. Muchos de sus tipos odiosos –el especulador Ricardo de *Consuelo*, el Agente de *El Agente de matrimonios*- son muñecos de melodrama levantados por el autor para complacerse en tirotearlos [...] Se trataba de una concesión a la popularidad fácil, que Ayala [...] demasiado creído de su importancia pública, no podía avenirse a tratar ligeramente (1952, 135-136).

Si acaso “inconsciente” pudiera, además, referirse a que Ayala escribe de forma rápida, sin reflexionar en exceso en el mensaje de sus obras, repetiré, porque ya lo indiqué al pergeñar su biografía, que sus apuntes lo desmienten, y también los críticos más autorizados de su tiempo hablan del estudio y la meticulosidad con la que creaba sus obras. José Ortega Munilla recoge de comentarios de sus coetáneos que *Consuelo* la comenzó a escribir once veces porque continuamente le interrumpían con obligaciones de carácter político y, cuando la retomaba, ya no le gustaban las anotaciones que tenía pensadas para ella (1922, 4). Nada más alejado en Ayala que el trabajo casual y la confianza en la suerte. Hijo de su tiempo, efectivamente, la generación para la que escribe es la de la burguesía que se enriquece con Isabel II, que después vivirá la Revolución del 1868 y que, por tanto, estuvo inserta en sus prolegómenos y en sus consecuencias. En esta coyuntura sociopolítica, cuando Ayala pronuncia su discurso, encuentra en Calderón el antídoto contra esa época hipócrita y depravada en la que se han perdido los valores más elementales. En consecuencia, proclama que, en una sociedad corrompida por el materialismo y la apariencia, el dramaturgo debe imbuir valores tradicionales claros y contundentes –catolicismo, honor, monarquía- y que es preferible la afectación retórica antes que el realismo que es nocivo para el arte “proclamado hoy como sistema”. Por tanto, en Ayala, al igual que en Tamayo, el realismo quedaba supeditado al idealismo y a la influencia teórica de Moratín, de Agustín Durán y de Alberto Lista. Cuando en 1881, en plena Restauración, Alarcón vuelva a leer este discurso de Ayala en el centenario de Calderón, quedará clara la vigencia de

esta interpretación calderoniana de tradición romántica, que llevaba a una identificación entre el dramaturgo del siglo de Oro y el carácter nacional español (Romero Tobar, 1981, 101-124). Marín opina que, precisamente por este motivo de exaltación del nacionalismo, “su obra peca de estrecha y parroquial” (1952, 133). Sin embargo, José Luis Canet pone de manifiesto cómo incluso los discursos posteriores de Francisco de Paula Canalejas, de Mariano Catalina, de Aureliano Fernández Guerra, de Alejandro Pidal y Mon, de Cánovas del Castillo, de Menéndez Pelayo... (algunos ya pronunciados en el siglo XX) se caracterizan por la defensa de los ideales tradicionales que representa bien el teatro de Calderón. Esa canonización de Calderón, como la llama Joan Oleza, se debe a que los dramaturgos de la ‘alta comedia’ quisieron atajar los vicios de la sociedad de su tiempo (sobre todo los que tenían relación con los asuntos conyugales y el adulterio) traduciendo el código del honor calderoniano, tal como venía formulado por el idealismo estético alemán, en especial Schlegel y los krausistas. Pero, además, Canalejas aboga también por el hombre que con su propia fuerza sea capaz de oponerse a las embestidas de la pasión; con ello se recupera el humanismo de Lope de Vega, el otro gran dramaturgo del siglo XVII (Ochoa y Oleza, 2003b, 267-276)²⁹⁷.

Permítasenos un breve inciso: ¿Y qué opinaba el público de este renacer calderoniano? Manuel de la Revilla, en una breve crítica al estreno de *El mágico prodigioso* de Calderón, en el teatro del Circo, nos cuenta que este acontecimiento fue el más importante de la quincena. La actriz Elvira Boldún recibió muchos aplausos; sin embargo, la obra no tuvo mucho éxito y Revilla lo achaca a que tiene escaso movimiento. Y añade:

El público de hoy no se halla en aptitud de saborear las bellezas de la grandiosa concepción calderoniana. Acostumbrado a buscar en el teatro sensaciones más que sentimientos, no muy dispuesto a penetrar en las profundidades de la teología cristiana [...] Hace tiempo que observamos con dolor en nuestro público una instintiva repulsión a todo lo que en el teatro le invite a pensar y un apego desmedido a todo lo que ponga en actividad sus facultades y pasiones más inferiores. Y es digno de notarse también que, preciándose este público de religioso y católico, muestra singular desvío a esas altas concepciones religiosas que causaban las delicias de nuestros mayores y que hoy son apenas comprendidas (1878, 368).

Los discursos de ingreso en la Real Academia de Tamayo, de Rodríguez Rubí, del propio Ayala... así como las múltiples polémicas que se suscitaron –opina Gies-, son buena muestra del deseo de sensatez que degeneró en aburguesamiento, de la intromisión inoportuna de elementos moralizadores y de la escasa elevación con que se plantearon determinados problemas

²⁹⁷Recordemos además, según hemos visto en la biografía de Ayala, que Lope es una influencia importante en su poesía. Asimismo, la presencia de Lope de Vega entre los escritores del momento es patente como lo demuestra el homenaje que le rindió la Real Academia de la Lengua en el tercer centenario de su nacimiento (1562-1862).

—tal el del adulterio, verdadera obsesión de una sociedad preocupada sobre todo por el escándalo²⁹⁸. Ocurría, efectivamente, que la ‘alta comedia’, caracterizada por los rasgos apuntados —época actual, propósito educativo, técnica meditada y verdad dramática—, representaba un cambio de rumbo en la escena española, pero no un progreso absoluto respecto del teatro anterior, pues aunque en algunos aspectos superó a este, no consiguió apenas crear obras definitivas (Gies, 1994a, 348).

Así fue, efectivamente, pero no porque haya pocas obras hemos de negar la existencia de la ‘alta comedia’, o, lo que es lo mismo, del realismo en el teatro. Goenaga y Maguna así parecen corroborarlo:

Destaquemos el realismo y su intención social, que quedan como base de lo que estaba siendo la ‘alta comedia’. Ambas cualidades fueron las que le granjearon en su tiempo las mayores alabanzas. Supo él hacer vibrar a su público con inusitado entusiasmo al verse tan perfectamente retratado en sus últimas comedias. Añadamos dos acotaciones: la una, sobre la finalidad del arte, que si es verdad que tiene una misión educadora que cumplir, esta misión la cumple de esta manera: “Y en cuanto al provecho, harto sirve a la humanidad el que la ennoblece, cultivando su imaginación, facultad del alma que, suprimida, se llevaría consigo todo el encanto de la existencia”. Estas palabras nos reflejan el afán de Ayala en el drama, en el que jamás prescinde del aspecto poético, y su certera visión de la finalidad del arte, que es moral precisamente cultivando la armonía y el desarrollo del hombre (1972, 299).

Podría añadirse a estas lúcidas palabras que, en realidad, de lo que no fueron capaces los dramaturgos que la cultivaron fue de tomar una decisión clara, concreta, contundente, de ahí que de casi todas estas ‘altas comedias’ podamos decir de forma coloquial que el autor tira la piedra pero esconde la mano, porque en la mayoría de los desenlaces se someten a las premisas convenientes, es decir, a los finales felices. Pero también son muy justas las palabras de Víctor Cantero García:

Cierto es que el concepto de realidad que Ayala pone en escena dista mucho de la visión que años más adelante nos plantearán en sus comedias y dramas los autores que consoliden el realismo en la escena. Nuestro dramaturgo nos acerca en sus obras a una realidad puramente

²⁹⁸ Galdós, en una reseña de la comedia *La familia*, de Rubí, para el periódico madrileño *La Nación*, el 29 de abril de 1866, se preocupa por las consecuencias nocivas de este mal social sobre la familia y la sociedad entera: “La buena organización de una familia es causa de la buena organización de una sociedad, y más de una vez encontramos el origen de una decadencia social en la desmoralización del hogar doméstico, ya por el envilecimiento de la esposa, ya por las excesivas atribuciones del padre”. Galdós llega a decir que mejor se dejan “esas monstruosidades morales entregadas a su propia deformidad y a su propio dolor” y, efectivamente, en las novelas sociales de la primera época, durante los 70, Galdós no se atreve a abordar la cuestión pues no aparece en *La sombra* ni en *La familia de León Roch*... Pero, a partir de 1884, la trata en *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Realidad*... porque el adulterio “pone en juego los más escondidos resortes del alma humana” (Bly, 1992, II, 1213-1214). La situación era realmente injusta para la mujer, como se deja ver en *El suplicio de una mujer* (1865), de Emilio Girardin; y no se solucionó en muchos años, como evidencia Francisco Camprodón en su obra *Asirse de un cabello*, donde pone en boca de uno de sus personajes masculinos el siguiente parlamento: “Para mí hay la vida / de goce y holgura extrema; / para ti, no hay más dilema / que ser mártir o perdida” (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1878, pág. 28).

artística y estética, en la que el arte dramático da forma a los pensamientos y a las acciones de cada uno de los personajes. Sin embargo, no olvidemos que estamos tan sólo en los inicios de un largo camino que será culminado en los inicios del XX por el propio Benavente (2006, 65).

El debate sobre el sentido moral del teatro y si este debía reflejar la realidad o embellecerla para mostrarla al público fue muy amplio y controvertido. Incluso, en la *Revista Europa*, en la sección de Literatura y Bellas Artes, se inicia esta polémica con el título de “El realismo en el arte contemporáneo”, y en ella participan Emilio Nieto, Valera y Calavia. Los tres están de acuerdo en que el arte debe mostrar lo infinito bajo formas sensibles, “representar lo bello que es la unidad de los dos principios de la existencia, la ley de los seres y su manifestación, la esencia y la forma, el arte debe ofrecernos una imagen de esta armonía”, mientras que el realismo “es el individualismo en la esfera social, el positivismo en la esfera de la filosofía, el escepticismo individualista en la esfera de la religión, el doctrinarismo, en fin...”.²⁹⁹ El debate se prolongó en varios números de la *Revista Europa* (nº 49, 50, 51 y 56, de 31 de enero, 7, 14 y 21 de febrero y 21 de marzo de 1875). Estuvieron referidos a las distintas artes y disciplinas: Música, Pintura, Poesía, Teatro, Filosofía y Moral³⁰⁰. Tampoco, como ya vimos, Guillermo Calvo Asensio, coetáneo de Ayala y autor de una historia del teatro publicada en 1875, era partidario del realismo: “El llamado realismo es sencillamente la carencia más absoluta de todo arte, y la negación más completa de toda belleza. Redúcese a una representación al por menor de detalles y accidentes de vida ordinaria, que ni interesan, ni conmueven, ni siquiera distraen, cuando no sirven para tejer coronas al vicio o insultar a la sociedad, haciéndola asistir al espectáculo de miserias y crímenes de todos los tiempos, mas no imputables exclusivamente a nuestra época” (1875, 37). Ante estas consideraciones, Manuel de la Revilla, crítico muy afamado y reconocido, desautoriza a Calvo Asensio porque, aunque acierta en algunos de sus juicios, mezcla subgéneros, clasifica mal las obras de sus contemporáneos y se equivoca cuando, al hablar de Ayala, Tamayo y Florentino Sanz (en el capítulo IV de su libro) mezcla drama, comedia y drama histórico y los clasifica de forma tajante en románticos o clásicos. “Para el Sr. Calvo Asensio –dice Revilla- no hay drama, por lo visto, sin desenlace funesto, y por eso excluye del género dramático las obras de Ayala, de Eguilaz y de Larra. Para nosotros la esfera del drama es mucho más extensa y la de la comedia menos, y no comprendemos por qué razón se han de rebajar a la categoría de lo cómico obras de la altura y profundidad de *El tanto por ciento* y *La bola de nieve*” (1878, 124).

²⁹⁹ *Revista Europea*, Madrid, 21 de febrero de 1875, I, tomo III, nº 52, 528-535.

³⁰⁰ Las citas proceden del nº 56, de 21 de marzo de 1875, págs. 116-117.

Calixto Oyuela, en 1889, afirma:

López de Ayala es uno de los escasísimos artistas en quienes, merced a sus grandes facultades, la *intención moral*, manifiesta en sus creaciones, no daña casi a la belleza artística. Soy, he sido y continuaré siendo hasta el último instante, sustentador declarado, entusiasta e intransigente del *arte por la belleza*. Creo que el arte tiene su fin dentro de sí mismo, y que no necesita andar a caza de mendrugos científicos ni filosóficos; creo asimismo que el simple resplandor de la hermosura alza y dignifica inmensamente más el espíritu que todos los sermones de moral, todas las disquisiciones científicas y todos los *documentos humanos* ingertos [*sic*] en el árbol de la belleza, con los cuales sólo se consigue prostituir, encadenarla y oscurecer su mejor timbre, que consiste en el misterioso poder con que nos embarga y lleva tras sí, sin que nos espolee con ningún estímulo de utilidad [...] Los pensamientos filosóficos y trascendentales deben ser a las obras artísticas, lo que los nutritivos jugos de la tierra para las plantas: han de venir de muy hondo, y en silencio, y por ocultos caminos, sin que se echen de ver en los pétalos, ni en las hojas, ni en el aroma de las hermosas flores que ellos mismos engendran. ¿Sucede esto en las obras de López de Ayala? No completamente. La enseñanza moral nace en ellas con naturalidad de una trama admirablemente concebida y dispuesta; pero el autor no puede contenerse, y acaba por poner aquella en boca del más simpático de sus personajes. Esto importa, en mi opinión, hablando con todo rigor artístico, un defecto; pero este defecto está oscurecido por el extraordinario talento del poeta, por manera que la anti-estética moraleja es rápidamente arrebatada por el torrente de hermosura que el autor generosamente derrama (1889, 150-151).

En este sentido, el propio Ayala es consciente de que el aleccionamiento que se desprenda de una obra no puede estar expresado de forma explícita sino tácita en el mensaje: “[...] solo cuando resulte la enseñanza como deducción natural e ineludible de nuestros actos voluntarios, será verdaderamente persuasiva y honda la impresión que nos deje, y, sobre todo, será dramática, en el sentido artístico” (1965, *Proyectos de comedia*, 342). Canet resume de la siguiente manera la disputa acerca de si la función del teatro ha de ser escuela de costumbres o limitarse a reflejarlas:

Estaríamos ante posiciones divergentes sobre las diferentes teorías que se entrecruzan en la escena española: la tradicionalista, que sólo ve el teatro en su función moral y didáctica mediante personajes y espacios simbólicos, y la realista, que quiere presentar al drama escénico como un retrato de la vida y de la sociedad. El concepto de realidad que tiene Tamayo y Ayala no abarcan todavía la visión social más amplia que desarrollarían los novelistas y dramaturgos del último tercio de siglo. Es una realidad puramente artística, basada en las propuestas de Schiller, una realidad estética en la que el arte daba forma a los pensamientos y a las acciones de cada personaje (2011, 226).

Así pues, si en 1860 Manuel Alaminos e Hipólito Sánchez, en un folleto en el que se planteaban la situación del teatro, afirmaban que “como el positivismo es el espíritu dominante del siglo, de aquí el que no se procure hacer del teatro la cátedra donde aprenda la sociedad a

moralizarse, sino la Bolsa donde fraudulentamente se juega con los intereses de un público”³⁰¹, lo cierto es que de auténtica innovación no se puede empezar a hablar hasta los estrenos de Galdós (*Realidad*, en 1892), aunque su teatro presenta estructuras muy similares a sus novelas. En 1898, Unamuno defiende que el arte ha de ser expresión de la vida fuerte, exuberante, frente al arte antiguo y al arte oficial actual, mecánico y sumiso:

El fin último e ideal, y como tal inasequible, es la identificación de lo natural y lo artístico [...]; por mediación del hombre, la naturaleza camina al arte y éste a aquélla; el arte se hace naturaleza humana, nuestra, interior, médula de nuestro espíritu, naturaleza en nosotros, espontaneizándose lo reflejo; y a la vez la naturaleza se hace por nosotros arte, lo espontáneo se refleja en ella. La suprema obra artística del hombre es el mundo mismo; su vida debe ser la suprema realización de la belleza (1982, 111).

Jesús Rubio Jiménez, en su lúcido artículo “Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico”, expone:

El realismo, como es sabido, es una convención según la cual la obra de arte es el resultado de una imitación de la naturaleza. [...] El término realismo apunta entonces a la observación precisa de la vida contemporánea adoptando el observador una actitud desapasionada e impersonal. [...] 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. [...] Cada vez se abre paso de manera más amplia el estudio de las costumbres sobre todo en la comedia tal como la había definido Moratín, es decir, como una imitación en diálogo –escrita en prosa o en verso- de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de efectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud. [...] Son una de las concreciones de la representación de lo privado en que consiste el teatro burgués y en particular la línea que proviene de Diderot y sus ideas sobre el “drama familiar”. Tal como lo formuló en su madurez consistiría en lo siguiente: “... la teoría escénica (artística) básica en Diderot se resuelve a partir de las siguientes categorías: 1º el arte (el teatro) no –es- la vida; pero 2º el arte (el teatro) debe ser un modelo de (y para) la vida cotidiana. Y en consecuencia 3º ese modelo (ese “molde”) tiene que ser extraído desde la realidad cotidiana (la verdad natural) a la que la escena va dirigida, y no debe, por tanto, ser sólo imaginativo. Distancia e ilusión se unifican así en este proyecto. Al ser el “arte” (la escena) modelo de la “vida”, ambos términos no se pueden identificar nunca entre sí. Aquel debe ser una superación (extractada, por decirlo así) de ésta; la vida concreta (la “naturaleza”) constituye, por su parte, la fuente directa del “arte” (de la escena), de la que hay que beber siempre para no producir fantasmagorías (1990, 174-175).

El crítico Yxart, al hablar de Tamayo y de Ayala, decía que, descartado el propósito moral, el arte de ambos es ecléctico y de transición,

es el de los equilibrados y templados, y suele suscitar una de tantas discusiones superfluas e inútiles entre los que paladean con fruición la perfección exquisita, y los que prefieren las

³⁰¹ *El teatro español bajo su verdadero punto de vista: folleto*, Madrid, Imp. a cargo de Francisco del Castillo, 1860, 21.

irregularidades de lo sublime. Son los *perfectos*, opuestos a los geniales y desarreglados de la época anterior. De cualquier lado que se mire, todo en aquellas obras es reconciliación, fusión, soldadura de extremos: fusión de la mayor cultura literaria propia para saboreada en la lectura, con los recursos escénicos, la vida, el movimiento imprescindible en las tablas; fusión de la naturaleza y la verdad dramática, con la depuración artística, a cuya llama el natural echa de sí la escoria de su metal tosco y primitivo: una preparación intensa, tarda, oculta, que produce sin embargo figuras tan vivas que parecen espontáneas (1987, 43-44).

Aunque Yxart califica de ecléctico a Ayala, no por eso deja de concederle el mérito de haber conseguido el realismo en su teatro en cuanto que intenta aproximar la literatura a la vida, y ello se ve en todos los elementos empleados por el dramaturgo: plan de la obra, psicología de los personajes, ambientación escénica, etc. Precisamente, en ese llevar la vida a la literatura radica la base del realismo, si bien le resta efectividad el hecho de que el autor lo tenga todo resuelto antes de escribir la obra y la construya en función de la respuesta, o sea de la finalidad didáctica. Valbuena Prat, en este sentido, afirma que en la segunda etapa o estilo de Ayala, o sea, el de las comedias realistas de costumbres contemporáneas, se propone un fin moral como un nuevo Ruiz de Alarcón del siglo XIX.

Ayala, que no era fecundo, sino que, como el mejicano del siglo XVII, se caracterizaba por la regularidad de sus obras, producto de una estudiada maestría, compone el grupo de piezas *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*, *El nuevo Don Juan* y *Consuelo*, joyas de una comedia urbana, escrita en versos cuidados, y sobre el fondo de la sociedad coetánea, cuyos vicios fustiga entre el castigo ético y la ironía de salón. El género suele denominarse ‘alta comedia’ y supone un gran avance técnico y en originalidad del propio autor (1944, 97-98).

Manuel de la Revilla valora el teatro de Ayala en los siguientes términos:

El drama de costumbres contemporáneos, el que había de retratar la sociedad presente, planteando los problemas del orden moral que la preocupan, y atendiendo tanto o más al estudio psicológico de los caracteres que al desarrollo de la intriga, exigía ser cultivado por autores de verdadera talla, y a cumplir esta exigencia vino el gran poeta que se llamó Don Adelardo López de Ayala [...] Este género fue el predilecto de Ayala y el verdadero campo de sus triunfos. A él le llamaban, por otra parte, sus aptitudes [...] Había en Ayala cierta serena armonía de las facultades artísticas que no le permitía entregarse a los arrebatos de la pasión, ni extraviarse por los campos de la fantasía. El genio de Ayala no tenía la talla colosal de un Shakespeare o un Calderón. Las grandes concepciones trágicas eran extrañas a su carácter [...] y gustaba de mantenerse en el terreno del drama y la comedia [...] Mas no ha de creerse por esto que Ayala carecía de genio [...] Arrancar a la realidad afectos, caracteres y situaciones dramáticas, tan llenos de verdad y de vida como los que figuran en las obras maestras de Ayala; unir en bien concertado consorcio lo real y lo ideal, la poesía y la verdad; obtener con recursos naturales y sencillos prodigiosos efectos; llevar a la escena, dentro de los límites de lo real, un drama lleno de interés, poesía y emoción, es verdaderamente obra de genio [...] A Ayala hay que juzgarle, por tanto, dentro del género que cultivó. En él no ha tenido rival en nuestros días. Si en el drama histórico y en el género trágico nadie aventaja a esos grandes maestros que se llaman el Duque de Rivas, Hartzenbuch, García Gutiérrez, Zorrilla y Tamayo; si en el cómico nadie compite con Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y Narciso Serra, en el drama de caracteres y de costumbres, en el drama que pudiera llamarse psicológico-social, ningún autor español

contemporáneo (y los ha habido y hay muy estimables) podrá disputar con derecho la palma a Ayala [...] Y he aquí en lo que consiste el principal mérito de Ayala: en conseguir efectos dramáticos y llevar la emoción al ánimo del espectador, sin traspasar la esfera de lo común y ordinario de la vida y manejando los elementos y recursos más llanos y sencillos Ayala es precisamente el modelo más acabado del realismo, tal como este debe entenderse y practicarse. [...] Ha sabido, con sólo dos obras, remontarse a la altura de nuestros mejores dramáticos, resolviendo a la par el difícil problema de conciliar el carácter analítico y profundamente realista del drama moderno con la esplendorosa forma del clasicismo romántico; engalanando de esta suerte la fiel y descarnada fotografía del siglo XIX con el brillante colorido del XVII, y realizando en toda su pureza el ideal del verdadero realismo. Él ha sabido llevar a la escena y pintar con vivos colores la llaga que devora la sociedad presente sin producir náuseas en el público; antes bien recreándole con los primores de un diálogo valentísimo, de una acción altamente dramática y de una versificación castiza, sonora, nutrida de pensamiento, digna en un todo de un gran poeta. Porque el realismo de Ayala no es el realismo asqueroso de Courbert, sino el bello y artístico realismo de Velázquez.” (2006).

Carlos Guaza, otro coetáneo de Ayala, dice de él: “Lejos de ser un poeta romántico y melenudo, como su faz indicaba, era realista, pero realista en el buen sentido de la palabra... Es la personificación del realismo, pero no del realismo asqueroso y descarnado que se quiere importar ahora del extranjero, sino el bello y artístico realismo que tuvo su origen en nuestros escritores del siglo de Oro” (1884, 166). Realista también lo consideró la *Revista Social (Eco del proletariado)* que, refiriéndose a él, dijo: “Ayala ha dado gran resonancia a la cuestión social en el teatro, y puesto de manifiesto llagas y podredumbres horribles que corroen las entrañas de los actuales organismos”. Se refería a la obra *El tanto por ciento*, en donde por boca de su personaje Roberto podía escucharse el siguiente mensaje: “Una cosa es la amistad / y el negocio es otra cosa”. Con ello, según manifestaba el anónimo articulista, el autor estaba denunciando, casi rozando el naturalismo, el móvil en la clase media, egoísta y miserable, que sobrevalora el poder del dinero y la utilidad por encima del honor, de la religión, de la moral, de la amistad, de la familia, del amor. Aunque en esa obra se haga continua defensa de estos ideales, son letra muerta ante la posibilidad del lucro y el interés individual. Los dramaturgos que denuncien las lacras sociales son los hombres del porvenir, como lo son los anarquistas (Rubio Jiménez, 1982b, 111-112). Un segundo intento de acercarse al verdadero realismo lo encontramos en *El nuevo Don Juan*. Díaz de Escovar y Lasso de la Vega afirman que “esta obra, a pesar de su belleza de forma y aun de la rectitud del propósito, por la escabrosidad del asunto y aun la índole de ciertos pormenores, ni puede colocarse al lado de las anteriores, ni fue recibida por el público con el frenético entusiasmo que aquellas (1924, I, 429). En *Consuelo* tampoco se dejó seducir por un final feliz, como podía esperarse de los comportamientos burgueses en la vida real, donde era más importante guardar las apariencias que afrontar un conflicto con valor y dignidad.

El naturalismo, verdaderamente, tardó tiempo en encontrar adeptos en España y sabemos que solo los escritores “epigonales” profundizaron en los temas sórdidos y brutales que eran frecuentes en las novelas francesas. Yxart lo confirma:

Los moralistas lo han solido ver en donde quiera que el autor se propasaba a ofender el decoro o a exhibir el mal con desnudez ingrata, causando una deprimente impresión de repugnancia y desvío fuese cual fuese el procedimiento, la forma literaria de la obra [...] La voz resultó sinónima de ‘sensual’, ‘corruptor’, y tratándose de dramas franceses, valía tanto como decir que ‘eran descocados, licenciosos, reñidos con nuestras costumbres’. Con esta confusión entre el fondo moral y la filiación artística, han pasado por naturalistas las obras ultrarománticas de Echegaray, y los mismos melodrama de Cano (1987, 90-91).

Sainz de Robles, al comparar el realismo de Ayala -propugna la moral social- y de Tamayo -propugna la moral católica- con el mismo movimiento en Francia, afirma que, mientras el realismo francés se dirigía a los sentidos, el español lo era de ideas y de sentimientos; de ahí que el francés dejara enseguida de ser realista para convertirse en naturalista (1942- 1943, 29-33). Quizá porque estaba más atento a las ideas y a los sentimientos es por lo que se le escapan algunas inverosimilitudes de detalle, pero la opinión de Revilla me parece totalmente seria y fidedigna cuando valora el teatro de Ayala en relación con el arte realista:

Considerados en conjunto son fidelísimos cuadros de la naturaleza y vida de los hombres. Todos hemos hallado en nuestro camino aquellos personajes, y al verlos en las tablas los saludamos como a antiguos conocidos que nos aparecen, merced al genio del poeta, tales como eran [...] Las pasiones que los agitan, los afectos que los mueven, los intereses que los impulsan [...] Y he aquí en lo que consiste el principal mérito de Ayala: en conseguir efectos dramáticos y llevar la emoción al ánimo del espectador, sin traspasar la esfera de lo común y ordinario de la vida y manejando los elementos y recursos más llanos y sencillos. Y no ha de creerse por esto que el drama de Ayala es vulgar y frío. Lejos de ser así, siempre obedecen sus producciones a un pensamiento elevado y entrañan poderoso sentimiento y grandiosa inspiración (2006, 26-27).

Son palabras ajustadas y a ellas se podría añadir que, si bien es cierto que hubo pocas obras de teatro realista, sí hubo algunas de la ‘alta comedia’ que, precisamente por plasmar la realidad de forma bastante fidedigna, fueron rechazadas por el público, al que no le agradó ver su propia imagen reflejada en el escenario, o que rompieron los convencionalismos burgueses que imponían un final feliz que restableciera la situación inicial que se había alterado por una u otra causa. Por otra parte, tal como lo entiendo, estas obras han sido minusvaloradas por la crítica por dos motivos: uno, la gran calidad de la novela que eclipsó el teatro; y, dos, el fenómeno echegarayesco que arrasó y contribuyó negativamente a una progresiva y más prolongada aclimatación del realismo en el escenario. El propio Revilla, en su día, reconocía que “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”. Estas dos causas explican que ese teatro, aunque gozó de gran éxito en su momento, haya sido prácticamente olvidado en nuestros días y muchos de sus autores permanezcan todavía sin estudiar. Calixto Oyuela se quejaba de que siendo la ‘alta comedia’ una magnífica manifestación del realismo, el teatro haya dado marcha atrás:

¡Lástima grande que hoy que la novela española entra con Pereda, Galdós, Valera, Pardo Bazán, Alarcón y Palacio Valdés (aunque con notables diferencias en estos diversos escritores) por tan firme y despejado sendero, el teatro español parezca empeñado en volver atrás, echándose en brazos, ora del socialismo de *Los Miserables*, ora en los de un romanticismo trasnochado, y casi siempre en los de un epiléptico efectismo! ¡Lástima grande que por ahí la empujen y precipiten ingenios de tanto lustre y valía, robando lauros a la frente de su patria y a su propia frente! (1889, 157).

Es muy posible que haya influido el hecho de que, cuando Menéndez Pelayo, el primero que habló de canon literario, hizo la relación de las obras que debían considerarse como clásicas, no incorporara a esa lista ninguna de las obras de la alta comedia, habida cuenta de que ni a él ni a Valera les gustaba Ayala, como se desprende del epistolario entre ambos (1946, 170).

Nos queda, por último, un tercer razonamiento en el que no hemos entrado todavía. Ayala, buen lector como queda de manifiesto en su *Epistolario*, conoce las innovaciones que llegan de Francia, conoce a los idealistas alemanes, conoce a Shakespeare y a los clásicos españoles; sabe perfectamente lo que están escribiendo sus coetáneos, qué motivaciones los sustentan y cuáles son los objetivos que pretenden conseguir. De ahí su idea de que el dramaturgo debe identificarse con la sociedad en la que vive y plasmarla en las tablas, pero él quiere hacerlo con un planteamiento novedoso de los temas y con un tratamiento diferente de los personajes. En este sentido, tenemos que recurrir a las opiniones que suscita el teatro de Ayala. Nicolás Pérez Giménez, amigo y médico personal de Ayala, opinaba lo siguiente:

Nadie en los presentes tiempos retrató como Ayala el estado de nuestra sociedad, ninguno como él pintó y combatió los vicios de nuestro siglo, nadie como él asimiló el mundo que le rodeaba, rarísimos son los que en la época que corre llevan al teatro, como nuestro ilustre hijo adoptivo, el genio nacional, el espíritu hidalgo, osado y magnánimo del pueblo español, nadie, en suma, como el incomparable Ayala fundió la idea ética con la estética. El teatro del preclaro hijo de Guadalcanal es animado, sencillito, natural, ético, espontáneo, clásico, ajeno del amaneramiento, lleno de fuerza y de inventiva, moraliza conmoviéndolo no adoctrinando, y recoge, condensa en un solo personaje las cualidades más eminentes en virtud o en vicio. Ayala lanza a la escena figuras humanas, vivas, palpitantes, caracteres ricos, fijos, varios; el asunto de sus fábulas nace de la vida real, el plan es casi geométrico, el artificio bien ordenado, el juego escénico rápido, las situaciones naturales, el interés dramático cada vez más creciente; Ayala deleita, conmueve, hiere vivamente el corazón humano y siembra en el ánimo del espectador

doctrina sana, bajo la sencillez encantadora de la forma clásica. Ayala, como el maestro Fray Luis de León trázase en todas sus obras el plan y complácese en pintar por imágenes, en retratar el cuadro de los afectos y sentimientos humanos. Ayala, como Moratín, es implacable enemigo de la sensiblería teatral y hubiera pedido con Goethe para España una ley que la desterrara de los versos por lo menos durante treinta años consecutivos [...] El gran maestro de la Estética, Hegel, lo ha dicho: “El arte verdadero y sano no representa lo enfermizo y falso, lo que carece de consistencia y decisión, sino lo verdadero, sano y fuerte” (1889, 93-95).

En este sentido es muy ilustrativo un fragmento de sus *Proyectos de comedias*, donde Ayala explica cuál es su método de trabajo:

El mejor medio de adelantar en el plan, es el siguiente: ¿Objeto de la obra? Ya lo sé. ¿Medio de hacer repugnante el Yo número 5? Haciendo ver al público cómo adquiere su importancia, y cómo la emplea. La adquiere, absorbiendo todo lo que le rodea; la influencia de uno, el pensamiento de otro, y hasta los alientos de su mejor amigo. La emplea, en sí propio [Pero llega un momento en que no son compatibles su vanidad y el bien público: triunfa su vanidad, y A., indignado, se declara su mortal enemigo. Esta lucha debe estallar a la mitad del Segundo Acto] (1965, V).

También en el “proyecto” para *Teatro vivo* nos encontramos con el planteamiento de lo que luego será *Consuelo*, pues Ayala está anotando “caracteres, rasgos y situaciones tomados del natural, que pueden servirme para diversas obras”:

El espíritu benévolo, amigo de amalgamarlo todo para evitar disensiones [...], tipo nuevo y de efecto en el teatro. La chica hambrienta de casamiento puede llenar una piececita en un acto. El hombre a quien no se le cuenta nada que no le haya pasado a él es un carácter impertinente y cómico [...] Una broma (comedia política): pueden varias personas, con objeto de poner en ridículo al protagonista, que es un fatuo presuntuoso, dale la broma de que va a ser ministro y el fatuo presuntuoso llegar a serlo de veras [...] Después de escrito el párrafo antecedente, se me ha ocurrido una idea, que es el complemento de la comedia...(1965, 351-352).

Valera, por su parte, opina que es en el movimiento que el poeta otorga a la acción, y principalmente en el desenlace, donde Ayala imprime su idea y su pensamiento y no en discursos “puestos en boca de algún personaje, como acontece en las tragedias de Voltaire y en las de Alfieri, y en muchos dramas modernos, que más parecen sermones que dramas” (1861, 227). No es posible, pues, aceptar las palabras de Diego Marín que parecen superficiales cuando, refiriéndose a la pretensión de Ayala de presentar el material en escena de forma realista, afirma que

su realismo es más aparente y externo que psicológico o humano. Sus altas comedias no son en verdad más realistas en el sentido estricto de la palabra que sus zarzuelas. Por toda su obra flota un aire de irrealidad que recuerda al del teatro calderoniano y que es perfectamente compatible con los bigotes y levitas de los caracteres o con la discusión de acciones ferroviarias y operaciones de bolsa, como era compatible en el teatro de Calderón con la capa y la espada, los

duelos de honor y los tercios de Flandes. El hecho de que aplicase a sus zarzuelas el mismo criterio realista que a sus dramas revela ya el valor externo, formal, que da a esa palabra. Se trata más bien de un realismo al estilo clásico español y aun romántico: como base de partida para crear después caracteres y situaciones idealizados, simbólicos (1952, 134).

David T. Gies opina, al respecto, que “sus obras son dramas realistas, más realistas y verosímiles que los puramente simbólicos del romanticismo” (1994a, 347). El propio Yxart ya vio en Ayala un avance considerable con respecto a los dramaturgos que le anteceden:

Ayala estudia, observa la sociedad que le rodea, enclavija sus planes sin dejar nada al acaso, y mucho menos a incidentes inverosímiles, traídos con violencia; vive largo tiempo con sus personajes antes de plantarlos en la escena; quiere darse cuenta de todos sus actos y palabras... No exagero: ahí están publicados los curiosos borradores de sus obras: papeles que, existiendo en la cartera de muchos autores, son quizás únicos en la bibliografía dramática española [...]: apuntes del natural, frases y diálogos con la acotación de que pueden servir para una escena, o que revelan un carácter dramático [...] Están analizados como en un tratado especial que podría titularse: *Caracteres y Pasiones*. Monta y desmonta la máquina de cada personaje. [...] A su interna construcción, se añade el anhelo de revestirla de una forma rimada, irreprochable, sobria, nielada, con incrustaciones de oro. [...] Como la acción no está en las condiciones de la época, sino en el drama interno, pueden considerarse como un paso, una transición hacia la ‘alta comedia’ (1987, 44-45).

Donde mejor quedan reflejadas estas valoraciones es en los “Apuntes” para *Consuelo*, “comedia en tres actos”, según la define Ayala, que preparó previamente y con una gran dedicación: “Debo hacer la descripción de Consuelo; pero de modo que quien llegue a leer este discurso halle justificada la frenética pasión de Fernando; pues, aunque el amor no necesita justificación, porque lo que tiene de inexplicable, tiene de terrible, siempre es bueno, si el amante ha de inspirar interés, que haya en el objeto amado cualidades o atractivos capaces de producir honda impresión en todos los corazones [...] Por eso me permito hacer hablar aquí a Fernando fuera de las tablas”. Y lo hace, y el personaje va desgranando todas las perfecciones que tiene su amada Consuelo en un retrato perfecto, exhaustivo y ordenado desde la cabeza a los pies (1965, I, 359-363). A continuación, en el apartado II, Ayala traza el “Plan de Consuelo” acto por acto. La concisión llega hasta el extremo de dejar expresados pensamientos muy concretos sobre el desarrollo de la acción y la evolución de los personajes en relación con ella. Es tan exhaustivo que no se permite pasar de acto sin tener claros los elementos de unión entre uno y otro, así como los lazos posibles en la relación entre los personajes, como veremos en el estudio posterior de la obra. A continuación va añadiendo más ideas, más ocurrencias, más notas, comentarios para los personajes secundarios; el argumento del segundo acto en forma de soneto; “más sobre el Acto Segundo”. Por último, hay un amplio apartado dedicado al “Estudio del corazón de Consuelo” (1965, II, 365-370). Como vemos, tal como dicen Pérez Jiménez, Valera e Yxart,

nada deja Ayala al azar. Sus obras están bien pensadas, los caracteres bien definidos, el plan geométrico, el argumento observado de la realidad. En este momento viene a la memoria un fragmento del discurso de Canalejas, a quien ya se ha citado, en su ingreso en la RAE, en 1875, porque puede relacionarse con lo que voy diciendo:

No es el español un teatro realista, puesto que no expresa la realidad histórica, pero no por eso es falso como predicaban los partidarios del realismo, porque 'el arte no es el mejor reflejo y expresión de la vida de un siglo [...] Es la expresión de lo que existe en flor o en embrión, como real o como posible en la naturaleza humana. No expresa sólo el acto, sino la potencia', por lo que 'cumpliendo esta ley es real, tan real como la esencia del hombre (*apud* López Morillas, 1973, 68).

Juan Ignacio Ferreras y Andrés Franco, estudiosos actuales del teatro del siglo XIX, al referirse a López de Ayala en concreto, afirman:

Nos encontramos ante un teatro bien hecho en el que de alguna manera se nos acerca a la realidad social de estos años, pero no estamos ante un teatro realista, sino ante una escena donde se idealiza sobre ciertos problemas reales. Así, todos sabemos que lo que se fustiga en escena es lo que en realidad está ocurriendo en la realidad: los intereses de la alta burguesía dominan y arrasan con todo sentimiento y todo valor, pero precisamente por ello, como siempre ocurre en Literatura, surge una obra en la que de alguna manera se está demostrando el camino abandonado, y la moralidad queda a salvo; o en otras palabras, el gran burgués salva así su mala conciencia (1989, 78).

Cabe preguntarse si una cosa quita la otra, incluso si la ambigüedad que hemos observado en el *Discurso* de Ayala no se halla también en el mismo concepto de realismo estético que tienen algunos críticos y escritores del momento y posteriores. Ferreras y Franco, según hemos visto, admiten que la realidad social que copia Ayala es la que verdaderamente existía en su época y que en la literatura siempre ocurre que se idealiza lo que se pretende plasmar en la obra, con lo cual se vuelve a la subjetividad romántica. Más adelante insisten en la misma idea:

El teatro de Ayala, y una buena parte del teatro de Tamayo [...] escogió pues el camino más idealista para acercarse a la realidad, este idealismo teñido las más de las veces de sentimentalismo, permitía el triunfo de una moral correctiva, nunca de una moral profunda o universal. La 'alta comedia' inaugurada por Ventura de la Vega y depurada por Ayala y Tamayo, fue así, como queda apuntado una comedia de clase que no quería conocer la realidad de su momento; en su perfección guarda su propia limitación, un Rodríguez Rubí, y no digamos un Eguilaz, aún se pueden escapar por la vía del sentimentalismo, de la moral de clase que inspira su teatro, pero no ocurre así con Ayala ni con la mayor parte o una buena parte del teatro de Tamayo, que se encuentran delimitados artística y socialmente. La alta sociedad burguesa, tan bien vista por Galdós y por otros novelistas, encuentra en el teatro la realidad artística que sin duda necesitaba (1989, 79).

Ahora bien, es preciso plantear las siguientes cuestiones. En relación con la literatura de la época, *Fernán Caballero* está considerada como la iniciadora del realismo en España por afirmar que la novela no se crea, sino que se observa; Juan Valera ha sido valorado como uno de los grandes novelistas realistas de la literatura española pese a que en sus novelas de temática andaluza plasma una Andalucía totalmente idealizada y muy alejada de lo real, y en Galdós, el máximo representante de nuestra novela realista (al que citan Ferreras y Franco por contraste con Tamayo y Ayala), su deseo de enseñar y transmitir lecciones a sus lectores y espectadores es tan fuerte que no duda en recurrir a todos los artilugios conocidos, como es incluir al personaje que moraliza (por ejemplo, León en *Mariucha*, Aguado en *Realidad*, Isidora en *Voluntad*, Leonardo Cuesta en *Electra...*³⁰²). Luego debemos deducir, como consecuencia lógica, que Ayala observa y no inventa al llevar al escenario la sociedad que existía en su época e incluye, a veces, entre sus personajes el moralizador³⁰³, igual que lo hará Galdós años después, porque, aunque esa realidad que él describe pueda estar plasmada de forma más o menos edulcorada, no por eso deja de ser realista y la ‘alta comedia’ la manifestación de este movimiento estético en el teatro. Por supuesto, hay que convenir en que la realidad reflejada en la novela o en el teatro, aunque sea de la manera más discreta y corregida, obligatoriamente pasa por el tamiz de la subjetividad del autor, tanto en lo que se refiere al contenido como a la forma, desde la misma selección del lenguaje que utiliza; pero es que Ayala, como todos los críticos reconocen, usa un léxico sencillo, cercano a lo coloquial, y asimismo es su versificación en octosílabos; el retoricismo y el alambicamiento estilístico están fuera de su estilo. Es curioso que los problemas fundamentales acerca de la relación entre el artista y la sociedad de su tiempo lleguen prácticamente hasta nuestros días y así, por ejemplo, Ramón J. Sender defiende que el realismo es una actitud ante la sociedad y rechaza lo que él llama “las mentiras espiritualistas e intelectualistas”, es decir, el arte deshumanizado, el humor como evasión, la literatura de orientación espiritualista o elitista³⁰⁴.

En relación con la crítica actual, Jorge Urrutia cita a Gerard Genette que establece la relación entre la literatura y el espacio literario y distingue cuatro aspectos:

³⁰² C. B. Qualia (1936, 410) insiste en que Galdós, con frecuencia, hace de su *raisonneur* un símbolo o lo rodea con tales simbolismos que llega a parecer un personaje abstracto. Además, en sus dramas de tesis sentimos la presencia del autor tanto como la sentimos en los de Tamayo; mientras que en Ayala y en Echegaray, el portavoz del autor es más humano y está más libre de su control; es más equilibrado como personaje y muestra tanto puntos fuertes como puntos débiles; incluso Fernando en *Consuelo* y Ernesto en *El gran galeoto* son más reales que Pepe Rey, Isidora o Sor Simona.

³⁰³ C. B. Qualia lo llama *raisonneur* y Francisco Ruiz Ramón “director de conciencia”.

³⁰⁴ Patrick Collard, “Las primeras reflexiones de Ramón Sender sobre el realismo”, en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, coords., *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, 1980, 179.

El primero es la descripción de los lugares, ya sean interiores o paisajes. Es un espacio que podemos denominar “espacio argumental”. El segundo es la especialidad del lenguaje, cuyos elementos se definen por el lugar que ocupan en un cuadro de conjunto y por las relaciones verticales y horizontales que mantienen con los elementos contiguos. Este espacio podría denominarse “espacio instrumental”. El tercer aspecto del espacio literario es el que se manifiesta entre los significados aparentes y los significados reales, rompiendo con su existencia de linealidad del discurso. De “espacio semántico” me atrevería a calificarlo. Por último Genette entiende que existe una especialidad de la literatura como conjunto intemporal de textos. Sería el “espacio del volumen” [...] Estos cuatro espacios literarios pueden analizarse en el caso del texto dramático. Pero en cuanto apuntamos a la representación, en cuanto consideramos el texto teatral, se imponen otros. Primero, el espacio físico real, que sabemos dividido entre actores y espectadores. El ocupado por los espectadores no es indiferente en sus condiciones. No se comportan del mismo modo los espectadores en la Ópera de Viena que en el sevillano corral de Doña Elvira. Y no es sólo una diferencia de época, sino de concepción de la sala. El lujo, las comodidades, el reparto del público, etc., influyen de manera importante en la recepción del espectáculo [...] De hecho, los teatros del siglo XIX se construyen para poderse lucir (1983, 62).

Para terminar, ha de precisarse que las últimas teorías del realismo literario, tal como las explicita Darío Villanueva, han variado dicho concepto. Resumiré el planteamiento de Villanueva: el punto de partida de la nueva concepción del realismo se halla en la distinta interpretación que tienen Platón y Aristóteles de la mimesis. Para Platón, el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material y acercarse a la realidad ideal de las cosas; mientras que para Aristóteles la mimesis no es imitación de una idea arquetípica que se halla en la mente del artista, sino la representación de la realidad perceptible, de cosas particulares como son las acciones de los hombres. A partir de ahí, Villanueva habla de tres concepciones diferentes de realismo: genético, formal e intencional; cada uno de ellos se relaciona esencialmente con una de los tres factores que intervienen en el proceso comunicativo literario: autor, texto y receptor. En lo que concierne al autor, se trata de un realismo de correspondencia, o sea, aquel que reproduce lo más fielmente posible el mundo que observa en su entorno. En relación con el texto estaría el realismo de coherencia, es decir, aquel que supone que la realidad nace y se constituye en la obra literaria de forma autónoma y, por tanto, consigue la ilusión de lo real. En cuanto al receptor, Villanueva habla de cuatro principios: el de la intencionalidad del autor para crear su obra; el que considera que las objetividades aparecen en la obra de forma esquemática y estratificada (empezando por el lenguaje); el principio de actualización por el cual el receptor es quien actualiza y da sentido a la obra creada por el autor, y, por último el que él llama pacto de ficcionalidad o *epojé*, que se basaría en que el autor propone en su texto una realidad que el receptor acepta aunque sabe que hay una desconexión genética entre el texto y la auténtica realidad; en consecuencia, la realidad sería el mundo no transformado mientras que el texto ofrecería un mundo transformado que da al receptor la posibilidad de reconocer lo conocido bajo una nueva perspectiva que lo sustrae de todo azar y lo

convierte en esencial. Entiendo que en este pacto de ficcionalidad autor-espectador se halla la ‘alta comedia’, y que en este género se reconocía la burguesía puesto que se escribía para ella: el dramaturgo ofrecía al espectador un mundo que, en el sentido platónico, superaba la reproducción material y se elevaba hacia la realidad ideal de las cosas. De ahí las tesis que implícita o tácitamente se exponían (y que podrían relacionarse con la catarsis platónica, al menos, en cuanto esa era la voluntad del autor) y el acuerdo o rechazo por parte del público del que ya se ha hablado. Ese principio de la ficcionalidad se sitúa en lo que es la teoría platónica de la mimesis y descansa sobre dos premisas básicas que son la intencionalidad y la convención. Son los receptores (lectores/espectadores) los que hacen hablar de su propia realidad a la literatura, y en el realismo, que es fundamentalmente pragmático, la cointencionalidad o convergencia de la intención del autor y del receptor coinciden en lo que se ha llamado el “mito de la incumbencia”, que

[...] existe para mantener unida a la sociedad en la medida en que las palabras puedan contribuir a ello. [...] La verdad y la realidad no se relacionan directamente con el razonamiento y la evidencia, sino que se establecen socialmente. Para la incumbencia, verdad es lo que la sociedad hace y cree en respuesta a la autoridad; y la creencia, en la medida en que se verbaliza, es una declaración de la voluntad de participar en un mito de la incumbencia [...] Al margen de todo “interpretante” derivado de una determinada ideología cerrada y coherente, ya sea la visión racionalista dieciochesca de la realidad o el materialismo dialéctico, lo que sí es aceptado hoy en día ampliamente es que lo real no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino por el contrario en una construcción de conciencia tanto individual como colectiva. [...] De hecho, la moderna sociología del conocimiento entiende la realidad humana como algo constituido socialmente, y estima que su tarea científica consiste precisamente en intentar comprender el proceso por el que tal fenómeno se produce, en lo que el lenguaje desempeña un papel de capital importancia (Villanueva, 2004, 59, 61-62).

Así pues, tal como lo veo, lo que incumbe al receptor (y a la sociedad a la que representa) incumbe al autor que escribe para ellos. A esto habría que añadir que el horizonte de expectativas del receptor es continuamente cambiante, lo que explicaría que en tan pocos años se pasase de los dramones románticos a la comedia de costumbres, a la ‘alta comedia’ y, tras ella, al neorromanticismo de Echegaray. En resumen, creo que el planteamiento y la valoración de la ‘alta comedia’, desde estas perspectivas nuevas del realismo literario, deberán cuestionárselas los críticos que hablan todavía de que la ‘alta comedia’ no puede catalogarse de realismo dramático. Atiende totalmente al concepto platónico de la mimesis, y el problema de su catalogación como género ecléctico radica en que se la juzga desde la perspectiva de la novela realista galdosiana que comienza en la década de 1870. Por una parte, no deja de ser un anacronismo, pues en pocos años el teatro evolucionó muy deprisa, como se ha dicho, y la Revolución del 68 fue un

acontecimiento que afectó en todos los aspectos, incluido el literario. Ayala solo escribió *Consuelo* después de esa fecha. Por otra, es evidente que los análisis psicológicos y en profundidad que puede hacer el novelista de sus personajes, así como las descripciones detalladas que pueden aparecer en el texto narrativo de los ambientes y las circunstancias que influyen y moldean los caracteres, no pueden darse en el escenario con la misma amplitud porque el texto dramático es mucho más restrictivo, más sintético, y todo lo que se evidencia en el escenario ocurre en presente y en presencia del público al que el dramaturgo le presenta una realidad, “su idea de la realidad”, con la que el espectador está, en principio, de acuerdo para que él mismo la recree y la acerque a su particular horizonte de expectativas. Las palabras del profesor Francisco Ruiz Ramón parecen corroborar estas deducciones cuando afirma que

en cada comedia notamos el cuidado que el dramaturgo ha puesto en la construcción del plan, en el estudio de la psicología del personaje, en la ambientación escénica, en la sistemática de las motivaciones, en la “verdad” de la palabra y de la acción. Todo ello –basta leer las notas de Ayala– revela una voluntad de realismo dramático, un acercamiento entre el mundo de la escena y el mundo de los interiores burgueses, una intención de disminuir las distancias entre la literatura y la vida (1979, 346).

V. 2.- *El proceso escénico y sus elementos*

Es conveniente comenzar en este capítulo por analizar la sociología del hecho teatral y plantear la situación del dramaturgo, de los teatros y del público. *Clarín* incluye como cuarto elemento teatral a la crítica, destinada a juzgar autores y cómicos y a dirigir el gusto artístico del público³⁰⁵. “Todos sabemos y repetimos a todas horas, que el espectador no se cuida de decadencias y florecimientos y va a donde le divierten. El *quid* está en saber divertirle con espectáculos sustanciosos, de buen gusto, que entren en el reino del arte verdaderamente dramático. ¿Quién puede contribuir a esto? Aparte de la acción del gobierno, es decir, la del dinero, que por ahora eliminamos, pueden contribuir: los actores, los autores, los críticos... y los *amos* de los periódicos” (*La Correspondencia*, 18-X-1891).

Hablaremos, por tanto, de estos cuatro elementos porque son los que intervienen en el proceso escénico, aunque hay que advertir que las opiniones críticas irán apareciendo

³⁰⁵ En los artículos publicados en *El Imparcial* el 2 de abril de 1892 y recogidos en *Palique* (1894), aparece totalmente estructurado su concepto de estos cuatro elementos, estudiados allí en relación con las tentativas de renovación de Galdós y Echegaray (Beser, 1968, 69). José M^a Jover Zamora afirma que “el vocablo ‘realismo’ apareció por primera vez en 1835”, como se dijo en el capítulo anterior; sin embargo, Margot Berthold afirma que fue Gustave Courbet el iniciador del realismo pues “cuando el jurado de la Exposición Universal de París de 1855 rechazó dos de sus cuadros, Courbet levantó fuera del salón oficial un pabellón propio, sobre cuya entrada escribió en grandes letras *Le Réalisme*” (1974, 192).

relacionadas con los tres primeros. Ahora bien, como no estamos ante un tratado de teatro, me limitaré a exponer cuestiones generales y referidas, principalmente, a la época que ocupan las obras que nos interesan en este estudio, es decir, las que podemos encuadrar en el proceso y en la culminación de la ‘alta comedia’ y que fueron escritas por Adelardo López de Ayala, a saber: *El tejado de vidrio* (1856), *El tanto por ciento* (1861), *El nuevo Don Juan* (1863) y *Consuelo* (1878). Salvo *El nuevo Don Juan* que se estrenó en el teatro del Circo, las otras tres lo hicieron en el teatro Español de Madrid.

V.2.1. El dramaturgo

Escuchemos a Larra responder a las siguientes preguntas: ¿Quién es por acá el autor de una comedia? y ¿qué cosa es el derecho de propiedad?:

Ya la fama esparció de provincia en provincia, de pueblo en pueblo, la gloria del nuevo alumno de las *nueve* [Musas], ya el importante y anhelado voto del ilustrado público coronó sus sienes con la hoja inmarcesible, resonaron los aplausos, vertió el *ingenio* lágrimas de alegría, y ya va a gozar del premio de sus tareas [...] Si su modestia y su mala ventura quiso que retardase acaso la publicación de su obra, levántase una mañana y le dará en los ojos el anuncio de ella, ya impresa y puesta en venta, que andará bizmando las esquinas de la capital. Algún librero de... de donde no es justo decir, le ha hecho el obsequio de imprimérsela en muy mal papel, con pésimo carácter de letra, estropeado el texto original y sin pedirle licencia. Así corren impresas muchas de ellas [...] El impresor que tal hace cumple con su instinto, desempeña una obra meritoria, y si no gana el cielo, gana el dinero [...] Así que asombrados estamos de la bondad y largueza de aquellos impresores honrados (que también los hay) que se dignan favorecer al autor con pedirle permiso y su comedia, pagarle el precio convenido, y darla después lícitamente al público [...] ¡Ojalá tuviesen fin aquí las lacerías del pobre autor! [...] Ved cómo corre su comedia de teatro en teatro; en todas partes gusta, pero acerquémonos un poco más. Aquí el corifeo de la compañía le despojó de su título, y le puso otro, hijo de su capricho [...] Aquí otro cacique de aquellos indios de la *lengua* le atajó un parlamento o le suprimió una escena, porque, ¿qué actor, por mal que represente, no ha de saber mejor que el mejor poeta dónde han de estar las escenas, y cuán largos han de ser los parlamentos y los diálogos, y todas estas frioleras del arte, particularmente si en vida ha visto un libro, ni estudiado una palabra? [...] Y gracias si la cuchilla de aquel bárbaro victimario no le suprimió entero el papel de un personaje, aunque fuere el del protagonista, que era el que menos falta hacía y más fuera estaba de su lugar [...] Concluyamos, pues, que el poeta es el único que no es hijo ni padre tampoco de sus obras. Dedicao, compañeros, dedicaos a las letras aprisa; ése es el premio que os espera. Y quejaos siquiera, infelices. Luego oiréis la turba de gritadores que a la primera queja os ataja. ‘¡Qué insolencia!’ –dicen–: ¿pues no tiene valor de quejarse? ¿Y esto se permite? ¡Qué escándalo!’ (1964, 71-74).

Supongamos ahora que el dramaturgo ha escrito su obra y lleva el libreto debajo del brazo en busca de una oportunidad para llevarla a un escenario. ¿Qué pasos tenía que dar?

En primer lugar, tenía que presentar la obra al censor del Estado, que debía dar su aprobación. Esto no era una barrera fácil de salvar. Larra habla del miedo que le producen los

censores rígidos y ya conocemos, por la experiencia de Ayala, las peripecias que tuvo que afrontar con su obra *Un hombre de Estado* y sus zarzuelas *Los Comuneros* y *El Conde de Castralla* y cómo su novela *Gustavo* no logró superarla. Aunque las constituciones de 1834 y 1837 consagraban la libertad de expresión, las censuras eran fuertes, estaban sometidas a la Iglesia y a la Milicia y se regían por el capricho de los gobernantes. Volvemos de nuevo a Larra para escucharlo quejarse de “los sustos que le da una censura rígida, las esperanzas tantas veces desvanecidas ante el choque de las pasiones o intereses encontrados, de las opiniones diversas, de mil vanidades pueriles, de mil vientos contrarios, en fin, que se estrellan en aquella sola caña débil y por fortuna flexible de su desamparada comedia” (1964, 68). A lo largo del siglo se suceden: Decreto de imprenta de 1834, Ley liberal de 1837, Decreto de 1844 (más restrictivo), Decreto de 1849 bajo el que se creó la Junta de Censura que estuvo en vigor hasta 1857, un paréntesis de libertad en el Bienio Progresista (1854-56); medidas represivas de Nocedal (1857), supresión de la censura previa y transferencia de los delitos de prensa e imprenta a los tribunales ordinarios (1868). Finalmente, la Ley de Imprenta, de 1883, con un cierto nivel de libertad pero con un control que garantizase una serie de medidas constitucionales, se promulga ya fallecido Ayala. En el caso de la censura teatral, tuvo en estos años un alto grado de arbitrariedad y dependía, como queda dicho, del gobierno, de la Iglesia y del Ejército. Incluso decidía qué textos se podían publicar, pero no representar. Rubio Jiménez describe cómo era el proceso: “Uno de los censores de imprenta se encargaba de examinar las obras dramáticas antes de estrenarlas y después asistía al teatro para controlar si los actores modificaban el texto que había sido autorizado” (1984, 196-197). A tenor de esto, José Deleito y Piñuela recuerda el multazo que se le impuso al actor Mariano Fernández por meterse con Montpensier en una morcilla (1946, 71-75). A mediados del siglo se aboga porque se centralice esta función y se la haga depender del ministro de la Gobernación y una Junta de Censura. Los censores fueron Antonio Ferrer del Río (1857-1863), Narciso Serra (1864-1867) y Luis Eguilaz (1868). Precisamente fue la liberalización de las empresas teatrales, no dependientes de las concesiones gubernamentales, lo que determinó que con la competencia entre ellas se modernizaran y renovaran los teatros, tanto en utillaje como en edificios, más higiénicos y cómodos. Ya vimos que fue Juan Grimaldi el iniciador de estas reformas a mediados de siglo. En 1868, momento de gran confusiónismo, se estableció una total libertad de expresión, aunque se recomendó a los gobernadores que no permitieran inmoralidades. Para fomentar la producción de buenas obras, se recurrió a crear premios para las mejores y cargos en las Juntas Consultivas de Teatros Provinciales que habían de velar, además de por la ideología, por la conservación del teatro. Durante la Restauración, se vigiló que las obras no faltasen a la moral ni a las buenas costumbres. Bretón de los Herreros, en

un sarcástico artículo de 1833, “Línea de aduanas para géneros dramáticos”, indicaba que aparte de la censura oficial, el dramaturgo pasaba muchas otras y enumeraba nada menos que treinta y dos: copistas, empresas, directores de escena, actores, público, librero editor, regente de imprenta, cajista, críticos, etc.” (Rubio Jiménez, 1984, 199)

A continuación, el autor debía conseguir que su obra interesara y la admitiera un empresario que debería pagarle un precio. Para el dramaturgo era más rentable representar su obra que editarla y también le suponía menor riesgo pues era conocido solo al final de la obra si esta tenía éxito y era llamado a escena, como relata Tomás Luceño que le ocurrió a Ayala en el estreno de *El tanto por ciento*. Asimismo, los periódicos solo anunciaban el título de la obra que se iba a estrenar y no hacían referencia expresa al autor. En ocasiones, los dramaturgos recurrían a un seudónimo para ocultar su nombre porque, si la obra fracasaba, se habían jugado su posibilidad de estrenar al ser rechazados por actores y empresarios. Así, pues, no es de extrañar que Tamayo usara el seudónimo de Joaquín Estébanez, Echegaray el de Jorge Hayaseca o Bécquer los de Adolfo García o Adolfo Rodríguez. Precisamente, este último, en una carta que escribió a sus suegros les decía lo siguiente:

Se ha puesto en escena la *Clara de Rosemberg* con muy buen éxito. En la prensa no ha sido tan buena la acogida, pues mientras unos periódicos han dicho que está perfectamente escrita y se han deshecho en alanzas del libro, a otros les ha parecido mal. A mí me importa un rábano tanto de los que alaban como de los que censuran. Lo que es menester es que vaya la gente y hasta ahora no falta (Román Gutiérrez, 1986, 17)

Aunque a Bécquer no parece importarles lo que digan los críticos, lo cierto es que una mala crítica podía arruinar una obra, igual que la podía arruinar la claqué o los individuos integrantes de la llamada “partida de la porra”. La prensa especializada que en Madrid se dedicaba a hacer la crítica de los estrenos teatrales era bastante numerosa: hasta setenta publicaciones diferentes entre 1844 y final de siglo que salían a diario, semanal o mensualmente. Entre ellas cabe citar: *Teatro Moderno*, *El Boletín de Espectáculos*, *La Escena*, *La Ilustración*, *La Revista de Teatro*, *La Luneta*, *La Zarzuela*, *El teatro Nacional*, *Los Teatros*, *Chorizos y Polacos*. Fueron numerosos los críticos y bastantes de ellos eminentes y entendidos: Larra, Manuel Cañete, Fernández Bremón, *Clarín*, Pérez y González, Pérez Albéniz “Chispero”, Francisco Flores García, Peña y Goñi, Yxart, Canals... y tal era la influencia de los críticos que Yxart afirma que, en ocasiones, podían adolecer de los siguientes defectos: “intransigencias de escuela; disparidad entre el sentimiento individual del crítico y el sentimiento del artista; exceso de literatura y deficiencia de enseñanzas prácticas” (1889, 37), a lo que había que añadir su desconocimiento al hacer un comentario de las obras leídas o representadas. Al respecto, es

sumamente interesante la carta que el propio Ayala le dirige a su amigo Manuel Cañete y que reproduzco en su integridad³⁰⁶:

Sr. Dn. Manuel Cañete:

Mi querido amigo: antes de salir de Madrid estuve en su casa para darle el abrazo de despedida al primer amigo de quien en esa recibí favores y consejos literarios, pero no tuve el gusto de verle, porque V. a la sazón se encontraba en Aranjuez. Yo hice mi viaje con bastante felicidad, y ya repuesto del cansancio del camino, estoy trabajando sin tregua ni descanso alguno.

Llegó el momento de reclamarle el artículo que tiene V. ha tiempo prometido a mí, como amigo, y, como crítico, al público.

Muy extraño me ha parecido, a la verdad, al examinar ahora las críticas irritantes de los periódicos progresistas y la fría y hasta grosera del Sr. Ochoa, que no hayan movido a salir a mi defensa a ninguno de los muchos amigos que aguzaban sus ingenios para encontrar frases bastante expresivas con que encarecer el mérito de mi primer drama, y más teniendo en cuenta que sus desmedidas alabanzas dieron ocasión a que los criticantes cargaran más la mano en su censura. No ha podido menos de serme muy doloroso el ver que una gran parte del público haya tenido conocimiento del drama, que me costó un año de profundas meditaciones, por la censura de unos hombres que lo juzgaron y sentenciaron a muerte en un cuarto de hora y bajo la impresión de sus mezquinas pasiones irritadas. Calmada ya la efervescencia de los primeros momentos, esta me parece la ocasión más oportuna para poner la verdad en su punto, y espero que V. sabrá hacerlo, como tiene prometido, con la libertad y energía que caracterizan todos sus escritos.

Para evitarle trabajo diré dos palabras del pensamiento moral y de su desarrollo. He querido poner en acción la lucha del bien y del mal, de los buenos y de los malos instintos del corazón humano, y deducir, como verdad nacida del desarrollo de esta lucha, que la grandeza y la felicidad se encuentran dentro del corazón y no en las circunstancias exteriores, y que en todas las posiciones de la vida puede el hombre ser, teniendo segura su conciencia, todo lo grande y feliz que consiente la condición humana. Don Rodrigo Calderón, personificación de la humanidad, es en el primer acto el hombre dotado de todas las pasiones. Su errónea apreciación de la verdadera grandeza del hombre, su orgullo desmesurado, le ponen delante de los ojos las mil formas con que sabe engalanarse la ambición y lo lanzan a la lucha. Esta lucha le separa de los hombres, y sus buenos instintos se alimentan en secreto del amor de doña Matilde. El avaro de sentimientos no quiere desprenderse de ninguno; antes, todos se enardecen en su choque continuo y recíproco.

Llega el segundo acto y es preciso decidirse a seguir una senda u otra: don Rodrigo se aparta de la del bien; esto es lo natural. En la edad de las pasiones son más poderosas en nuestro corazón las causas que nos invitan a caminar que las que tienden a detenernos. Además, don Rodrigo, para convencerse de la vanidad de las brillantes imágenes que su insolente orgullo y su mal fundada ambición le presentaban, era necesario que las tocara, y para conocer la dulce felicidad de la vida con que Matilde le brindaba, era preciso que se apartara de ella.

Llega el tercer acto; la prueba ha engendrado el desengaño. La ausencia de Matilde tiene a su corazón sediento de consuelos en medio del áspero combate que tiene que sostener con sus muchos enemigos y con su vida pasada, que a cada instante se levantaba contra él. Quiere huir, pero ya es tarde: las naturales consecuencias de los malos medios que había empleado en su elevación, personificados en doña Inés, le retienen en el palacio para completar su castigo. Y he dicho de los malos medios porque si la ambición de don Rodrigo se redujera a solicitar el premio de sus merecimientos, lejos de ser una pasión criminal sería una virtud, en cuyo caso ya no habría ni drama ni pensamiento. Era pues necesario que fuese un mal instinto nacido de su orgullo y disculpado quizás en su interior por el deseo de hacer el bien que él indudablemente sentía, pero este deseo no le disculpa, porque no era hijo de la compasión que inspiran los males ajenos, sino del placer que resulta de la satisfacción del orgullo; virtud, si así puede llamarse, que él abrigaba,

³⁰⁶ Esta carta, manuscrita, está recogida en los Archivos de 1998, nº 35-37-39-41-43-45 y 47 de la *Correspondència de Manuel Cañete. Inventari*.

más atento a los que habían de elogiarla que a los que habían de gozar sus saludables efectos. Don Rodrigo, irritado contra sí mismo, porque él recordaba que en todas las posiciones de su vida había escuchado una voz interna que le advertía sus errores, se entrega a la justicia humana, decidido a sufrir el castigo que merecía. Llega el cuarto acto: el convencimiento de sus errores le ha hecho penitente, y de la penitencia ha nacido la esperanza. Del mundo ya se desprenden las imágenes de las pasiones vestidas de sus verdaderos colores. Él en su propio corazón observa al hombre y conoce

que en su calma consiste su ventura
y en ser hombre consiste su grandeza.

Este es el prisma por donde debe examinarse mi drama. Véase ahora si cuanto dice don Rodrigo conviene con esta serie de situaciones y sentimientos. Esto es lo que no ha comprendido Ochoa y es en verdad una calamidad pública que quien no comprende esto se meta a crítico.

Vamos a otra cosa. La crítica del *Clamor* no es digna de ser rebatida seriamente. Empieza, después de asegurar que el drama no vale nada, manifestando lo mal que se porta don Rodrigo con cada una de las personas que le rodean, como suponiendo que cada falta de moralidad en don Rodrigo es un defecto en el drama. Después va calumniando uno por uno todos los personajes. De doña Inés dice que se casa con don Rodrigo para ser la mujer del ministro; de Enrique que es un ripio, y, en fin, hablando de la verdad histórica, me dice, como dirigiéndome un cargo muy severo, que por qué no he hablado en el drama de la expulsión de los moriscos, siendo un acontecimiento de tanta importancia. *La Nación* es más atrevidilla: quiere manifestar que no he probado el pensamiento que me proponía desarrollar, diciendo: “La felicidad está en las circunstancias exteriores, en el poder, en la fortuna, porque yo, que aspiro a poseer esto sin cometer los crímenes de Calderón, podré gozarlo sin remordimiento”. Estúpida argumentación que prueba lo mismo que yo he querido probar. El que por tener segura su conciencia fuera feliz, a pesar de ser ministro, probaría mi pensamiento lo mismo que Calderón siendo ministro infeliz porque no gozaba de paz interior, luego siempre vendremos a deducir que dentro del corazón, y no en las circunstancias exteriores, existe la verdadera felicidad. En la crítica de los detalles es igualmente feliz: me reprende que diga doña Inés, refiriéndose a su quinta que ardía, “que la apaguen”; según él debió decir “que apaguen el fuego que hay en ella”. Este nunca ha dicho “apágate ese quinqué”.

Vamos son el Sr. Ochoa. Ha comprendido el drama de esta manera: dice “que se reduce a demostrar con un grande ejemplo histórico que la senda de la ambición conduce necesariamente a un abismo; que las mejores intenciones no alcanzan a apartar del mal al que siguiendo aquella senda de perdición llega a la cúspide de las grandezas humanas, y que la felicidad que en vano ha buscado el ambicioso, primero en el ansia y luego en la posesión de aquellas grandezas, se halla solo en las inmediaciones del patíbulo. Las tres proposiciones nos parecen falsas”. Y a mí me parecen tres solemnes desatinos, pero tres desatinos hijos del pobre meollo del Sr. Ochoa, y de ningún modo de las situaciones y caracteres de mi drama. Prosigue pues el crítico y emplea diez columnas de folletín en probarnos la falsedad de estas tres estupideces. Ninguna crítica es tan irritante como la de este judío acartonado. *El Clamor* empieza diciendo que mi drama es malo, pero tiene al fin la galantería de confesar que tengo “felicísimas disposiciones”. *La Nación* me concede a pesar de todo “dotes para conquistarme lauros imperecederos”. Solo el Sr. Ochoa me ha juzgado tan despreciable que ni aun le he merecido esas frases de pura cortesía que siempre se dirigen a un joven que aparece al público por primera vez. Empieza diciendo que mientras más lee mi drama le parece peor, y acaba asegurando que vale poco. Dios lo confunda. Al poco tiempo publicaron los mismos críticos y en los mismos periódicos tres artículos sobre diferentes autores. *El Clamor* aseguraba en el suyo que *María o la hija de un jornalero* era una perla de inestimable valor. *La Nación* daba a entender que Magariños y Cervantes es mejor novelista que Dumas, y el Sr. Ochoa, lleno de alborozo y dándose mil parabienes, ponía sobre su cabeza las poesías de don Heriberto García de Quevedo. Si esto no es bastante a destruir la fe más profunda, que venga el demonio y lo diga.

V. con su silencio incomprensible me está haciendo más daño que todos estos con lo que han dicho, pues habiendo prometido su crítica antes de salir las suyas, y callándose ahora, no parece

sino que V. se ha convencido por sus razones de que era injusta la causa que iba a defender. Escriba V. pronto y esto más tendrá que agradecerle su amigo que más le estima

Adelardo L. de Ayala

Tenga V. la bondad de ofrecer mis respetos al Sr. Conde de San Luis, y de decirle que estoy estudiando con escurpulosidad la historia de Felipe 2º para escribir una tragedia, que pienso dedicarle, como único medio que tengo de manifestar que no olvido las atenciones que le soy en deber. Contésteme V. lo más pronto que sus ocupaciones se lo permitan.

Junio 20. El sobre por Sevilla. Guadalcanal

Apéndice. Muchos me han criticado el título del drama diciendo que don Rodrigo no es un hombre de estado. Es verdad. Yo se lo puse porque bajo esta forma se le representaba a don Rodrigo la satisfacción de su orgullo y de su ambición. Crítica he visto, particularmente de provincias, que variándole el título al drama no dirían nada.

Membrete:

Señor Don Manuel Cañete
Carretera de Atocha, nº 65, cuarto 4º
Madrid

Me parece fundamental hacer un breve comentario de esta carta por varios motivos. En primer lugar, porque Ayala vuelca en ella (en lo que dice de su drama) sus ideas sociales y también políticas, en la medida en que el protagonista fue un político. Pero además se hace eco de la recepción en un sentido muy amplio. Le pide a Cañete que escriba un artículo en su defensa, con libertad, pero, para ahorrarle trabajo, dice, analiza él su propio drama, dándole hecho el artículo.

Leopoldo Alas concede a la crítica teatral una gran importancia, hasta el punto de que la hace partícipe del hecho escénico junto a los autores, los actores y el público. Por mi parte, he añadido su función de co-autor en el proceso de recepción de la obra literaria, en nuestro caso, dramática. El ataque a los críticos es una constante en *Sermón perdido* y en *Palique* donde afirma que los críticos no comprenden los intentos de renovación que rompan en las tablas con la rutina. Sergio Beser resume su actitud y sus protestas:

En el artículo necrológico dedicado a la muerte de Manuel Cañete, Leopoldo Alas hace un examen de la crítica teatral española. Los críticos, confiesa, han juzgado muchas veces por motivos ajenos al arte; así Larra no supo comprender totalmente el *Hernán*; Revilla llevaba a la butaca al catedrático de Literatura, no al entusiasta de la literatura dramática que no existía en él, por eso aplaudía muchas veces lo que el público aplaudía: Cañete por falta de gusto, tenía que aplicar un “canon” hecho de “buena intención”, “un poco de tendencia reaccionaria” y la “imitación de los grandes dramaturgos”. Pese a esos defectos “en España, en la de ahora, Cañete, tratándose de críticos de teatro, puede ser considerado como uno de los menos malos porque el gusto que a él le faltó les falta a casi todos, y la erudición que él tenía, aquí la tienen pocos”. Ya, en la primera página del artículo, había presentado el panorama desolador de la crítica española:

“enseñoreadas la más pasmosa ignorancia, la anarquía del gusto más pintoresca y escandalosa, de la censura periodística referente a las obras de la escena”. A lo largo de la producción de *Clarín* abundan las referencias a Manuel Cañete, todas ellas, excepto los artículos necrológicos que le dedicó, son de cierta dureza; la constante acusación es la falta de una justa valoración y la carencia de gusto estético. Para Cañete todo lo antiguo es bueno, “le gusta el queso bueno o malo, siempre y cuando que tenga gusanos auténticos”; en cuanto a la crítica de actualidad se limita a examinar si la obra es “moral”; en el prólogo al libro de E. Bobadilla *Escaramuzas*, le llamó “protector de *animalillos* líricos y dramáticos de pocas hierbas”. Del resto de los críticos dice que la situación de la crítica teatral ha llegado a tal estado que no hay que hacer ningún caso de ella (1968, 248).

La relación del autor con la editorial era diferente dependiendo de su categoría y del éxito o no de la obra. En la mayoría de los casos era una cantidad alzada que incluía sus derechos, con lo cual la obra pasaba a ser de su propiedad o de alguna galería, sociedad, biblioteca, administración, agencia, círculo, etc., que muy variados fueron los nombres con los que se denominaron estas editoriales especializadas en editar teatro y muy numerosos los títulos que imprimieron. Ocurría con demasiada frecuencia lo que cuenta P. P. Rogers en la *Romanic Review* (1934, 25, 35-36):

Un dramaturgo podía dar los últimos toques a su obra, conseguir la aceptación del productor y recibir orgulloso los aplausos de un público entusiasta, y luego encontrarse con que en la representación no se reconoce su obra, o que se representa en otro lugar sin su consentimiento, que se imprime sin su nombre ni referencia alguna a él, que se corrige, se copia, se cambia, se mutila, que se le hacen añadidos y se omiten partes del original, mientras él tiene que quedar expectante, sin poder nada, y piensa entristecido en lo irónico de los laureles que lleva sobre la frente.

Tan desprotegido se sentía el autor que Enrique Gaspar incluyó la siguiente advertencia en su obra *La chismosa* (1868):

Esta obra es propiedad de su autor, y nadie podrá, sin su permiso, reimprimirla ni representarla en España y sus posesiones de Ultramar, ni en los países con quienes haya celebrado o se celebren en adelante tratados internacionales de propiedad literaria. El autor se reserva el derecho de traducción. Los comisionados de la Galerías Dramáticas y Líricas de los Sres. Gullón e Hidalgo son los exclusivos encargados del cobro de los derechos de representación y de la venta de ejemplares. Queda hecho el depósito que marca la ley.

A partir de Gaspar, fueron muchos los escritores que añadieron esta nota a las ediciones de sus piezas para asegurarse de que los derechos eran de su propiedad. Pero eso no fue posible hasta 1868. El caso de Zorrilla con su *Don Juan Tenorio* (1844) es buena muestra de estas incongruencias que podían llegar a ser muy penosas; porque una cosa era la legislación (*Reglamentos orgánicos de Teatros, sobre la propiedad de los autores*, 1847) y otra su cumplimiento. Otro ejemplo de cómo un escritor perdía los derechos sobre su obra lo tenemos en

el enfrentamiento entre Ventura de la Vega y su antiguo amigo José María Díaz: el drama del segundo *Juan sin Tierra* se había estrenado el 1 de diciembre de 1848, pero en mayo de 1849 el Teatro Español programó su representación y la comisión de lectura lo calificó de obra “no original”. Díaz protestó y se defendió de aquel libelo y quiso retirar su permiso pero el Comisario Regio del Teatro, Ventura de la Vega, bastante enfrentado ya a Díaz (González Subías, 1997, 23-37), se lo negó arguyendo que el drama había sido enajenado por el autor al Ayuntamiento de Madrid por un valor de 4000 reales y que, por tanto, era propiedad de la corporación municipal. Díaz no se conformó y su reclamación llegó al mismo ministro de Gobernación, conde de San Luis, quien lo consultó con la reina y las representaciones del drama fueron cautelarmente suspendidas (González Subías, 2004, 203-204). No había mejorado la situación pasado el tiempo porque, en 1861, García Gutiérrez demandó al Teatro Real porque sus obras *El Trovador* y *Simón Bocanegra* se habían adaptado a las óperas de Verdi sin su permiso³⁰⁷. Recordemos también cómo bastantes años después, Valle Inclán seguía quejándose, en carta escrita desde México a su esposa Josefina, de que no era capaz de reconocer sus obras cuando las veía en escena, porque el texto espectacular no coincidía con lo que él había escrito. Una vez el autor entregaba su obra, la explotación de la misma corría por cuenta del empresario o editor que cobraba tantos por cientos a las compañías a las que les vendía o alquilaba la obra para su representación. La mutilación de los textos por parte de empresarios, directores y actores era tan corriente que el propio Ayala, en la carta LXXXI a Teodora, le pide: “Dime qué atajos habéis hecho en el *Alcalde* y el éxito que ahí tenga” (Pérez Calamarte, 1912, 576). Se refería a la puesta en escena que el empresario Olona estaba haciendo de la adaptación de *El Alcalde de Zalamea*, según parece en Zaragoza. Era frecuente, además, que a la salida de los teatros se vendieran los libretos de la misma elaborados con gran descuido, por lo cual muchas piezas tienen errores tipográficos, falta el nombre del autor, el año, la compañía que ha estrenado la pieza, la relación de los actores, errores en los nombres de los personajes dentro del texto dramático... Están impresos en papel de muy mala calidad y peor encuadernados, asemejándose a los pliegos de cordel en numerosas ocasiones. Los abusos de empresarios y editores hicieron que los dramaturgos se agruparan en defensa de sus intereses. Fracasó un primer intento de organización patrocinado por el marqués de Salamanca, pero en 1847 se promulgó la primera Ley de Propiedad Intelectual de España que intentó mejorar las condiciones desfavorables que

³⁰⁷La noticia fue recogida por el periódico *El Contemporáneo*, el día 6-I-1861, y en ella se lee: “D. Antonio García Gutiérrez ha reclamado a la empresa del teatro Real los derechos que le corresponden como autor de los dramas *El Trovador* y *Simón Bocanegra*, convertidos en libretos de las óperas que tienen el mismo título. Ha recibido una indemnización de 8.000 reales”. En la misma fecha, en *La España*, se afirma que “D. Antonio García Gutiérrez, autor del *Trovador* y de *Simón Bocanegra*, va a demandar a Mr. Bagier, empresario del teatro Real, por haber anunciado la representación de aquellas obras convertidas en ópera”.

sufrían los escritores; en 1848 se creó una Sociedad de Autores Dramáticos a la que se adhirieron muchos dramaturgos importantes. En 1856, llegaron a arrendar el teatro Español para representar en ellas sus obras, al igual que se hacía en el teatro del Circo con las zarzuelas. Una nueva Ley de la Propiedad Intelectual, entrada en vigor en 1879-80, se anticipó a la definitiva que favoreció y otorgó un mayor control a los autores sobre los derechos de sus obras y la manera de hacerlos efectivos, incluso para sus herederos ochenta años después de su fallecimiento; reguló también el porcentaje que debían recibir: las obras originales en un acto recibirían el 3% de la recaudación en taquilla; las de dos actos, el 7% y las de tres actos el 10%; se les favorecía además en cuanto a que en los tres días primeros del estreno recibirían el doble. Pero no terminaban ahí las preocupaciones del dramaturgo que se encontraba metido de lleno también en las polémicas que se entablaban entre los empresarios y de estos con los actores. A este propósito es muy ilustrativa la carta CIX de Ayala a Teodora en la que le habla de la enemistad entre Barbieri y Gaztambide y cómo esto ha afectado al entendimiento con Salas y con Catalina que tampoco se entienden entre sí; parece que esto también va a influir negativamente en las condiciones económicas establecidas con la actriz y esta marea va a llegarle a él mismo como autor.

Manuel de la Revilla señala otro problema con el que se enfrentaba el autor y en el que él halla otra de las causas de la decadencia del teatro: el retraimiento de los buenos dramaturgos, producido por los actores:

Estos llevan en todo aquel recuento la peor parte. Sobre no merecer ni el nombre de tales (con escasísimas excepciones), se han erigido en empresarios, en directores de escena, en árbitros infalibles... y ¡claro está!... se imponen al autor, le obligan a escribir a gusto de ellos; ellos admiten, ellos rechazan, revisan y mutilan cuanto no se acomoda a sus facultades. Con su peculiar criterio artístico, que atiende al lucimiento personal e inmediato, y el inmediato lucro, fomentan las aberraciones del público y disponen en última instancia de la gloria o de la obscuridad del talento, de su nato superior (Yxart, 1987, 84-85).

Carmen Menéndez Onrubia señala cómo los actores escogían obras y autores: “Rafael Calvo y Antonio Vico para Echegaray, Emilio Mario y María Tubau, para el teatro más frívolo e intrascendente y Pepe Rubio, Balbina Valverde, Matilde Rodríguez, Ramón Rosell, Mariano de Larra, etc., para las comedias en uno o dos actos de cuarenta minutos en el teatro de secciones o por horas” (1985, 218). De hecho, los actores y actrices eran tan admirados que se les invitaba a las tertulias literarias, como le ocurría a Julián Romea que llegó a escribir teatro y poesía. Asimismo, Ventura de la Vega, Antonio Barroso y el propio Echegaray comenzaron sus andanzas literarias actuando en los repertorios de aficionados de sus ciudades o de las asociaciones dramáticas.

A continuación, otro problema se le venía encima al autor: era que, en la noche del estreno, cualquiera tenía un asiento gratis para ver la representación menos el autor, que había de comprar su billete.

Tiene libre y gratuita entrada en el teatro, y con justicia, el censor ilustrado que la censuró, los representantes de la villa cuyo es el local, el médico de las compañías, el oficial de la guardia, los mismos soldados que la componen, los actores que no la representan, los operistas que cantan, etc. ¿Quién, pues, no tiene entrada franca en el teatro, por poca relación que tenga con sus dependencias? Sólo el autor de la comedia [...] En otras partes no sólo tienen los poetas la entrada franca, sino gran parte de los billetes para despacharlos por sí... Pero también en otras partes, un hombre dedicado a la literatura tiene profesión conocida y puede responder a la Policía: “Soy literato”. Por acá, un literato es un vago sin oficio ni beneficio, y el que vive de su talento es menos todavía que el que vive de sus manos (Larra, 1964, 68-69)³⁰⁸.

La preocupación económica permanente en los dramaturgos es otra constante que observamos al estudiar a los autores. Esto era debido, como cuentan historiadores y críticos, a que las provincias arrojaban todos los años sobre la capital el contingente de los segundones más o menos pobres, descendientes de antiguos hidalgos, tal como hemos constatado al hablar de la biografía de Ayala. Toda esa multitud de personas medianamente cultas, deseosas de abrirse camino en la capital de España, acrecentaba el número de escritores ya afincados en Madrid y entre todos se repartían los versos, memoriales, discursos y articulitos de periódico que había que componer por aquel entonces y no había para todos, de ahí que muchos tuvieran que decidirse por simultanear obras de género grande con otras de género chico y zarzuelas (aceptadas por la burguesía y el pueblo por su música y su temática identificables con lo popular y lo folklórico hispano por oposición a la ópera italiana o vienesa, aunque Emilio Arrieta prefería hablar de “ópera cómica española”). El propio Ayala no duda en escribir este tipo de teatro menor para paliar su estado financiero precario, tal como le explica a Teodora, en la carta XCVI. Mientras unos se hacían nombre y otros se desencantaban intentándolo, la preocupación constante era su estado monetario. Se llega incluso a la guasa bohemia de no tener más que un frac para tres y unas botas para cuatro o, todavía más, al robo de los ternos mortuorios como describiría Valle Inclán años después en *Las galas del difunto*. Escribir comedias se había convertido para aquellos que aspiraban a la fama, al prestigio social o a solucionar su situación financiera e incluso sentimental en una posibilidad como otra cualquiera: “¿Quién no escribe hoy comedias?”, se preguntaba un personaje de *Los guantes de Pepito* (1862), de Enrique Zumel. Y, efectivamente, los catálogos de dramaturgos españoles del siglo XIX que recopilaron varios

³⁰⁸ A estas palabras de Larra hemos de añadir que entraban también gratis los llamados “valerianos”, que llevaban sus vales regalo donados por los actores o por la empresa, y los llamados “la guardia negra” de las alturas, es decir, la *claque*. Pasarían bastantes años antes de que el autor participara también de esos privilegios.

autores demuestran que eran miles los que, cesantes de otros menesteres, creyeron encontrar en el teatro una solución para prosperar económicamente. Estos dramaturgos, que en algunos casos solo escribieron una obra, tenían como única motivación la pecuniaria y habían sido ya satirizados por Moratín en su obra *La comedia nueva* (1792) por boca del camarero Pipí que se refiere a D. Eleuterio, el joven dramaturgo: “Viéndose él así, sin oficio ni beneficio, ni pariente ni habiente, ha cogido y se ha hecho poeta... Lo que él dice, si me sopla la musa, puedo ganar un pedazo de pan para mantener aquellos angelitos, y así ir trampeando hasta que Dios quiera abrir camino” (1986, 69).

Manuel Catalina también da cuenta de esta situación:

La literatura dramática no es en España un *modus vivendi*. El teatro no produce lo necesario para procurar la subsistencia a los autores, y de aquí la necesidad de buscar en otra parte lo que la escena les niega. El proscenio es la puerta que guía a los banquetes del presupuesto, la escala que conduce a las más elevadas esferas del poder. España no encuentra más camino para proteger a sus ingenios dramáticos, que el de anularles intelectualmente, matar su inspiración, ahogar sus instintos, y a trueque de un miserable salario, obligarles al suicidio moral. [...] Los autores dramáticos venden su gloria presente, y tal vez su fama póstuma, por un pedazo de pan (1877, 13).

La fecha de 1867 supuso un hito importante en cuanto a la defensa de los derechos de autor y la posibilidad de recibir una función en beneficio si sobrepasaban los veinticinco días consecutivos de una representación³⁰⁹. Esto era nuevo para los autores, aunque no para los actores³¹⁰. También se podían hacer funciones en beneficio para los directores de la orquesta, músicos, administradores del teatro y cualquier persona de la empresa.

Con la revolución liberal, sin embargo, se modificaron sensiblemente las condiciones de la producción literaria, como afirma Miguel Artola, haciendo surgir un tipo nuevo de escritor que, por primera vez, puede llegar a independizarse económicamente:

Aunque no todos los autores alcancen una situación a la que sin excepción aspiran, la pluma se convertirá en importante fuente de ingresos que en muchos casos proceden de una actividad complementaria de creador y periodista. En la época precedente, la protección a la propiedad literaria se llevaba a cabo mediante el reconocimiento de un privilegio exclusivo del autor para editar su obra, sin que apenas existiese la regulación complementaria necesaria para imponer aquel derecho. Las Cortes de Cádiz habían reconocido al autor la facultad de editar libremente su obra y a sus herederos durante diez años después de su muerte, considerando como

³⁰⁹ El teatro Apolo, que tantos éxitos cosechaba con el género chico, otorgaba un beneficio con veinte representaciones, como se desprende de la siguiente noticia: “La empresa del Apolo, según su costumbre de dar un beneficio al autor cuya obra estrenada pase de las 20 representaciones seguidas, se lo dará por el drama *En el puño de la espada* a Echegaray” (*La Iberia*, 14-XI-1875).

³¹⁰ En 1837, por ejemplo, ya se representó *Los amantes de Teruel* a beneficio del actor Carlos Latorre y en su puesta en escena participaron Julián Romea y Bárbara Lamadrid. *El tanto por ciento* se estrenó en beneficio de Teodora Lamadrid.

usurpación de la propiedad ajena cualquier edición fraudulenta [Decreto del 10-V-1812]. En 1834 se extendió el derecho a los traductores por lo que respecta a sus versiones y en junio de 1847 se promulgó la ley que rigió hasta 1879 y que es la primera regulación sistemática de los derechos de autor, que se extendieron hasta cincuenta años después de la muerte, exceptuados los discursos y las obras de teatro, en que el plazo era de 25 años. En las disposiciones generales, el gobierno se comprometía a establecer convenios internacionales que protegiesen a los autores españoles, promesa que cumplió a partir de 1853 (1991-2000, 88-89).

V. 2. 2. La empresa teatral

La década de 1850 se abre con la desaparición de los monopolios de las compañías dramáticas en los teatros del Príncipe y de la Cruz³¹¹. Concretamente, en 1849, Patricio de la Escosura instó a Luis Sartorius, conde de San Luis y ministro de Gobernación, para que introdujera una serie de reformas en los teatros con el fin de regularizar su administración y sus repertorios, así como las responsabilidades de los dueños y empresarios. El antiguo teatro del Príncipe fue remodelado y convertido en teatro Español, teatro nacional subvencionado por el gobierno³¹². El protocolo que se seguía era el siguiente: los autores enviaban sus ejemplares para ser estudiados por el comisario regio o ellos mismos los leían ante la comisión; en treinta días esta debía tomar una resolución y estrenar la obra en un plazo no superior a un año; los dramaturgos recibían, como ya hemos dicho, el 10% de los ingresos brutos que produjera la escenificación en el caso de piezas de tres o más actos (y un 3% si eran de menos); los actores contratados debían recibir un salario fijo y unas prestaciones para su jubilación (la primera compañía fija estuvo formada por Julián Romea, Matilde Díez, José Valero, Antonio Guzmán, Jerónima Llorente, Teodora Lamadrid y Bárbara Lamadrid); la única condición era que el teatro Español se reservaba los derechos exclusivos de representación. El primer comisario regio fue

³¹¹ Efectivamente, en el teatro de la Cruz el primer gran actor era Carlos Latorre, para quien Zorrilla escribió su *Don Juan Tenorio*; mientras que en el teatro del Príncipe el primer gran actor era Julián Romea, para quien Ventura de la Vega escribió *El hombre de mundo*. Cada uno de los teatros representaba dos corrientes dramáticas distintas y dos maneras de actuar en la escena: en el de la Cruz se alentaba la continuación de la comedia moratiniana; en el del Príncipe, la “comedia de levita” que debía dar lugar a la de costumbres y a la ‘alta comedia’. Latorre era el exponente genial de la representación neoclásica. Había estudiado en París, era heredero de Isidoro Máiquez, quien había estudiado con Talma, y rechazaba la retórica en la declamación y el estilo ostentoso en el gesto; buscaba la verosimilitud en la representación. Julián Romea buscaba la naturalidad y hallar en la vida misma el modelo y la inspiración. Alfonso Par cuenta cómo Zorrilla intentaba explicarle al actor por qué no podía interpretar bien el papel de Don Sebastián en *Traidor, inconfeso y mártir*: “Tú eres el actor inimitable de la verdad de la naturaleza; que tú has creado la comedia de levita, que se ha dado en llamar de costumbres; que puedes presentarte, y te presentas a veces en escena, conforme te apeas del caballo de vuelta del Prado, sin más que quitarte el polvo y sin polvos ni colorete en el rostro; pero en estas escenas copiadas de nuestra vida de hoy, dialogadas por personajes que son a veces copias de personas conocidas, que entre nosotros andan, que con nosotros viven y hablan [...] no estorbas y no pareces intruso” (*Representaciones shakespearianas en España*, Madrid, Victoriano Saiz, 1936, I, 63-67 (*apud* Dowling, 1977, 215).

³¹² *Real Decreto orgánico de los teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español*, promulgado el 30 de agosto de 1847.

Ventura de la Vega y la comisión estaba formada por Mesonero Romanos, Hartzenbusch, Antonio Guzmán (actor), Hilarión Eslava, Agustín Durán y Miguel Salvá (académico de la RAE). La primera obra que se puso en escena fue *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón. La mayoría de las obras pertenecían al acervo del teatro del siglo de Oro, si bien se intentó promocionar la producción actual. En este sentido, una de los primeros estrenos fue *Saúl* (1849), drama bíblico muy influido por Alfieri y Soumet, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Precisamente por ser el Español teatro nacional, Ayala escribió a Sartorius para que le facilitara el poder estrenar allí su obra *Un hombre de Estado* (1851). La intención de tener un teatro nacional, subvencionado, aunque estuviera controlado por el gobierno, era buena aunque ya se había intentado con anterioridad y no había dado resultado. En esta ocasión también fue fallida, principalmente por la enemistad manifiesta entre Vega y Rodríguez Rubí, pero también con Julián Romea y con su mujer Matilde Díez. Estas rencillas se vieron acrecentadas por las burlas y las sátiras que desde el periódico *La Ortiga* se vertían contra el comisario, acusándolo de ser amigo del reputado crítico Eugenio de Ochoa³¹³ y de Grimaldi, de quien se decía que era conspirador a favor de Narváez (Gies, 1992). Ventura de la Vega dimitió y el teatro pasó de nuevo al Ayuntamiento de Madrid el 19 de mayo de 1851, pocos meses después de que Ayala lograra estrenar su obra el 25 de enero. La intención de crear un teatro nacional fue algo que perduró a lo largo de muchos años. Finalmente, en 1864, Manuel Vicente Roca, Eduardo Asquerino, Olózaga, Benavides, Vega, Bretón, Hartzenbusch, Rubí, García Gutiérrez, Arrieta y otros, lograron el apoyo de Cánovas para presentar a las Cortes un nuevo proyecto de Gran Teatro Nacional en el solar del convento de las monjas de Vallecas³¹⁴, que tras una explotación por empresas particulares pasaría a ser controlado por el Estado. Precisamente a esto se refiere Ayala en su carta LIII a Teodora Lamadrid: “Sólo te diré que Asquerino, encargándome mucha reserva, me ha dicho que está de acuerdo con la sociedad inglesa que subastará el día 8 del que

³¹³ En 1838 este gran estudioso y difusor de nuestra literatura había publicado un *Tesoro del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, en cinco volúmenes: *Orígenes del teatro español*, *Teatro escogido de Lope de Vega*, *Teatro escogido de Calderón de la Barca*, *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días* (cuarto y quinto volúmenes). Con ellos puso al alcance de los lectores muchas obras prácticamente inasequibles entonces. En 1840, en Francia, publicó unos *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*. Ochoa contribuyó a difundir el conocimiento de muchos autores clásicos, despertó el interés por la literatura española tanto en Europa como en América, y hasta sirvió para impulsar el comercio de libros españoles con los países de Ultramar, según testimonia Galdós. En 1841, también en Francia, publicó el *Tesoro de los prosadores españoles desde la formación del romance castellano hasta fines del siglo XVIII*. Durante toda su vida continuó con su labor investigadora, compiladora y difusora de la literatura española. Entró en la RAE en 1844, con veintinueve años. Ayala, sin embargo, no tiene una buena opinión de él, como demuestra en una de sus cartas a Manuel Cañete donde lo tilda de “acartonado”.

³¹⁴ Aguilera Sastre (1999, 138-139). El periódico *La Época*, con fecha 23-VII-1863, recogía la siguiente noticia: “Supone un periódico que la estancia del aplaudido poeta dramático, señor Ayala, en San Ildefonso no es extraña al proyecto de levantar un teatro nacional en el edificio próximo a derribarse del que fue convento de las monjas de Vallecas”.

viene el solar de las Vallecas, que se quedará él con el número de pies que necesite para hacer el teatro, y que Gándara tiene ya hecho el plano. Si esto se logra, antes del próximo Septiembre estará el teatro concluido” (Pérez Calamarte, 1912, 554). Hay que decir, sin embargo, que no a todos los empresarios les parecía bien la idea de un teatro subvencionado. Arderíus creía que eso daba lugar a chanchullos y favoritismos y manifestaba lo siguiente, en el Artículo 8^a de sus Estatutos: “el público es el que subvenciona, el público es el que protege a las letras y favorece los espectáculos que le agradan, y sólo él, que paga, es quien puede exigir y disponer; y sólo él, a quien procuramos agradar, es quien ha de costear los espectáculos” (1877, 25-26). Del mismo modo, Yxart, refiriéndose a los motivos de la decadencia del teatro, afirma:

Para atender al remedio, no hay que pensar ya en subvenciones que se aplicaron siempre sin eficacia alguna, y son vergonzosa limosna a la holganza y a la medianía. Lo que es forzoso es la enérgica intervención del Estado: que el Estado ceda los teatros de su propiedad a la empresa que mejor cumpla preestablecidas condiciones. Estas serían: la creación de comités de lectura, excluyendo de ellas a dramaturgos y artistas; dos direcciones: una artística, otra de la compañía formada por los mejores, y sujeta a férrea disciplina (no por cierto llevada al extremo de suprimir las categorías...); obligación de representar determinado número de obras nuevas y originales, y de excluir traducciones, comedias de espectáculo, piezas bufas, bailes... salvo el nacional... Se creaba, en una palabra, un teatro modelo, que sería ejemplo y luz de todos los demás de España (1987, 85).

El teatro Español sirvió de modelo para el resto de teatros que se abrieron o restauraron en estos años, algunos con otra denominación: teatro Real, Lope de Vega (antiguo de los Basillios), Circo, Comedia (antiguo Instituto), Genio y Variedades. Pero, a la par que el Español tuvo que cerrarse, también se clausuraron otros por diversos motivos: el Variedades y el del Circo a finales de 1850 y el Real estuvo a punto en 1852. Aún así, el público, los autores, los actores y los empresarios estaban dispuestos a mantener una abundante actividad teatral en Madrid y a que esta alcanzara también a las provincias. En el *Epistolario inédito* de Ayala son numerosas las cartas que le escribe a Teodora y esta a él, hallándose ambos en las provincias dirigiendo o representando obras. De hecho, la mayoría de los autores se encontraban fuera de la capital de la Corte y en toda España la vida teatral era muy intensa y había un gran número de teatros y de actores que se desplazaban, de cómicos de la legua que las cubrían en sus giras o incluso de compañías de aficionados. Si se consultan las carteleras de los distintos años se observará que fueron muy abundantes las puestas en escena en las distintas capitales españolas y también en pueblos de un considerable número de habitantes³¹⁵, pues tanta era la afición de todos

³¹⁵ Cf. M. Muñoz Barberán, “De los corrales de comedias y del teatro de Lorca”, *El libro de la Villa*, 1991, recogido en www.regmurcia.com, donde se da cuenta del estreno de *El tanto por ciento*, el 30 de junio de 1861, por la compañía de Buzón-Alba y de cómo fue colocado en el arco del proscenio el retrato de López de Ayala. Muy

los españoles al teatro que se hacían funciones no solo en las salas habilitadas sino en los cafés, casinos, liceos y en cualquier local con unas mínimas condiciones. Incluso, las librerías de las principales ciudades contribuyeron a difundir las obras dramáticas poniendo a la venta ediciones económicas de casi todas ellas. Eugenio de Ochoa afirmaba que, precisamente, la causa de la decadencia del teatro y las dificultades por las que pasaban los empresarios radicaba en que la población de Madrid era insuficiente para mantener tanta actividad teatral y que con cuatro coliseos hubiera sido suficiente. Su opinión era autorizada y bastante compartida puesto que estaba comparando Madrid con París, ciudad que conocía muy bien (1853, I, 62). Muchos otros críticos seguían quejándose también de la nefasta situación que vivía el teatro, mientras que Rodríguez Rubí alentaba a todos y afirmaba que, al contrario, el teatro español de la época vivía un momento importante (1865, 23) y se apoyaba en que eran muchos los estrenos que se hacían a diario de refundiciones del siglo de Oro, melodramas antiguos, comedias de magia, dramas históricos y obras románticas³¹⁶, pero también las obras que se acercaban ya al realismo y a la defensa de los valores morales: *Hija y madre* (1855) y *La bola de nieve* (1856), de Tamayo y Baus; y *El tejado de vidrio* (1856), de López de Ayala.

Por último, a partir de 1870, la censura quedó en manos del propio actor/director que era quien controlaba si la obra podía ser representada o no. Actores y directores echaban para atrás todas aquellas que no les agradaban o en las cuales no había un papel en el que ellos pudieran brillar (Yxart, 1987, 84). Este mismo hecho, según acusaba Ochoa, influía en los dramaturgos que, al escribir sus obras, evitaban los personajes viejos, feos o antipáticos al público, aunque fueran protagonistas, sabiendo que el primer actor, director y empresario al mismo tiempo se iba a negar a llevarlo a escena porque no encajaba con sus características. Precisamente, la escasa profesionalidad de los actores había sido uno de los caballos de batalla de Juan Grimaldi y también Larra había tratado este asunto de forma clara y elocuente desde hacía muchas décadas, pero era difícil luchar contra lo establecido y, pese a que ya existía el Real Conservatorio de Música y Declamación que la reina María Cristina había creado en 1831, nunca gozó de mucho éxito aunque en él algunos actores de talla fueron profesores, si bien estos, debido a sus ocupaciones, dejaban que sus clases las dieran sustitutos de escasa valía. Muchos de estos

interesante es también “La cartelera teatral almeriense de 1874 a través de la prensa periódica”, estudio realizado por Olga Cruz Moya, quien informa de que, en la mayoría de las obras que se anunciaban en la prensa para su inmediata puesta en escena, se señalaba el lugar (que en muchas ocasiones ni siquiera era un teatro sino locales varios) pero no se incluía el nombre del autor pues interesaba mucho más a los almerienses que hubiera función ese día que quién hubiera podido escribir la pieza, en número muy superior zarzuelas frente a dramas, comedias, juguetes, etc. (*Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del I.E.A.* (Instituto de Estudios Almerienses), nº 16, 1998, 109-134).

³¹⁶ El 24 de enero de 1850 se estrenó el drama histórico de Rodríguez Rubí *Isabel la Católica*. Fue la obra de mayor éxito del año y la reina lo premió con la medalla de Carlos III por su contribución al teatro. El 26 de enero de 1854, Ayala estrena también su drama histórico *Rioja*.

grandes actores-profesores escribieron tratados de declamación, entre ellos Carlos Latorre, Julián Romea, Antonio Vico, Fernando Díaz de Mendoza, Matilde Díez y Teodora Lamadrid. Con todo, el Conservatorio nunca pudo producir el deseado núcleo de actores cualificados que se requería en los escenarios (Catalina, 1877, 55).

Por otra parte, la censura se acomodaba a los distintos momentos políticos y a los diferentes gobernantes, y así, durante el Bienio Liberal (1854-1856) hubo una actitud más abierta hasta que hizo su aparición *Un día de revolución* (1855), de Fernando Garrido, obra que atacaba la monarquía duramente. La consecuencia fue que Cándido Nocedal, ministro de Gobernación, restringió la libertad y la vigilancia se hizo más estricta a través de la Junta de Censura. Cuando finalizaba la década fueron varios los autores que introdujeron propaganda política en sus obras, especialmente cuando O' Donnell declaró la guerra a Marruecos en 1859. Uno de los sucesos más significativos se produjo cuando el censor Narciso Serra intentó prohibir el estreno de la obra *Juan Lorenzo*, de García Gutiérrez, por su tendencia política, pero el revuelo que se organizó en la prensa logró salvar la representación que tuvo lugar en 1865. Casalduero cuenta que García Gutiérrez, que carecía de una mínima formación política pero que estaba hartado de ver tanto desorden, tanto fusilamiento, tanta provocación y tanto abuso por parte de la nobleza detentadora del poder y de los privilegios, quiso denunciar esta situación, pero no supo diferenciar entre los que se mueven justamente indignados y los provocadores y, como el público también carecía de la formación política suficiente como para entender lo que le pretendía comunicar y que la obra produjera un grito de libertad, el desenlace fue simplemente palpar el miedo y el marasmo, sin nada más. Esto ocurría en España, mientras que Ibsen, sin embargo, sí era capaz de introducir lo político-social en sus dramas y que estos se adueñaran de la vida moderna (1974a, 146-147).

En cuanto a los edificios teatrales, las mejoras de los coliseos antiguos vinieron, precisamente, de la mano de la liberalización de las empresas teatrales y su consiguiente competencia. En esta década, que es la de mayor producción teatral de todo el siglo XIX, se llevaron a cabo numerosos arreglos en los edificios de los teatros y se adecentaron las salas para aumentar la visibilidad, comodidad y seguridad del espectador, se enriqueció la escenografía, el utillaje, etc., y todo ello se vio acrecentado con la instalación del alumbrado de gas que permitió, asimismo, nuevos efectos teatrales en la representación de las obras. El primero que lo incorporó fue el teatro del Circo, que había sido comprado y reabierto por el marqués de Salamanca. En estas dos palabras, arte y negocio, resume Francisco Arderús la labor del empresario de teatros

(1877, 13), si bien entre los arrendamientos³¹⁷ y las cargas benéficas –a los colegios de huérfanos, a los hospitales, a los hospicios; jubilados, huérfanos y viudas de cómicos-, la reparación del edificio, de la maquinaria, del vestuario, gratificaciones a los guardias que acudían durante las horas de la función, al censor político, a los alguaciles y al personal del teatro, incluidos los actores, no quedaba apenas nada como ganancia. Debido a que los rendimientos eran tan escasos, nadie quería hacerse cargo de sus arrendamientos y la prensa, reflejando la opinión pública, se lamentaba del triste estado del teatro. Manuel Catalina, actor-empresario, corrobora la situación calamitosa que vivían los teatros: “Hace muchos años que las quiebras, las suspensiones o rebajas de sueldos forman una partida respetable en la estadística teatral; y si los coliseos de la corte han podido vivir trabajosamente, débese sólo a haber casi siempre estado a cargo de actores empresarios” (1877, 29).

Generalmente, las empresas contrataban los teatros al final de la temporada para comenzar las representaciones de la nueva en septiembre o en octubre. A continuación, se revisaban los contratos de la compañía, generalmente cada año aunque se mantenían por tres consecutivos. En alguna ocasión ocurrió que la compañía se dispersó porque no se cumplieron los contratos, como ocurrió en el Príncipe en enero de 1858, noticia catalogada como “cataclismo teatral” por *La Iberia*, el 27-1-1858, o que los actores tuvieron que denunciar a la empresa por impago de los sueldos³¹⁸. Los empresarios solían encargar a los autores las obras que se iban a representar si bien a lo largo de toda la temporada se seguían aceptando o rechazando otras pues no se podía predecir el éxito o fracaso que se pudiera obtener con cada una de ellas; también les encargaban que arreglasen o tradujeran otras obras extranjeras. Así como los teatros se fueron especializando en un tipo u otro de piezas, también el público contaba con sus teatros favoritos. En Semana Santa, los viernes de Cuaresma y en alguna festividad concreta como podía ser el Carnaval había que suspender las representaciones, bien por tradición o porque así lo determinaba la ley. Siendo regente María Cristina, esta abolió la censura de los teatros y permitió que se hicieran representaciones salvo en los viernes de la Cuaresma y en Semana Santa. En esas fechas se aprovechaba para planificar el fin de la

³¹⁷ Para tener una idea aproximada de lo que podía costar un arrendamiento, nos viene bien la información contenida en una noticia de *La España*, con fecha de 22-II-1863, que habla de que se ha resuelto el debate de la adjudicación del teatro Real al Sr. Prieto. Se ha arrendado por tres años forzosamente, prorrogables por otros dos, y el precio asciende a 36.000 reales anuales además de otras prestaciones. En el mismo periódico, con fecha de 22-III, se puede leer: “Parece que el remate de la contrata del teatro Real quedará anulado, al no aceptar el rematante, Sr. Prieto, la condición de depositar una garantía de un millón de reales”. En periódicos diversos, en fechas posteriores, se dan noticias varias sobre la imposibilidad de muchos candidatos que no pueden alcanzar el precio de la subasta del teatro Real y piden que se les devuelva el depósito que hicieron para tomar parte en la misma.

³¹⁸ “Los actores del teatro Apolo han acudido al señor gobernador civil a fin de que amoneste a la empresa para que proceda a pagar los sueldos y se les cumplan los contratos. También van a acudir al juzgado de primera instancia” (*La Correspondencia de España*, 16-V-1876).

temporada con alguna obra de éxito asegurado que paliase los desequilibrios económicos, que eran demasiado frecuentes; también anunciando que tal o cual representación se hacía en beneficio de algún actor, bailarina, cantante, empleado del teatro, con fines benéficos o patrióticos (por ejemplo para la guerra de África), en conmemoración de tal o cual acontecimiento..., hecho que solía reunir a un buen número de público. A finales del mes de mayo o en junio se cerraban los teatros y comenzaba el éxodo de la compañía por las provincias, suceso triste para los actores pero que, sin embargo, era esperado con gran regocijo en todos los lugares de fuera de Madrid. El teatro que clausuraba la temporada después (y también el que la abría antes) era el de la Zarzuela, el único capaz de competir con los espectáculos de verano, principalmente ecuestres y gimnásticos, que permanecían en el Príncipe Alfonso, en el teatro Rossini y, sobre todo, en el circo Price, el más importante de todos, que no escatimaba en gastos para atraer al público a pesar del calor, se renovaba y mejoraba todos los años e incluso introducía propuestas teatrales novedosas, junto a las comedias de magia que garantizaban las ganancias. Se sumaban a ellos los salones de baile al aire libre y de recreo, los espectáculos en la calle, etc. Solo el teatro Real se salía de esas normas pues su temporada duraba de octubre a marzo o abril. En cuanto a horarios, podían variar según la pieza y el carácter extraordinario o no de la función. Entre los meses de abril y octubre, la función comenzaba a las 20 horas y el resto del año una hora antes. Por lo general, esta duraba aproximadamente cuatro horas repartidas como sigue: 1º, una sinfonía; 2º, el drama, comedia, melodrama, o sea, la pieza dramática; los entreactos eran amenizados por la orquesta; 3º, una danza o pieza breve y cómica; en 4º y último lugar, un baile. La pieza breve, en un acto (sainete, pasillo, juguete, zarzuela...) le servía al empresario no solo para completar la función sino para renovar el cartel y atraer al público por la popularidad de la obra menor cuando la obra larga comenzaba a dar muestras de desgaste. En cuanto al baile era una parte clave y ello hasta el punto de que podía acarrear el éxito o fracaso de una obra (recordemos lo que le ocurrió a Ayala con *Los dos Guzmanes*, cuando no pudo actuar *La Nena*). Esto ocasionó que los empresarios contratasen a bailarinas que sirvieran de reclamo por su belleza, por su gracejo o por su picaresca. Los bailes se hicieron muy populares, aunque provocaran celos morales³¹⁹. Algunos de los más exitosos en la época fueron: *Andaluces y gallegos*, *La gitana en Chamberí*, *La poderosa*, *Las modistas de París*, *La fiesta valenciana*, *La estrella de Andalucía*, *Majas y toreros*, *Caleseros y jerezanas*, etc. (Vallejo

³¹⁹ Entre los bailes más aplaudidos y solicitados por el público estaban los zabambeques, chaconas y zarabandas. Eran bailes con ritmos afrocubanos que habían sido traídos desde América por los negros que, ya en la Península y liberados por sus amos, se habían mezclado con los gitanos y convivieron con ellos en los barrios más populares. Los movimientos que tanto vituperó el Padre Mariana en su *Tratado contra los juegos públicos* (1609) por ser procaces y lascivos, tenían origen judeo-árabe y desde España fueron primero a América. Eran, por tanto, como ocurre con otros ritmos del flamenco, de “ida y vuelta”.

y Ojeda, 2001, 14), pero casi ninguno llegó a alcanzar el triunfo del can-can, tan clamoroso que Enrique Gaspar no dudó en satirizarlo en su obra *La can-canomía* (1869), donde el empresario D. José no duda en afirmar que por ver un can-can al final de la representación el público se da bofetadas para entrar. En ocasiones podía ocurrir que la función no contara con ninguna obra principal, sino que se limitara a la pieza breve, al baile, a la música, canciones, ejercicios gimnásticos, magia y juegos, o sea, un espectáculo variado capaz de atraer más público que la propia obra que se hubiera podido anunciar. En este sentido, es muy elocuente la noticia que aparece en el periódico *La España*, con fecha de 28-IX-1860: “El empresario del teatro Real se ha declarado en contra del sexo feo, en todo lo concerniente al baile. Se conoce que Mr. Bagier es un hombre que lo entiende, así es que en el cuerpo coreográfico de dicho coliseo no se verá este año ningún zángano haciendo piruetas pues se han suprimido todos los ‘ellos’, y únicamente quedan ‘ellas’. Aplaudimos la reforma”.

Todos los participantes en el espectáculo se integraban en la misma compañía que estaba repartida en dos cuerpos diferentes, el de verso y el de baile; aparte estaban los músicos. En cualquier coliseo importante de Madrid los actores debían ser los siguientes: un primer actor (galán), una primera actriz (dama), un galán joven y una dama joven, un primer actor de carácter (llamado “barba” porque ese solía ser el atributo del papel serio que representaba, o “característico” si su especialidad era la comedia), una primera actriz de carácter, un actor cómico o gracioso y una actriz cómica o graciosa. Tenían derecho a su sueldo³²⁰ más el desayuno con café y tostada: si eran los primeros actores su tostada era la parte de arriba del bollo, o sea, la más mollar; mientras que la parte de abajo era para los actores de segunda categoría y nada para los demás. Arderús afirmaba, refiriéndose a los actores, que “los buenos nunca salen caros, así como los caros no siempre suelen ser buenos. El público es el único juez competente en el asunto” (1877, 19 y 23). A los miembros de la compañía se les confiaba la administración de los gastos y el reparto de los salarios fijos (“partidos”) y los beneficios variables (“ración”). Una parte de las ganancias obtenidas en las funciones tenía obligatoriamente que destinarse al pago de los administrativos, del guardarropa, del alguacil, avisador, barrendero, portero, archivero,

³²⁰ Díaz de Escovar y Lasso de la Vega hablan de los sueldos que se les pagaban a los actores del teatro Real, o sea, a los cantantes líricos, en 1860: “Patti cobraba 12.000 reales por función. Esto resultaba un escándalo, porque los precios fabulosos que tenía asignados el empresario Caballero del Sax para la temporada de 1865 a 1866 eran los siguientes: la Rey-Balla, 12.000 reales mensuales; la Status, 6.000; Luisa Marthelli (se llamaba Papini), 4.000; Heracleo, 2.500; María Marthelli, 4.000; Steger, 19.000; Abruñedo, tenor, 3.000; Bonehée, 8.000; Merly, 5.000, y Della-Costa, 6.000” (1924, vol. II, pág. 69). Por contraste, en una noticia que aparece en el periódico *La Época*, el 26-V-1862, tenemos información de lo que cobraban los autores por una obra para estreno, por una obra ya representada y también los actores del resto de teatros: “En los siete meses que ha estado abierto el teatro Variedades se han pagado 57.501 reales por derechos de las nuevas obras y 29.302 por derechos de las obras de repertorio. La compañía del mismo teatro, compuesta de 37 artistas, ha costado durante el mismo período algo menos de 20.000 duros”.

peluquero, vendedor de billetes, celador, tramoyistas, muebles y velas, entre otros. Un porcentaje se reservaba para obras pías, jubilados del teatro, préstamos a actores, sufragio de viajes y gratificaciones, tal como recogía Arderius, empresario y actor, en el Artículo 6º de sus Estatutos, en donde aclaraba que un porcentaje se reservara para crear un montepío de actores y autores; sin embargo, no estaba de acuerdo en que por las traducciones y arreglos se pagara nada porque así se evitaba profanar con ellas el teatro clásico. Llevarse bien entre todas las personas implicadas, o sea, los que conformaban la empresa teatral, no era tarea sencilla. El mejor ejemplo de la dificultad que ello acarrea la tenemos en que el teatro Español duró un año, y no fue solo que se arruinó económicamente o que no acertaran con las obras seleccionadas, sino que lo echaron abajo las disputas que se originaron entre Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí, Julián Romea y su mujer Matilde Díez. Rubio Jiménez concreta que tanto De la Vega como Rubí utilizaron sus cargos para beneficio y lucimiento propio; que el gasto en decoración y elementos superficiales era excesivo; hubo falta de cooperación por parte de los actores y una gran competencia de otros teatros madrileños en los que se representaban piezas más atractivas para el público (1988b, 725). En consecuencia, el teatro Español se adjudicó sucesivamente, y por subasta, a empresarios-arrendatarios como Romea, Arjona, Valero, Catalina, Delgado o Ducazcal. Al poco tiempo, se volvía a insistir en la necesidad de resucitar el teatro Español como teatro nacional. Igual que ocurrió con este teatro, ocurrió con el Real que también se inauguró en 1850 y también se vino abajo en poco tiempo. En la Carta XCIV de las escritas por Ayala a Teodora Lamadrid, se vislumbra este problema de la convivencia en las compañías. Teodora le pide consejo a Adelardo sobre un cambio de compañía y este le contesta:

Conociendo las cosas y las personas, todas las combinaciones que ofrece el concurso de los encontrados intereses que ahí se agitan, tienen muchos inconvenientes, y es natural la indecisión cuando hay que elegir entre dos males. Los Catalinas, sin la Matilde, sería para ti la mejor compañía; porque si no son grandes actores, son al menos personas formales que toman por lo serio su profesión. La Compañía de Roca, sobre todos los inconvenientes que ya has tocado, tiene el año que viene los muchos que nacerán del desencanto del público; de las grandes pérdidas del año anterior; del cansancio de los empresarios, y del descrédito de Roca; dudo mucho, si empieza, que viva dos meses. En la de Catalina, encuentro el grave inconveniente del teatro de la Zarzuela, que a ti te cansa mucho; el de la Matilde, que no es menos grave, y de ser muy pocos, según mis noticias, los meses que trabajarán en él actores españoles. Irte a provincias lo creo peor que todo esto. Ya ves que, cuando pienso en esto, lo primero y tal vez lo único que veo son las cosas desagradables. Ya me figuro que ahora habrá muchas conversaciones llenas de buenos propósitos y de protestas de sinceridad; pero desgraciadamente todos nos conocemos [...] Mi consejo es que aceptes los que te repugnen menos, puesto que tú eres la primera que ha de sufrirlos; yo, por si esto puede contribuir a hacerlos menores, te prometo poner cuanto esté de mi parte, para darte una comedia en que te canses poco y te aplaudan mucho (Pérez Calamarte, 1912, 585- 586).

Por Real Decreto, se creó la Junta Consultiva de Teatros con un doble objetivo: establecer los derechos y los deberes de los dramaturgos, de las empresas y de los actores; clasificar los teatros españoles y los tipos de obras que se representaban, y fijar un impuesto del 10 % de sus ingresos para financiar el teatro Español. Los resultados también fueron muy escasos, con lo cual en sucesivas disposiciones de 1851 y 1852 se volvió a establecer la libertad de géneros y se eliminaron las trabas que pesaban sobre la industria teatral. Para fomentar la producción de buenas obras se recurrió a crear premios para las obras de más éxito y cargos para los dramaturgos en la Junta Consultiva hasta que desaparecieron en 1853 por causa del abuso que se cometía en dos aspectos: uno, favorecer a amigos y allegados y, dos, impedir que se pudieran poner en escena novedades teatrales o nuevos espectáculos. Se originó una pugna entre dos formas de entender la producción teatral: la tradicional y la liberal. El caso más significativo fue el del marqués de Salamanca que se hizo cargo del teatro del Circo, lo transformó y organizó para que, de forma exclusiva, se representaran en él zarzuelas, con miras a una mayor rentabilidad, lo que consiguió pues se convirtió en el teatro de moda. Por otra parte, todos los empresarios tenían que abonar una fianza para los imprevistos y esto originó que muchas veces se declarasen en quiebra. Para hacer frente a esta industria teatral solicitaban ayudas al gobierno, a cambio de las cuales este controlaba la ideología de las obras. Por lo general tenían que recurrir a espectáculos variados, como los toros, los cafés-cantantes o los bailes para salir adelante. No obstante, hubo empresarios que supieron aprovechar las oportunidades y se hicieron ricos; otros bandeaban las crisis como podían. Romero Tobar (1972) nos da información sobre la relación económica que tenían autores y empresarios, sobre la intervención de los órganos públicos en los contratos, horarios, venta de localidades, etc., sobre los más importantes empresarios madrileños: el marqués de Salamanca, el italiano Temístocles Solera (que arrendó el teatro Real y en una sola temporada perdió 366.000 reales³²¹), los franceses Paul, Bagier y Price; Felipe Ducazcal (constructor del teatro Felipe y empresario de los teatros Zarzuela, Español, Variedades, Novedades, Apolo y promotor de las obras de Echegaray)³²², Urríes, Salas, Rivas, Robles, Ramón Guerrero (padre de María, la famosa actriz), Dardalla, Pombo, Delgado, Olona, Roca,

³²¹ Estas noticias en los periódicos *La Nación*, 19-VIII-1851 y en *La Esperanza*, 3-IV-1852.

³²² José Deleito y Piñuela nos habla de este empresario: “¿Quién era Ducazcal? Todo y nada. Estaba en todas partes y bullía en todos los medios: desde el Palacio Real a la “tasca” más humilde [...] Político turbio, amigo de Prim, amadeísta o alfonsino, complicado en la célebre “partida de la porra”, de infausta recordación, muñidor electoral siempre, munícipe, hombre de negocios, empresario de todas las empresas imaginables, lo mismo sostenía (dicho sea en su honor) el Teatro Español en tiempo de crisis teatral, con gloria para nuestra escena, como contrataba un aeronauta que se elevara en globo sobre el estanque del Retiro (cuando no existía la aerostación). Igual se gastaba un dineral en traer a una diva extranjera o en montar a todo lujo un espectáculo de aparato, como fomentaba la tauromaquia o estremecía a Madrid presentando un ejercicio sensacional de un funámbulo cruzando un alambre” (1949, 60-61).

Asquerino... A ellos podemos añadir a Arderius (actor y empresario, introductor y fundador de los Bufos Madrileños³²³) y a otros actores también muy famosos que, en algún momento, probaron suerte como empresarios: Latorre, Guzmán, Romea, Catalina, Arana... También hubo compositores que se arriesgaron como arrendatarios, así por ejemplo, en el periódico *La España*, con fecha de 29-V-1860, se da la siguiente noticia: “Dos maestros compositores han presentado proposiciones al Sr. Colmenares, dueño del teatro del Circo, para arrendarlo la próxima temporada, en cuyo caso trabajará en él una buena compañía de zarzuela”. La actitud del actor y empresario Emilio Mario fue ejemplar pues no dudaba en invertir sus ingresos en innovar la escena.

V. 2. 3. Los teatros

Hasta el primer tercio del siglo XIX existían en Madrid dos teatros municipales antiguos: el del Príncipe y el de la Cruz, en los que se representaban obras dramáticas, y otro más, el de los Caños del Peral³²⁴, que había sido edificado por una compañía italiana para representar óperas. Galdós puntualiza que, en el siglo XVII, había sido propiedad de la Cofradía de la Soledad y era el preferido por Lope de Vega mientras que Tirso, Moreto y Calderón preferían el del Príncipe. Las disputas que se entablaron posteriormente entre los dos bandos del público de ambos teatros se hicieron famosas desde la época de Moratín. Se llamaban “chorizos” los del Príncipe porque el gracioso enloquecía al público comiéndose un embutido de esta clase y “polacos” eran los de la Cruz porque un fraile que acudía asiduamente a la cazuela alborotaba al público entablado

³²³ No hay duda de que el éxito de los Bufos Madrileños originó muchas disputas, rencillas y envidias. En el periódico *La España*, con fecha, 20-I-1868, podía leerse: “*El Imparcial* blandiendo sus tijeras pretende mutilar al empresario de los *Bufos*. Dice así nuestro colega: ‘En *los Bufos* se va a exhibir la cabeza de Arderius. Hace tiempo que el público la pide con insistencia’. La respuesta de Arderius no se dejó esperar porque al día siguiente, en *La Época*, se leía: ‘La cabeza de Arderius, que anoche se exhibió en el escenario del teatro del Circo, enlutado y preparado al efecto, contestó con bastante gracia a las preguntas que se le dirigieron desde los palcos y anfiteatros. Creemos que este espectáculo dará algunas entradas a dicho teatro’”. Las noticias que se daban en fechas posteriores corroboraban el éxito de los bufos, hasta el punto de obligar a Arderius a marchar a París en busca de nuevas obras cómico-líricas, al mismo tiempo que prepara ‘un beneficio para los heridos del batallón de voluntarios que tan valientemente han luchado en Guámaro’ (*La Discusión*, 26-II-1870). Dos años más tarde, el 23-III-1872, en *La Discusión*, se da la siguiente noticia: “Uno de estos días llegarán a esta capital procedentes de Londres más de 200 columnas de hierro para el nuevo teatro que el activo empresario Sr. Arderius está construyendo en la calle de Alcalá”. Mientras esto ocurría en el teatro de los Bufos, el Español no acababa de despejar y el Ayuntamiento acabó por venderlo en 1868.

³²⁴ Este teatro estaba situado en el lugar de la antigua fuente de los Caños del Peral, en la actual Plaza de Isabel II. Fernando VII lo demolió con idea de construir un teatro de Ópera pero, por escasez de fondos, las obras no se pudieron comenzar antes de 1830 y, aún así, las obras se suspendieron por varios motivos en sucesivas ocasiones. Por fin, se inauguró el nuevo teatro en 1850 con *La favorita*, de Gaetano Donizetti que ya se había estrenado con anterioridad en Madrid con gran éxito. El día escogido fue el 19 de noviembre para festejar la onomástica de la reina Isabel II.

pintorescos diálogos con los cómicos (2004a, 538-539). Díaz de Escovar y Lasso de la Vega describen cómo eran las condiciones de estos locales y con ironía acaban diciendo “la civilización de un pueblo se conoce, entre otras cosas, por el estado de sus teatros” (1924, II, 30-ss). Veamos: la platea estaba reservada al público masculino y dividida en dos zonas: la primera con asientos y la más alejada del proscenio con un espacio libre para espectadores que se quedaban de pie. De la zona con asientos, estos se diferenciaban en lunetas principales, lunetas de patio y asientos de patio. Todas las lunetas o asientos eran estrechos, duros, sucios y en su mayoría desvencijados y con la tapicería reventada. En las partes laterales de la sala estaban situadas las gradas, al nivel del escenario, y a continuación hacia arriba los palcos en tres alturas: bajos o de primer suelo; principales al nivel del segundo piso y terceros, en el nivel superior. El palco central de los principales estaba reservado a los reyes y su decoración lujosa contrastaba sobremanera con la pobreza del resto de las zonas; dos palcos colaterales en el mismo piso para el Ayuntamiento y uno de los palcos bajos para la presidencia. Por encima del palco real estaba la tertulia, dividida en dos anchos palcos, uno para mujeres y otro para los hombres. Por su parte, Fernández de Córdoba puntualiza:

Luces macilentas de aceite que lo dejaban todo en la penumbra y despedían un olor insoportable; palcos estrechísimos, mal pintados, mal decorados y pésimamente amueblados, a los cuales no podían asistir las damas con vestidos medianamente ricos por temor de mancharlos con polvo y aceite; una cazuela destinada exclusivamente a los señores, con solo bancos de madera sin respaldo, sobre los cuales cada uno ponía almohadones expresamente traídos para este objeto de su casa; lunetas de tafite, rotas, mugrientas y desvencijadas, cuando no totalmente reventadas y descubriendo el pelote; emanaciones pestilenciales procedentes de las galerías contiguas; densa y constante atmósfera de humo; frío en el invierno hasta el punto de que los espectadores asistieran a la representación cuidadosamente envueltos en sus capas; calor asfixiante en el verano por la falta de ventilaciones convenientes; empleados y acomodadores groseros que había que tratar a bastonazos hartas veces; y como complemento de este cuadro, un público medianamente culto todavía, cuyas manifestaciones eran violentísimas siempre (1966, 307b).

Los precios de todos los asientos oscilaban según su ubicación y también fueron subiendo paulatinamente. La separación de sexos fue abolida en el teatro del Príncipe en 1834, pero no se hizo efectiva hasta 1843, cuando se suprimió también del teatro de la Cruz. Se suprimió asimismo la cazuela que quedó convertida en una galería corrida.

En los años posteriores se edificaron o reformaron estos locales que habían sufrido derrumbamiento o se habían quemado y se hicieron otros más nuevos, pero nunca llegaron a igualar en su edificación el lujo arquitectónico que tenían en Europa y que servían para ornato de las ciudades europeas. A partir de mediados del siglo fueron muchos los teatros que se construyeron (Simón Palmer, 1974): teatro Español (antiguo del Príncipe, en la calle de su

mismo nombre), teatro del Drama (antiguo de la Cruz que cambió su nombre en 1849), teatro de la Comedia (antiguo teatro del Instituto, en calle del Príncipe), teatro Variedades (en la calle de la Magdalena, que venía a ser como una especie de sucursal de la Comedia), teatro del Circo de M. Paul (en la calle Barquillo, 7; también llamado teatro Nuevo o del Circo de Madrid, que era “una birria lamentable”, según Martínez Olmedilla (1957, 375), y fue donde empezaron a representarse las primeras zarzuelas, iniciándose con *El duende*, en 1849), teatro de la Zarzuela (llamado también de Jovellanos por estar ubicado en esta calle, inaugurado en 1856 para representar zarzuelas), teatro del Circo (en la Plazuela del Rey, era “destartaladote y feo”), teatro Novedades (inaugurado en 1857, en calle Toledo/Plaza de la Cebada, en el lugar que había ocupado el antiguo cuartel de caballería, luego teatro de las Tres Musas y después Circo Olímpico; era grande, incómodo, destartalado, frío, rudimentario en ornamentación y su repertorio era popular como correspondía a su barrio (Deleito y Piñuela, 1946, 15); teatro Lope de Vega (llamado también teatro de los Basilius, en la calle del Desengaño, porque ocupó el espacio del antiguo convento; en 1852, este teatro cambió su nombre por el de teatro de la Princesa y se dedicó a hacer óperas a más bajo precio que el Real), teatro Tirso de Molina (inaugurado en octubre de 1855), Circo de Mrs. Price (padre e hijo, en Recoletos junto a la antigua Plaza de Toros), teatro Príncipe Alfonso (también llamado teatro Circo de Rivas, inaugurado en 1863, en Recoletos y que fue donde, entre 1875 y 1880 actuaron los Bufos Arderius, cuando el de Variedades se les quedó pequeño), Circo Gallístico (en Recoletos, donde se hacía generalmente lucha libre), teatro Rossini (construido por el empresario Ciniselli, en 1863, en los jardines situados en la Puerta de Alcalá y que era ideal para la temporada de verano; se inauguró con la ópera *Guillermo Tell*, en homenaje al compositor del que lleva su nombre), teatro de La Alhambra (inaugurado en 1870, en calle Libertad esquina San Marcos, dedicado al Género Chico), teatro Eslava (inaugurado en 1871, en el Pasadizo de San Ginés), teatro Apolo (que se inauguró en 1873 y fue, a partir de 1886, “la catedral del Género Chico”; estaba en la calle Alcalá, en el lugar que hoy ocupa el Banco de España), teatro Romea (en la calle de la Colegiata y que estuvo en funcionamiento entre 1873 y 1880), teatro Martín (inaugurado en 1874, en la calle de Santa Brígida). A todos ellos, habría que sumarle algunos otros, como el teatro del Genio (en la Costanilla de San Pedro, que funcionaba principalmente en fechas determinadas como Navidad y durante el año ensayaban en él compañías de aficionados) o el teatro Lara (en la calle San Roque, llamado por su belleza “la bombonera de don Cándido”, su propietario, que lo inauguró ya en las últimas décadas del siglo). Díaz de Escovar y Lasso de la Vega, y también Martínez Olmedilla, citan otros teatros, salas de baile y de espectáculo, muchos de los cuales habían desaparecido en los años cincuenta: el de la calle de la Sartén (que era el

más antiguo de todos), el del Museo (en Alcalá, 27, en la iglesia reconvertida del ex convento de monjas de Vallecas, al que se refiere Ayala en sus cartas a Teodora), el de Buenavista (en la calle de la Luna)... En total 35. 887 personas podían divertirse al mismo tiempo, en el mismo día, en los diversos espectáculos que ofrecía Madrid en 1870 y, como podemos observar, la mayoría de ellos se encontraban muy próximos unos de otros pues, como dice Deleito y Piñuela (1946, 14), teatro o café que estuviera a más de medio kilómetro de la Puerta del Sol, hallábase condenado a la soledad (cosa que le ocurrió, por ejemplo, al teatro de La Princesa, inaugurado por Emilio Mario en 1885, cerca del barrio de Salamanca). Algunos tuvieron una vida muy irregular, permanecían cerrados la gran parte del año y solo abrían en ocasiones festivas o para que en ellos actuasen compañías semiprofesionales o sociedades dramáticas como La Infantil o La Nueva Infantil dedicadas a promover el gusto teatral entre los niños. El 4 de Marzo de 1871, *El Entreacto* traía el siguiente recuento: teatros totales en España, 335; localidades: 169.376; funciones diarias: 8.000 (1.000 de ópera y 3.000 de zarzuelas). En las provincias el número de teatros era: 15, en Barcelona; 4 en Cádiz y en Zaragoza; 3 en las Islas Baleares, Córdoba, Sevilla, Valladolid; 2 en Salamanca, Málaga, Valencia, Alicante, La Coruña, Granada y Lérida. En total había 45 sociedades dramáticas en las capitales de provincias, y hacia final de siglo también funcionaban teatros en Murcia, Cartagena, Lorca, Albacete, El Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera y Almería.

La gran mayoría de estos teatros fueron construidos al amparo de una burguesía a la que le apasionaba la actividad teatral, pero también la relación social. Juan P. Arregui los describe bien:

El ideal burgués de existencia en sociedad propia el desarrollo de una serie de espacios periféricos respecto al núcleo escena-sala, pero fundamentales para completar la definición última del gran teatro decimonónico. Se trata de un complejo de áreas destinadas a establecer y fomentar las relaciones mundanas, articuladas como zonas de acceso, descanso o encuentro, cuya concepción se remonta al modelo dieciochesco de estirpe italiana, adecuada ahora a las nuevas necesidades (2009, 270).

Efectivamente, se observa una preocupación que no había existido hasta entonces para lograr que el espectador acceda cómodamente a la sala y, al mismo tiempo, para que descanse y se relacione en los entreactos porque ir al teatro se convirtió, para el público burgués, en ostentación de la posición social que se tenía y en lugar de cita y cotilleo. El teatro que sirvió como modelo fue el de la Ópera Garnier de París: escaleras, vestíbulos, “foyers” y “chauffoirs” para el descanso, salones de baile y conciertos, cafés y salas de tertulia. La sala teatral también

tiene sus espacios bien clasificados: el patio de butacas que es el lugar que ocupará la clase media; los palcos para la aristocracia y la burguesía de mayor poder económico que quiere diferenciarse como clase privilegiada, de ahí que fueran cerrados, y, por último, el paraíso (generalmente separado su acceso del principal al teatro) que será ocupado por el pueblo y por la claqué (grupos especializados en aplaudir o en reventar la obra como era el cometido de la célebre “partida de la porra”). También se destinó un espacio para los camerinos de los actores. Palcos y camerinos eran lugares privados y principales, ocupados exclusivamente por el público adinerado y por los actores-divos que reunían en ellos a sus amigos y allegados y, por tanto, de acceso restringido. Por último, estaban las zonas dedicadas a contaduría, almacén, talleres, vestuario, peluquería, guardarropa del público, cuerpo de guardia y retén de bomberos, tiendas de repostería, conserjería y portería con vivienda para la familia, inodoros para ambos sexos, oficina de cuentas; café-nevería y salón-casino en los aledaños para su posible alquiler. No todos los teatros disponían de todos estos servicios.

Catalina, actor y empresario, se queja de la falta de leyes y normas para el teatro: “La carencia absoluta de legislación, la falta total de ordenanzas y de legislación, la negación de toda clase de obligaciones y derechos hacen de la escena española una diversión o entretenimiento, únicamente tolerado y sujeto sólo al criterio de los agiotistas o al capricho de los especuladores” (1877, 17). Aun siendo verdad, las leyes y normas que fueron saliendo paulatinamente obligaban a hacer los nuevos teatros cada vez más seguros con vestíbulos y pasillos amplios y telón de acero para aislar el escenario de la sala.

Julio Manjarrés, en su libro *El arte en el teatro*, da las siguientes pautas para tener en cuenta a la hora de construir el edificio:

El vestíbulo en un teatro es una necesidad: prepara la entrada en la sala; allí se dispone uno para pasar desde la temperatura de la calle a la del interior, y viceversa [...] La necesidad de que los teatros tengan anexas unas dependencias donde puedan verificarse todos estos actos, con entera libertad, sí, pero con todos los miramientos sociales que sean menester. Tales dependencias son: los salones de descanso y los cafés con los retretes correspondientes [...], un salón destinado para los fumadores, ya que el fumar ha venido a ser una necesidad en vez de un lujo, una necesidad social [...] Nuestros teatros han de estar dotados de accesorios, a fin de que durante los entreactos puedan los concurrentes ponerse en movimiento, saludarse mutuamente, estrechándose más y más por este medio las relaciones sociales y las atenciones mutuas que se deben los hombres en la sociedad, alcanzando que se haga más grata a todos la permanencia en la sala, con semejantes interrupciones. He aquí en qué razones está fundada la absoluta necesidad que nuestros teatros tienen de salones de conversación o de descanso y aun de azoteas y jardines. (1875, 116-ss).

Leopoldo Alas, en *La Regenta*, al hablar del palco de los Vegallana o el del casino, aprovecha para hacer la misma crítica y denunciar que los vetustenses iban al teatro a mirarse y despellejarse unos a otros. Antonio Espina, refiriéndose a las famosas veladas del teatro Real, describe el ambiente que reinaba en aquel lugar y en aquella época:

Algunos antepalcos del Real conocieron momentos y escenas de todos los colores. No se olvide que en ese teatro se celebraron también brillantes bailes de máscaras. Por ellos pasaron conspiradoras y conspiradores, amantes felices y políticos desolados, graves y soñolientos varones más o menos proyectos y deliciosas coquetas. En ellos hubo vísperas de suicidio y locuras de Carnaval [...] Durante los entreactos era continuo el visiteo de los caballeros a los palcos, y luego a la salida, en el *foyer*, el público elegante formaba grupos en los que el cotilleo y el *flirt* o el diálogo furtivo constituían un encanto más de *las noches del Real* (1995, 193).

No es casual que, cuando Sellés quiso hacer en *Las Vengadoras* una sátira de las costumbres aristocráticas, situara la acción del primer acto en el vestíbulo de un teatro de ópera, donde diversos personajes, en corros, se criticaban y eran criticados por la espalda (Dubignaud, 1966). En cuanto a la sala, también estaba concebida como lugar de lucimiento, de ahí que la lámpara central no se apagara durante la representación y de que algunos se construyeran con los palcos con barandillas. Así, por ejemplo, se hizo el teatro Novedades en el que las mujeres, según el cronista del periódico *La Época*, podían lucir “desde el pie hasta el tocado”, si bien parece ser que esto no le gustó al público femenino que protestó y tuvieron que cubrirse las barandillas de terciopelo (Simón Palmer, 1974, 97 y 122). El teatro de la Princesa tenía asimismo los antepechos de los palcos divididos por columnitas de hierro fundido con arabescos, esmaltados en oro y pintura de finos colores (Urrutia, 1985, 89). En definitiva, que los teatros de la época, “se adecuaban a los deseos que los espectadores sentían de lucirse” (Urrutia, 1983, 63). Son muy elocuentes las palabras de Alberto Romero Ferrer:

La convergencia cómplice, pues, de esta larga serie de elementos –público, actores, texto literario, escenografía, espacio, decorados, arquitectura- en un momento concreto y previamente convocado –el momento de la representación- va a determinar el espacio del espectáculo, como un lugar que hubiera servido a Calderón como sólido ejemplo de que “el mundo es un teatro”. La Era de la Burguesía supo, con ello, buscar sus espacios para reinterpretarse a sí misma con toda la eficacia de las grandes compañías teatrales, pero también con todos los medios posibles a su alcance. Supo construirse unos complejos escenarios provistos de una extraordinaria teatralidad cuya eficacia de comunicación y transmisión de unos símbolos de poder surtió el efecto deseado. Si para otras épocas de la historia de la escena podía predicarse que el mundo era un teatro –como lo era también ahora-, sin ningún tipo de dudas y con toda contundencia, el teatro en el siglo XIX conformaba otro mundo dentro de aquél, al que servía de espejo y que siempre resultaría mucho más elocuente, atractivo y fascinante que el mundo real (2005, 325).

Alcalá Galiano nos da noticia de las localidades en relación con el poder adquisitivo del público: los palcos eran ocupados por la aristocracia y la gente adinerada; las butacas de patio eran para la clase media³²⁵, y el paraíso, es decir, las partes altas del teatro, para “la galería”, o sea, el pueblo (1910). A fin de que nos hagamos una idea más completa, para los domingos, las localidades más caras, butacas, palcos, plateas y palcos de entresuelo, se podían adquirir el día anterior con un recargo de un diez o un quince por ciento. Los precios se referían a las butacas individuales, pero los palcos se compraban por un precio global, por abono, y se convertían en una propiedad privada de una determinada familia y en un bien para sus herederos; en él se podían meter hasta doce o más personas. La entrada general, o sea, no numerada en la galería del paraíso era hasta cierto punto asequible y en ella se instalaban aproximadamente el doble de los que normal y reglamentariamente deberían hacerlo. Las otras localidades se adquirían en taquilla el mismo domingo por la mañana, a las diez³²⁶. La picaresca que nunca faltaba facilitaba también la compra en reventa, de lo cual nos habla Larra en su artículo “El Café”; el gobierno se había ocupado del tema desde las primeras décadas del siglo con un reglamento que normalizaba incluso las multas y las penas que se infligían a los revendedores³²⁷, pero la afición del público lo superaba todo. Tanta gente había que hasta en el “paseo” situado detrás de la galería del paraíso y separado de él por una barandilla de hierro, se hacinaban mujeres y hombres, por lo general criadas de servir, menestrales, vendedores de mercado, alguna modistilla o corsetera y los indispensables “pistolos” de los regimientos del Rey o Saboya, “con los Húsares de Pavía y de la Princesa (apestando a rancho y a cuadra cien leguas a la redonda) a más de tal o cual hortera “ultramarino” con los dedos abotargados por los sabañones”³²⁸. En definitiva, y de forma general, la sala del teatro reproducía la división que se podía encontrar en los edificios de viviendas: el piso principal estaba ocupado por gente más o menos pudiente mientras que las plantas altas y las buhardillas eran ocupadas por la clase baja de la sociedad. El patio de butacas y los palcos gozaban de mejor visibilidad y, al mismo tiempo, era el lugar donde mejor se podían lucir las personas que los ocupaban. Las partes altas eran incómodas, tenían mala visibilidad porque allí estaban las bujías de iluminación y había humo y, además, mucho calor. Por último,

³²⁵ Estos no dudaron en reclamar que se reformara la colocación de las butacas, como se desprende de la noticia que da el periódico *La Época*, 10-X-1861: “La empresa del Real, dócil a los deseos manifestados por una parte del público, va a reformar la colocación de las butacas”.

³²⁶ Hacia la década del 90 surgieron las “Sociedades de Palcos”, la “Moderna Sociedad de Palcos” y la “Sociedad de la Gran Peña” que evitaba a la clase pudiente tener que hacer las incómodas colas para comprar sus abonos o sus entradas.

³²⁷ *Boletín del Comercio*, 12 de marzo de 1833. El problema seguía existiendo, pues en el periódico *La Época*, con fecha 7-VIII-1860, se lee la siguiente noticia: “El Sr. Delgado, empresario del teatro del Príncipe, ha dispuesto que no se venda butaca alguna a los revendedores”.

³²⁸ Víctor Ruíz Albéniz (*Chispero*), *Teatro Apolo. Historia, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, s/a, “Estampa IV”.

también era importante el lugar donde estuviera ubicado el local. No era lo mismo el centro que los barrios periféricos. Mesonero Romanos abogaba en su *Apéndice al Manual de Madrid* que se hicieran teatros populares, en barrios populares, a bajos precios para la gente más sencilla, en horario y con un repertorio también adecuados a este tipo de público, o sea, melodramas y obras de gran espectáculo. En ocasiones se montaban unos alborotos y revuelos considerables porque las obras no respondían a las expectativas del público.

En cuanto a precios concretos (en reales), recurrimos a Luis García Martín y cogemos como ejemplo el teatro del Príncipe o Español, con un aforo para 1200 personas, en 1860 (pág. 47-48):

LOCALIDADESDESPACHOABONO para 30 representaciones

Palcos/Plateas sin entrada	501200
Palcos bajos sin entrada	501200
Palcos principales sin entrada	40960
Palcos segundos sin entrada	30720
Palcos de tertulia (4 entradas)	20480
Butacas con entrada	12288
Butacas de orquesta y balcón con entrada	12288
Sillones de galería baja con entrada	10240
Delanteras de galería baja	8192
Asientos de galería baja	6192
Anfiteatro principal. Delantera	8144
Segunda fila. Delantera	6144
Asientos fijos. Delantera	5120
Delantera de anfiteatro segundo	6144
Asientos de anfiteatro segundo	496
Delantera de paraíso	5120
Asiento fijo de paraíso	372
Entrada general	372

De todos los coliseos habidos en Madrid, solo dedicaré unas líneas al teatro Español, en el que Ayala estrenó *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* y *Consuelo*³²⁹; y al teatro del Circo, en donde estrenó *El nuevo Don Juan*.

El teatro Español o del Príncipe ocupaba el espacio que tuvo el antiguo Corral de la Pacheca, que había pertenecido a doña Isabel Pacheco, según cuenta Galdós (2004a, 537-538), en la calle del Príncipe, número 31, esquina con la calle del Lobo. En un principio era propiedad de la Cofradía de la Pasión. El primitivo Corral se cubrió, dice don Benito, “en 1574, cuando vino a Madrid la compañía italiana de Ganaso, que representaba juegos de manos, farsas y volatines” Se reedificó como teatro en 1745 y lo reformó, después de un incendio en 1806, con los planos del célebre Villanueva, la compañía de Isidoro Máiquez quien logró que sus características e infraestructuras en cuanto a escenario, trajes, concurrencia, estrenos y tipos de obras fueran similares al teatro de la Cruz. En 1821, cuando se celebraba en él un baile de disfraces, se hundió. Después, se reconstruyó y el teatro comenzó a recuperarse y estrenó una de sus obras más exitosas en estas fechas que fue la de Bretón de los Herreros *Marcela o ¿cuál de las tres?* (1831). Después conoció el éxito de *Macías*, de Larra; *El Trovador*, de Hartzenbusch; *Elvira de Albornoz*, de Navarrete; *La Corte del Buen Retiro*, de Escosura; *Doña María de Molina*, de Roca de Togores, que se representó nueve días seguidos; *Lucrecia Borgia*, de Víctor Hugo, que fue un fracaso; *Muérete y verás*, *La redoma encantada*, etc., etc.

En esta década de los 30, y en los bajos del teatro, dicen Díaz de Escovar y Lasso de la Vega:

había un cafetucho que reunía toda clase de incomodidades, que era sórdido, húmedo y maloliente, que servía mal y tarde a sus parroquianos y que, sin embargo, llegó a hacerse famoso. Se reunían en él diariamente cuantos jóvenes aspiraban entonces, con más o menos legítimas esperanzas, a la inmortalidad. El alma de aquella reunión era Espronceda, y con éste se sentaban Larra, Zorrilla, Hartzenbusch, Martín de los Herreros, Mesonero Romanos, Villegas, Gil y Zárate, Escosura y otros muchachos. También solían ir a veces algunos escritores que, como Martínez de la Rosa y Quintana, habían conquistado ya la inmortalidad y ya no eran unos niños. Del café del Parnasillo salieron periódicos, dramas y novelas. Allí nació, o por lo menos creció, el romanticismo y el café se hizo famoso (1924, II, 26).

En 1839, hubo dos empresas que solicitaron el arrendamiento del teatro: una, formada por Carlos Latorre y Antonio Guzmán; la otra, por Elías Noren, Francisco Salas, Julián Romea y el pintor escenógrafo Francisco Lucini, que hicieron mejores proposiciones al Ayuntamiento.

³²⁹ Antonio Espina, en su prólogo a la edición de *Consuelo* (Aguilar, Madrid, 1966, 18), afirma que se estrenó “en el teatro de la Comedia, de Madrid, la noche del 30 de marzo de 1878”. Erra el editor porque la crítica que hizo Manuel de la Revilla, en la *Revista Contemporánea*, con motivo de su estreno, deja claro que fue en el teatro Español.

Quizá lo más notable que haya que reseñar de lo que ocurrió en esta década del 40 en el Príncipe fuera que, el 2 de octubre de 1840, Bretón y Julián Romea estrenaron su obra *La Ponchada*, escrita para celebrar la llegada a la Corte de Espartero. Pero la obrita no gustó a los partidarios del general, fue prohibida y Bretón fue destituido del cargo del director de la Biblioteca Nacional. Después de este suceso, el estreno, en 1841, de *Los polvos de la madre Celestina*, refundida por Hartzzenbusch, con Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Antonio Guzmán, Sobrado y Fabián en los papeles principales, fue todo un éxito con treinta representaciones seguidas; pero la situación económica del teatro era angustiosa y, en 1847, el ministro de Gobernación Antonio Benavides consiguió de la reina que firmase un Real Decreto por el que se encargaba el Gobierno de la dirección, administración y explotación del teatro. La salida del ministerio de Benavides impidió que se llevase a cabo dicho decreto, pero entonces entró en el departamento correspondiente Patricio de la Escosura, que fue quien instó al conde de San Luis, ministro de Gobernación, en 1849, a transformar el teatro del Príncipe y convertirlo en teatro Español, teatro nacional subvencionado, con un aforo para 1200 personas. Aparte del adecentamiento de paredes, butacas y uniformes para los acomodadores, la principal mejora estuvo en la introducción de la iluminación. Fue una novedad importantísima pues las representaciones ya no tuvieron que estar sometidas a la luz solar o a los velones de aceite que tantos incendios habían provocado. La introducción del alumbrado de gas contó con partidarios y con detractores. Manjarrés lo alabó afirmando que favorecía la brillantez del espectáculo pues permitía rebajar la intensidad de la luz en el escenario; por otra parte, delimitó totalmente el espacio de la escena del espacio del espectador. La luz eléctrica no llegó y se impuso hasta la década del 80.

El teatro Español se especializó en obras clásicas y en dramas. La reforma del conde de San Luis fracasó porque se tuvieron en cuenta las condiciones artístico-literarias por encima de las industriales, con lo que los gastos que tenía eran superiores a los ingresos. Por otra parte, las obras clásicas que se representaban en el Español interesaban a un escaso número de espectadores y la gran mayoría preferían irse al teatro Variedades para ver zarzuelas o a las bailarinas de mayor éxito, como eran Sofía Fuoco, que actuaba en el Circo, Pepa Vargas, que actuaba en el Instituto, y Manuela Perea, *la Nena*, que actuaba en el de la Cruz. Con esa competencia no había contado el conde, así que para contrarrestar y llevarse a alguna gente a su teatro, contrató a Petra Cámara, bailarina famosa de los teatros de Andalucía, y la trajo al teatro Español, con lo cual consiguió durante algún tiempo ver ocupadas todas las localidades. La nueva temporada 1850-1851 se abrió con la zarzuela *La mensajera*, de Olona y Gaztambide; después se volvió a las piezas clásicas y a las refundiciones y, lógicamente, a los vacíos de público. San Luis propuso a los dramaturgos del momento que se hicieran ellos cargo del teatro.

Gil y Zárate fue nombrado presidente de la comisión que se estableció; Zorrilla, vicepresidente, y Bretón, director. Los tres pusieron al gobierno unas condiciones draconianas que este aceptó y se estrenaron más obras del siglo de Oro originales y refundidas. No se logró salir adelante.

En 1851, el conde de San Luis devuelve el teatro al Ayuntamiento y este lo oferta en arrendamiento con su antiguo nombre de teatro del Príncipe. La compañía que se queda en él está formada por Bárbara Lamadrid, Josefa Palma, Luisa Yáñez, Josefa Noriega, Joaquina Latorre, los Romea, José Calvo, Pedro López, Pedro Sobrado, Antonio Guzmán y Mariano Fernández. Su primer éxito fue *Locura de amor* (1855), de Tamayo y Baus. Después vino *El tejado de vidrio* (1856), de López de Ayala, entre otras. Pero las cuentas no eran positivas y no había ganancia. Para la temporada de 1859-1860, Manuel Catalina formó una compañía nueva que tampoco logró arrancar, pese a que numerosas personalidades del mundo cultural y dramático, entre ellos López de Ayala, habían firmado unas bases de las reformas que necesitaba el teatro para presentarlas en las Cortes y contribuían como podían a que los espectáculos fueran variados. Lo cierto es que no había en Madrid, con tres compañías cómicas, una que se pudiera llamar completa, tal como Díaz de Escovar y Lasso de la Vega describen la situación: Teodora con Valero (que no era un buen galán), Matilde con Catalina (que tampoco lo era) y Romea con la Berrobiano (a la que le faltaba mucho para ser una primera dama). De estas tres compañías se hubiera podido sacar una magnífica. Probablemente es a estos movimientos de actores a lo que se refiere Ayala en su carta XCIV a Teodora, que he comentado más arriba. Para la nueva temporada de 1860-61, la empresa encomendó la dirección al primer actor José Delgado y en el elenco de actores figuraban Teodora, la Álvarez, la Marín, la Boldún, Perico Delgado, José y Ricardo Calvo, Mariano Fernández, Pastrana, Castañer y Alisedo. Esta es la compañía que estrena *El tanto por ciento* (1861), de Ayala. Todavía, en 1864, Eduardo Asquerino convocó, el 16 de marzo, en su casa, una reunión de intelectuales, entre ellos López de Ayala, Arrieta, Vega, Benavides, el Marqués de Molins, Cueto, Rodríguez Rubí, Bretón, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Ros de Olano, etc., quienes acordaron solicitar, de nuevo, ayuda al gobierno para construir un Gran Teatro Nacional en el solar del convento de monjas de Vallecas, en la calle Alcalá esquina Peligros (Díaz de Escovar y Lasso de la Vega, 1924, II, 37-42), asunto al que ya se aludió en páginas anteriores, y también está recogido el comentario que, al respecto, le hace Adelardo a Teodora en una de sus cartas. En los años sucesivos, Ayala se dedica fundamentalmente a la política, aunque escribe algunas zarzuelas, la refundición de *El Alcalde de Zalamea*, que no estrena aquí sino en el teatro de la Zarzuela, pese a que el del Príncipe fuera el teatro dedicado a los clásicos, y la obra *El nuevo Don Juan*, que se estrena en el teatro del

Circo, del que hablaré a continuación. Hasta 1878, no vuelve Ayala al teatro Español para estrenar su última obra, *Consuelo*.

El teatro del Circo estaba ubicado en la Plazuela del Rey, número 1, en un solar irregular. Se construyó en 1840 para un aforo de 2076 personas. En 1846, el banquero y marqués José de Salamanca tomó a su cargo la empresa de este teatro y ordenó que solo se representasen óperas y bailes y así se mantuvo hasta 1849³³⁰. Aunque se pusieron en escena a veces otro tipo de obras dramáticas, estas fueron muy escasas y se hacían para dar descanso a los cantantes y bailarines o por motivos benéficos, como cuando el 5 de febrero de 1851 dieron Romea y su mujer Matilde Díez una función a beneficio de los pobres de la Parroquia de San Sebastián, haciendo *Casa con dos puertas*, de Calderón, en la que debutó el actor Manuel Catalina. La compañía estaba formada por Valero, Arjona, José Tamayo, José Pérez Pío, Luis Fabián, Joaquina y Carlota Baus y Jerónima Llorente. A mediados de siglo, las lunetas costaban 16 reales; los palcos, 60; las galerías, 10 y la entrada general, 6 reales.

Cuando en 1851 la ópera se instaló en el teatro Real, en el Circo se instaló la zarzuela, que había hecho su primer ensayo en el nuevo teatrillo de Variedades, en la calle de la Magdalena, y sus continuos éxitos, obtenidos con *El Duende*, *Tramoya*, *El tío Caniyitas*, obligó a la compañía a buscar un local mayor. Precisamente, porque en este teatro se interpretaba género lírico, el conde de San Luis lo llamó teatro de la Ópera, pero seguía conociéndosele por el del Circo. Se estrenó con *Jugar con fuego*, que se representó más de cien noches.

Bien podemos decir –afirman Díaz de Escovar y Lasso de la Vega– que el teatro del Circo, con la variedad de sus espectáculos, contribuyó notablemente a modificar el concepto de las diversiones en aquella época, dando a conocer ciertas notabilidades europeas de las que sólo se tenía noticia por la traducción de los relatos de la prensa extranjera. La afición a la música es, en general, un signo de cultura, y los habitantes de Madrid, coadyuvando al sostén de la ópera italiana y al renacimiento de la zarzuela, dieron una muestra de buen sentido, de ilustración y de amor patrio (1924, II, 54).

Sin embargo, esa “especie de ópera cómica española”³³¹ que gozó de gran éxito y aceptación por parte del público y con la que muchos autores pudieron resarcirse de sus escasas ganancias (caso de Ayala entre otros muchos que escribió varias aunque no se sintiera cómodo haciéndolo, como dejamos dicho en el capítulo de su biografía), era tratada con desprecio por la mayoría de los críticos teatrales que echaban en falta la verdadera nacionalización del género

³³⁰ Salvo datos concretos, que citaré oportunamente, obtengo la información de Díaz de Escovar y Lasso de la Vega (1924, 53-56) y de L. García Martín, (1860, 41-46).

³³¹ Así la definía el anónimo autor del libro *Madrid hace cincuenta años a los ojos de un diplomático extranjero*, Madrid, Librería Editorial Bailly-Baillièere e Hijos (obra alemana escrita y publicada hacia el año 1854, traducida al inglés en 1856 y al español en 1904, pág. 97).

operístico y su adaptación a públicos populares sin denigrarla con las chabacanerías de las obras bufas.

Cuando los zarzueleros abandonaron el teatro del Circo y se fueron a la Zarzuela, lo cogió Julián Romea, director a la sazón de una compañía dramática, que tuvo el buen acierto de unirse con Teodora Lamadrid que trabajaba por su lado y con Arjona que trabajaba por el suyo. De dos compañías incompletas, mejor de tres con la de Romea, lograron hacer una muy notable en la que figuraban, además de ellos mismos, la señora Campos, Mercedes Buzón, Florentino Romea, Mariano Fernández, Victoriano Tamayo y otros. Esta nueva compañía se vio favorecida por una constante y numerosa concurrencia. Quizá, animados por su buena acogida de público, adoptaron la costumbre de continuar abiertos cuando el teatro de la Zarzuela suspendía las funciones en el verano, y los éxitos que cosecharon se debieron a que, en 1858, formaran también una compañía propia de zarzuela con Eloísa Morera, Ramona García, Manuel Sanz, Tirso Obregón y Mariano Fernández. Después, debieron de compaginar con la compañía dramática cuando esta volvía en otoño, porque en febrero de 1862, en plena temporada, la compañía de zarzuela pone en escena la de Ayala, *El agente de matrimonios*. El éxito parecía asegurado, aunque el teatro era bastante destartado, pero en 1859 se unió a Teodora Lamadrid el actor José Valero y entre ambos lograron poner en escena algunas obras muy aplaudidas. A principios de 1860, estrenaron *El mal apóstol y el buen ladrón*, drama de Hartzenbusch que gustó mucho al público, y algunos fragmentos de sus versos fueron muy repetidos, sobre todo por los estudiantes. A esta siguió *Luis Onceno*, que era una de las favoritas de Valero porque con ella cosechaba abundantes aplausos. Le siguió *Adriana de Lecouvreur*, que se puso en escena para beneficio de Teodora³³². En los años siguientes estuvieron alternando compañías de zarzuela con obras dramáticas, hasta que, en 1866, viendo el también actor y empresario Francisco Arderíus que el teatro de Variedades se le había quedado pequeño para sus Bufos, se vino al teatro del Circo y le cambió el nombre por el de teatro de los Bufos Madrileños, según nos cuentan Díaz de Escovar y Lasso de la Vega. El cartel con el que se presentó la nueva compañía decía: “La empresa de los Bufos, única en su clase, tiene una historia breve, pero interesante; sencilla, pero conmovedora. Cuenta un año de existencia; en el año no ha perdonado medio de hacer olvidar al público, durante la noche, las desazones que haya podido tener durante el día”. Arderíus se marchó a provincias en abril de 1868 y vino al Circo una compañía de

³³² *La Escena. Revista semanal de música y teatros* afirmaba que ese estreno fue lo más importante que se hizo en ese año en el teatro Jovellanos, o sea, el de la Zarzuela (sito en esa calle). Sin duda era una de las mejores creaciones de la actriz-cantante lírica y nadie ignoraba “que desde la época en que se estrenó en el antiguo teatro de la calle de Valverde, la obra de Scribe, arreglada por Ventura de la Vega, es la escogida casi todos los años para hacer acudir un público numeroso al beneficio de Teodora Lamadrid” (Año III, nº 9, 3 de marzo de 1867).

declamación, compuesta por Mercedes Burón, Emilia Sanz, Concha Sampelayo, José Fidel, Pepe García, Donato Jiménez y la bailarina Carolina Herranz.

V. 2. 4. La escena y la escenografía

El escenario es el segundo espacio físico real que condiciona el texto teatral (el primero, como hemos visto, es la sala en la que se acomodan los espectadores) porque ahí, precisamente, va a tener lugar la puesta en escena. Desde la antigüedad hasta el renacimiento, el texto espectacular careció de importancia debido sin duda a que los sistemas de comunicación eran intraficcionales, es decir, o todos bailaban o todos se sumergían en el mismo espíritu participativo (Oliva y Torres, 1992, 13). Pero en el barroco comenzó a dársele importancia a la puesta en escena y en el siglo XVIII se configura un nuevo teatro, que pretende mostrar la verdad de la naturaleza humana con unas técnicas de puesta en escena tendentes a crear el efecto de ilusión, que se afirma como realidad. La boca del escenario se convierte, así, en una especie de ventana o puerta abierta que le permite al espectador introducirse en el espacio reproducido en el escenario y ver y escuchar a las “personas” que se mueven en él. En toda obra realista se produce un predominio de signos indexicales que anclan el producto estético en una situación concreta, histórica, es decir, permiten al arte representar la realidad y al espectador reconocerla en lo que Antonio Tordera (1978, 157-199) o Serge Salaün (1983, 251-261) llaman “pacto cultural”. Ricardo Senabre, en 1971, antes de que se difundiera en España la teoría de la recepción, ya hablaba de que el escenario representa un espacio ideal (1971). Efectivamente, como explica Jorge Urrutia, el espectador debe suponer que, tras el decorado, existe un mundo del que únicamente ve un fragmento. De ese modo, el escenario se convierte en un microcosmos del mundo paralelo, aunque en distinta proporción al microcosmos de la sala:

Sabemos que una de las convenciones admitidas contractualmente por el espectador consiste en que, por ejemplo, la habitación que contempla carece de cuarta pared. Puede verse actuar, por ello, a unos seres que, teóricamente, desconocen que son observados. A la puesta en escena, con sus distintos procedimientos, como los repetidos ‘apartes’ de nuestro siglo de Oro, le es posible de algún modo recordar y negar dicha convención. El espacio ficcional del escenario permite, pues, distinguir una doble enunciación en el hecho teatral: la que se produce en el escenario entre los personajes y la que produce el escenario como conjunto pluricodificado hacia el espectador. El enfrentamiento entre la sala y la escena se lleva a cabo, pues, en el espacio de fricción que las delimita. Ahí se proyectan todos los demás espacios y se asienta la lectura del texto teatral, en un proceso similar al enfrentamiento de un texto literario con el lector. Es el espacio del sentido, de la elaboración del sentido (Urrutia, 1983, 64-65).

Se trataría, pues, de un “signo global”, como dice María del Carmen Bobes, en el que la convergencia de sentidos viene dada por la variedad de signos que los espectadores pueden interpretar, aunque no sea imprescindible que los descodifique todos para entender la obra (1987, 92-93). Estos diferentes signos los sistematizó Tadeus Kowzan, en 1969, y son: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido (Adorno, 1969, 25-60). El dramaturgo tendrá que contemplarlos en su obra y, salvo el primero que constituye el texto dialogado, vendrán especificados por las acotaciones. Al espectador le quedará todavía completar ese proceso comunicativo que se le transmite desde el escenario con el referente cotextual y contextual adecuado, que no será el mismo para todos sino que dependerá de cada uno, en concreto, de su nivel intelectual y sociocultural.

Fuera ya de estos aspectos previos e indispensables de teoría dramática que nos demuestran las vastas posibilidades artísticas que posee el escenario, vamos a ver ahora con qué se contaba en el siglo XIX, concretamente en la época que estamos estudiando. Hay que decir que la reforma de los escenarios se había iniciado a final del siglo XVIII, época en que se habían cambiado los antiguos paños por decoraciones pintadas. A principios del siglo XIX las paredes continuas sustituyeron a los bastidores paralelos en la representación de interiores, lo que permitió habilitar puertas y ventanas. De Alemania llegó la idea de sustituir las bambalinas por un techo, y de Francia llegaron dos nuevas técnicas: el panorama y el rompimiento. La primera la había estrenado el americano Fulton en París en 1799 y consistía en un telón de fondo curvado en los extremos y continuado en los laterales, que posibilitaba los juegos de sombras. La segunda era un telón –en ocasiones un decorado rígido- colocado en el centro del escenario y con aberturas diversas para semejar puertas y ventanas que dejaban ver el telón de fondo, con lo cual se creaban diferentes planos en profundidad. El teatro romántico hizo gran hincapié en la funcionalidad de los ruidos, de la música, de los claroscuros, los espacios, los juegos de perspectivas que los dislocan, en la creación-recreación, en suma, de ambientes y situaciones, historias y discursos acordes con la estética triunfante. Sin embargo, la gran paradoja del romanticismo radicaba en que, pese a todas estas innovaciones, los medios con que contaban las empresas españolas no llegaban de ninguna manera a cubrir las necesidades exigidas por el texto dramático.

A pesar de ello, hacia 1820 se comienza ya a hablar de “puesta en escena” y a intentar ponerse de acuerdo el escenógrafo y el director de escena, con el de la compañía –funciones que en una gran mayoría de ocasiones confluían en la misma persona-, con el empresario y con el autor de la pieza para trabajar de forma conjunta. Había sido Grimaldi el primero en preocuparse seriamente del asunto y para los teatros de la Cruz y del Príncipe, que él dirigía, trajo de París, en

1823, a Juan Blanchard con objeto de que decorase sus telones. El dramaturgo se compromete más con el teatro como espectáculo y, en colaboración con la compañía, deciden cómo habrá de ser el recitado, acuerdan la kinésica de los actores, la utillería, la intervención de la maquinaria, los efectos de luz... Las inquietudes de Larra por la futura representación de sus dramas quedan patentes en sus palabras:

Hasta que una comedia es entregada al teatro, el poeta es todo. Una vez en manos de la dirección, el poeta no es nadie: los actores son todo. La comedia mejor, mal representada, no puede resistir un solo día, y en nuestro país el teatro está en un abandono para tener idea del cual es forzoso haber salido de España. No es este ni aquel actor quien tiene la culpa, sino el atraso del arte en general. Y si a esta razón se agrega que ni aun se permite hacer a los actores españoles lo poco o mucho que pueden y saben, si se considera que hay comedia, como *La honra de una mujer*, que se pone en escena después de tres ensayos, que estos ensayos son más bien repasos de papeles donde no preside ningún hombre inteligente, o donde los que lo entienden algo más no quieren tomarse el trabajo de explicar a los otros las dificultades de sus papeles, entonces no se extrañará que queden sacrificadas a tan culpable apatía piezas que pudieran hacer mucho efecto. Una comedia no entendida, lánguidamente ficha, sin color y sin movimiento, es la peor de las comedias, por muchas bellezas que encierre (1964, 885).

Bien conocidas son también las discusiones de Hartzzenbusch con expertos en diferentes artes escénicas o la de Ayala con Valero, director, cuando ensayaban *Un hombre de Estado* y el autor hizo una observación a un actor que Valero no admitió, por lo que el dramaturgo lo amenazó con retirar la obra (esta anécdota se refirió en el capítulo dedicado al perfil biográfico de Ayala). Sabemos además de la participación privilegiada de Zorrilla en el montaje de los escenarios para las suyas. Para evitar problemas de montaje, el autor solía ponerse de acuerdo con los escenógrafos aun antes de escribir su pieza.

En la década del 40, la figura del escenógrafo adquirió peso específico y la escenografía, enriquecida por los descubrimientos precedentes de los italianos, nació como disciplina autónoma de la pintura. La conformación de los escenarios y la decoración de los cuadros eran clave, hasta el punto de que podía ser causa del éxito o del fracaso de una obra que se pusiera en escena. En 1841, con motivo del estreno de *El terremoto de la Martinica*, drama de espectáculo³³³, los escenógrafos, Eusebio Lucini y Francisco Delgado, fueron llamados a escena y saludados con aplausos por la vistosidad de los decorados que habían concebido para el drama. En otras ocasiones, sin embargo, la obra concebida por el autor era “irrepresentable” y ese fue el caso de *El desengaño de un sueño* (1842), del duque de Rivas³³⁴. Los empresarios procuraron

³³³ Desconozco quién es el autor de la pieza. No lo consignan, aunque la citan, ni Jesús Rubio Jiménez (1988b, 733) ni Olga Cruz Moya (1998, 132-133).

³³⁴ Así lo declaraba José Lombía, empresario del teatro del Príncipe, en una carta dirigida al cuñado del duque de Rivas, Leopoldo Cueto (Caldera, 1988b, 595).

siempre tener buenos pintores-escenógrafos que pudieran realizar esta labor con la mayor garantía posible³³⁵ y, a pesar de que cuando se arrendaba un teatro era obligatorio conservar los lienzos, la mayoría de las veces se repintaban y se reutilizaban porque era difícil almacenarlos. El trabajo de escenógrafo se organizó de forma gremial y pasaba de padres a hijos, de maestros a discípulos, incluidos sus trucos de oficio. En definitiva, el espectador quería encontrar en el escenario una caja mágica que le ofreciera los efectos visuales más inesperados y estos empezaron por el telón de boca que es lo primero que atrae al público, pero hasta final del siglo XIX no se tuvo en cuenta como un elemento importante de la escenografía.

Conforme la moda romántica fue pasando, se empezaron a imponer decorados más exactos y con menores contrastes de luces y sombras. Esta evolución estuvo determinada, sin duda, por el cambio a la iluminación por gas introducida por el conde de San Luis en el teatro Español, a lo que ya me he referido. Cabe añadir ahora que la luz de gas había irrumpido con éxito en la ópera de París en 1822, pero en España los diferentes descubrimientos en el campo de la luminotécnica se aplicaron progresivamente al mundo de la escena. Las salas se iluminaban hasta entonces con lámparas de aceite y reverberos. La lucerna central se encendía media hora antes de la representación y solo se apagaba al final de la misma. La escena contaba con diferentes mecanismos u objetos para este fin: cajas de embocadura, candilones, quinqués, varales, candilejas, etc., que cubrían con pantallas de hierro cuando la obra exigía oscuridad en el escenario. Con el cambio al gas, los escenógrafos se quejaron de que una mayor iluminación del escenario destruía los efectos de las perspectivas; pese a ello la nueva técnica se generalizó en los años 50. Hasta el 27 de octubre de 1900, en que Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero decidieron apagar la luz en un estreno en el teatro Español, la sala siempre permanecía con luz. Manjarrés afirmaba que la completa oscuridad de la sala podría realzar los efectos del escenario, pero la desaconsejaba por motivos sociales. Efectivamente, Deleito y Piñuela opinaba que, aunque la oscuridad podría centrar la atención del público en la escena, no era aconsejable para las señoritas que aspiraban a encontrar novio porque desde las barandillas de los palcos, si había luz, se lucían y exhibían (1946, 160-161). En 1850, para el nuevo teatro Español, el conde de San Luis contrató al francés Enrique Philastre que vino de París e hizo decorados recargados y lujosos, como correspondía al cambio de gusto estético y a lo que reclamaba la burguesía. También llegaron los italianos Domenico Ferri, Giorgio Busato y Bernardo Bonardi que fueron

³³⁵ Los escenógrafos también firmaban contrato con la empresa. Así se desprende, por ejemplo, de la noticia que da el periódico *La Discusión*, 15-IX-1858: “El joven pintor escenógrafo, Sr. Vázquez, ha sido contratado por la empresa del teatro del Príncipe”. En otra noticia que aparece en el mismo periódico, con fecha de 16-XII-1858, puede leerse: “Dos artistas muy conocidos en esta Corte, los Sres. Vallejo y Algarra, han solicitado del empresario del teatro de Oriente [el Real], Sr. Urríes, les permita pintar una decoración. Les ha sido concedido”.

maestros de los españoles Pedro Valls, Francisco Pla, Amalio Fernández (que perfeccionó su técnica yéndose él mismo al teatro de la Ópera de París). Los grandes escenógrafos de esta etapa son Luis Muriel, Francisco Soler, Salvador Alarma... que fueron los que introdujeron la electricidad en la escenografía, si bien hay que añadir a lo dicho que su instalación suponía un gasto que no todos los empresarios podían asumir.

Para la ‘alta comedia’, y según el gusto de la burguesía, los escenarios se amueblaban lujosamente con lo que se creaba un confort escénico que, en muchas ocasiones, era un estorbo más que una ayuda para conseguir la ambientación adecuada. Fue una enfermedad a la que escaparon pocos directores, dedicados a alimentar a los espectadores más visual que intelectualmente. Mientras tanto, los gacetilleros de turno repetían en sus críticas que la obra se había montado con “decoro” y “propiedad”. El mismo Emilio Mario trabajó con gran rigor para conseguir que todo fuera real en la escena, incluidas las comidas que estaban en el texto dramático, o sea, que si había que comer se comía de verdad; también rompió convencionalismos como era el de darle la espalda al público. En 1860, hubo un intento de codificar el diseño de los escenarios, como deja patente Julio Nombela en su *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral* (1880, Madrid, Imprenta del Hospicio).

V. 2. 5. El director de escena

En el siglo XVIII, Lessing, Diderot y Goethe indicaban la necesidad de que hubiese un director de escena, dedicado exclusivamente a este menester, pero tal fin no se logró hasta el Théâtre Libre de André Antoine en 1887. En España, la figura del director con dedicación exclusiva no se daba, pues en una misma persona recaían las funciones de actor, empresario y director, como es sabido. Cuando desaparece el monopolio teatral en Madrid con la creación de nuevas salas y nuevas compañías, en 1840, es cuando podemos empezar a hablar del director de escena como profesional independiente de otras labores. Hasta entonces su papel era asumido por el primer actor o por el empresario, que podía desempeñar también la labor de “autor”, es decir, el que seleccionaba las obras que iban a integrar el repertorio, configuraba el reparto y diseñaba los montajes. En un nivel inmediatamente superior se encontraban dos regidores comisarios, presididos por un corregidor que, hasta el año 1834, administraba directamente el teatro en nombre del Ayuntamiento. El avance hacía la liberalización del mercado teatral choca con los viejos intereses de los actores, y con el rígido sistema de ordenación interna de las

compañías. Las disputas dan lugar a dos bandos enfrentados que harán notorias sus querellas en las diferentes publicaciones que dirigen. De un lado se alinean los partidarios del nuevo sistema empresarial: Larra (*Revista Española*), Ventura de la Vega (*Gaceta de los Tribunales*) y Bretón (*El Universal, La Abeja*). De otro, los detractores con Agustín Azcona y su *Semanario Teatral* a la cabeza.

Rubio Jiménez cita un pequeño *Manual de declamación*, de 1848, en el que el autor asigna la siguiente función a la dirección de escena:

Debe todo actor tener conocimientos en este punto, si no para saber dirigir, a lo menos para aprender a ser dirigido. El arte más difícil consiste en saber reducir los medios y las pretensiones de cada parte de modo que constituya o la armonía del total, o la consecución de lo que se llama un buen conjunto. Débense graduar las escenas de semejante naturaleza, dando un colorido más fuerte a las más importantes, y no representando de la propia suerte dos escenas en que dominen las mismas pasiones, aunque en diferentes grados. El director de escena debe atender, como es sabido, a la propiedad histórica en las decoraciones y en los trajes (1988b, 722).

También de mediados del siglo es otro manual de José Manjarrés, *El arte del teatro*, en el que lo primero que llama la atención es la confusión entre primer actor-empresario-director. Manjarrés concreta todos los conocimientos y habilidades que debe tener un director de escena: haber sido actor no eminente; ser autor dramático, pero no escribir; sentir las Bellas Artes en todas sus manifestaciones; conocer la práctica de varios oficios, cuantos más mejor; haber viajado observando y, por último, conocer la humanidad principiando por sí mismo. Además debe “señalar las decoraciones, los trajes, los muebles y los utensilios que la composición dramática para su representación exige. Está también a su cargo dar razón a los actores, a los figurantes y a los comparsas, durante los ensayos, de las salidas y entradas de la escena, de la expresión, movimientos y disposición de grupos propios y convenientes” (1875, 228). No debían de haber quedado claras las funciones cuando todavía, a fin de siglo, Sebastián Carner insistía en que en la representación debía conseguirse la naturalidad, era imprescindible que el director de escena cuidase la decoración, el vestuario y todo lo concerniente a la presentación del escenario; debía hacer, junto a los actores, una lectura atenta del drama, repartir adecuadamente los papeles y estudiar la obra para acomodar los personajes al actor, limar su entonación, corregir sus gestos exagerados, centrarse en los parlamentos, especialmente en las traducciones francesas que eran muy malas e incoherentes (1890, 48-50). La función del director de escena iba mucho más allá y, al respecto, es muy ilustrativa la “advertencia” tercera que aparece en *La mejor corona*, loa escrita por López de Ayala para celebrar el aniversario del nacimiento de Calderón y que se representó, como ya quedó dicho, en el teatro San Fernando de Sevilla el 17 de enero de 1868.

Dice así: “Queda al buen juicio de los Directores de escena hacer las supresiones que crean necesarias en los personajes que aparecen de las obras de Calderón, teniendo en cuenta el personal de sus compañías y las condiciones del público a quien se dirijan”³³⁶. Posterior al de Carner es el *Tratado de los tratados de Declamación*, de Luis Millá, lo cual da idea de que, ni aun en 1913, fecha de su publicación, el director de escena cumplía con las funciones que, en teoría, estaban bien especificadas pero que, en la práctica, el caso que se hacía a dichos tratados era escaso, cuando no nulo, porque el pluriempleo del director seguía siendo su característica más generalizada. Aunque este magnífico manual sobre el teatro se salga de la época que a nosotros nos atañe, el hecho de que se plantee cómo deben expresar los actores cualquier sentimiento que caracterice a un personaje o cómo son los vestidos de las distintas épocas históricas (con dibujos o figurines ilustrativos) e incluso cómo se puede caracterizar a los distintos tipos de la geografía peninsular, nos da idea de que estas cuestiones no se habían abordado, por lo menos, de forma amplia y precisa. Comienza Millá planteándose si es buena solución que director de escena y actor coincidan. La respuesta es tajante: “No puede serlo”. Las razones que aduce son que instintivamente tendrá predilección por determinado actor, ya por fuerza de simpatía, por lazos de amistad, o por deber de familia, si parentesco existe entre algún artista de la compañía. A continuación añade: “Tampoco podrá serlo por correr el riesgo de que por fuerza de juventud, por don de naturaleza, por preclara inteligencia, se dé el caso, que fácilmente puede darse, de que un actor exteriorice un personaje a él confiado mejor que el propio director, cosa que en el teatro no se perdona jamás [...] En fin, tantas y tantas dotes ha de poseer el director de escena, que por muchos que ellos sean se hace imposible, como vulgarmente se dice, repicar y andar en la procesión”. Más adelante, aboga porque el director de escena haya sido actor para que conozca el trabajo, dado que tener un “negocio teatral” no es como tener cualquier otro negocio. Por desconocimiento del mismo, se producen muchos anacronismos en el vestido, en los movimientos, en el mobiliario; disonancias en las voces; errores históricos. Y lo que le parece más grave son los “convencionalismos para buscar un efecto”. Todo ello demuestra el desconocimiento de todo lo que significa concepto teatral. En definitiva,

el teatro es un mundo de acción rápida. A la vista y oído del espectador todo debe presentarse sin borrón ni raspadura de enmienda. La preparación debe ser concienzuda y lenta, pero la exhibición exige facilidad y brillantez [...] El director debe conocer la vida de todos y de cada uno de los personajes, de dónde vienen y a dónde van; qué hacen y qué piensan hacer; para él no debe existir

³³⁶ 1868, *La mejor corona*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. La advertencia que precedía al prólogo de Fernán Caballero estaba dirigida a Joaquín García Parreño que fue el director de escena y a quien la autora felicitaba por haber “secundado todos sus propósitos con singular acierto y loable entusiasmo”.

secreto ni ignorancia alguna. Sólo así, al ser consultado por el intérprete de tal o cual figura, podrá concretar sin vacilaciones y con seguridad de dicho [...] Buscar lo más verdad posible, pero nunca con merma de la parte artística (Millá, 1914, 213-221).

Lo cierto era que la dirección de escena se tenía bastante abandonada y los directores promocionaban en las tablas a sus protegidos; aprovechaban los ensayos para recibir a sus amistades, cambiar impresiones acerca de la obra y pensar en el dinero que se iba a recaudar en la taquilla (que era la preocupación mayor del director-empresario). No obstante, hay que decir que Emilio Mario fue el único que entendió como debía ser la función del director de escena y se sacrificaba él en favor del trabajo del equipo y del montaje para que la representación fuera coherente y estuviese bien cohesionada.

V. 2. 6. Los actores

Comenzará este epígrafe recurriendo de nuevo a las palabras de Larra. Si leemos su artículo “Yo quiero ser cómico”, observaremos con perplejidad que el joven que acude a visitarlo para solicitarle una recomendación para ser actor no tiene la menor idea del oficio. El diálogo es como sigue:

-¿Y qué sabe usted? ¿Qué ha estudiado usted?

-¿Cómo? ¿Se necesita saber algo?

-No; para ser actor, ciertamente, no necesita usted saber cosa mayor...

-Por eso; yo no quisiera singularizarme; siempre es malo entrar con ese pie en una corporación.

-Ya le entiendo a usted; usted quisiera ser cómico aquí, y así será preciso examinarle por la pauta del país. ¿Sabe usted castellano?

-Lo que usted ve..., para hablar; las gentes me entienden... [...]

-Sabrá de memoria los poetas clásicos, y los comprenderá, y podrá verter sus ideas en las tablas.

-Perdone usted, señor. Nada, nada. ¿Tan poco favor me hace usted? Que me caiga muerto aquí si he leído una sola línea de eso, ni he oído hablar tampoco... mire usted... [...]

-¿Aprendió usted historia?

-No, señor; no sé lo que es.

-Por consiguiente, no sabrá usted lo que son trajes, ni épocas, ni caracteres históricos. [...]

-¿Y memoria?

-No es cosa la que tengo; y aun ésa no la aprovecho, porque no me gusta el estudio. Además que eso es cuenta del apuntador [...] Y, en fin, cuando uno no sabe su relación, se dice cualquier tontería, y el público se la ríe. ¡Es tan guapo el público! ¡Si usted viera! [...]

-¡Venga usted acá, flor y nata de la andante comiquería: usted ha nacido en este siglo de hierro de nuestra gloria dramática para renovar aquel siglo de oro en que sólo comían los hombres bellotas y pacían su libertad por los bosques...!

A pesar de que la conversación se desarrolle, como vemos, con la ironía y el sarcasmo que le son característicos a nuestro *Pobrecito hablador*, la anécdota no obvia la información que

conlleva. Larra insiste en su queja y la amplía al referirse al estreno de la comedia *La honra de una mujer*, traducida del original del francés Bayard:

Hasta que una comedia es entregada al teatro, el poeta es todo. Una vez en manos de la dirección, el poeta no es nadie: los actores son todo. La comedia mejor, mal representada, no puede resistir un solo día, y en nuestro país el teatro está en un abandono para tener idea del cual es forzoso haber salido de España. No es este ni aquel actor quien tiene la culpa, sino el atraso del arte en general. Y si a esta razón se agrega que ni aun se permite hacer a los actores españoles lo poco o mucho que pueden y saben, si se considera que hay comedia, como *La honra de una mujer*, que se pone en escena después de tres ensayos, que estos ensayos son más bien repasos de papeles donde no preside ningún hombre inteligente, o donde los que lo entienden algo más no quieren tomarse el trabajo de explicar a los otros las dificultades de sus papeles, entonces no se extrañará que queden sacrificadas a tan culpable apatía piezas que pudieran hacer mucho efecto. Una comedia no entendida, lánguidamente dicha, sin color y sin movimiento, es la peor de las comedias, por muchas bellezas que encierre. Nosotros somos de opinión que se cierre el teatro, supuesto que ni la empresa, ni los autores, ni los actores, ni el público toman el menor interés por él (1964, 882-883).

Retomando lo que dice Larra acerca de los pocos ensayos que se hacían de una obra, no tenemos sino que recordar las cartas de Teodora a Adelardo en las que ella le insiste en que mande el texto de *El tanto por ciento* con urgencia porque el estreno, que se hará en su beneficio, está ya fijado y cómo este va enviándole a la compañía las escenas conforme las va escribiendo y terminando. En el caso de Ayala pueden servir de justificación sus ocupaciones políticas; en el caso de los actores, la rapidez con que se cambiaban las obras representadas que no les permitían un análisis pormenorizado y un conocimiento detallado de las mismas. Hasta tal punto llega el asunto que, en 1877, la “revista cómica impolítica” *El año sin juicio*, de Ramos Carrión y Pina Domínguez, estrenada en el teatro de la Comedia, el 11 de enero, critica en el Cuadro II y en el III la improvisación en los teatros: Manuel y Manuela, cómicos en paro, deciden ir al teatro para ver no saben qué. Al entrar, en el vestíbulo, se encuentran al representante desesperado porque “el señor Mario y la señora Valverde” se han indispuerto repentinamente. Ellos le convencen de que son capaces de sustituirlos, aun sin saber de qué obra se trata, y de que improvisarán muy bien la función. Esto nos da idea de la falta de respeto y del grado de adulteración al que se había llegado con respecto del texto original; pero también de que las obras “grandes” estaban todas cortadas por un mismo patrón y seguían unos mismos esquemas previsibles.

Antonio Flores añade la poca estima en que se tenía al actor en 1850, a los que “suele el vulgo llamarlos histriones, y cómicos y comediantes, pero ellos no contestan y hacen bien, sino cuando los apellidan actores” (1968, 108-109). Esta consideración tan desfavorable mejoró en los siguientes años y el término “cómico”, que era peyorativo, fue dignificándose poco a poco, a lo cual contribuyó, sin duda, el matrimonio de la actriz María Guerrero con el aristócrata

Fernando Díaz de Mendoza, empresario y él mismo actor. Consecuencia de lo mal vistos que estaban los actores era lo muy mal que se les pagaba puesto que el empresario se preocupaba sobremanera de enriquecerse a sí mismo, de ahí que tuviesen que pedir de continuo que se realizaran representaciones en su beneficio, máxime cuando habían perdido, en 1834, el derecho a una modesta jubilación, establecida entre el Ayuntamiento y el Montepío fundado por ellos mismos. Juan de la Rosa nos dice al respecto:

Antes, un beneficio era un acontecimiento. El beneficiado, que era siempre un primer actor, y que como tal tenía una sólida reputación, se llevaba todos los billetes a su casa, y allí concurrían sus apasionados y admiradores a darle una prueba de estimación y deferencia, tomando las localidades que el artista les entregaba por su mano, delante de la proverbial bandeja colocada para recibir los donativos. Esto tenía sus contras, y era tan ocasionado a compromisos [que] los artistas, más amantes de la gloria que del dinero, dieron una prueba de abnegación aboliendo esta costumbre, y los beneficios perdieron su primitivo carácter [...] Las empresas, en estos casos, suelen aparecer más generosas de lo que en realidad son, y muchas veces los beneficiados no logran otros resultados que la satisfacción de verse anunciados en los carteles. Sus bolsillos quedan vacíos; pero su vanidad queda halagada (*La Iberia*, 8 de marzo de 1863).

Asimismo, el empresario y actor Manuel Catalina se hace eco de lo mismo cuando afirma:

Desgraciadamente los actores son de peor condición que el esclavo, porque viven fuera de la ley. El esclavo tiene derecho al pan y a la asistencia cuando viejo, inútil o enfermo; el actor tiene el derecho indisputable de morir de hambre y el de buscar en la caridad del hospital el remedio de su pérdida de salud.

Y sin embargo, ¡qué profesión tal difícil, tan trabajosa, tan ingrata!

Estudiando siempre, creando siempre, sacrificando sus afecciones, ahogando sus dolores físicos, sus sufrimientos morales, siéndole preciso forzar la inspiración, la fe, la voluntad en el momento pedido; no cejando nunca, no desmereciendo jamás, necesitando siempre la llama de su genio, hoy más que ayer, mañana más que hoy, para el artista los primeros años de su vida; el que no llega a la cúspide vegeta y muere miserable y olvidado; ve desaparecer con la frescura de su rostro y la firmeza de su cuerpo, la firmeza de su reputación, y la frescura de sus laureles (1877, 30-31).

Estas condiciones explican la preocupación que siente Ayala por Teodora que está cansada del teatro pero se resiste a retirarse porque se quedaría sin recursos económicos, de ahí que ella, que es madre con dos hijos a su cargo, y en general todos los actores, reclamen una y otra vez representaciones en su beneficio que les sirven para paliar sus escasas retribuciones económicas y, sobre todo, que les permiten asegurar su futuro.

Tampoco la relación entre los actores era buena, como vimos al hablar de las compañías; es más, aunque los críticos desde la prensa les hacían continuas llamadas de atención para que se unieran los primeros actores en una sola, ellos preferían tener cada uno su propia compañía, lo

que provocaba que estas fueran muy desiguales tanto en su composición como en sus maneras de representar, y esto afectaba a la calidad del espectáculo. En las cartas que se escriben Ayala y Teodora Lamadrid podemos observar que, aunque ella era actriz de primera categoría, está cansada de las envidias y rencillas con sus compañeros, de ahí que le manifieste repetidamente su deseo de retirarse de los escenarios. También le disgustaba mucho tener que alejarse de Madrid para realizar giras por las provincias. Las cartas a las que nos referimos están llenas de referencias a los viajes que realizan las compañías por casi todas las capitales españolas y, asimismo, las solicitudes que le hacen los empresarios al dramaturgo para que se desplace a diversos lugares para revisar las puestas en escena. Cuando una compañía decidía probar suerte y quedarse en verano en Madrid, todo lo que le podía ocurrir es que tuvieran que ir a buscar al público y “representar a casa de cada uno”, como decía Larra al hablar de esta circunstancia (1964, 755).

Otra de las grandes preocupaciones que manifiestan los críticos de la época es, como hemos visto en las palabras de Larra, la mala formación que tienen los actores, de lo que, en buena medida, es culpable el hecho de que durante mucho tiempo las primeras figuras fueran además directores, funciones que con el tiempo se separaron. Las carencias de que adolecían la gran mayoría de actores que trabajaban en los teatros españoles eran: falta de naturalidad, de soltura, de ensayos; tenían mala dicción y no “sentían”, es decir, no vivían el personaje que interpretaban. Se sumaba a ello que apenas les daba tiempo de estudiar y conocer al personaje que interpretaban cuando ya se había caído la obra. En la mitad del siglo, dos son los modelos de comportamiento que se siguen en la escena: uno es Máiquez, que representa la naturalidad. El precursor de esta forma de actuar había sido en Francia François Joseph Talma (1763-1826), célebre actor de la Comedia Francesa que fue uno de los grandes reformadores de la escena teatral y se había hecho célebre por presentar en la escena con el mayor verismo a los personajes históricos en cuanto a caracterización y vestimenta, con lo que se ganó no pocos adeptos y detractores³³⁷. El segundo modelo era García Luna, que recalcaba el acento en el recitado, era afectado, gesticulaba en exceso y representaba a los que defendían las formas apasionadas de actuar. En el caso de las mujeres-actrices, el problema se agravaba. Salas y Quiroga, después de quejarse de las condiciones en que se ensaya (sin luz apenas, sin decorado, después de haber mal comido “garbanzos y tocino, escarola y bacalao”), recrimina y advierte a “la actriz”, en *Los*

³³⁷ En el teatro español, los partidarios de la naturalidad afirmaban que con observar la realidad tal cual e imitarla era suficiente para ser un buen actor, pero Luis Lamarca (“Apuntes sobre el arte de representar”. *Revista de Teatros*, 12, 13, 14 de febrero-marzo de 1841) insistía en que “es preciso tener presente que en la escena no está la naturaleza, sino la copia de ella” (o sea, uno que representa el papel de Pelayo, que no se confunda por bien que lo haga; no es Pelayo sino que lo está representando).

españoles pintados por sí mismos, que ser “buenas madres, buenas hijas, buenas esposas no es ser buenas actrices. Los cuidados y necesidades domésticas las hacen olvidar hasta el esmero que necesita la figura para conservar su lozanía”. En definitiva:

Este ser débil que ha nacido para regalo y castigo del género humano, aprende en su niñez dos cosas: a luchar y a mentir. La lucha es su arma en el recinto doméstico; la mentira la protege en público [...] El vulgo, empero, sin variar la idea, cambia el nombre: llama a la lucha firmeza, a la ficción, poesía. No falta, pues, a cualquier mujer, para ser excelente actriz, más que belleza y educación pues que la naturaleza a todas regala con las demás dotes de que han menester [...] Ese ángel tenía todos los instintos de lo bello, pero le faltaban dos cosas esenciales: educación y escuela [...] La actriz en España no conoce más poesía que la de los papeles que estudia, y aun estos perjudican a su idealismo. Hase encontrado en el teatro el medio de reducir a prosa lo más sublime y elevado. De un drama poético y bello se envían sólo a la actriz las palabras que debe ella aprender, sin dejarle estudiar al mismo tiempo el conjunto de la obra, y su papel como parte de un todo. Tiene, por lo tanto, que contentarse, a veces, con aprender, como una máquina, frases y frases que ni entiende ni puede entender, pues que ignora la razón que las inspiró al autor. A menudo tiene que reconvenir agriamente a una rival muda en el papel que estudia, dirigir palabras cariñosas al hombre cuya historia y lenguaje desconoce. De ahí esa frialdad en el estudio de que se resiente sin duda la ejecución [...] Esta es la razón que me doy yo para explicarme cómo escasean tanto las buenas actrices en España [...] Pero, aunque son objeto de excepción, todavía puede envanecerse la escena española con la voz de la interesante Matilde Díez, con el rostro de la peregrina Teodora Lamadrid, con el porte majestuoso de su hermana, confirmándose así la verdad que dijo el gran poeta, hablando de las mujeres en general: “no hay nada tan bueno como la buena, tan malo como la mala” (1843-1844, 268-272).

Sin embargo, y a pesar de lo anteriormente expuesto, Rubio Jiménez afirma que desde Ignacio de Luzán, en España, ya podemos encontrar textos, más largos o más breves, traducidos u originales, en los cuales se insiste en la naturalidad y la propiedad como dos de las características que debe poseer todo buen actor. A partir de ahí son numerosos los tratados que se dedican a la enseñanza del arte escénico (Rubio Jiménez, 1988a, 258-259), misión que recae prioritariamente en el Conservatorio y la Escuela Nacional de Música y Declamación, en el cual enseñaban muchos de los mejores actores, aunque no haya que confundir ser buen actor con ser buen profesor de declamación. En el Conservatorio dieron clases Carlos Latorre, Julián Romea, Antonio Vico, Fernando Díaz de Mendoza, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Manuel Catalina, entre otros, y algunos (como Latorre, Romea o Catalina) escribieron tratados de declamación³³⁸. Larra da cuenta en uno de sus artículos de las condiciones en las que se estableció esta institución. Fundamentalmente el objetivo fue el de formar cantores para el teatro, pero

³³⁸ David Gies (1994, 52) cita a Carlos Latorre (*Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, 1839), a Julián Romea (*Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, 1858, 1859, 1865 y 1879), a Manuel Catalina (*Los actores*, Madrid, 1877), a Antonio Vico (“Isidoro Máiquez, Carlos Latorre y Julián Romea. La escena española desde comienzos de siglo. La declamación en la tragedia, en el drama y en la comedia de costumbres”, en su obra *La España del siglo XIX*, Madrid, 1886). También cita a Juan Lombía (*El teatro: origen, índole e importancia de esta institución...* Madrid, 1845) y a Ramón de Valladares (*Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días*, Madrid, 1848).

se dignaron conceder la hospitalidad a la declamación [...] se crearon dos cátedras; se asignaron a cada una hasta seis mil reales, o cosa semejante, por vía de honorarios; se nombraron dos catedráticos, individuos muy apreciables de las compañías de Madrid; se les dio *don* en los oficios de nombramiento, y muchachos en los bancos de la escuela, y se les dijo: “Enseñad ahí cuanto sepáis, si algo sabéis; ya tenéis casa, uniforme, *don* y seis mil reales; ya está el teatro protegido; ya verán ustedes los actores que salen (1964, 911)³³⁹.

En los primeros años, el Conservatorio gozaba de subvenciones del Ministerio, luego éste no pudo continuar con ellas por lo que lo cedió al municipio y este a su vez a las compañías privadas, con lo cual la especulación de los empresarios hizo que contratasen actores sin haber pasado por las aulas ni estar suficientemente preparados (los casos de Arjona, Tamayo o Balbina Valverde que estudiaron en el Conservatorio son los menos). La mayoría de ellos se habían formado en las tablas, debutando cuando eran niños o adolescentes y sin más preparación que la que les iba aportando su interés y con la experiencia que iban adquiriendo acababan escalando puestos en las compañías, que los iban contratando por temporadas. “Acabados sus contratos, quedaban expectantes de la temporada siguiente y, cuando las empresas quebraban, se quedaban sin sueldo. Durante años, en el café Venecia, en la calle del Príncipe, esperaban para que algún empresario los contratase” (Pérez Mateos, 1927, 237). En ocasiones, los buenos actores abandonaban Madrid y se marchaban a Barcelona, donde también se vivía un importante florecimiento del teatro.

En 1852, Bretón de los Herreros escribe un largo ensayo titulado *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, en el que define la declamación como el “arte de representar obras dramáticas, excluyendo de ellas, las líricas, pantomímicas... [y otras inferiores] no obstante su afinidad más o menos remota con el drama; esto es, hacer la imitación viva, ora hablada, ora cantada, ora gesticulada de la vida y costumbres de la humanidad” (p. 29). Dejaba con ello zanjada una larga polémica iniciada por José M^a Carnerero contra el actor Casanova al que ferozmente este había insultado en un artículo por “imitar” en las tablas. Gregorio C. Martín, refiriéndose a dicho artículo, deja el asunto claro con las siguientes palabras: “Lo que Carnerero no parece entender es que la sociedad, el público, va al teatro esperando que los actores imiten a la perfección a los personajes que les ha tocado representar y,

³³⁹ Asimismo, son muy interesantes también otros artículos del mismo nombre, “Teatros”, de 8 de marzo, de 16 de abril y de 2 de mayo, publicados en el mismo periódico y en el mismo año, recogidos también en *Artículos*, 930-937; 959-963 y 969-971. En ellos, Larra habla de las dificultades por las que pasaron las empresas y los actores que querían hacerse cargo tanto de las representaciones de ópera como de las correspondientes a teatro nacional y del esfuerzo que hizo el empresario Rebollo para sacar adelante el teatro Español, que puso en escena obras de gran calidad –*Macías*, *El Trovador*, entre otras- y con buenos actores, entre ellos Romea mayor y Matilde Díez. A continuación, habla de las reformas y de las innovaciones que se realizaron, así como de las obras que iniciaron la temporada.

si lo logran, poco importan los recursos de que se valgan los actores para romper las barreras entre ficción y realidad. El fin es convencer al espectador de que en la escena se vive, no se finge” (1996, 131). El propio Larra se había referido en numerosas ocasiones, en sus críticas de teatro, a la situación de la escena española. En 1833, aludiendo a la del *Pelayo*, por el actor Puchol, afirmaba que “en España es difícil ver representar una buena comedia, pero un drama es algo absolutamente imposible. Señala los defectos principales del actor: voz falta de modulación y una forma de moverse en la escena (dando saltitos) que produce risa en el público, y en las tragedias no se debe hacer reír [...] el actor Puchol hace reír donde debiera hacer llorar porque no distingue entre comedia y tragedia. Una es festiva y la otra es seria [...] No basta hacer lo que se puede, hay que hacer lo que se debe” (Martín, 1996, 134-135). Así, pues, la imitación entendida en el sentido aristotélico, la naturalidad son las características en las que más se insiste, sin caer con ellas en el mecanicismo que propugnaba Diderot cuando defendía que el actor no debía identificarse con su personaje. Julián Romea, sin embargo, tal como nos cuenta Carlos Guaza,

presentía lo que no sentía; y este gran talento intuitivo alcanzaba en él fuerza tal, que las más de las veces llegaba a connaturalizarse, absorberse o resolverse en caracteres tan contradictorios al suyo propio, tan extraños a su idiosincrasia, que hubiera sido imposible reconocerle en su personalidad a los que no estaban acostumbrados a verle multiplicado y reproducido tan fácilmente en personajes y tipos humanos de índole diversa [...] En esto se diferencia la verdad del realismo; aquella, es siempre lo verosímil, descartado lo superfluo por muy repugnante o por extremadamente sencillo; éste, lo copia todo, aunque sin entenderlo la mayor parte de las veces (1884, 258-259).

De los tratados de declamación que se conservan de esta primera época –*Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación* (1835), de Andrés Prieto, profesor del Conservatorio; y *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días...*(1848), de Ramón de Valladares- es importante consignar que los autores insisten en las dotes intelectuales y en la instrucción básica que debe poseer el actor; su conocimiento de la lengua para una correcta pronunciación y uso de las palabras; saber historia para representar apropiadamente el carácter de los personajes... Todo ello con el objeto de que el actor pueda darle forma a personajes de modo que sean creíbles para el espectador.

Carlos Latorre, maestro de Julián Romea, en 1839, escribe *Noticias sobre el arte de la declamación* en el que indicaba que “la naturaleza debe ser el modelo que se proponga imitar siempre el actor, y por consiguiente el objeto constante de sus estudios”; la economía en los ademanes y gestos era necesaria “porque la acción es en cierto modo un lenguaje; la profusión de ésta destruye la nobleza del personaje; es preciso que sea natural” (1829, 8 y 29).

Luis Lamarca, en “Apuntes sobre el arte de representar”, en 1841, también da las pautas para ejercer bien el oficio: “Antes de encargarse de un papel, el actor debe leer y profundizar en toda la obra; situarla perfectamente y situar su papel dentro de ella; examinará el carácter y situación de cada uno de los personajes que figuran”; [...] aprenderá su papel como si no hubiera apuntador; ensayará para decirlo con “claridad, naturalidad y soltura”; entrará en escena según la situación; rara vez le será permitido al actor, ni aun en los apartes, dirigir la palabra al público; ejecutará sus movimientos con propiedad; mientras esté en escena, no debe olvidar ni un momento “vivir” su papel, ajustará el tono de su voz a las situaciones; el semblante ha de ser el adecuado; el escenario no deberá quedar nunca vacío; ensayará el papel “en unión con los demás actores, una, dos y más veces si fuese menester” (*Revista de Teatros*, 12, 13, 14, Febrero-marzo de 1841).

El gran Julián Romea, discípulo de Latorre, de la mano de Grimaldi, se hizo director del teatro del Príncipe a partir de 1840 y empresario a partir de 1841. Él fue el actor más característico de la ‘alta comedia’ y en su madurez, como profesor del Conservatorio, escribió *Ideas generales sobre el arte del teatro, para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid* (1858) y *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* (1859), ampliado después en las sucesivas ediciones. En el primer manual, con una modestia que lo engrandece, dedicaba “cuatro palabras al lector” y le decía: “No pretendo saber más que otros escritores que, antes que yo, han tratado esta materia; me limito a decir mi opinión según mi leal saber y entender; y si alguna vez me veo precisado a rechazar opiniones ajenas, procuro dar la razón y el porqué de rechazarlas”. Insistía en la naturalidad de la representación porque creía que el teatro era escuela de las costumbres, “pero no la escuela que formula sus reglas *a priori*, sino la que retratando las pasiones, las virtudes, los vicios, los hábitos y cuanto forma, en fin, esas mismas costumbres, nos enseña lo bueno de ellas para seguirlo, y lo malo para evitarlo [...] mostrándonos el premio y el castigo que alcanzan la virtud y el vicio, ya entre las grandes proporciones de la tragedia y del drama, ya entre la risa y el punzante ridículo de la comedia” (1858, 9-10). En 1866, ya bastante enfermo con una grave insuficiencia coronaria, escribió su folleto *Los héroes en el teatro*, que subtítulo “El arte es verdad”.

Otros actores que tenían como modelo a Romea fueron Pedro González Mata, Joaquín Arjona, José Calvo, Manuel y Fernando Ossorio, Victoriano Tamayo y Emilio Mario. Este último, concretamente, abundó en estas técnicas y posibilitó un teatro de tono europeo que él conoció de primera mano en sus viajes a Europa. A Mario lo siguieron José Vallés (a quien llamaban “el joven Romea” por su parecido con el maestro), Antonio Riquelme y Juan José

Luján³⁴⁰. De entre las actrices que siguen a Romea, destacamos a Concepción Rodríguez (esposa de Grimaldi), a Bárbara y a Teodora Lamadrid, a Matilde Díez (esposa de Julián Romea), a Elisa Boldún, a Elisa Mendoza Tenorio (con la que Ayala se iba a casar en 1878) y ya de la escuela de Mario a María Álvarez Tubau y María Guerrero. De ellos, los mejores fueron José Valero, José Mata, Pedro Delgado; Rafael Calvo, Antonio Vico, Antonio Pizarroso, Arjona, los Ossorios, Manuel Catalina ... Entre los actores cómicos destacaron: Mariano Fernández, Ricardo Zamacois, el payaso Rossell, Larra, Pepe Rubio, Balaguer y las actrices Adelaida Zapatero, Carmen Fenoquio y Dolores Abril.

En toda esta época, la especulación del actor favoreció que algunos se convirtieran en estrellas porque el público no solo iba al teatro a ver la obra, sino a verlos a ellos o, incluso, a ver a las bailarinas que ponían el punto y final al espectáculo. Esto supuso que las compañías también se clasificasen y mercantilizasen. El actor se hallaba, en consecuencia, sometido a la tiranía del empresario, del local en el que actuaba dependiendo de su ubicación dentro de la ciudad, del papel que representaba y del público que era quien pagaba y exigía si bien la claqué intentaba canalizarlo, organizada por el empresario, el autor o el propio actor. También era blanco de las sátiras de los periódicos festivos, como el *Gil Blas*, en el que podían leerse los siguientes y pedestres versos el 3 de noviembre de 1864:

Boldún, pedazo de atún,
haragán de profesión;
tú debieras ser baldón
en lugar de ser Boldún.

El mismo periódico, en el mismo día, arremetía contra Catalina:

Ya Catalina es galán;
quiera Dios que nos le roben,
pues desde el tiempo de Adán,
no vi galán menos joven
ni joven menos galán.

Estos versos son elocuentes en el sentido de que arremeten contra el actor convertido en estrella, y es que, efectivamente, muchos de ellos ajustaban los personajes a sí mismos más de lo que ellos se acomodaban a aquellos y tenían derecho a alargar o acortar escenas y textos para sobresalir en los pasajes más lucidos o que se les diera mejor, a improvisar “morcillas”, ironizar sobre la vida política, crear gestos y actitudes que luego repetía el público hasta la saciedad:

³⁴⁰ Los tres se hicieron famosos por ser los iniciadores, en 1867, de un teatro por secciones, que dará lugar al “Teatro por horas” en el café El Recreo, en el que cobraban a un real la pieza, en la temporada de 1867-1868 (Iñiguez, 1999, 36-37).

“Rafael Calvo siempre es Rafael Calvo, Jiménez siempre es Jiménez; el personaje que representan pierde todo carácter propio, se anega en la personalidad del actor y solo en este, como es y se llama en el siglo, pensamos” (“Los teatros de Madrid”, *Arte y Letras*. 1-II-1883). A la larga, entraban en un círculo vicioso y se les encorsetaba precisamente por estos *gags* en un determinado tipo de papel. Por otra parte, y debido a esto, los dramaturgos solían escribir sus obras pensando en tal o cual actor para tal o cual personaje. Así, Ayala piensa en Teodora (y a partir de la carta XCIV está repetidamente hablándole de *El tanto por ciento*, que está escribiendo para su beneficio); y en la carta XCV, podemos leer: “La Adela ¿se ha marchado? Para ella destinaba el papel de Petra. Mis contrariedades al hacer esta obra han llegado hasta el extremo de lamentar la ausencia de la Álvarez” (Pérez Calamarte, 1912, 587). Esta práctica era tan habitual que le pasaba igual a Galdós con María Guerrero: él escribía para ella y ella exigía cambios. Lo mismo ocurría en *Una actriz en miniatura* (publicada en Barcelona en 1880), escrita por Francisco de Sales Vidal, compuesta a la medida de su intérprete, que en este caso es la hija de una pareja de actores-empresarios famosos, Carlota de Mena y Antonio Tutau. En la pieza hay numerosas referencias a la realidad extraescénica de la vida cotidiana de una familia de actores, sin que falten algunos guiños del autor en los que denuncia el control que sobre él ejerce la primera actriz, en este caso, la madre que habla con el marido, ambos padres de la debutante:

PABLO: Eres amiga
del autor y acotará
lo que te convenga a ti.
MERCEDES: Tal cosa nunca exigí,
que lo escrito, escrito está.
jamás he pedido yo
a un autor, ni aún en chacota,
que quite o ponga una jota
en el papel que me dio.

Como queda dicho, se trataba de una pieza de encargo para que debutara la joven hija del matrimonio Tutau, con lo cual, de paso, se está criticando la endogamia que existía en la profesión; así lo atestigua la historia del teatro en la que los apellidos de las familias se repiten y forman generaciones y linajes en torno a los escenarios, aunque con las enseñanzas regladas del arte dramático se fuera democratizando poco a poco el acceso al oficio. La obra en su totalidad resulta bastante curiosa por su condición metateatral, pues aprovecha para referirse a los diferentes integrantes de la compañía y la función que cada uno de ellos tiene en la puesta en escena: armero, tramoyista, peluquero, comparsas... También a la selección de las piezas dramáticas, a los modos de representación o declamación y al modelo de actriz que debe ser Lola

que, aconsejada por su madre, defiende que el estudio, la constancia y la convicción son las características que la harán triunfar en el escenario (Pascual Lavilla, 2009, 127-129).

La situación del actor en relación con la representación se hace más grave cuando observamos que, cuarenta años después, como bien dice Gies, la situación no había cambiado apenas (1994a, 51-52). Efectivamente, Luis Millá, en su magnífico *Tratado*, recoge las siguientes reflexiones de Antonio Martínez de Velázquez: “Sin genio un actor no pasará nunca de mediano [...] Sin embargo, el genio sin estudio es como un diamante en bruto”. Más adelante, afirma: “Créese también que para ser actor solo se necesita saber representar y que toda educación literaria o científica es de todo punto inútil; y fundándose en tales errores, hombres que nadie sabe de dónde han salido ni dónde han aprendido; que no saben nada de nada, y que sin otras condiciones que alguna memoria, cierto desparpajo y no poca audacia, salen al teatro y no tardan mucho en ser primeros actores y directores” (1914, 7 y 9). Aunque en la época que estamos estudiando, como en todas, la formación de los actores fuera entonces, y ahora, indispensable, no es menos cierto que tenemos abundante documentación que habla del magnetismo innato que algunos de aquellos cómicos, como se les llamaba, poseían. Por ejemplo, Deleito y Piñuela recuerda haber asistido a la representación del *Don Álvaro*, protagonizado por Rafael Calvo, actor que había debutado con diecisiete años en el teatro y al que *Clarín* rendía también fervorosa admiración (1890):

Rafael Calvo sostenía el difícil y agotador personaje sin un desfallecimiento ni una desigualdad desde la primera a la última escena. Estaba sencillamente sublime [...] El público, electrizado, contenía el aliento para no perder ni una sílaba. Recuerdo aquello como la mayor emoción y el mayor goce teatrales de toda mi vida [...] La plasticidad de la obra y la fuerte irradiación emocional que Rafael le imprimía, alcanzaba a todos, chicos y grandes, letrados y analfabetos (1946, 39-40).

Asimismo, Luis Calvo Revilla alaba su forma de representar el teatro romántico porque se ajustó a los preceptos de “pensar alto, sentir hondo y hablar claro” (1920, 36). Eran las premisas de lo que había de ser la comedia de costumbres y la ‘alta comedia’. Y, así, años después del estreno de *El hombre de mundo*, con motivo de la representación de la obra *La muerte de César* (1863), y a pesar de que se trataba de un drama histórico, el mismo Ventura de la Vega escribía a Julián Romea lo siguiente: “He procurado hacer una tragedia tal en su forma, pero dándole al fondo un poco más de realismo, o por mejor decir, menos de convencional. Le he quitado la tiesura, la aridez, la entonación igual y uniforme; le he dado variedad, flexibilidad. Observa y verás que en mi tragedia las gentes comen, duermen, se emborrachan, se dicen pullas”

(Yxart, 1987, 38-39)³⁴¹. Pero no todos los críticos estaban de acuerdo con este tipo de naturalidad en la escena. Por ejemplo, Teodora Lamadrid, que también ejercía gran magnetismo en el escenario, era efectista y hasta lloraba en el escenario, como veremos más adelante y, en su momento, en el relato que hace Tomás Luceño del estreno de *El tanto por ciento*.

Eugenio de Ochoa, entre otros, se oponía a la naturalidad porque consideraba que el realismo en la escena era símbolo de vulgaridad y contra tal naturalidad escribía:

Creemos pues evidente que al teatro se va a buscar, o en otros términos que al arte se pide algo más o algo diferente de lo que se ve en la naturaleza. En conocer, en admirar ese algo, está el *item* de la dificultad: no en otra cosa consiste el ser poeta y artista. La verdad material, tal cual la ve todo el que tiene ojos en la cara, no es la verdad que se busca en el arte; más diremos es incompatible con él. Por eso en todas las bellas artes, incluso la declamación somos tan decididamente adversarios de la escuela llamada naturalista...³⁴²

Manuel Catalina, al hacerse eco de la tan traída y llevada decadencia del teatro en esta época y de cómo se culpabilizaba de la misma a los actores, niega esta posibilidad y, al contrario, los alaba por ser ellos los que han mantenido el pabellón bien alto “luchando contra todas las influencias de la moda, que arrastraban al público al coliseo de Oriente [el teatro Real]; contra las del mal gusto que le llevaban a los espectáculos Bufos; contra los de la economía que le empujaban a los coliseos por horas” (1877, 8). El afamado crítico Peregrín García Cadena, en un momento que él consideraba de decadencia, afirmaba que los artistas tenían que suplir con el talento propio las soluciones de continuidad del talento ajeno, ocurriendo muchas veces que con “un esfuerzo supremo de sus facultades y de un robusto brochazo de brillantina”, fueran capaces de salvar una obra o incluso una temporada entera “porque, no hay que negarlo, no se concibe más ardua misión que la del artista escénico inteligente y deseoso de gloria en tiempos en que halla fácil y con frecuencia apasionado sufragio en el mal gusto una decadencia dramática, por lo común engreída y presuntuosa”³⁴³. No hay duda de que se trata de una valoración autorizada y positiva del actor, pero no generalizada puesto que *Clarín* en 1874 pensaba que estos habían demostrado no estar preparados y nueve años más tarde, en 1883, sigue manteniendo la misma opinión y así lo manifiesta en la revista barcelonesa *Arte y Letras*, donde no duda en afirmar que los autores y el público sí son aptos para una renovación teatral, pero ni la crítica ni los actores lo

³⁴¹Parece ser que Grimaldi, que viajaba con frecuencia a Madrid aunque vivía en Francia, influyó en Ventura de la Vega para que esta obra supusiera el intento de resucitar la tragedia neoclásica (Schinasi, M., 2004, “El canto del cisne que nunca fue: Juan Grimaldi, una nota biográfica”, Madrid, *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, nº4, disponible en <http://hispanianova.rediris.es>. Consultado por última vez el 5 de Noviembre de 2013)

³⁴²*La España*, 8 de mayo de 1853.

³⁴³*La Ilustración Española y Americana*, XXV, 37, Madrid, 8-octubre-1881, 202-203

eran y en el caso de las mujeres-actrices todavía era peor porque había pocas y estaban peor preparadas que los hombres (Beser, 1968, 241, 250-253).

Antes de terminar el presente capítulo, ofreceré unas breves reseñas biográficas de los principales actores que intervinieron en las representaciones de las obras de Ayala que estudiaré: *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*, *El nuevo Don Juan* y *Consuelo*. Lo primero que he de advertir es que en los textos dramáticos correspondientes falta la información concreta de qué actor representó a tal o cual personaje, por lo que, salvo que haya algún comentario de algún crítico referente a alguno de ellos y a su particular intervención en la puesta en escena, carecemos del adecuado conocimiento; ni siquiera se aclara el segundo apellido o el nombre de pila del actor con lo que, como en el caso de los Ossorio [Osorio en los libretos], nos queda la duda de a cuál de los dos hermanos se está refiriendo: Fernando o Manuel. Exactamente esto es lo que se recoge en cada una de las obras: En *El tejado de vidrio*: “Esta comedia la presentaron en su estreno las señoras Lamadrid (D^a T.), Rodríguez y Osorio, y los señores Romea (D. J.), Arjona (D. S.), Tamayo, Alisedo, Laplana, Morales y Bullón”. *El tanto por ciento* “representáronla en su estreno las señoras doña Teodora Lamadrid, doña Balbina Valverde y doña Elisa Boldún, y los señores Delgado, Casañé, Alisedo, Fernández y Pastrana”. *El nuevo Don Juan* “representáronla en su estreno las señoras Lamadrid y Bagá, y los señores Arjona (D. J.), Osorio, Beneti y Martínez. La señorita doña Balbina Valverde dijo las palabras de la Señora primera, a instancias del autor”. De *Consuelo*, “la representaron en su estreno la señora Marín, señoritas Mendoza Tenorio y Contreras, y los señores Vico, Alisedo, Rodríguez y Fernández”. Como podemos comprobar no es demasiado lo que podemos colegir de estas anotaciones, máxime si tenemos en cuenta que, una vez fuera ya del tiempo concreto en que ocurrió el acontecimiento dramático, de bastantes de estos actores no nos ha quedado ningún recuerdo. En el estudio posterior de las obras añadiré algún comentario o valoración de la interpretación que hicieron algunos actores. Ahora solo me limito a su presentación general.

Teodora Lamadrid nació en Zaragoza el 26 de noviembre de 1820 (1821?). Su relación personal con Adelardo López de Ayala, aparte de su importancia como actriz, justifica que le dedique a ella una reseña algo más amplia de la que haré de otros actores. Debutó en un teatro de Sevilla a la edad de ocho años y allí la vio Juan Grimaldi con doce años. Muy joven se casó con el tenor italiano Basilio Basili, diecisiete años mayor que ella. En 1832, junto a su hermana Bárbara, marcharon a Madrid contratadas por Grimaldi para trabajar en los teatros del Príncipe y de la Cruz. Poco después, en 1846, Basili se fue de España y Teodora, que ya había triunfado en el teatro de la Cruz, en 1839, con *El novio y el concierto* (con música del propio Basili y letra de Bretón de los Herreros) probó suerte como cantante lírica de ópera y zarzuela y consolidó su

prestigio, en 1851, con una de las obras cumbres de su carrera, *Adriana Lecouvreur*, basada en una obra teatral de Eugène Sue y Gabriel Legouvé. Ese mismo año conoció a Ayala con motivo de la preparación para su estreno de *El tejado de vidrio*. Su relación sentimental duró hasta 1867, como ya sabemos, y Teodora protagonizó también sus obras *El tanto por ciento* y *El nuevo Don Juan*.

De Teodora, como generalmente se la llamaba, dice Calvo Revilla que en los papeles clásicos “era una señora de aquel siglo”, y la describe:

Ni su color, ni su voz la favorecían en el teatro; no vayan ustedes a pensar que era fea, pero sí morenísima³⁴⁴ [...] Sus facciones eran duras, varoniles. En cuanto a su voz... no tenía voz, sin embargo, era trágica. Era una mujer natural, a la que no le gustaban los “menjurjes” ni para la cara ni para el pelo. Tenía muy buen gusto en el vestir, su color preferido era el azul y no usaba miriñaque, a pesar de que estaba de moda, ni aún en el teatro [...] Vivió para su desdicha siempre en drama; tuvo dos hijos, a quienes adoró, los dos murieron jóvenes y antes que ella: Enriqueta y Ernesto³⁴⁵. (1920, 95-105).



Teodora Lamadrid, óleo de Antonio Cabral Bejarano.

Díaz de Escovar y Lasso de la Vega añaden lo siguiente:

³⁴⁴ Eso explica que Adelardo, en sus cartas, la llame de continuo y cariñosamente “negrita mía”, “negra”, “morenita mía”.

³⁴⁵ Adelardo comparte con ella los problemas y preocupaciones que tenía con ambos, como se demuestra por su *Epistolario*.

[...] aprendió de su hermana Bárbara mucho y bueno, figurando, muy niña, como dama joven del ilustre Latorre y del inteligente Lambía, con cuya acertada dirección realizó notables progresos, que bien pronto le conquistaron el puesto de primera actriz de los teatros de Madrid. Hizo la tragedia con Latorre, el drama con Valero, el melodrama con Arjona, la comedia con Lombía y Romea. Fue profesora del Conservatorio, en cuyo puesto, y ya retirada de la escena, falleció en Madrid el año 1896 [...] La diferencia esencial [...] de las dos hermanas constituye también el origen de sus respectivos defectos, pues cualquiera diría que por una equivocación, muy lógica aunque muy fraternal, habían equivocado los papeles. En efecto, Teodora, que nunca pudo desligarse del influjo ejercido sobre ella por Rita Luna y que conservaba todos los resabios de la escuela de esta, hubiera hecho incomparablemente el drama esencialmente romántico, merced al gran caudal de lágrimas, de sollozos y de hipos que llevaba consigo, mientras que Bárbara, menos sensiblera, menos llorona, hubiese sido una intérprete excelsa de la comedia y del drama clásicos. Pero se conoce que estaba escrito que sucediera todo lo contrario, y todo lo contrario sucedió [...] De más amplia flexibilidad escénica, de más noble majestad, de más grata belleza, de más natural elegancia que su hermana Bárbara era Teodora, y de mayor sensibilidad también. Pero este mismo exceso de sensibilidad le hizo incurrir en el más grave defecto que puede acompañar a una actriz que aspira a ocupar el primer puesto: la sensiblería. Teodora era una comediente sensiblera, pese a todo su talento. Y como sensiblera, efectista. Cuando quería arrancar lágrimas a las damiselas que concurrían a su teatro no encontraba otro medio más rápido y seguro que predicar con el ejemplo y echarse a llorar desconsoladamente [...] Arjona trató en vano de modificar la escuela declamatoria de Teodora Lamadrid. El eclecticismo del gran reformador se estrelló contra los arraigados efectismos de la gran comediente, y solo consiguió de esta que no redujera su radio de acción al drama romántico. Con lo que a nuestro juicio, lejos de prestar un favor a su eminente compañera, le prestó un flaco servicio, porque le hizo creer que podía competir con Matilde Díez, cuando en realidad, la única competencia posible era con doña Concepción Rodríguez. Teodora estrenó *El eco del torrente* y *El excomulgado*; luego se consagró al teatro de Tamayo y fue protagonista notabilísima de *Locura de amor* y *Lo positivo*, y, finalmente, se consagró a la comedia y representó maravillosamente *El tanto por ciento* y *El nuevo Don Juan*, que Ayala escribió expresamente para ella (1924, II, 107, 147-148).

Julio Nombela, en su biografía casi novelada que tituló *Impresiones y recuerdos*, tiene para ella unas bellas palabras:

Teodora me encantaba e infundía en mi ánimo ferviente admiración. Su figura proporcionada, escultural, esbelta, elegante; su voz de una dulzura que penetraba hasta lo más hondo del alma, la apacible y sencilla majestad de su actitud en unas obras, la ingenua sencillez que revelaba en otras, la inteligencia que brillaba en sus ojos y se reflejaba en su rostro, el divino arte que inspiraba los efectos que producía, nunca rebuscados, siempre de naturalidad que se apoderaba del espectador, me hacían considerarla como un ser superior. Completaban mi admiración y mi encanto el respeto que infundía su amable seriedad, la aureola de consideración que la rodeaba por su trato a la vez afable y distinguido, por las virtudes que practicaba en su vida íntima, contrastando su correcta conducta con la de otras actrices, de las que oía murmurar frecuentemente (1976, 164).

Julián Romea nació en Murcia el 16 de febrero de 1813. Su formación en el Conservatorio de María Cristina o Escuela de Música y Declamación la hizo con insignes maestros como Joaquín Caprara, Rafael Pérez, Díaz y el gran Carlos Latorre quien, al verlo

actuar, exclamó: “Por este camino pronto tendré yo que aprender de mi discípulo”. Grimaldi, entonces empresario del Príncipe, lo contrató como galán joven y con Matilde Díez, contratada también, compartieron ambos noches de gran éxito. En 1836 se casaron y Julián se convirtió en el pigmalión de su esposa que llegó a ser, bajo su dirección, una gran actriz.



Grabado publicado en *El Museo Universal* en 1866

Carlos Guaza hace un retrato muy completo del gran actor:

Su estatura era más que mediana y proporcionada en todas sus partes; sus facciones tenían tan gran movilidad y fuerza de expresión que con solo una mirada sabía arrancar entusiastas aplausos; su voz era simpática, dulce, agradable, que persuadía con fuerza irresistible; sus francas y distinguidas maneras, y su sereno y majestuoso continente, le daban un sello de nobleza sin afectación, y podía fingir vileza en su persona, sin hacerla repulsiva [...] Tenía la frente ancha y elevada; sobre los ojos, grandes, oscuros, movibles, llenos de expresión arqueábanse las pobladas cejas, acentuando poderosamente la fisonomía, ya cuando las juntaba impulsadas por la ira, ya cuando las separaba con dulzura al influjo de más blandos y tiernos afectos. La nariz de Romea era regular, sensuales los labios y perfectos los contornos de la barba, que llevaba siempre afeitada, como el bigote. Vestía con extremada elegancia, su paso era firme y seguro en las tablas, aunque su andar, un tanto descuidado fuera de ellas. Todo noble y levantado sentimiento tenía albergue en su corazón, poseyendo al mismo tiempo todos los defectos y todas las pasiones de los hombres superiores [...] Amaba todo lo que era honrado; despreciaba todo lo que era miserable y bajo; pero, aunque a veces su buen humor y natural alegría le arrastrasen a decir algún ligero epigrama contra sus envidiosos, que los tenía, o contra los impotentes que pugnaban en vano por llegar hasta él, no se pudo nunca sospechar que odiase ni aún a los que le habían sido ingratos [...] Romea, además de eminente actor, era también notable poeta; si no rayó a la misma altura que como artista, nos legó al morir bellísimas poesías, que demuestran sus

excelentes dotes de escritor [...] Sus poderosas facultades no se detenían ante ningún obstáculo; en las inflexiones de su voz había acentos para todas las pasiones, para todas las penas y todas las alegrías. Bien es verdad que nunca fue actor dramático ni trágico, tal como lo entienden muchos de nuestros actores. El drama y la tragedia eran considerados por él como accidentes de la vida del hombre, y jamás quiso tratarlos con el énfasis y grandielocuencia de los dioses [...] Para Romea el arte era la verdad, pero la verdad sentida y reflejada de la manera más bella y poética; la verdad, y siempre la verdad, fue la norma y regla que se trazó en la interpretación de las obras dramáticas; pero la verdad que no es el realismo flaco y descarnado, seco y árido que todos pregonan, y tan pocos entienden, y que es la fórmula salvadora del arte; la verdad artística, que tiene un puesto señalado en el templo de la belleza, y que no sacrifica absurdamente a lo real lo bueno, y que tampoco necesita idealizar para embellecer; Romea siempre embellecía y, sin embargo, siempre había dicho y había sentido la verdad. Por eso nunca empleaba los efectos escénicos que se fundan en el esfuerzo físico, que lejos de conmover al espectador únicamente logran aturdirle, tales como la voz campanuda, las contorsiones que espeluznan, los gritos exagerados, las gesticulaciones que desconciertan el rostro. Todos estos recursos, de seguro efecto sobre el vulgo, eran indignos de aquel actor eminente; la alegría y el dolor tenían en su voz y en su gesto acentos inimitables y rasgos subyugadores, pero cultos y distinguidos siempre. La originalidad era en él superior a las influencias de su época [...] Sólo su inmenso talento le bastó para encontrar la modulación más armoniosa, la postura más natural, el detalle más delicado [...] Romea no copiaba los caracteres exteriores del personaje, cuya imitación quería llevar a la escena; no saba de él una simple fotografía para enseñarla al público en muestra de habilidad, sino que, penetrando en el alma del tipo original, haciendo de ella el estudio psicológico necesario para conocerla bien, amoldábala a sus facultades, reuníala con su inteligencia y creaban al personaje a medias el arte y el genio del artista (1884, 256-281).

Antonio Ferrer del Río dice de Romea que nunca fue un actor romántico aunque entre sus papeles de mayor éxito estuvieran *El Trovador* o *Don Juan Tenorio*; por el contrario, se adaptó con su naturalidad y elevado sentido de la verdad escénica a la ‘alta comedia’ hasta el punto de considerarlo el creador de la comedia de levita, y se granjeó los aplausos del público y los elogios de la prensa en todos los matices “para proseguir adelante en la práctica de su doctrina con plena fe y cabal entusiasmo; y que, no vacilando nunca, se elevó a la esfera de grande fama” (1868, 616).

Luis Calvo Revilla, por su parte, añade a lo anteriormente dicho su faceta como empresario, director y profesor pues, al marcharse Grimaldi de Madrid en 1849, él cogió la dirección del teatro del Príncipe y, en 1841, fue empresario del mismo, y también del teatro del Circo. Como sabemos, fue también autor de manuales de declamación:

Su arte consistió en el bien decir, en dar a sus palabras la expresión conveniente en cada caso; huyó también de las actitudes arrogantes, y por esto quizás no sirvió para la tragedia, que requiere posturas o posiciones solemnes, majestuosas [...] Como empresario le querían mucho los cómicos de su compañía y le respetaban aún más, y no se separaban de su lado aunque no cabrasen, cosa que les ocurrió alguna vez [...] Su mayor triunfo fue *El hombre de mundo*, estreno en el que “llenóse el teatro, inundóse la escena de versos y laureles; más de un cuarto de hora duró el aplauso atronador que se produjo a su salida”. Su estilo llano y exento de ademanes exagerados encajaba mal con la moda romántica. Por eso sobresalió en papeles del teatro clásico y de la comedia de costumbres –*Marcela* y *El hombre de mundo*-. Esto no le impidió, sin embargo, representar también papeles románticos (Calvo Revilla, 1920, 120-132).

Sus triunfos fueron siempre en aumento pues cada papel le proporcionó una ovación y el entusiasmo que el público sintió por Romea no tuvo límites, pero cuando aún se encontraba joven y en el apogeo de su gloria, una grave enfermedad lo apartó de las tablas y no volvió a ellas hasta 1863, para representar *Sullivan*, junto a Elisa Boldún.

Díaz de Escovar y Lasso de la Vega añaden algunas notas más acerca de su faceta como director:

Estamos seguros de que no habrá crítico alguno que nos lleve la contraria al afirmar que Julián Romea fue un estupendo director de escena y uno de los actores que mejor se han caracterizado, quizás el que mejor se caracterizó de todos sus contemporáneos, vistiendo las comedias con irreprochable gusto, y con absoluta propiedad los dramas. Sabida es la famosa anécdota de la armadura, que prueba hasta dónde llegaba la escrupulosidad de Romea en este sentido. Porque Romea nunca, ni aún en sus comienzos, aceptó nada de guardarropía, sino que toda su ropa era absolutamente personal y elaborada por los mejores sastres. El *cárrik* con que se vistió en el primer acto de *Sullivan* fue expresamente encargado a Inglaterra y hecho de acuerdo con los figurines de la época por uno de los mejores sastres londinenses [...] En el teatro donde Romea trabajaba parecía respirarse la distinción y el buen tono. La escena estaba servida con fina elegancia y absoluta propiedad, acudiéndose a los más pequeños pormenores con la misma solicitud que a los servicios de mayor importancia. Empezando por el primer galán y terminando por el último racionista, todos los cómicos de Romea vestían con irreprochable gusto. Sus modales eran sueltos, corrientes, naturales. Su declamación no se salía jamás del tono en que se desarrollan las charlas de la vida. Cuando había que exponer una pasión se hacía sin gritos, sin desplantes, sin aporreamientos [...], sin “buscar efectos”. Porque los efectos salían espontáneamente del arte exquisito de Romea, y los aplausos sucedían, espontáneos también, a los efectos, y los elogios a los aplausos, y a los aplausos la fama legítimamente conquistada [...] Romea fue, en resumen, el implantador de la ‘alta comedia’ moderna. ¡Lástima que no tuviese tiempo más que de implantarla! Porque [...], cuando Ayala y su contemporáneo Tamayo y Baus quisieron dar a la escena sus mejores comedias, ya Romea, enfermo, achacoso y viejo, no podía representarlas. De todos modos Romea, como Máiquez, dejó una gran semilla, de la que ha recogido el teatro Español abundantísimos frutos, porque puede decirse sin temor a incurrir en ninguna hipérbole, que todos los actores que han aparecido después de don Julián tienen algo de este, y hasta los que se afiliaron en escuelas distintas tienen no poco de la suya. Y es que Romea simbolizó el verdadero arte, y el arte y la verdad no tienen más que un camino (1924, II, 109-111).

Julián Romea falleció el 10 de agosto de 1868, en Madrid. Fue enterrado en la Sacramental de San Justo, junto a su mujer Matilde Díez. Trabajó en *El tejado de vidrio*, junto a Teodora Lamadrid. Carlos Guaza añade que también lo hizo en *El tanto por ciento*, pero se trata de un claro error puesto que en 1861 estaba enfermo y volvió a los escenarios en 1863, como ya se ha dicho.

Joaquín Arjona nació en Sevilla en 1817 y murió en Madrid en 1875. Calvo Revilla (1920, 149-154) afirma que, junto a Romea y Valero, formaron un célebre triunvirato dramático en su época. Con el segundo trabajó en varias ocasiones y juntos compartieron el aplauso del

público en el teatro del Príncipe. Pero con la diferencia de que Valero se extravió al derivar hacia el efectismo, mientras que Arjona supo conservar siempre su ecuanimidad artística, siendo uno de los intérpretes más felices que ha tenido el teatro clásico, la comedia moratiniana, que él resucitó, y el drama de Tamayo que él tuvo la suerte de representar el primero. Como cómico hay que relacionarlo con Pedro González Mata y con José Calvo, los tres muy buenos pero no comparables entre sí, según dicen Díaz y Lasso de la Vega (1924, II, 113-114) pues en el arte escénico de Arjona se podía encontrar una rara convergencia de los dos polos opuestos de la declamación: el efectismo valerino y el naturalismo romeano.

Su irresistible vocación por el arte dramático y la admiración que le produjo Carlos Latorre, que fue su primer maestro, le llevaron a la escena en el año 1835. Arjona fue, según lo valoran Díaz y Lasso de la Vega, uno de los casos más estupendos de perseverancia pues, dotado de una figura desmedrada y ruín y de una voz áspera y asmática, su presencia ante el público fue acogida, desde el primer momento, con antipatía francamente hostil. La crítica, por su parte, echó leña al fuego, y en torno del actor se condensó una atmósfera implacable. Y, sin embargo, Arjona, a fuerza de estudio y tenacidad, consiguió modificar su propia naturaleza y el juicio adverso del público, llegando a ser un actor atildado, fino, elegante, de dicción pura, de modales distinguidos, que se movía en las tablas con la naturalidad admirable de Julián Romea y que recitaba versos con la dulzura lírica de García Luna, de los que llegó a ser émulo, en ocasiones con ventaja. En 1845, dicen Díaz y Lasso de la Vega, realizó su deseo de visitar Francia y conocer a sus mejores actores. En la creación del protagonismo del melodrama *La aldea de San Lorenzo* demostró sus vastos conocimientos fisiológicos y logró hacer magníficamente el papel de mudo y hacer llorar al público solo con el gesto y los ademanes. Profesor del Conservatorio desde el año 1865, la mayor perfección que dio a la dirección escénica le creó con justicia el título de maestro. Arjona dejó muchos y muy notables discípulos, entre los cuales merecen especial mención Emilio Mario, los dos Ossorios (Fernando y Manuel) y Victorino Tamayo. Joaquín Arjona intervino en *El tejado de vidrio* y en *El nuevo Don Juan*.

Elisa Mendoza Tenorio era de origen vasco, pero nació en Barcelona en 1856. Debutó en Cádiz en el papel de niña de la obra *Hija y madre*, de Rodríguez Rubí. Díaz y Lasso de la Vega afirman lo siguiente de ella:

Sumaba a la gravedad de una catalana la elegancia de una madrileña y la gracia de una andaluza. Discípula predilecta de Matilde Díez, aprendió los recursos inimitables de su maestra, recogiendo la savia de aquella época gloriosa para nuestra escena. Muerta Matilde Díez y retiradas Teodora Lamadrid y Elisa Boldún, ella fue llamada a reemplazarlas, reasumiendo sus figuras en una sola y compendiando en sí propia más de medio siglo de gloria escénica. No ha podido la Mendoza Tenorio superar lo insuperable en sus tres predecesoras; pero ha tocado con

igual talento y genial inspiración los tres repertorios, como lo demuestran, entre otras obras, *Un drama nuevo*, *La bola de nieve* y *Lo positivo*, de la señora Lamadrid; *Redimir el cautivo*, *La niña boba*, de Matilde Díez; *La Fornarina*, *El vergonzoso en palacio*, *Crisálida y mariposa*, de la Boldún. Su voz, dulce y melódica, tiene en igual intensidad las notas tristes y angustiosas que las risueñas y alegres, dotada además de un ritmo armónico que se adapta perfectamente a la cadencia del verso; nadie como ella lo declama, siendo esta cualidad sobresaliente más de notar en los largos parlamentos del teatro antiguo, que puestos en sus labios adormecen como los ecos de música lejana en la hora crepuscular, o como el girar del céfiro y el murmullo de las aguas en plácida tarde estival. Su repertorio propio fue tan numeroso que no es dado recordarlo; baste decir que creó las protagonistas de cuantas obras notables escribieron en los últimos diez años nuestros más eminentes autores dramáticos. Entre estas personificaciones citaremos: Consuelo, en la comedia de este nombre de Ayala; Martina, en *La mariposa*; Beatriz, en *El seno de la muerte*; Teodora, en *El gran Galeoto*; Petra, en *La Pasionaria*; Margarita, en *La muerte en los labios*; Sucel, en *El amigo Fritz*, y otras muchas más. Y cuando más alta estaba su fama se retiró de las tablas para contraer matrimonio con el ilustre doctor Tolosa Latour, de quien enviudó en 1919. De seguir la Mendoza Tenorio en el teatro, hubiera operado en él una verdadera revolución. Era la actriz por excelencia; elegante, vehementísima, con un alma lírica de extraordinaria emotividad, un feminismo supremo y una elegancia exquisita. Por fortuna para la Boldún y la Mendoza Tenorio, no quedó en el teatro ninguna figura de mujer capaz de conquistar los laureles abandonados por Matilde Díez [hasta que apareció María Guerrero] (1924, 150-151).



Elisa Mendoza Tenorio

Gran actriz, buena figura
es del Teatro una estrella,
porque se juntan en ella
el talento y la hermosura.

(Por Cilla, *Madrid Cómico*, Año III, 11-XI-1883)

No hay información suficientemente fidedigna como para asegurar, según dice Oteyza y he recogido en la biografía, que Ayala, poco antes de morir, estaba preparando su boda con esta

actriz. Roberto Castrovido escribe una crónica con motivo del fallecimiento de Elisa³⁴⁶ donde habla de que Ayala la “requirió de amores”, pero ella, “como discreta que era, negó al maduro galán su blanca mano”. Se sabe que se casó con Tolosa Latour después de muerto Adelardo, en 1889.

Antonio Vico nació en Jerez de la Frontera (Cádiz) en 1840. Discípulo, como Mata y Delgado, de José Valero, fue gran amigo de Rafael Calvo, y, como actor, muy alabado por Benito Pérez Galdós. Debutó, según cuenta Deleito y Piñuela, en el teatro Princesa de Valencia en 1868. Después, en 1870, se presentó en Madrid como actor dramático y alcanzó mediano éxito, pero luego el público se rindió a su temperamento dramático de primer orden, y le consagró como una de las primeras figuras de la escena; llegó a ser el actor predilecto de Echegaray. Era la época de la división en dos bandos, como dijimos en páginas anteriores, al frente de los cuales siempre había un divo, convertido en semidiós por sus admiradores: Calvo/Vico, Gayarre/Massini, Frascuelo/Lagartijo, Cánovas/Sagasta (Deleito y Piñuela, 1946, 24, 25 y 43). Entre sus grandes triunfos en la escena podemos citar *Los amantes de Teruel*, *En el puño de la espada*, *El nuevo Don Juan* y *Consuelo*. En su madurez, fue profesor del Real Conservatorio.

Calvo Revilla dice de él que pertenecía a los de la clase de los que hacían “llorar bien”, como se decía en la época, pero también poseía brío, actitud, gesto. O sea, en él se aunaban los grandes efectos con el sentimiento sublime (1920, 195). Francos Rodríguez afirma que los primeros dramas de Echegaray “los salvaba Vico con su pujanza, gallardía, arranques de inspiración, sublimes improvisaciones que arrancaban aplausos cuantas veces lo deseaba.”

Díaz y Lasso de la Vega lo caracterizan en comparación con Rafael Calvo:

Dos actores grandes y diametralmente opuestos nos trajo la Revolución de Septiembre, y en ellos, y a pesar de lo antitético de sus temperamentos artísticos, se aúna y hermana el efectismo dramático, cristalizado, de una parte, en el lirismo de Calvo, y de otra, en el realismo de Vico. Porque dos efectistas, pero dos efectistas al fin: el uno de la palabra; el otro del gesto. He aquí dos actores que llenan toda una época de la dramática española. Andaluces ambos, ambos enamorados de su arte, ambos comprensivos e inspiradísimos y geniales ambos, ¿quién fue más grande de los dos: don Antonio Vico o don Rafael Calvo? [...] Dificilísimo sería emitir una opinión segura y cierta [...] Sin embargo, permítaseme emitir un modestísimo parecer, según el cual Vico fue más improvisador que Calvo, y es más concienzudo que aquel. Vico, que con frecuencia se encontraba apático, llegando a despertar por ello protestas ruidosas en el público, tenía momentos que, reaccionando maravillosamente, alcanzaba cumbres elevadísimas, a las que quizás no ha llegado ningún actor español [...] Ir a ver a Calvo era estar seguro de... ver a Calvo. Vico no solía estar bien más que en las noches de estreno [...] Caracterizándose era Vico superior a Calvo [...] Vico fue todo lo contrario de Calvo. En él tenía poco valor la palabra, con tenerlo, en ocasiones, muy grande. Su fuerza estaba en la mímica, en el gesto, en los silencios, en los

³⁴⁶ *La Voz*, 1 de enero de 1930, 1.

mutis, en las transiciones. Con frecuencia se le veía indolente y de pronto se transformaba de un modo terrible y hacía estallar la ovación cuando más próxima parecía la protesta. Era esencialmente efectista, y, sin embargo, nunca preparaba los efectos. Se le ocurrían de pronto, los improvisaba en escena y siempre resultaban grandes y hermosos [...] Por eso el público aguardaba siempre al llamado “momento de Vico” que le hacía olvidar errores y apatías que en otros actores hubieran sido imperdonables. Como su amigo y rival Calvo, Vico también cultivó el género lirista [...] Pero, aún recitando bien, no podía competir con su rival. En cambio, representando *El Cid Rodrigo de Vivar*, *Consuelo*, *La Pasionaria*, *Otelo* o *La muerte civil*, no admitía competencia alguna. Era, como Valero, el genio escénico que removía todas las fibras del corazón del público, dominándole en absoluto y haciéndole sentir como ninguno le hizo sentir en aquellos tiempos. Y es que sobre sus facultades de actor estaba su alma de artista, y en un momento determinado, cuando menos se esperaba, su alma estallaba en un espasmo tan grande que parecía haberse operado en Vico una transformación repentina. Así eran sus efectos, rápidos, espontáneos, imprevistos, efectos de verdadero trágico, más grandes y convincentes cuanto más inesperados [...] Vico, menos pagado de su persona o más poseído de sus méritos que Calvo, no era tan esclavo como este de la caracterización. Y, sin embargo, era indudablemente más admirable que este, como lo prueba la siguiente anécdota referida por los hermanos Álvarez Quintero:

“Ello fue –dicen los ilustres autores- en el teatro de la Zarzuela la noche del estreno del drama en un acto *Los domadores*, de Sellés. Hallábase Vico [...] esperando que le llegase “la hora”, o dígase “el turno” [...] De improviso se presentó el segundo apunte:

-Don Antonio, ¿podemos empezar? –le preguntó.

-Cuando quieras –contestó don Antonio.

Nos mirábamos los que allí estábamos con cierta sorpresa y lo mirábamos asimismo a él. “Pero, ¿no se viste ni caracteriza? ¡Cosa más rara!” Este fue el pensamiento de todos. Y, como si adivinase nuestra duda, se levantó del sofá en que se hallaba sentado, se fue ante el espejo, se encasquetó el sombrero flexible que llevaba, descompúsose la corbata un poco, se abrochó con cierto descuido especial la cazadora, frunció el ceño, sesgó la mirada, contrajo la boca, hizo, en resumen, un gesto inolvidable, y encarándose con el concurso, dijo con naturalidad:

-¿Qué tal? ¿Parezco un anarquista?... Yo creo que así está bien.

“Más que bien estaba, en efecto –terminan diciendo los Quintero-, estaba sublime” (1924, II, 119-123).



Antonio Vico

Deleito y Piñuela corrobora el aspecto de Vico que describen Díaz y Lasso de la Vega y recuerda haberlo visto, con seis años, cuando representó *El nuevo Don Juan*, de Ayala:

Vico, grueso, corpulento, desmadejado de figura, abandonado en el vestir, de voz oscura y bronca y débil garganta, suplía con recursos mímicos maravillosos las deficiencias de su expresión oral [...] Todo en Vico era improvisación, intuición genial, arranque del momento. Jamás preparaba efecto alguno. No necesitaba largos monólogos ni situaciones importantes de una obra para hacerse aplaudir. Una palabra, un gesto, le bastaban para obtener una ovación. A veces, en un intermedio, en su cuarto o en el “saloncillo” del Español, conde tenía regocijadas tertulias de amigos, preguntaba a uno de estos en qué pasaje del acto siguiente quería que arrancara el aplauso. Y, por nimio y baladí que el pasaje fuera, allí, indefectiblemente, suscitaba el gran actor el entusiasmo del auditorio. Cuando él quería, sabía transfigurarse como nadie, y encontrar a la frase más sencilla insospechados efectos, matices y sugerencias. La inspiración de su arte le ofrecía los más varios resortes para expresar la complejidad del espíritu humano, en cualquier condición social o época histórica, con toda su gama de pasiones e inquietudes, dolores y placeres [...] Nunca hacía dos veces un papel ni una escena de modo idéntico. Trabajaba prodigiosamente, regularmente o detestablemente, según su estado de ánimo... o el estado de la taquilla (cuando él formaba empresa) [...] El único vivo recuerdo que conservo de ella [se refiere a la obra] es enteramente pueril: un armario de luna con doble fondo, donde Vico tenía que esconderse. Lo había visto construir en los talleres de mi abuelo, y era lógico que me llamara la atención verle en el escenario convertido en Cloe de la principal situación de la comedia (1946, 27-29, 44-45).

También Yxart caracteriza a Vico en comparación con Rafael Calvo:

Vico conmueve a sus idólatras con arranques súbitos de intuición certera, una especial facultad de expresar ternuras y congojas varoniles al soltar con parda voz algunos de aquellos concisos versos de Sellés o Ayala. Calvo entona su melopea con los de Echegaray. Si este resulta a su modo el drama idealista español, todo fantasía, en Calvo revive íntegra la recitación cantada, todo música. Vuelve a quedar reducido el arte a la pura dicción, a la declamación musical, bien pronto amanerada, sonora combinación de cantantes rimas, prolongándose en arrebatados *crescendos*, en rápidos cambios de tono, no inesperados, sino muy esperados por todo el público, y en modulaciones de la voz, mojada en lágrimas (1987, 76).

Murió el 6 de marzo de 1902, de regreso a Europa, en el barco que le traía desde Cuba, porque, a pesar de que había ganado una fortuna, con una familia numerosa y falta de prudencia económica se hallaba en la miseria y había marchado a América. Está enterrado, como Ayala o como Manuel Tamayo, en el cementerio Sacramental de San Justo.

Mariano Fernández intervino en *El tanto por ciento* y en *Consuelo*. Deleito y Piñuela fija como fechas de su nacimiento y fallecimiento las de 1815 y 1890 y destaca en él sus “chuscadas, las caricaturas saladísimas, el regocijante donaire de este ‘gracioso’, único, que murió sin dejar sucesores”. En su semblanza biográfica añade:

Declamaba admirablemente. Familiarizado con los antiguos poetas, sabía desentrañar sus parlamentos, a veces intrincados y oscuros; matizar las frases, dándoles todo el gracejo y toda la intención con que habían sido pensadas y escritas [...] Sus obras preferidas eran *La pata de cabra* (adaptación de *Le pied de mouton*) donde hacía el papel de Simplicio Bobadilla Majaredano y Cabeza de Buey [...] La vena improvisadora y burlesca de Mariano Fernández le dio un disgusto con la misma *Pata de cabra*. Don Simplicísimo regresa de un viaje fantástico, cuyos incidentes narra a un embobado auditorio: “He visto la luna” –decía con énfasis cómico, recalcando y

arrastrando la *u*... Pero una vez, en la época de la Revolución del 68, cuando entre los candidatos al trono español se traía y llevaba mucho al duque de Montpensier, representando Fernández la antedicha escena, se le ocurrió decir: “He visto... a Montpensier comiendo pisto”. Se armó en el teatro un jolgorio mayúsculo, y la cuchufleta costó al gracioso un regular multazo (1946, 71-75).

Calvo Revilla dice de él que se consideraba discípulo de Antonio Guzmán, y, como él, hizo mucho teatro antiguo con su mismo gracejo y movilidad: “Rabiaba por los papeles serios; atribuía a su figura rechoncheta el no haberse dedicado a galán, y lo que más le enorgullecía era haber estrenado el Perich en *La venganza catalana*, de García Gutiérrez y haberse hecho aplaudir en él” (1920, 159).

Díaz y Lasso de la Vega añaden algo más sobre este actor:

Poseía indudablemente mucha vis cómica, y precisamente por eso no necesitaba echar mano de efectos extravagantes para producir la risa de la sala. De poco sirve también que, a veces y merced a sus ocurrencias interlineadas, salvase alguna obrilla de mala muerte. Por encima de estos favores particulares hechos a escritores que tal vez no lo merecían y que seguramente no lo agradecieron, y por encima de todas las carcajadas que pudieron dar nuestros abuelos a la vista de aquellos sombreros pasados de moda y de aquellos chalecos y casaquines pintorescos que solía sacar Mariano Fernández, esté el mal que este causó al convertir en payasos a los actores cómicos. Porque sin el triunfo del efectismo morcillero de Fernández no hubiera existido tampoco el de los bufos, y Rossell y Zamacois, que tenían muchísimo talento, hubiesen sido dos grandes actores cómicos en vez de dos *clowns* de circo (1924, II, 123-124).

Concepción Rodríguez participó en el estreno de *El tejado de vidrio*. Había nacido en Granada en 1815 y debutó siendo niña en Sevilla. Su verdadero maestro, dice Calvo Revilla, fue su marido Juan Grimaldi que le enseñó a representar la tragedia como él creía que debía hacerse:

La elevación de la tragedia no está en el exceso de expresión, sino en la mucha solemnidad; los actos de sus personajes no son impetuosos, impulsivos, sino más bien filosóficos, producto de la reflexión, aunque esta sea equivocada; llegan hasta el crimen, hasta la catástrofe; pero no con la inconsciencia del que tiene por única guía la pasión, sino entendiendo lo que hace, con perfecto conocimiento de adonde han de llegar (1920, 67).

Manuel Gómez García hace en su *Diccionario* la siguiente semblanza de la actriz y, de paso, nos cuenta su historia de amor con Juan Grimaldi:

Estábamos en plena dominación de la sensiblería barata, del tonillo cursi, del hipo entrecortado [...] A la Rodríguez repugnaba profundamente la sensiblería ambiente y le molestaba la canturía insoportable y monótona de los versos. Comprendía que aquello no era arte, y si lo era, sólo podía ser considerado como un arte inferior; que la representación escénica requería imperiosamente otros procedimientos más nobles y más humanos; que los personajes no podían hablar como en escena se les obligaba a hacerlo; que sus modales y sus gestos eran falsos; en una palabra, que la declamación imperante carecía de naturalidad y que se imponía rescatar la escena de la esclavitud a la que la tenían sometida unos cómicos despreocupados, favorecidos por un público ignorante [...] Pesarosa andaba Concepción con lo que ocurría, y aun tentada de

retirarse de las tablas para no contribuir personalmente al mal gusto del público, cuando un suceso casual vino a favorecer sus planes reivindicados. Vivía la famosa artista en el piso segundo de la casa número 11 de la calle del Príncipe. En el tercero había una casa de huéspedes. Una tarde se hundió el piso de este y un caballero descendió, envuelto entre los escombros, en la alcoba de la comediente. Esta le atendió solícita. Vióle herido y le curó. Más tarde advirtióle enamorado, y como a ella tampoco le fuese indiferente, se casó con él. Aquel caballero era don Juan Grimaldi, empresario y director del teatro del Príncipe. Tenía Grimaldi un concepto muy elevado del arte escénico [...] Procuró por todos los medios sostener los anhelos renovadores de Concepción y con sus lecciones hubiera hecho de esta una extraordinaria actriz esencialmente naturalista, si el estreno del *Don Álvaro* no hubiera impuesto de golpe y porrazo el romanticismo, y con el romanticismo el lirismo escénico. Concepción Rodríguez estrenó el papel de Leonor en el drama del duque de Rivas [...] pero desprovista, eso sí, de todos aquellos elementos que pueden hacer que la naturalidad degenera en ausencia de arte, en vulgaridad y en ramplonería. De este modo la Rodríguez se había adelantado a Romea por instinto, pero por instinto también había huido de equiparar lo natural a la naturaleza misma, cosa que siempre olvidó Romea y que le deparó, si no fracasos, porque un actor de su estatura artística no podía fracasar nunca, desengaños tan considerables como el sufrido en *Traidor, infeso y mártir*, obra en la que el eminente actor olvidóse lamentablemente que vestía trusas, no levita y guantes. Esto no quiere decir que la Rodríguez fuese más grande ni más chica que Romea. No hay entre ambos punto posible de comparación [...] El camino abierto por Concepción Rodríguez en el teatro romántico fue seguido por Bárbara y por Teodora Lamadrid (2007, 720).

Fernando Ossorio era hermano de Manuel y más importante como actor, según se puede deducir de lo que dicen casi todos los estudiosos del teatro de esta época. Sin embargo, Julio Nombela habla de ellos en igualdad de condiciones: “Manuel Ossorio, primer galán, desempeñaba cumplidamente los papeles que le confiaban y era asimismo un cumplido caballero en su trato. Su hermano Fernando unía al genio artístico un corazón tan noble, tan hermoso, que todos le querían, celebrando su singular talento” (1976, 168). Eso hace pensar que fuera el primero el que participó en el estreno de *El tejado de vidrio* (1856), aunque carecemos de información al respecto para poderlo asegurar, y, sin duda, fue Manuel el que intervino en *El nuevo Don Juan* ya que Fernando había muerto un año antes del estreno de la segunda obra (1863). Fernando había nacido en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), en 1820, y como actor se inició en Sevilla con la compañía del sevillano Joaquín Arjona, debutó en el teatro San Fernando y después se fue, con Arjona, a Madrid y entró en el teatro del Drama. Como autor escribió algunos sainetes y la obra *La aurora de la fortuna*, estrenada con éxito en 1859. Díaz de Escovar y Lasso de la Vega dicen que su muerte prematura (Madrid, 1862) fue causa de que su arte no pasara de la categoría de una esperanza, muy legítima, sí, pero no lograda; sin embargo, a él se le debe la fusión del gracioso de la comedia antigua con el galán joven de la moderna, bien debido a la índole del talento de dicho actor, bien por la influencia de las compañías de los grandes trágicos italianos, como la Ristori, Salvini, Rossi y otros, que comenzaron a visitar nuestra patria y en las que el actor cómico desempeñaba los galancetes jóvenes del género jocosos, cultos y elegantes. Ossorio, tras de haber desempeñado durante algún tiempo estos galanes o graciosos,

se consagró al drama y cayó en el efectismo valerino, quizá por su misma identificación con el personaje que representaba. Y ello hasta tal punto que Díaz y Lasso recuerdan la siguiente anécdota:

Recuérdese que cada vez que hacía *La culebra en el pecho* se afectaba de tal modo que había que sangrarlo. Por cierto que la noche del estreno de dicha obra en el Español, al decir los médicos que era necesario sangrar a Ossorio para que pudiera continuar representando, el autor de la comedia, don Javier Ramírez, creyendo que la sangría pudiera comprometer la salud del protagonista, y el éxito que él, fundadamente, esperaba, exclamó como pudiera exclamar Gedeón: -¡Esta noche no puede ser lo de la sangría! ¡Que lo dejen para mañana! (1924, 116-117).

De Elisa Boldún, Luis Calvo Revilla dice que debutó con trece años como “primera graciosa” en el Príncipe y que era heredera de la insigne Matilde Díez, con la que nunca pudo competir (1920, 185). Díaz y Lasso de la Vega añaden lo siguiente:

Otra circunstancia concurrió también para menguar la popularidad, no la fama seria, de la sevillana Elisa Boldún y fue su prematura retirada de la escena. En esto imitó a Rita Luna. Con la diferencia de que mientras Rita no había tenido delante un precedente femenino de verdadera importancia ni dejaba ninguna heredera capaz de intentar siquiera recoger los laureles que dejara la reina de las comedias lloronas [...] Sin embargo, oyó aplausos desempeñando el papel infantil que hay en la obra de Larra *La oración de la tarde*. En 1861 ingresó en el teatro Español en la compañía de Pedro Delgado, haciendo los papeles de actriz cómica. No era este género el suyo, y al hacer damas jóvenes vio el público inteligente la verdadera senda de Elisa. Fácilmente llegó a primera actriz del Español. Fue compañera de Calvo y Vico, con los que compartió el éxito y la popularidad, y la creadora insigne del teatro de Echegaray, en el que hizo sus principales creaciones, especialmente en el drama *O locura o santidad*, en el que alcanzó uno de los mayores triunfos artísticos que recuerdan los anales del teatro Español. Joven se retiró de la escena al contraer matrimonio, fijando su residencia en Valencia, donde falleció (1924, 150).

Balbina Valverde y María Álvarez Tubau fueron también discípulas de Matilde Díez. Díaz y Lasso de la Vega trazan su semblanza biográfica:

Balbina Valverde nació en Badajoz el 1 de abril de 1840. En 1857 ingresó como alumna en el Conservatorio, y en él fue discípula aprovechada de don José Luna, primero, y de don Julián Romea, después. En prueba de su aplicación y talento, hay que observar que a los dos meses de estudios sufrió un riguroso examen, por el cual fue pensionada. En 1858 obtuvo premio en los concursos públicos que se celebraron en Madrid, y en el mes de octubre del mismo año fue contratada en el teatro del Príncipe de segunda dama. Esta admirable mujer, con una conciencia absoluta de sus facultades y de su temperamento artístico, renunció, desde el principio de su brillantísima carrera, a la seducción de los papeles de dama joven, que tanto se prestan al lucimiento, para consagrarse exclusivamente a los de característica, y con tal acierto supo cumplir su cometido que llegó muy pronto a ocupar el primer lugar entre todas las comediantes de su clase, lo mismo las contemporáneas que las antecesoras, pues ni aun la misma Jerónima Llorente, que venía ocupando el trono de las características españolas, pudo competir con ella, y Balbina, la intérprete de las comedias modernas de Serra y de Bretón, de Ayala y de Enrique Gaspar, de Ramos Carrión y Vital Aza, excedió en fama a Jerónimo, la intérprete de los dramas de Zorrilla y García Gutiérrez, Hartzenbusch y el duque de Rivas. Sus creaciones fueron numerosísimas, pues

durante el medio siglo largo que actuó en las tablas estrenó más de trescientas cincuenta obras, todas con indiscutible éxito personal (Calvo Revilla, 1920, II, 152-153).

Intervino en *El tanto por ciento* y en *El nuevo Don Juan*.

Antonia Contreras intervino en el estreno de *Consuelo*. Fue siempre por su físico añorado damita joven, dice Calvo Revilla (1920, 153). Y Díaz de Escovar y Lasso de la Vega añaden que fue una de las grandes actrices que cultivaron el género dramático durante el pasado siglo:

Puede decirse que se hizo en pocos años una buena actriz. De figura delicada e interesante, poseía dotes poco comunes de talento e inspiración. En las compañías de Rafael Calvo y Antonio Vico figuró, primero, como dama joven y, después, como primera actriz y supo ocupar bien este puesto. Era una actriz en el estilo de la Mendoza Tenorio, esto es, genuinamente española, y su repertorio fue el mismo que aquella eminencia cultivaba en su primera época. Joven todavía murió en Valencia el 20 de febrero de 1896 (1924, 252).

Victoriano Tamayo nació en Madrid en 1833 y murió en la misma ciudad en 1902. Era hermano del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus con el que escribió la zarzuela *Don Simplísimo Bobadilla* (1853). Llegó a ser un gran actor y director de su propia Compañía Dramática (Calvo Revilla, 1920, 153) con la que recorrió España con montajes de teatro clásico y de obras de autores de su época, entre ellas, lógicamente las de su hermano, especialmente *Un drama nuevo*, cuyo protagonista, Yorick, estrenó y consiguió uno de los mayores triunfos que artista alguno había alcanzado en España. Díaz y Lasso de la Vega afirman que fue entre todos los discípulos de Arjona el que mejor supo aprovechar las lecciones del maestro, lo cual no equivale a afirmar que fuese el mejor de los discípulos. Lo que pasó fue que Tamayo carecía, como Arjona, de condiciones naturales para la escena y que, siguiendo las enseñanzas de este, a fuerza de talento y de constancia llegó a ser un comediante notabilísimo (Calvo Revilla, 1920, II, 117). Participó en *El tejado de vidrio*.

Pedro Delgado también fue discípulo de Carlos Latorre y cultivó con entusiasmo el drama romántico, rivalizando con Victoriano Tamayo. Esa rivalidad le hizo tomar nuevos rumbos y a la comedia urbana de Tamayo opuso él su propia forma de representar el melodrama efectista, que le creó un gran nombre entre el pueblo pero que en modo alguno le permitió derrotar a su enemigo, que murió en plena gloria, mientras Delgado le sobrevivió durante muchos años, hasta que un día dejó de existir miserablemente en la cama de un hospital de Sevilla. Díaz y Lasso afirman que “con él murió el efectismo romántico realista. Cuantos efectistas han venido después han sido más realistas, pero mucho menos románticos” (1924, II, 119).

De José Alisedo solamente tenemos un brevísimo comentario que hace Julio Nombela en sus *Impresiones y Recuerdos*, al recordar el teatro del Drama y los ensayos de *Escuela de maridos*, de Molière: “concienzudo actor y excelente persona, de quien fui muy amigo” (1976, 168).

V. 2. 7. El público

Para valorar una obra no basta –tal como ha puesto de relieve la Escuela de Constanza– con el efecto del texto en cuanto a su sentido, sino que hay que tener en cuenta la recepción como momento condicionado por el destinatario. Son dos, por tanto, los aspectos que se han de considerar: el literario interno, implicado por la obra, y el relativo al entorno, aportado por el lector o el espectador. La teoría de la recepción supone, pues, una nueva y múltiple interpretación de la obra literaria desde el punto de vista de los posibles receptores (archilector, lector informado, lector pretendido, lector implícito; y, naturalmente espectador), no solo los de hoy, sino los que ha habido, hay y habrá.

Según Humberto Eco, en el texto de ficción se plasma una realidad, más o menos cierta, pero los valores y actitudes que defiende el autor no tienen que coincidir plenamente con los de sus posibles receptores que no siempre han de estar de acuerdo con los horizontes de expectativas que en cada momento le va planteando el autor ni con las soluciones que aquél va escogiendo. Las interpretaciones cambian y se enriquecen de generación en generación y, a través de los signos y de su organización en el texto, se nos dan a los receptores unas instrucciones de comprensión, pero la realización o representación por parte del receptor de ese código nunca es idéntica a la propuesta. Los elementos del repertorio se combinan de manera que puedan ser interpretados desde cuatro perspectivas en las que tiene lugar una determinada preorientación de los elementos seleccionados y con ello una primera combinación del repertorio, pero esto no quiere decir que tengan obligatoriamente que coincidir: 1) perspectivas del narrador, 2) de los personajes, 3) de la acción, y 4) de la ficción del lector/espectador. En definitiva, repertorio y perspectivas necesitan del receptor para ser actualizados y, en consecuencia, recibidos. Todas las teorías sobre la obra literaria que transmiten la impresión de que el texto se fabula desde sí mismo, independientemente del receptor, son incorrectas. En este sentido, parece oportuno recoger el significado de las palabras de Sastre: el acontecimiento de escribir exige como correlativo dialéctico el acontecimiento de la lectura, y ambos actos relacionados exigen dos seres humanos que actúan diversamente: emisor-receptor. El arte existe

solo para los otros y mediante estos. Por tanto, una historia de la literatura habría que realizarla teniendo en cuenta la estética de la recepción y del efecto³⁴⁷.

En la obra dramática, la recepción todavía es más compleja pues confluyen varios procesos de comunicación de forma simultánea. En el siglo de Oro, y de forma general extrapolable a los siguientes, entre el autor/emisor (el escritor, el poeta, el dramaturgo) y el público/receptor se sitúa el director (autor), cuya visión del texto puede o no coincidir con la del escritor. Ya hemos hablado suficientemente de cómo se manipulaban los textos dramáticos, incluida la intervención del papalista o tratante de comedias, figura clave en el siglo XVII, que compraba, enmendaba y remozaba los textos y los vendía como nuevos. Los actores también son, a su manera, creadores pues representan a los personajes y deben justificar sus acciones como justifican su propio yo, pues de lo contrario el personaje tiende a convertirse en un ente endeble, en un muñeco. Los personajes, en los diálogos que tienen lugar en el escenario en presente y en presencia, comunican a los espectadores sus vivencias, aunque estos y aquellos no comparten ni las mismas motivaciones ni el mismo tiempo. En el terreno del emisor hay que situar además al escenógrafo, modisto, maquillador, músicos, técnicos de luz y de los efectos especiales, etc. Todos ellos contribuyen a crear el texto espectacular que es el que recibe el público receptor. En el siglo XIX ocurría lo mismo: desde los censores, los empresarios, los directores y los actores, todos tenían autoridad para modificar, para “peinar” el texto teatral y adaptarlo a las circunstancias políticas, a las características del teatro y de la escenografía, al gusto del director, a las peculiaridades de la personalidad de cada uno de los actores y, en definitiva, para hacer que el texto espectacular difiriera del escrito por el autor que, en ocasiones, como le ocurrió a Ayala con Valero con *Un hombre de Estado*, el dramaturgo amenazase con retirar la obra. Pero el público es otro co-autor y participa de las responsabilidades de la puesta en escena pues, desde el momento en que paga por asistir a la representación, ya está condicionándola por su gusto o por acomodarlo al de su época que, en el caso de la ‘alta comedia’, y también en el de la zarzuela y piezas menores, es el de identificar la escena con la realidad, y ello hasta el punto de que podemos afirmar que se produce una simbiosis entre ambas de modo que se copian mutuamente. Esta manipulación se da con frecuencia en el drama histórico en el que podemos encontrarnos con que la historia es soporte para un ambiente imaginado de personajes y hechos, con que los personajes reales están fantaseados o con que acción y personajes son reales pero no así los hechos históricos. Un ejemplo claro de este tipo de

³⁴⁷ Cf. Íñiguez, 1994, 37-54. Recojo en esta exposición las teorías de Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990; Humberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen, 1989; Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986; Jean Paul Sastre, *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1967.

obras lo tenemos en las de Ayala: *Un hombre de Estado*, *Rioja*, *El conde Castralla*, *Los comuneros*, *Castigo y perdón*, *Los dos Guzmanes*. En ellas los sucesos ambientados en épocas pasadas son un mero soporte para incidir en modos de comportamiento modernos, correspondientes a la actualidad del autor y de su tiempo. Además, durante la misma puesta en escena, la entrega del público espectador y su emoción son percibidas por el actor y, tal como decía Echegaray, caldea el espacio y da a la obra fiebre de vida o hielo de muerte, inspira al actor o le quita voluntad de actuación. Entre ambos se establece un proceso de ósmosis-endósmosis, pues la sola presencia del público ya impone el efecto *feedback* a la representación, condiciona el tema, el modo de desarrollarlo, las formas del texto desde su creación hasta dar lugar a la aparición o desaparición de géneros dramáticos. Muy de pasada podemos recordar casos especiales donde incluso se han variado los finales de las obras a petición del público, por ejemplo, en una representación de *La guarda cuidadosa* que hacía García Lorca con La Barraca, en San Leonardo de Yagüe, tuvo que casar a Cristinica con el soldado porque el público se negó a aceptar el final de Lope, donde se casaba con el sacristán (personaje cínico e hipócrita). En otras ocasiones, tal ocurría en la parodia *La entretenida*, de Cervantes, este deja el final “a la mosquetería”.

Así, pues, cuando hablamos del público, la primera premisa que tenemos que tener en cuenta es que sin espectador no hay teatro. *Clarín* se quejaba de lo difícil que le era seguir el movimiento teatral desde Oviedo pues “las obras de teatro son para ser vistas en el teatro”, aunque aceptara su lectura como mal menor (Beser, 1968, 220).

La opinión siempre valiosa de Larra nos habla del público de su época y nos dice que, en general, pierde mucho el tiempo, sale para ver y ser visto, come mal, bebe peor, aborrece el agrado, el aseo y la hermosura de los locales espaciosos y bonitos de Madrid para apiñarse en el sucio y opaco café del Príncipe o del mal servido de Venecia. “Y en todas partes muchos majaderos, que no entienden de nada, disputan de todo...”. Efectivamente, las disputas son inmensas cuando se refieren al teatro, en especial las relativas a las preferencias entre ópera y teatro y dentro de este entre el clásico o los dramas modernos (Cotarelo y Mori, 1997). También se polemiza en cuanto al contenido y a su objetivo: nadie se pone de acuerdo en la valoración de la obra: es mala si está en verso, es mala si está en prosa, es mala si está “arreglada”, es mala si moraliza, es mala si recurre a enredos interminables... Larra sigue haciéndose preguntas: “¿Dónde está ese público, tan indulgente, tan ilustrado, tan imparcial, tan justo, tan respetable, eterno dispensador de la fama, de que tanto me han hablado; cuyo fallo es irrecusable, constante, dirigido por un buen gusto invariable, que no conoce más norma ni más leyes que las del sentido común, que tan pocos tienen?” Si le pregunta a un autor silbado por el público, este le responde:

“Preguntadme más bien cuántos necios se necesitan para componer un público”; si le pregunta a un autor aplaudido, la respuesta es la siguiente: “Es la reunión de personas ilustradas, que deciden en el teatro el mérito de las producciones literarias”. Larra concluye que

no existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; que cada clase de la sociedad tiene su público particular, de cuyos rasgos y caracteres diversos y aun heterogéneos se compone la fisonomía monstruosa del que llamamos público; que este es caprichoso, y casi siempre tan injusto y parcial como la mayor parte de los hombres que le componen; que es intolerante al mismo tiempo que sufrido, y rutinero al mismo tiempo que novelero, aunque parezcan dos paradojas; que prefiere sin razón, y se decide sin motivo fundado; que se deja llevar de impresiones pasajeras; que ama con idolatría sin porqué, y aborrece de muerte sin causa; que es maligno y mal pensado, y se recrea con la mordacidad; que por lo regular siente en masa y reunido de una manera muy distinta que cada uno de sus individuos en particular; que suele ser su favorita la medianía intrigante y charlatana, y el objeto de su olvido o de su desprecio el mérito modesto; que olvida con facilidad e ingratitud los servicios más importantes, y premia con usura a quien le lisonjea y le engaña; y, por último, que con gran sinrazón queremos confundirle con la posteridad, que casi siempre revoca sus fallos interesados (1964, 31-38).

Díaz de Escovar y Lasso de la Vega también nos dan su valoración:

Parece increíble que en la culta capital de España, y mucho más en los teatros, se vea a las personas que se tienen por bien educadas conducirse como arrieros. Sin embargo, sucede: todo el que asista a los espectáculos habrá observado lo que nosotros. Uno entra a la mitad de un acto con el sombrero puesto; otro pegando codazos a diestro y siniestro; algunos se duermen en lo más interesante de una escena, y, por último, hay quien come a dos carrillos, no dulces y almendras, sino tortas como ruedas de molino o bollos del diámetro de una libreta (1924, II, 41).

Resumiendo: frío, calor, basura, estrechez, tufo... el que entra y sale diez veces derribando bastones y sombreros, el que cierra las puertas con estrépito, los que se saludan a gritos de un lado a otro...(Jover Zamora, 1988, XXXV, 700-701). El público era mal educado en su comportamiento, ignorante en conocimientos y desinteresado para todo aquello que supusiera innovación dramática.

Pero, además, el teatro es, tal como dice Yxart, el género social por excelencia y, en Francia, Francisque Sarcey en 1900, declaraba: “Qui dit pièce de théâtre, dit par cela même public venu pour l’écouter. On ne conçoit pas le théâtre sans public [...] Le théâtre n’est pas et ne peut pas être un plaisir solitaire” (Bensoussan, 1989, 112). Pero es más que eso. “El hecho teatral –concreta Jorge Urrutia- requiere al espectador que está dispuesto a considerar que lo que los actores le van a decir desde el escenario podría ser cierto, o sea, está dispuesto a admitir lo que se llama una “mentira imperfecta (la mentira perfecta no se entiende como mentira, sino como verdad)” (1983, 67).

Efectivamente, Yxart insiste en que:

la obra es el público, y el público es la obra [...] Desde este observatorio [...] se trata de averiguar a qué llaman los españoles bello, plausible, aceptable, sobre la escena. Cómo entienden esa belleza [...] Qué formas les encantan en la escena. Qué pasiones les conmueven; a cuáles llaman dramáticas; cómo puede presentárselas el autor; si de un modo analítico y hondo, que requiere gran percepción, atención sostenida y espíritu reflexivo, no impaciente e inquieto, o con violencia externa y gran gritería, para lo cual basta una sensibilidad pronta, pero superficial. Qué caracteres admite, y también en qué forma [...] Qué argumentos cree interesantes, qué le atrae más entre las peripecias de la acción [...] Qué atención concede al lenguaje, al estilo, a la forma; qué le arrebató, qué le hace saltar del asiento y protestar. A qué llama historia en las tablas, a qué chiste, a qué sentimiento... En una palabra, cuál es el estado de la imaginación, de la sensibilidad artística, del ingenio, de la moral... de teatro en España (1987, II, 10-11).

En las primeras décadas del siglo XIX, con el triunfo del romanticismo, se produce en el teatro una especie de fenómeno de ósmosis que Díaz de Escovar y Lasso de la Vega describen muy bien:

El efectismo, no obstante sus aberraciones y a pesar de la sañuda campaña que contra él hizo la crítica, tuvo una gran aceptación en la mayoría del público. Nuestra aristocracia del siglo XIX, que nunca se distinguió por su buen gusto artístico; la burguesía, muellemente repantigada en los teatros y ajena absolutamente al arte, y la plebe, fácilmente halagada en sus sentimientos revolucionarios, veían con notable complacencia aquellos dramones terribles y presenciaban con singular agrado los efectos que los cómicos sacaban de ellos a fuerza de gritos y manotadas. Estábamos en tiempos de algarada continua, y los espíritus requerían emociones fuertes. La gente iba al teatro deseosa de ver la traición, el asesinato, el crimen misterioso y sombrío, y anhelante de oír voces terribles, ya en demanda de justicia para el criminal, ya en demanda de reparación para la víctima. Y como actores y comediantes le servían con inusitada solicitud sus platos favoritos, todo se volvía oro para quienes discurrían los efectos, para quienes los preparaban y para quienes los realizaban [...] Cuando la nota sentimental de éste se agudizó en obsequio a la galería, que exigió de él esa concesión populachera; y tanto se extendió la epidemia efectista y tan en boga se puso, que cuantos comediantes querían dar gusto al público no tenían más remedio que hablarle en necio, como recomendó Lope; y ni no hablarle, porque no era incumbencia suya, al menos declamarle y accionarle. Así se comprende cómo actores de la talla y el temperamento de García Luna y Carlos Latorre, que empezaron cultivando esencialmente el lirismo, cayeran al fin en la vulgaridad de buscar un aplauso efímero a expensas de su gloria futuro, mucho más estimable y permanente. Al pueblo le costó poquísimos trabajo acostumbrarse al efectismo [...] Y de tal modo se acostumbró a esos manjares cotidianos servidos, que durante mucho tiempo rechazó todos los demás, a pesar de que algunos de ellos estaban mejor condimentados. Andando el tiempo, la identificación entre la sala y la escena llegó a ser tan absoluta, que aquella parecía una continuación de esta. Los espectadores tomaban en serio cuanto ocurría de candilejas adentro y se creían en el caso de intervenir directamente en los conflictos planteados por el autor para resolverlos a su soberana y omnímoda manera. Recuérdese a este propósito el caso del famoso actor Guillermo Monreal, que cada vez que representaba el papel de Froilán Díaz en *Carlos II el Hechizado* despertaba de tal modo la indignación del público, que este rugía contra él, pidiendo airadamente su cabeza. Menos mal que el hombre, para calmar las iras de la sala, acostumbraba sacar debajo de sus hábitos de monje el uniforme de miliciano nacional, y en cuanto la tempestad se le venía encima, tiraba la sotana y aparecía el otro traje, con lo que obtenía uno de los efectos teatrales más estupendos, haciendo que las voces de protesta se tradujeran en gritos de férvido entusiasmo (1924, II, 108, 117-118).

La motivación del espectador, efectivamente, había cambiado. Si en el siglo XVIII podíamos hablar de un público discente, con el romanticismo el discurso dramático se ordenó de forma efectista para producir en el espectador una reacción buscada. Montserrat Ribao, en la introducción de su edición del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, afirma:

El efecto no busca sólo interesar la sensibilidad y la inteligencia del espectador, sino halagar sus ojos y sus oídos, de ahí que el dramaturgo considera su obra como un espectáculo total. La consecuencia directa de tal planteamiento es el rechazo del arte mimético y del empleo de las reglas [...] Los parlamentos se vuelven enfáticos y el lenguaje denota un gusto por lo particular que lo aleja del universalismo clasicista, potencia el valor sonoro de las palabras y rechaza modismos, galicismos e impropiedades³⁴⁸.

Caldera y Calderone, cuando hablan de esta misma etapa, hacen la siguiente consideración:

Quizá pocos públicos, en la historia del teatro mundial hayan tenido las mismas características que el español, tan apasionadamente entregado en cuerpo y alma a esta diversión, al punto de transformarse el público mismo en parte integrante y sumamente activa del espectáculo. Si damos crédito a las fuentes documentales de la época (periódicos, descripciones hechas por escritores, normas municipales, etc.) no nos queda sino deducir que los espectadores seguían, ni más ni menos, tan poco disciplinados como lo habían sido los de los primeros corrales: las mejoras del lugar de la representación no habían logrado afectar mínimamente su comportamiento social (1988b, II, 605).

La preocupación por el éxito es consustancial a la representación y así Galdós lo corrobora cuando se pregunta “¿Qué es el éxito?”, y responde:

En todas las artes es la sanción del público, pero en la dramática es la sanción inmediata, instantánea, irreflexiva, dada o negada por impresión, y al propio tiempo irrevocable [...] El éxito, en la mayoría de los casos, depende del mérito de la obra, de sus condiciones intrínsecas; pero hay casos en que mil accidentes externos influyen en él. Para que una obra *vaya al cielo* es preciso que el autor acierte a herir los sentimientos del público, y a ser un eco de las ideas dominantes en él [...] El éxito depende también de la consumada habilidad en el manejo de las figuras escénicas, y no tiene poca parte en él la simpatía, una corriente misteriosa que entre autor y público se establece [...] Como quiera que sea, *los estrenos*, tal como ahora se efectúan, son un grave inconveniente para el desarrollo del arte dramático. Acuden a ellos, en grupos o bandadas, multitud de gentes del oficio, o de la crítica profesional, las cuales, comúnmente, no juzgan con absoluta serenidad de juicio, pues van prevenidos en pro o en contra del autor. La sugestión de esta falange crítica sobre el público, siempre dócil y crédulo, es inevitable. Suele el público rehacerse de la impresión que a veces violentamente se le impone; pero rara vez deciden del éxito los espectadores que podríamos llamar libres, y los triunfos o fracasos dependen de una combinación de piedras, digámoslo así, de algo que brota de la multitud con el apoyo de las minorías amigas o adversas, o de una rápida sugestión de éstas sobre aquélla” (2004a, 583-585).

³⁴⁸ Madrid, Akal, 2003, 15-16.

Cuando a mediados del siglo empieza a notarse el cambio de gusto y se introduce la ‘alta comedia’ cultivada por López de Ayala, Tamayo y otros, Calixto Oyuela corrobora esta complicidad obligada entre la escena y el público: “Trátase en ellos del mundo que nos rodea; las ideas y afectos cuya oposición presenciamos, son los mismos que sentimos en nosotros o a nuestro alrededor, y el lenguaje no es otro que el que palpita diariamente en nuestros labios. Por tal modo se establece entre la escena y los espectadores un acuerdo simpático, una relación íntima, engendradora de ricos y secretos deleites” (1889, 148-149). Ricardo Senabre hace hincapié en el carácter social del teatro e insiste en que “su inevitable dependencia de un público que paga y sostiene el espectáculo, son hechos evidentes que imponen a veces penosas servidumbres” (1987, 58). Miguel Ángel Muro recoge unas palabras muy sugerentes de Thornton Wilder: “El público de un teatro es la más moral de las congregaciones, argumentando que el hallarse reunidos parece infundir a los espectadores ‘una elevación de juicio’ que les hace exigir a los personajes una norma ética”. Al respecto, comenta Muro, la ‘alta comedia’ comparte con los géneros didácticos el componente moralizador. Aristóteles, en su *Poética*, habla de la función catártica que es propia de la tragedia, cuya función (aparte de la estética) es la purificación de los afectos perniciosos en el espectador y a través de él del grupo social al que este pertenece. La ‘alta comedia’ persigue, asimismo, el perfeccionamiento individual de los ciudadanos y de la sociedad en la que este se inserta. Para ello, y desde las tablas, propone que los comportamientos execrables sean despreciados y en su lugar el público adopte unos modelos de conducta apropiados. Larra, refiriéndose al teatro como “espejo de costumbres”, afirmaba que el teatro es “una diversión indispensable que dirige la opinión pública de las masas que la frecuentan”. Las palabras de Miguel Ángel Muro son muy precisas:

No cabe duda de que parte de la atractiva y eficaz condición del teatro para convertirse en vehículo ideológico estriba en las propias condiciones de la modelización de la vida que lleva a cabo: la presentación de un fragmento de la existencia ante el espectador, adquiere la fuerza de la ejemplificación en vivo y vivida, propia de las modalidades de comunicación en presencia y en directo; a ello el teatro puede unir la fuerza de la enseñanza mediante parábola o, como ocurre en muchos finales de obra, la explicitación directa al público y, desde luego la adopción de estructuras comunicativas o retóricas pensadas para la persuasión [...] Esta situación comunicativa es la que se produce en la ‘alta comedia’, donde, de cara a la función didáctica, se cambia la sátira y hasta la ironía por la presentación dramática y el adoctrinamiento mediante discursos (2005, 282-283).

Efectivamente, la sociedad burguesa marca unas pautas de recepción que se encuadran en unos marcos específicos. Mientras dura el espectáculo, el público es el único juez, según lo entiende *Clarín*; pero más tarde la crítica debe enfrentarlo con sus errores e intentar guiar su gusto (Beser, 1968, 246). Por tanto, la crítica, otro co-autor en el proceso de recepción de la obra,

se convierte en portavoz de la mayoría y sus opiniones tienen valor sancionador de los principios escenificados. Alberto Romero Ferrer dice al respecto:

La institucionalización del teatro, la mayor profesionalización del actor, el desarrollo de la pintura escénica o el nuevo concepto del edificio del teatro son algunos de los factores que marcan y determinan la escena del XIX de un modo absolutamente radical frente a la tradición anterior, con la que rompe de manera muy efectiva, a pesar de algunas pervivencias autóctonas que, por otro lado, también se someten a los nuevos esquemas del género dramático. En otras palabras, nos encontrábamos en la “Era del teatro burgués” –según lo ven Robert Pignarre y Ricard Salvat- cuando el arte de la escena se convierte en “lo más inteligente de sus diversiones, de su fiesta cotidiana y de su lujo (2005, 318).

Lo que estos espectadores quieren ver reflejado en las tablas son aquellos argumentos que tengan que ver con su clase, con sus afectos, con sus preocupaciones, de ahí que los temas que especialmente le interesan a la alta burguesía son los relacionados con el adulterio y el dinero y, entre los secundarios, la educación de la mujer para dedicarse al hogar y a los hijos. Sin duda, se trata de un universo muy pequeño, pero justo en el que se mueve esta clase social. “Un espectador puede convertirse en signo para los otros, ser visto como integrante del texto”, dice Jorge Urrutia (1983, 66). El espectador se reconoce como parte integrante de la obra, o sea, que se identifica con ella en el sentido de que está dispuesto a aceptar que lo que les ocurre a los personajes en el escenario también les podría ocurrir a ellos mismos en unas circunstancias similares o a cualquiera de los que están sentados en el palco contiguo; es más: las reacciones que provocan los hechos mostrados en el escenario a los espectadores constituyen un apoyo social que se prestan unos a otros, de forma involuntaria, con lo que estaríamos en la explicación que da Manuel Ángel Vázquez Medel, en un artículo muy interesante sobre el comparativismo literario, en el que afirma que con la ‘alta comedia’ se logra la unicidad en la mirada crítica, en la asunción de postulados concretos y la homologación en la valoración de sistemas articulados según sus modos de vida y sus comportamientos. Y tras la homologación, la identidad y la identificación dentro de la clase social determinada a la que pertenecen. ¿Por qué ocurre esto?:

Es evidente que cada uno de nosotros, desde la limitación de nuestro horizonte cultural y comprensivo sólo podemos acceder a simplificaciones, a reducciones de lo literario (como de ‘lo real’, en suma). Conviene tenerlo en cuenta. Y, como reto, intentar ampliar los límites de ese horizonte que sabemos muy bien desde Wittgenstein que son los límites de ‘nuestro’ mundo (no ‘del mundo’). Esto es: de la realidad construida en el lenguaje por nuestra sociedad, y presente en nuestra mente, más que de lo real inaccesible [...] Sabemos que nuestras comparaciones dependen de nuestros puntos de vista, de nuestros conocimientos y de nuestros intereses. Pero no puede ser de otra manera. Se nos insta a dar razón de lo que vemos, de lo que apreciamos. Y procuramos que mantenga, en relación con el objeto, un principio de co-rección [...] Lo veo ‘desde’ los moldes, las formas, los repertorios, que tengo previamente almacenados en mi cerebro, que funcionan como categorías, ‘formantes a priori’ de mi entendimiento. George Steiner

(1995) nos recuerda: ‘Cada acto de recepción de una forma significativa en el lenguaje, en el arte, en la música, es comparativo. Conocimiento es re-conocimiento, tanto en el sentido platónico del recuerdo de verdades anteriores como en el de la psicología. Intentamos comprender, ‘colocar’ el objeto ante nosotros —el texto, el cuadro, la sonata- otorgándole el contexto inteligible y conformador de una experiencia previa con la que está relacionado. Observamos, intuitivamente, las analogías, los antecedentes, los rasgos de una familia (por tanto ‘familiar’) que ponga en relación la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible [...] el proceso de respuesta es un complejo movimiento hacia la incorporación de lo nuevo en lo conocido. Incluso la originalidad extrema comienza, en tanto comenzamos un diálogo inquisitivo con él, a hablarnos de los orígenes” (2003, 290).

Yxart se quejaba de la falta de cultura que caracteriza al espectador de la época de la Restauración y que es causa de su distraimiento y desdén por el teatro: “El público literario y artístico es muy reducido. Por muy poco que el éxito rebose fuera del escaso número de personas que forman aquél, ha de ser patrimonio de la multitud, y como esta anda muy atrasada de noticias, la confusión que produce suele ser espantosa [...] Nunca se ha promovido una gran corriente de opinión, si no es para exhibir espléndidamente interminable serie de extravagancias y vulgaridades” (*La Vanguardia*, 27-7-1892).

No obstante, afirma en otro momento el crítico catalán, “en la masa informe llamada público se encuentra siempre una simpática minoría más o menos numerosa, dirigida por el seguro instinto del buen gusto” (1889, 20 y 22). Que esa minoría, guiada por la crítica tal como pretendía *Clarín*, hubiera sido capaz de dirigir y encauzar el aprecio por el teatro sin dar de lado a las innovaciones que venían de Europa era lo ideal y así lo entendía Enrique Gaspar, quien abogaba por un público capaz de enjuiciar una obra:

El público es un buen hombre a quien es fácil engañar con unas sonoras octavas reales y que cree a pie juntillas que debajo de una armadura de hoja de lata hay un héroe romántico [...] Pero cuando el público se ve reproducido en la escena, cuando se reconoce, cuando puede gritar “ese soy yo”, entonces ya no se le engaña con oropeles. El autor que fue su amo pasa a ser su esclavo, se trueca en juez severo, implacable; el empirismo tiene que ceder su plaza a la ciencia [...] Pues bien, hagamos público; tengamos jueces si queremos defender causas (1889a, 189).

La realidad era bien distinta, sin embargo, como demuestra el hecho de que a final de siglo el máximo representante de la escena española fuera Echegaray con su neorromanticismo, es decir, en vez de sumarnos a Europa se produjo una vuelta atrás³⁴⁹. Hay que plantearse a qué fue debido y qué intervención pudo tener el público en este retroceso. Mientras el dramaturgo se limita, de una forma más o menos benévola, a mostrar en las tablas los defectos de la clase media, la comedia de costumbres y la ‘alta comedia’ son aceptadas de forma complaciente. Pero,

³⁴⁹ *Consuelo* (1878), de Ayala; *Las vengadoras* (1892), de Sellés; *Juan José*, de Dicenta y varias obras de Galdós suponían ese puente con Europa que no supieron aprovechar, o no pudieron, los dramaturgos españoles.

cuando Ayala, por ejemplo en *El nuevo Don Juan*, abusa de los detalles “naturalistas”, acercándose al teatro que se está haciendo en Francia, la obra choca con la mentalidad melindrosa e hipócrita de los burgueses que se hallan en el patio de butacas riendo las gracias de ese don Juan que es apaleado por el dramaturgo y que no plantea peligro alguno para la institución matrimonial que ellos defienden, aunque la realidad esté llena de falsedad y engaños. También en *Consuelo*, Ayala rompe con los horizontes de expectativas de su público que esperaría un final políticamente correcto, o sea, un adulterio consentido por parte de la protagonista, y se encuentra con que el autor la castiga a la soledad, de igual modo que había sido castigada Emma Bovary por Flaubert y lo serán Ana Ozores por Leopoldo Alas y Hedda Glaber por Ibsen. Podríamos afirmar que Ayala había conseguido *épater le bourgeois* de su tiempo.

Quedamos, pues, en que ese público que asiste complacido al espectáculo total no lo está tanto cuando el dramaturgo se convierte en juez. ¿Y quién es exactamente ese público y cuál su grado de interés? ¿Cómo se divierte? Ya hemos dicho que, en el caso de la ‘alta comedia’, esta se escribió fundamentalmente para la clase media, pero recordemos que este término no aparece en los diccionarios hasta 1884, aunque el concepto sí se tiene desde 1835 y se refiere a la población que se halla entre la aristocracia y el pueblo. Ahora bien, entre los ricos y la gente que viven de un jornal hay varios estratos, según nos dicen Bouill y Botrel: los que son pobres como obreros pero tratan de distinguirse de estos por la indumentaria, la manera de hablar, el modo de vida (son los que se corresponden con el “proletario decente” de Larra); el que tiene medios de fortuna modestos y trata de vivir como un capitalista porque es más rico que un obrero pero vive de su trabajo o para su trabajo, a diferencia del aristócrata (sería la “clase media” madrileña que recoge Galdós en sus novelas y en la que pone sus esperanzas de cambio). Hacia la década del cuarenta, la influencia de Francia y de Inglaterra hace que la clase media española tome conciencia de su papel histórico y de su ascensión sociopolítica (con carácter progresista, puesto que habían triunfado sobre el antiguo régimen) y de su influencia material, intelectual y moral. Pero la realidad es bien distinta a la de los países extranjeros pues en España la clase media no va unida a la sociedad burguesa -comercio, industria, profesiones liberales y actividades afines-, sino que se empeñan en imitar a la aristocracia y se apartan del proletariado, viven la ilusión de ser la clase dominante pero en realidad su situación es fluctuante y unas veces se aproxima a la clase progresista y otras a la clase explotadora, según cambien las circunstancias históricas y las épocas. Los momentos más optimistas en los que la clase media se cree revolucionaria y emancipadora del conjunto del pueblo son los revolucionarios (1854 y 1868 en la política, y 1873 en lo social) y con la República. Y este es el momento también en que la palabra

“burguesía” aparece como sinónima de “clase media” o clase dominante, clase explotadora según los obreros que, a partir, de 1868-1871, empiezan a conocer la ideología de Marx y Bakunin. La palabra “burgués” caracteriza también un tipo social, el burgués con su fortuna, su seriedad, su noción de la economía, su vida cómoda, etc. (Bouill y Botrel, 1982, 76-80).

María Teresa Roldán recoge unas palabras de José Luis Aranguren muy interesantes, al hablar de las logias masónicas madrileñas, y señala que resulta curioso observar cómo existe un cierto paralelismo entre la postura adoptada por la burguesía frente a la política y la que asumieron algunos masones en la España del siglo XIX y principios del XX:

la actitud profunda del hombre burgués, desde que conquista el poder social en el siglo XVIII, ha sido siempre mucho más económica que política; incluso adoptó el liberalismo económico antes de hacer suyo el liberalismo político. [...] Pero pronto mostró la experiencia que la estructura económica era inseparable de la política y que, por tanto, la abolición del viejo sistema económico exigía la supresión del absolutismo político. Entonces se abre un paréntesis de entusiasmo democrático, de exaltación de la virtud política (1989, I, 27).

Ahora bien, como puntualiza Iris Zavala, la débil burguesía que se va formando en los reinados de Fernando VII e Isabel II, con su giro decisivo hacia la modernidad y su progresiva desteologización de la cultura hacia un pensamiento laico y una racionalidad científica,

no es la que provoca el cambio, y la Revolución liberal en España debe entenderse como transición en un marco de pactos de las distintas facciones de la clase dominante, lo cual apunta a una revolución industrial no consumada. El drama es la lucha entre los apoyos de la sociedad tradicional y el intento de desarrollo de la revolución industrial, dependiente de marcos teóricos laicos y científicos. Pero a su vez, se refuerza el pensamiento neocatólico en la era isabelina, y el partido moderado se asienta en la reacción. Como consecuencia, se asegura el fortalecimiento de las instituciones, la creación de bloques hegemónicos e, incluso, las pervivencias de modelos iniciados en la Ilustración que afectan a las ideas de educación, de progreso, de justicia, de felicidad, de democracia [...] No cabe duda de que como vehículo de comunicación, la prensa fue central en la transformación de mentalidades y en la transmisión de la cultura (1982d, 70).

Más avanzada la segunda mitad del siglo, la situación no había cambiado, aunque el público había aumentado mucho, sobre todo en las provincias, y se había hecho más heterogéneo, cualidad que, junto a la democratización en temas y espacios, se hace más evidente con la revolución de 1868. Como consecuencia, la aristocracia y la alta burguesía se aíslan y refugian en el teatro Real, pero la competencia que le hacían los teatros populares era tan grande que en 1869 su empresario, Teodoro Robles, se arruinó. Los cambios físicos que se habían operado en los teatros eran muy notables. Fernando Garrido, en 1865, los evaluaba así:

En general, el teatro se ha convertido de popular en aristocrático; la sala está más lujosamente decorada, el público mejor educado, pero el pueblo ha sido arrojado del patio donde antes imperaba, y arrinconado en las exiguas plazas de las alturas del paraíso. Las clases medias vencedoras han relegado al pueblo lo mismo en los comicios que en el teatro, y acaparando unos y otros, les han dado un carácter de casta privilegiada. La democracia, abriendo las puertas de los comicios a todos los ciudadanos, transformará de nuevo el teatro, la comedia de intriga y de alcoba se arrinconará para dar lugar a los espectáculos de plaza pública, a las grandes emociones, a las pasiones enérgicas y sublimes de las masas, y la arquitectura teatral se transformará ensanchando la sala hasta convertirse en circo, y el palco, símbolo del privilegio y del egoísta aislamiento de las clases privilegiadas, será reemplazado por la inmensa galería en la que cada ciudadano tendrá su asiento (1865-1867, II, 980).

Solo quedó en un deseo y López de Ayala, ya en 1855, en la carta XXXVI a Teodora, también emitía su juicio negativo del público al que calificaba como “monstruo que acibara todos los placeres en que interviene”. Bastantes años después, muchos críticos seguían haciendo manifestaciones similares, entre otros Alberto Sanabria quien, en 1877, venía a decir que el público era benévolo para lo malo y hostil hacia todo lo serio (p. 193). Galdós, en *Viejos y nuevos moldes* (2004a) también se queja del público, de los actores, de la crítica... Lo cierto es que, en los últimos cincuenta años del siglo, el número de personas que asistía a los teatros creció de manera considerable, aunque haya que reconocer, porque así lo demuestran las carteleras, que en un porcentaje muy alto las obras que se representaban eran las zarzuelas y las de un acto, pertenecientes al género chico. Esta situación no se daba sólo en Madrid, sino en todas las capitales españolas³⁵⁰ donde el público reclamaba continuamente que hubiera representaciones de teatro, que se hacían no solo en los locales habilitados para ello sino en cualquier otro que pudiera acogerlas: cafés, casinos, circos, asociaciones, etc., según ya se dijo. Ayala, en la carta XXXIII a Teodora, juzga peyorativamente a estos espectadores de fuera de Madrid:

Siento que al público de Bilbao le des más importancia de la que se merece: ahí no creo que hayan oído nunca un buen actor, y los pobrecitos no tienen criterio para juzgar del arte de la declamación, y tal vez el mismo respeto les impedirá hacer ruido. Recuerdo haber leído en Portugaleta una de mis zarzuelas delante de muchas personas; quiso reírse una de ellas, y el ama de la casa, tomándolo a desacato, le miró de tal modo, que todos me oyeron como en misa. Tal vez algo de esto les pase a los bilbaínos, y si no que se vayan a... que como tú no eres bacalao, para nada necesitas su voto (Pérez Calamarte, 1912, 534-535).

³⁵⁰ Es muy curiosa la noticia que aparece en el periódico *La España*, con fecha de 27-X-1861, en la que se lee: “La empresa del Circo barcelonés, con objeto de estimular a los autores dramáticos y premiar sus esfuerzos, ha abierto un concurso para premiar las producciones dramáticas originales, en tres o más actos en prosa o verso”. Esto nos da idea de por dónde iban los gustos del público y sus preferencias por las obras menores en detrimento de las del género grande.

Lo necesitara o no, lo cierto es que tanto Ayala como Teodora, y con ellos empresarios, compositores, actores y, en general, toda la *troupe* teatral, recorrían España de norte a sur y de este a oeste, porque en todas partes se demandaban funciones con gran avidez. En cuanto a la preferencia por las piezas del género chico, que van haciéndose más populares cuanto más nos acercamos al final del siglo, Felipe Pérez y González lo justificaba del modo siguiente:

El público no va al teatro para aprender historias ni filosofías, ni para oír sermones ni discursos académicos, va en unos casos a buscar la emoción artística conmoviéndose ante lo que le hace llorar o divirtiéndose con lo que le hace reír, y en otros casos, que son los más, a pasar el rato, buscando solaz y entretenimiento, sin importarle, en unos ni en otros, un ardite que las acciones sean históricas o fabulosas, que los personajes sean héroes o chulos, reyes o presidiarios [...] ¿Cómo pretender reformar las costumbres o la regeneración nacional a través del teatro, si en ocasiones no consiguen el púlpito y la elocuencia sagrada tan piadosos propósitos? (1904, 149-150).

La relación entre el género grande y el género chico no solo se producía en cuanto compartían el público aristocrático y burgués, cuyo gusto por este tipo de teatro llegó a no concebir irse a la cama sin asistir a “la cuarta de Apolo”, como no se quedaban sin su abono de barrera o de contrabarrera en la plaza de toros (Ruiz Albeniz, 1953).

La Restauración en política también supuso la vuelta al orden en el teatro. La burguesía recuperó su lugar e hizo del teatro el portavoz de sus ideales, de su sensibilización política y de sus costumbres. No obstante, el teatro seguía dividiendo al público en tres clases: los que iban a ver gente, que eran los más; los que iban a ver la obra, que eran los menos, y los que iban sin ningún interés, que también eran muchos. Todavía faltaban años para que el teatro dejara de ser esclavo del público y que este aprendiese a valorar la belleza intelectual de una obra frente a lo meramente sensacional o emotivo. Joaquín Casaldueiro, al tiempo que enjuicia el género chico, aprovecha para emitir una valoración sociológica del teatro y en general de la literatura de estos años finales del siglo XIX:

Los sainetes son cuadros de género completamente artificiales de un artesanado, unos maleantes vistos por la clase media desde sus lugares comunes patrioteros, sentimentales y localistas. Ese Madrid qué poco se parece al de Baroja o al de Valle Inclán. Es la España mesocrática de empleados –todos funcionarios altos o bajos- que se aboca al desastre sin saberlo y sin querer enterarse. La generación del 98 tampoco hizo la revolución; no pudo hacerla porque en realidad no quería. Pero creó una necesidad, un sentimiento de ver claro, de no engañar ni engañarse. Creó una honestidad moral e intelectual heredada en parte de la Institución Libre de Enseñanza y de Galdós. Transformó esa alegría inmoral y bobalicona en tristeza terrible y desconsuelo (1974a, II, 157).

VI. LA OBRA DRAMÁTICA DE LÓPEZ DE AYALA

A lo largo de su vida, Adelardo López de Ayala escribió unas catorce piezas teatrales, entre dramas históricos, zarzuelas y comedias. Tal y como se ha visto en el apartado de la biografía, fueron los dramas históricos los primeros con los que se introdujo en el ambiente teatral madrileño y se dio a conocer, pues respondían a la moda del momento y gozaron del gusto del público. Luego vendrían las zarzuelas y las comedias. Su producción dramática completa es la siguiente:

Un hombre de Estado, 1851 (drama histórico).

Los dos Guzmanes, 1851 (comedia de capa y espada).

Castigo y perdón, 1851 (drama histórico).

Guerra a muerte, 1851 (zarzuela).

Rioja, 1854 (drama histórico).

La estrella de Madrid, 1854 (zarzuela).

Los comuneros, 1854 (zarzuela).

El Conde de Castralla, 1854 (zarzuela).

Haydée o El secreto, 1855 (zarzuela).

El tejado de vidrio, 1856 (alta comedia).

El tanto por ciento, 1861 (alta comedia).

El agente de matrimonio, 1862 (zarzuela).

El nuevo don Juan, 1863 (alta comedia).

Consuelo, 1878 (alta comedia).

A esta lista hay que sumar las adaptaciones como *El curioso impertinente* (1853) y *El alcalde de Zalamea* (1864) que también le trajeron mucho éxito, especialmente la segunda que, como ya se dijo en la biografía, se ha representado en España hasta hace pocos años.

Castro y Calvo clasifica el teatro de Ayala en tres grupos, que, naturalmente, corresponden a diversas épocas de su vida:

La primera corresponde a los ensayos de su adolescencia durante los años de Guadalcanal y Sevilla, una serie de pequeños ensayos y tanteos en los que no sería difícil descubrir la huella clásica: *Salga por donde saliere*, *Me voy a Sevilla*, *La corona y el puñal*, *La primera dama*... En la segunda, aun siguiendo la imitación clásica, se nota la preocupación política para centrar el interés en un personaje con valor de jefe o caudillo: a este grupo, ya mucho más logrado desde el

punto de vista técnico y también base y escabel de sus futuros éxitos, corresponden *Un hombre de Estado*, *El castigo y el perdón*, *Los dos Guzmanes*, *El curioso impertinente*, *Rioja*, *La estrella de Madrid*, *Guerra a muerte* y *Los comuneros*. En la tercera época, ya superada la influencia clásica, aparecen sus comedias dramáticas más destacadas: *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*, *El nuevo Don Juan* y *Consuelo* (Castro y Calvo, 1956, I, 117-118).

Las cuatro últimas fueron las que, finalmente, colocarían su nombre en el panorama literario español. Con estas cuatro ‘altas comedias’ Ayala renovó el género y fue reconocido como autor. Es por ello por lo que se analizan ahora con exhaustividad y detalle. Soslayo, pues, el estudio de sus zarzuelas y de sus dramas históricos, a pesar de que en alguno de ellos se contiene una lección moral que puede proyectarse sobre el presente (y de modo especial en *Un hombre de estado*) y, desde luego, apuntan ya, tanto en unas como en otros, los temas de su preferencia (el don Juan, en *Los dos Guzmanes*; el sentido del deber moral, en *Castigo y perdón* o *Rioja*; las diferencias entre los sexos, en *La guerra a muerte*; el amor, en *La estrella de Madrid*; la política, en *Los comuneros* y *El conde de Castralla*). Mi interés se centrará, sin embargo, como se indicó en la introducción a este trabajo, en las ‘altas comedias’ que remiten a la sociedad contemporánea del autor.

Lo primero que cabe plantearse al afrontar el estudio de las cuatro ‘altas comedias’ de Ayala es la cuestión del género. ¿Por qué las llamó comedias y no dramas?

Aristóteles, en su *Poética*, habla de comedia cuando confluyen en ella tres características: los personajes son de condición simple, o sea, no históricos ni mitológicos; el desenlace es feliz y el autor busca provocar la risa del espectador. “Aristóteles –publica el periódico madrileño *El Memorial Literario* (“El gusto del día”, 1803, IV, 34, 252)- dio una idea de la comedia conforme a lo que era en su tiempo. Según él, es una representación de lo risible, extravagante en los caracteres o acciones de los hombres. Nosotros decimos que más bien es la representación de lo que hay de agradable y gustoso en la vida civil, en los caracteres, las costumbres y acciones de los hombres”. Ni la consideración aristotélica ni tampoco la ilustrada cuadran a las obras de Ayala, que se acercan más al concepto de comedia que tiene Everett Hesse: “se mueve hacia un desenlace feliz y la respuesta del público es ‘ya termina como debe’, y parece un juicio moral. Pero no es moral en sentido estrecho y rígido, sino social” (1972, 102); esto es, que el comportamiento se mide según el criterio no de lo ideal, sino de la norma social, y la reconciliación feliz se realiza al “renormalizarse” la sociedad. Los dramaturgos italianos, franceses y españoles del Renacimiento y del Barroco también lo entendieron así y eso llevaría a comparar al autor que nos compete con autores de esa época. Mucho se ha dicho de que Ayala era el Calderón de su época, pero otros críticos hablaban también de que era el Ruiz de Alarcón de entonces, ya que a ambos los movía el mismo objetivo: moralizar con sus obras. Carlos Guaza

y Antonio Guerra, en 1884, ya lo advertían (y, en este sentido, me parece importante recoger la consideración que las producciones de Ayala recibieron, desde el punto de vista genérico, en su tiempo):

Cuando descubrimos la gran trascendencia de aquellos bien concertados argumentos, parécenos ver realizado el ideal de la comedia y encarnado en perfectísima y acabada forma ese realismo que todos pregonan y tan pocos entienden y que es la fórmula salvadora del arte [...] ¡Esa es la verdadera comedia, esa es la belleza, ese es el arte, ese el camino que deben seguir dentro de las condiciones y exigencias de nuestra época los que malgastan su talento en profanar la escena con ínsulas o groseras formas, y acuden a buscar modelos indignos de ser imitados en ajenas tierras, olvidándose de la gran tradición iniciada y sostenida en España por Lope y Tirso, Alarcón y Moreto, Calderón y Rojas, renovada más tarde por Moratín, y cuyos últimos representantes se llamaron Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros y el malogrado cuanto insigne poeta que es objeto de estudio!(1884, 168).

Y Mario Méndez Bejarano:

Si comparamos la época de Ayala con el siglo XVII, y los dramaturgos de ambos tiempos, Ayala equivaldría a Alarcón. Reflexivo como el autor de *La verdad sospechosa*, nunca deslumbrado por el argumento ni arrastrado por su entusiasmo, creó un teatro de orden moral y social, acertando a soldarlo con la tradición áurea del genio nacional.

Su personalidad clara, definida desde su primera obra, no ha vacilado como Tamayo. Ante su poderosa individualidad se han estrellado todos los influjos. Dice un crítico que Ayala “combina en dichoso y raro equilibrio lo más templado y aceptable de las audacias románticas con el acicalamiento y la corrección del clasicismo” y no se equivoca; porque Ayala mantiene su entidad literaria y no duda entre ambos términos, antes bien, los subyuga y los pone al servicio de su arte personal. Porque no es de los autores que inventan una estética particular y *a posteriori* para justificar sus flaquezas o cohonestar [*sic*] sus extravagancias. Fijó su estética *a priori* y la siguió con la rígida observancia del convencido. Siempre razonador en medio de la inspiración poética, no busca efectos ni premeditadas situaciones. Unos y otras salen del proceso de la acción como la rama del árbol y las hojas de la rama. Tal vez por esto sea el autor menos discutido del teatro moderno. Su obra ha resistido a los cambios del gusto, a la veleidad de las modas, y ha merecido, aunque en distinto grado, admiración unánime en su tiempo y a los ojos de la posteridad. *El tejado de vidrio*, donde el conde de Laurel coopera inconscientemente a la seducción de su misma esposa, ha irradiado el asunto de *El esclavo de su culpa*³⁵¹, en que un padre ayuda a la perdición de su hija, y acaso el de *Los laureles de un poeta*³⁵², al considerar que el autor de libros pornográficos colabora, siquiera por indirecto modo, al extravío de su hija (1921, I, 385, 1410).

Algo más tarde, César Barja concreta más diferencias y semejanzas entre Alarcón y Ayala:

No deja de advertirse cierta semejanza entre el drama moral de Ayala y el clásico Ruiz de Alarcón. Algo de Alarcón tienen también los caracteres de Rioja, Pablo (*El tanto por ciento*), Fernando (*Consuelo*), etc. Las veleidades de la fortuna y de la vida en *Un hombre de Estado* recuerdan las que juegan con el destino del hombre en *Todo es ventura* y en *Los favores del mundo*. Ya se entiende que no hablamos de imitaciones directas, ni podríamos hablar. Trátase tan

³⁵¹ Del sevillano Juan Antonio Cavestany, estrenada en 1877.

³⁵² De vallisoletano Leopoldo Cano y Masas, publicada en Madrid, en 1883.

sólo de una tendencia moral común al drama de ambos. Y aun el principio que inspira esa moral es muy diferente. La moral de Ayala es, en resumen, una moral perfectamente burguesa. Sin hacer nada, con un alma de corcho por contenido espiritual, se puede ser buen marido, buen ciudadano, trabajador y moderado en ambición. Esa viene a ser la moral predicada en el teatro de Ayala. Sin duda, la sociedad que observase esa moral no sería muy mala, pero sería bastante incolora. Es moral sin horizonte y sin elevación espiritual. Para que la moral adquiriera esta elevación es necesario que se convierta en algo activo; que no dependa de relaciones y modos de ser exteriores y cambiables a cada instante, sino que ha de arraigar en una valoración más personal del hombre mismo y del sentido más elevado y más humano de la vida. Ha de defenderse el amor, no porque la vanidad de cualquier Consuelo sea mala, sino porque el amor debe ser arco iris que se refleje en toda la vida humana. El amor, no precisamente el matrimonio burgués. Ha de condenarse el donjuanismo, pero no porque el donjuanismo turbe la tranquilidad de dos prosaicos seres, en cuyo caso quizá sea el donjuanismo un bien, sino porque el donjuanismo es la negación del verdadero amor. El agiotaje en sí mismo y el positivismo en sí mismo no son ni males ni bienes, ni virtudes ni vicios. Si por no ser agiotista ni positivista no se es más que quieto y moderado ciudadano, negativamente acaso se gane algo; positivamente es dudoso que se gane nada. Para que positivamente se gane algo fuerza es que aquella actividad se aplique a algo también positivo, que es más que un simple y pasivo no hacer, digamos, al cultivo y elevación espiritual del yo. Este cultivo y esta elevación espiritual del yo es, creemos, el eje de la moral alarcóniana. Amor y amistad, los dos mayores bienes humanos; y como bases esenciales del amor y la amistad la nobleza, la caballerosidad, el espíritu de rectitud y de justicia, todo ello como ejercicio y disciplina del alma, sean cualesquiera las circunstancias exteriores: tal es la moral que Alarcón pone en su teatro. De otra manera, podría decirse que la moral es en Alarcón un sentimiento, sentimiento individual y relación afectiva; en tanto que en Ayala es más bien una doctrina, una teoría (1933, 232-234).

Efectivamente, Ayala con sus altas comedias o comedias dramáticas, que pueden ser semejantes en cierto modo a lo que había sido la comedia moral de Ruiz de Alarcón en el siglo XVII, logra lo que no consiguieron ni Serra, ni Eguilaz ni Rubí. Solamente se le acerca Ventura de la Vega con *El hombre de mundo*. También Castro y Calvo habla del antecedente de Ruiz de Alarcón, pero añade además las influencias de Calderón, de Molière y de Moratín en su teatro (1965, 7).

Cabe preguntarse, pues, cuáles son esas similitudes y esas características que comparten Ruiz de Alarcón y López de Ayala, que justifican que tantos críticos comparen a ambos dramaturgos.

La primera de todas, y la más grave, es la negación de su valía y, en consecuencia, su injustificado olvido. Alarcón fue criticado por sus contemporáneos y proscrito sin razón en el siglo XVIII bajo la enseña de la escuela clásica, aunque Corneille alababa *La verdad sospechosa*³⁵³. Ayala fue incomprensiblemente vituperado después de su muerte por algunos de sus coetáneos, de gran peso literario, o de sus biógrafos, e incluso de su editor Castro; lo cierto es

³⁵³ Ramón de Mesonero Romanos, "Don Juan Ruiz de Alarcón" en *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, tomo II, 1858, 38. Cf. también José Frutos Gómez de las Cortinas, "La génesis de *Las paredes oyen*, de Ruiz de Alarcón", *R. F. E.*, XXXV, 1951, 92-105.

que su obra quedó relegada y este desprecio ha acarreado un cierto desprecio crítico hacia el dramaturgo.

En sus obras, Alarcón y Ayala defienden la moral natural del hombre, que tiene por causa la virtud misma que ellos consideran el mayor bien y la medida del valor del hombre, superior al linaje, a la posición social, al dinero y al favor: es el único principio justo para establecer diferencias de clases. El hombre virtuoso será capaz de alcanzar el éxito por sus propios méritos, como se observa en los personajes de Lorenzo y Rita, que son los criados honrados y generosos de *Consuelo*, pero no en Ramona, ni en Sabino, ni en Elisa, que son los egoístas y deshonestos de *El tanto por ciento* y de *El tejado de vidrio*. En el teatro del siglo XVII Alarcón fue muy novedoso y crítico ante las convenciones del teatro de su época al concederle dignidad a estos personajes y al defender que la verdadera nobleza es la del alma y la virtud. Si el ser honrado depende de la virtud y el heroísmo viene de adentro, el honor no puede depender de títulos heredados, ni de la posición social ni del poder económico. Esto es lo que defienden Isabel en *El tanto por ciento* y Fernando, que no es rico ni noble, en *Consuelo* y, en la misma obra, los criados Lorenzo y Rita, que son más dignos y poseen mayor grandeza de espíritu que Ricardo o Fulgencio, los burgueses adinerados. También participa de las mismas características, aunque resulta un personaje mucho más flojo que el de Fernando, Pablo en *El tanto por ciento*. Tanto Alarcón como Ayala ennoblecen a los personajes virtuosos y rebajan a los amorales, sin tener en cuenta, como se ha dicho, la riqueza que posean o la clase social a la que pertenezcan. Este sentimiento democrático (Brenes, 1960, 243-ss) ya había hecho su aparición en *Las Partidas* y en otras obras de literatura culta y popular del siglo XIV y, unido a la preocupación por el buen gobierno, va a seguir apareciendo en la literatura española: en las *Cartas marruecas* de Cadalso, en los artículos de Larra, en la novela de tesis de la segunda mitad del siglo XIX, en la obra de la llamada “Generación del 98”...

La tercera semejanza se encuentra en la innovación que supone tanto la obra de Alarcón como la de Ayala en el teatro de sus respectivas épocas: la preocupación por la corrección de la moral y de las costumbres (Weber, 1980, 783-785). En todas sus obras parece que el dramaturgo que vino de Indias para buscar fortuna, como lo recuerda Hartzenbusch, se pregunta antes de ponerse a escribir: ¿Qué vicios hacen al hombre odioso en la sociedad, le frustran sus mayores deseos y le atraen tal vez hacia su ruina? Y da la respuesta: el interés personal, la avaricia, la ambición, la envidia, la desatención de los compromisos del honor, la ingratitud, la detracción

gratuita, la mentira, la vanidad... Son los mismos vicios que censura Ayala³⁵⁴. Y por eso mismo puede añadirse que ambos dramaturgos dibujan personajes que se definen psicológicamente por uno de los componentes de su carácter –el mentiroso, el racional, el virtuoso, el ambicioso...- y con ellos aspiran a levantar un espejo desde el escenario para que el público pueda reconocerse en sus vicios y virtudes. Esto es así en Ruiz de Alarcón, pero Ayala, como se verá, tampoco desaprovecha la ocasión para utilizar estas técnicas para burlarse de alguno de sus personajes, especialmente del donjuán. Se consigue de este modo, como afirma Lola Josa, la combinación de lo lúcido y lo lúdico, lo intelectual y el divertimento, que conforman el verdadero humor (2004, 5). Hartzenbusch, que publicó las comedias del dramaturgo mexicano, afirma lo siguiente comparándolo con los escritores de su época:

Alarcón [...] más original y más nuevo; superior en luces a muchos, en gusto, corrección y filosofía a todos [...] Alarcón cultivó un género que no era el de Lope: no comparemos cosas desemejantes: conservemos a Lope su templo donde reciba adoraciones del mundo entre Shakespeare, Schiller y Goethe, Moreto, Calderón y Tirso de Molina; pero en el templo de Menandro y Terencio, precediendo a Corneille y anunciando a Molière, coloquemos el ara de Alarcón (1894, 25-26).

Ese rasgo de modernidad, del que ya se percató Hartzenbusch, y que caracteriza las obras de Alarcón, lo separa de Lope, convirtiéndolo en un autor de teatro comprometido (Josa, 2002a). En palabras textuales de Josa:

La crítica lo ha considerado siempre un poeta dramático “extraño” porque, aun siguiendo los preceptos de la Comedia Nueva, en cuanto a la técnica constructora se refiere, sus obras ofrecen una realidad teatral distinta a la creada por Lope de Vega y sus seguidores. Y es que Juan Ruiz de Alarcón, gracias a unos valores éticos y a un realismo crítico estéticamente muy definidos, resulta ser uno de aquellos autores que buscaban una sociedad distinta. En el caso de Alarcón, por creer en la política de la reformación con la que el gobierno del conde-duque de Olivares quería “sanear”, social y políticamente, España. Es muy significativo que antes del reinado de Felipe IV se hubiera sumado al proyecto de los reformadores que pretendían curar la decadencia de la corona española por considerarla fruto, esencialmente, de una decadencia moral (Josa, 2004, 4-5).

Y esto mismo le ocurre a Ayala, que, buen conocedor del teatro del siglo de Oro, moraliza como Alarcón, pero va evolucionando; y así, mientras en *El tejado de vidrio* la figura del *raisonneur* es muy visible, en *Consuelo* apenas se nota porque está perfectamente insertada la moraleja en los pensamientos y comentarios de los personajes y es bastante breve a pesar de su contundencia. Aunque las primeras obras de Ayala son de carácter histórico y romántico, cambia

³⁵⁴ Juan Eugenio Hartzenbusch, *Discursos leídos en las recepciones públicas en la R.A.E.*, Madrid, Imprenta Nacional, tomo I, 1860, 59; José M^a Castro y Calvo, “El resentimiento de la moral en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón”, Madrid, *R. F. E.*, XXVI. Madrid. 1942, 282-297.

rápidamente hacia la comedia de costumbres al estilo moratiniano con objeto de que el teatro sea escuela de virtudes y combine lo *dulce* y lo *utile*. Pero no se queda ahí, sino que avanza hacia los movimientos más actuales de su época, incluido el impresionismo pictórico, como se tendrá ocasión de observar en las descripciones que hace en *Consuelo*.

Por otro lado, la diferencia más evidente entre los dos dramaturgos se halla en el tratamiento del gracioso (Silverman, 1952, 64-69) o del figurón, que en Alarcón, como es lógico, se acerca más a los cánones barrocos, mientras que en Ayala tiene una personalidad más acusada y contemporánea –serían Segundo de *El nuevo Don Juan*, y en menor medida Fulgencio de *Consuelo* e incluso Carlos de *El tejado de vidrio* (en ocasiones Gaspar de *El tanto por ciento*)-. Si bien en ambos dramaturgos se trata del personaje joco-serio que hace el ridículo, en las obras de Ayala es puesto en evidencia por otro, provoca la risa en los demás y acaba reconducido o expulsado de su círculo social. María José Rodríguez explica muy bien estas disimilitudes si tenemos en cuenta que la comedia de los tiempos modernos no puede fundamentarse en las burlas del hombre común, como sucedía en las antiguas farsas. Lo ridículo se asimila, en la época de Ayala, al antiguo régimen, y así lo refleja Mme. Staël, escritora francesa famosa por sus tertulias literarias y políticas. Las chanzas y el ridículo cómico no agradan ni pueden agradar al espectador civilizado en tanto que este no es sino un hombre de gusto.

Retomando de nuevo la pregunta del inicio, otro argumento viene a explicar por qué hablamos de comedia y no de drama, también en relación con el Siglo de Oro. Es Lope de Vega quien distingue entre la que denomina comedia palatina (que, como su nombre indica, desarrolla su acción en ambientes palaciegos) y la comedia urbana (Oliva, 1996, 13-36), que desarrolla su acción en la ciudad y trata los temas que preocupan a los ciudadanos. En este sentido, las ‘altas comedias’ de López de Ayala cumplen las características de la comedia urbana y se concretan en los personajes que representan a una de sus clases sociales: la burguesía. Así, lo que aparece reflejado en las tablas es generalmente la vida en Madrid y sus alrededores (los paseos en calesa por el Prado, las iglesias, las visitas, los conciertos, la asistencia al Teatro Real). Se citan realidades propias de la época: la bolsa, las finanzas, las fábricas, el ferrocarril, los canales, la relación comercial con Cuba, con Estados Unidos, con Francia y con Inglaterra (que obliga ya a conocer el idioma inglés, como se ve en Fernando de *Consuelo*); aparece también el hombre honrado que se ha hecho a sí mismo con su esfuerzo y sus estudios, como son los personajes de Fernando y de Roberto en *El tanto por ciento* (aunque luego se hayan convertido en especuladores). Son temas propios de la sociedad burguesa también la murmuración, la calumnia y el adulterio (que la mujer debe ignorar aunque lo conozca, como dice Ricardo de *Consuelo*). Ricard Salvat recoge hábilmente esta situación: “Esta burguesía interesada por el goce del dinero creará un teatro

adecuado a sus exigencias, un teatro que la distraiga sin inquietarla demasiado. La fórmula teatral que adopta será la denominada ‘pièce bien faite’ en la que se plantean esencialmente las tensiones y multiplicidad de relaciones que se establecen en el triángulo amoroso burgués: marido, mujer, amante (que puede serlo tanto del marido como de la mujer, o bien uno para cada consorte)” (1980, 12). El matrimonio burgués decimonónico –afirma José María Fernández Vázquez– es un contrato social y mercantil; por tanto el teatro, que era sostenido por otro contrato artístico y mercantil por la burguesía, no podía ir en contra de sus benefactores. El contrato matrimonial, que no el matrimonio ni el amor, tenía que resultar triunfante al final de la obra (2002-2003). En *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* y *El nuevo Don Juan*, los matrimonios son ventajosos y los esposos parecen felices; en cambio en *Consuelo* la protagonista se casa con Ricardo por dinero y Ricardo con ella porque le sirve para reivindicar su prestigio social como conquistador. Tampoco Ayala se limita en ninguna de las cuatro al trinomio marido-mujer-amante, sino que trata otros temas también importantes para sus espectadores: el honor, la fidelidad conyugal, la hipocresía, la amoralidad en las costumbres, la política, el agiotaje... Y más que de final feliz, en las tres comedias primeras de Ayala cabe hablar de la recuperación de la situación inicial y la asunción por parte de los personajes de lo que ya se ha venido a llamar la normalidad en el matrimonio. Sin embargo, en *Consuelo* el final es trágico porque, de alguna manera, la protagonista ha roto con las reglas del código ético burgués al no aceptar el engaño y el abandono por parte del marido, situación ante la que la mujer se encuentra desprotegida.

Por último, en cuanto a lo que decía Aristóteles sobre que la comedia debe provocar la risa, esta nunca es gratuita sino que cumple con el tópico clásico del *castigat ridendo mores*, que a partir del siglo XVI hicieron tan famoso los teatritos ambulantes italianos y Molière asumió como propio. Este propósito del autor es probablemente lo que justifica que Calvo Asensio, en su *Historia del Teatro hispano-lusitano*, incluyera *El tejado de vidrio* (y lo mismo se puede decir de las demás) en las llamadas “comedias sociales y filosóficas”.

No hay duda de que la cuestión del género resulta problemática incluso para los semiólogos actuales. El estructuralismo consideraba que el género supone un aviso al receptor de cómo debe acercarse a un texto literario; por lo tanto, es una orientación previa que disminuye las posibilidades interpretativas a la hora de que el receptor se enfrente al texto; digamos que lo concreta y lo informa. Para Mijail Bajtin (1989) la clasificación genérica es estrictamente cultural y literaria; no depende del texto en sí sino de una especie de psicología colectiva que le acopla, por tradición, una etiqueta u otra. Para George Luckács (1973) y otros sociólogos, el drama debe comprenderse como un hecho de vida, como un reflejo artístico de aquella que es la vida misma objetivada en determinado momento de su movimiento y que, en consecuencia,

aparece necesariamente; de ahí que el distanciamiento sea necesario para no confundir la realidad dramática con la realidad histórica. En este sentido, resultaría más coherente la denominación de drama para las ‘altas comedias’ de Ayala, pues el drama se refiere al tipo de obra teatral que presenta un conflicto grave, pero no lacerante como la tragedia; situado en un entorno real y no en un plano ideal; con personajes de menos enjundia que los héroes trágicos, más humanos y humanizados, y más próximos a la realidad circundante.

En cuanto al texto en sí, es el elemento clave que actúa como esquema proyectual, pues la puesta en escena es un proceso de decodificación que, en realidad, puede interpretarse como una reescritura de la obra. Efectivamente, Ayala utiliza relativamente poco las didascalias y deja al director y a los actores que interpreten como ellos crean que le dan vida mejor al personaje; en este sentido, la puesta en escena puede ser considerada como una organización que tiene una autonomía significativa respecto al texto, por lo que puede ser analizada desde un punto de vista semiótico. Antonio Tordera (1978b) manifiesta repetidamente que el conjunto de sistemas sígnicos que intervienen en la obra dramática es complejo y permite varias lecturas y varias representaciones. Nadie agota el texto literario en una lectura porque todas son incompletas -lo que María del Carmen Bobes (1987) llama “reconstrucción”- y, al mismo tiempo, nadie agota el texto espectacular con un solo montaje. Las posibilidades son dos: representación siguiendo las instrucciones del autor o representación con desviaciones en espectáculos teatrales abiertos que dependen estrechamente de la relación con el público. Por lo que hemos dicho, las obras de Ayala que vamos a estudiar participan de las dos posibilidades, con lo cual podemos decir que se adelanta a los dramaturgos de su época.

Se ha hablado ya suficientemente de la teoría de la “alta comedia”, pero quizá se pueda puntualizar algo más sobre qué supusieron en el panorama literario español y por qué es necesario estudiarlas.

Jacinto Octavio Picón asimismo la necesidad de cambio que reclamaba el ambiente teatral de la época y lo que significaron las obras que él denomina del “segundo estilo” de Ayala, o sea, las “altas comedias”:

El drama genuinamente español estaba bastardeado: la comedia, aunque llena de vigor, limitada a la pintura cómica de afectos y costumbres. Era preciso crear el drama moderno que, aprovechando la enseñanza de la tradición y estudiando la vida contemporánea, fundiese lo que el teatro ha de tener como elemento eternamente humano y lo que debe caracterizarle como privativamente español [...] hacerlas respirar la atmósfera del siglo actual, animarlas con nuestros entusiasmos, inocularlas nuestros vicios, y saturarlas de verdad para que, hechas a nuestra imagen y semejanza, pudieran conmovernos. Así han nacido los personajes de *El tanto por ciento*, *Consuelo*, *El tejado de vidrio*. Es para mí indudable que Ayala no consideró de otra suerte el teatro ni creyó posible la regeneración del drama sino mediante el estudio de la tradición y la

observación del natural: lo demuestran sus obras, empapadas de españolismo puro, concebidas al calor de la vida moderna, y habladas en un lenguaje que une a la severidad del castellano clásico la riqueza de color que ha ido atesorando el idioma [...] Afortunadamente Ayala ha dejado formuladas de una manera clara y precisa sus ideas dramáticas. 'El teatro –dice– es la síntesis de la nacionalidad: no parece sino que aquellos pueblos que viven descontentos de sí mismos rehúsan el espejo que los reproduce' [...] Así pensaba Ayala: estas ideas aparecen con tal energía encarnadas en sus dramas, que no dejan lugar a duda. No ha sido de los que inventan una estética para justificar sus obras pretendiendo hacer creer que han obedecido a un sistema literario; pertenece a esa raza privilegiada de ingenios que someten las fórmulas y expresiones artísticas a un criterio fijo. ¿Cuál es este? A mi juicio, quiso y logró ser humano al sentir y español al expresar. Fue humano, porque inspirándose siempre en la Naturaleza, estudió la realidad de la vida sin bastardearla con delirios de la fantasía, y no empleó la imaginación sino como auxiliar de la verdad; fue español porque reflejó nuestro carácter teniendo en cuenta las influencias de lo tradicional y las condiciones del presente. No creo que pueda hacerse de él mayor ni más merecido elogio [...]

Sólo de esa suerte debe escribirse el drama contemporáneo, y así lo comprendió Ayala, según se desprende del estudio de *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*, *Consuelo*, *El nuevo Don Juan*, obra inferior a las tres anteriores por la elección de asunto, pero cuya estructura acusa idénticos procedimientos de trabajo. Estos cuatro dramas, y los apuntes que entre los papeles del poeta se han encontrado para otros en que pensaba cuando le sorprendió la muerte, constituyen la segunda época literaria de Ayala; y conste que digo el segundo *estilo*, porque en lo que a la forma se refiere, Ayala hizo grandes progresos; en cada obra se acercó más a la perfección; la última que escribía era la mejor versificada; pero constantemente [...] dio al diálogo la sencillez debida, huyendo de convertir la métrica en palabrería hueca y limitando la poética a lo que realmente debe ser; el ropaje de las ideas. Se ve tan claro en los dramas que acabo de citar la unidad de criterio, están tan sinceramente inspirados en el mismo modo de comprender el teatro, que los cuatro sugieren iguales consideraciones. Así como las obras que hizo poniendo la acción en otras épocas pueden apreciarse simultáneamente porque revisten todas el mismo carácter, así sus dramas modernos pueden estudiarse en conjunto porque en ellos palpita la misma intención dramática de hermanar el reflejo de las costumbres con el encanto de la poesía. No importa que las ideas capitales de *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*, *Consuelo* sean pensamientos distintos, ni que sus argumentos sean diversos; su estructura es la misma, e idéntica la trabazón artística. No es, pues, necesario examinarlas por separado para juzgar a Ayala, antes parece lógico relacionarlas estrechamente a fin de ver cómo el poeta prestaba vida a sus concepciones (1891, 19-33).

Para Hunter Peak, el teatro de Ayala supone un interesante y notable lazo con el teatro tradicional que recuerda a Calderón, pero Ayala añade vida y vigor al drama español, y con él la condición de la sociedad moderna y la vida contemporánea de España entra en el campo del drama español. Son de la misma opinión Carlos Guaza y Antonio Guerra:

No hay situación que no sea lógica y bien pensada, ni episodio inútil, ni recurso falso o amañado, ni incidente que no tenga justificación cumplida; cuando vemos moverse aquellas figuras arrancadas a la palpitante realidad, llenas de vida y de relieve, caracteres acabados y perfectos, cómicos los unos, graves los otros, interesantes y sentidos todos, y de tal verdad dotados que cuesta trabajo ver en ellos la ficción del poeta; cuando escuchamos aquel diálogo natural, fácil, castizo y elegante, tan distante de la afectación como de la vulgaridad, tan adecuado al carácter de los personajes y de las situaciones, tan nutrido de sana doctrina y exquisita gracia; cuando descubrimos la gran trascendencia de aquellos bien concertados argumentos, parécenos ver realizado el ideal de la comedia y encarnado en perfectísima y acabada forma ese realismo que todos pregonan y tan pocos entienden y que es la fórmula salvadora del arte (1884, 168).

Tamayo y Baus, dice Neale H. Tayler, defendían que el público del siglo XIX quería caracteres dominados por la variedad de pasiones que constituyen un ser humano. Para conmover su alma, un autor se hallaba en la necesidad de despertar su agitación y su modo de ser. Para lograrlo, Tamayo propuso en el “Prefacio” de su obra *Virginia* (1853) la fórmula siguiente: “Menos desabrida sencillez, más lógico artificio; menos descriptiva, más acción; menos monótona austeridad, más diversidad de tono, más claroscuro en la pintura de caracteres; menos cabeza, más alma; menos estatua, más cuadro” (1959, 22-23). Esto es precisamente lo que vamos a encontrar en las cuatro obras de López de Ayala. Él fija su atención en los individuos reales y los copia en los personajes de sus piezas dramáticas, los somete a unas circunstancias y a unas situaciones concretas y activas, trata el tema con seriedad y adopta un tono discursivo que tiene que ver con su deseo de establecer un esquema de drama moral, profundo y reconfortante, que reivindicó en el inicio de su carrera literaria, como hemos visto, y al que se mantuvo fiel toda su vida.

El reputado crítico de *La Ilustración Española y Americana* José Fernández Bremón, coetáneo de Ayala (pero a quien no conocía personalmente, como él mismo manifiesta, y, por tanto, no tenía con él ningún lazo de amistad ni se sentía obligado a alabarle), valora al dramaturgo en los siguientes términos:

La personalidad de Don Adelardo López de Ayala está en sus obras teatrales; suprimidas éstas, dentro de dos años nadie se acordaría del político. Hablemos del poeta dramático...[...] La opinión general le colocaba entre nuestros tres o cuatro autores de más talla; la exageración le colocaba al lado de Calderón, sin fijarse en que este ingenio colosal creó un mundo poético que asombra y aturde a los que penetran en sus misterios y grandeza. Lo que hizo Ayala fue estudiar y admirar profundamente a aquel maestro. ¿Deja verdadero teatro el poeta que acaba de morir? [...] Las concepciones importantes de Ayala son: *El tanto por ciento*, *El tejado de vidrio* y *Consuelo*, cada una de las cuales ha producido en el teatro profunda sensación, sin innovar nada las formas establecidas, sin que su invención sorprenda, sin que su composición deje algo que desear; pero las tres profundamente humanas y teatrales y de honda trascendencia. La contextura o armazón de esas comedias no tiene sello especial que dé carácter a su autor. ¿En qué estriba, pues, el mérito extraordinario que todo le concedemos? ¿Será otra exageración como la que dejamos apuntada?

De ningún modo: la personalidad y el sello del poeta consistía en el ropaje magnífico de esas concepciones: la virilidad y profundidad del pensamiento, la energía y propiedad de la dicción, la delicadeza, la flexibilidad de entendimiento con que desarrollaba sus obras, constituyendo de tal manera una individualidad poética, que si referido el argumento de sus obras se puede atribuir a algunos, leída cualquiera de sus escenas se ve matemáticamente que deben ser suyas o de nadie: la noble ampulosidad, la elegancia, corrección y nervio dramático, cualidades de reunión tan difícil, de sabor muy pronunciado. Un gran sentido común, profundidad e intención, daban además a sus obras los rasgos de las obras de un maestro.

Pero Ayala ha dejado incompleto su teatro; teníamos tal fe en su fuerza dramática y en su talento, que además de lo hecho, contábamos como seguro y le concedíamos lo que la política, su indolencia y la muerte no le han dejado realizar. Hay algo de violento en su desaparición; en un poeta en parte malogrado; se marcha sin haber terminado su destino (1879, X, 48, 410).

Como acabamos de leer, todos los críticos entienden que son tres sus mejores obras: *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* y *Consuelo*. Castro y Calvo, sin embargo, añade a ellas *El nuevo Don Juan*.

Según expresión de Tamayo y Baus, las cinco obras de Ayala que aplaudieron los hombres y “agradaron a Dios”, son *Un hombre de Estado*, *Rioja*, *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* y *Consuelo*. Curiosamente, se olvida de citar los dramas inacabados como piezas muy loables: *El último deseo*, que iba a ser un drama lírico fantástico, cuyo pensamiento era condenar el lujo babilónico y ostentoso sensualismo de los ricos que ganan el dinero con agios y lo gastan con escándalo (del que solo escribió las dos primeras escenas); *Yo*, comedia cuyas consideraciones preliminares, o lo que pudiéramos llamar, con Alarcón, “monólogos de Ayala con el taller”, son un tesoro de filosofía y didáctica; *El cautivo*, zarzuela que hubiera tenido por protagonista a Don Quijote y por objeto principal poner de relieve y hacer aborrecible la envidia española tan fecunda en estragos, sangre y calamidades, y, finalmente, los dramas *El teatro vivo* y *Los favores del mundo*.

Para Sainz de Robles,

[...] las seis producciones capitales de Ayala son: *Un hombre de Estado* -1851-, *Rioja* -1854-. *El tejado de vidrio* -1857-, *El tanto por ciento* -1861-. *El nuevo Don Juan* -1863- y *Consuelo* -1878-. Las dos primeras, a imitación del teatro clásico del siglo XVII. Las cuatro últimas, teatro del más fervoroso realismo, auténticas “altas comedias”. Las seis obras tienen su moraleja: *Un hombre de Estado*: que la grandeza deben buscarla los hombres en su corazón y no en circunstancias exteriores si pretenden no fracasar [...] En *El tejado de vidrio*: el peligro que corre el ladrón de honras ajenas, el que tira piedras al tejado del vecino sabiendo “que todo los hombres tienen tejado de vidrio”. *El tanto por ciento*: el triunfo del amor desinteresado sobre la sordidez. *Consuelo*: el castigo de quien sacrifica el amor a la ambición. *El nuevo Don Juan*: el triunfo del marido sobre el amante...: “vale más el peor marido / que el mejor de los amantes” (1949, II, 607)³⁵⁵.

Como vemos, las cuatro grandes obras de Ayala que van a ser objeto de este estudio lo serán porque son las más valoradas por la crítica al quedar enclavadas en la realidad social de su época, que se retrata de manera valiente, sincera y honda. Manuel Blasco Garzón afirma que nadie, en aquellos tiempos, reprodujo como Ayala el estado de la sociedad; ninguno como él pintó y combatió los vicios de aquel siglo y nadie como él se asimiló el estado de la época en que corría, llevándolo al teatro y fundiendo al propio tiempo la idea ética con la filosofía estética (1931, 63). Llama, sin embargo, la atención el hecho de que hablen de progreso, de perfeccionamiento del género humano, de libertad, de instrucción... y, sin embargo, ninguna de

³⁵⁵ Hay que advertir que los dos octosílabos que el autor entrecomilla como si pertenecieran al texto dramático de *El nuevo Don Juan*, de Ayala, no lo son, aunque por su significado y moraleja se relacionen con la obra y hasta puedan parecer ingeniosos.

esas aspiraciones esté referida a la igualdad de valoración y de consideración de la mujer con respecto al hombre. En todos los aspectos, esta es una sociedad que favorece a los hombres, como muy bien se observará en las obras de Ayala. David Gies afirma, al respecto:

Como era de esperar, el tema de la mujer provoca reacciones complicadas, desiguales y frecuentemente contradictorias a lo largo del siglo [...] Los títulos de algunas obras que versan sobre el tema de la mujer en la sociedad decimonónica son esclarecedores porque revelan una ansiedad que puede interpretarse como inestabilidad, es decir, como un deseo de comprender ya por fin qué y qué quiere la mujer, tema evidentemente discutido durante todo el siglo (2007, 499 y 501).

Cita, para corroborar su opinión, la comedia *La familia a la moda* (1805), de María Rosa Gálvez, en la que la autora plantea la tensión entre la moda española (tradición antigua, antiguos valores de la sociedad del XVIII, que simboliza Guiomar, una rica viuda provinciana) y la moda francesa (invasión de las costumbres extranjeras, representada en su frívola y ridícula prima Teresa). Para Gálvez, una familia a la moda es una familia desordenada, que juega, que pierde el dinero, que no trabaja, que se levanta tarde y que se disuelve en manos de una mujer insolente y frívola. La heroína es Guiomar, que sale triunfante al final porque ayuda a la familia a buscar el buen camino y obliga a aceptar a Teresa el orden establecido porque el de esta “es un modelo que no se va a sostener en los años que siguen”. El rechazo de la mujer liberada es tema recurrente en el teatro de este tiempo, como se ve en el cuento burlesco de Calixto Navarro, *República femenina* (1872), ya citado. Otro tema interesante que también tiene relación con la libertad de la mujer es la elección del marido, asunto que había tratado Ramón de Navarrete en su comedia *Una conjuración femenina* (1852), donde aconseja a las jóvenes que no se casen con viejos, pero las virtudes que alaba en la mujer son todas las que caracterizan a la burguesía cristiana y que habían sido defendidas por el Padre Claret, confesor de Isabel II: humildad, castidad, devoción, prudencia, paciencia, caridad y ocupación en el hogar, en especial en el cuidado de los hijos. Curiosamente, ya se dijo en capítulo anterior, ninguna de las mujeres de Ayala es madre, con lo cual esa faceta del personaje femenino no está desarrollada por el dramaturgo, aunque en *El nuevo don Juan* la relación entre Elena y Paulina se acerque y la primera así lo testimonie al afirmar que es como una madre para la segunda. El debate sobre la mujer libre o “perfecta casada” es amplísimo en todo el siglo XIX: libros, periódicos y revistas debatían el tema y en casi todos se llegaba a la conclusión de que la mujer no estaba capacitada

para ejercer funciones en la esfera pública, ya que carecía de la racionalidad necesaria para el ejercicio de la ciudadanía³⁵⁶.

Muchos de estos motivos aparecen en las obras de Ayala como subtemas o simplemente mencionados de pasada; y en cuanto a las mujeres, las hay de todos los tipos: en *El tanto por ciento*, Petra domina al marido, Gaspar, que es un pelele en sus manos; es agresiva y materialista, perfecto prototipo de la sociedad de su tiempo, mientras que Isabel es defensora de las virtudes tradicionales de la mujer: amor y honor. En *El nuevo Don Juan*, Elena es una mujer joven que no está dispuesta a ser maltratada psicológicamente ni por el marido ni por el donjuán convirtiéndose en sufridora silenciosa; en la misma obra, Paulina se acerca más al “ángel del hogar”, lo mismo que Julia en *El tejado de vidrio*, si bien esta es capaz de luchar por su felicidad; Consuelo representa a la mujer ambiciosa que deja a un lado el amor para casarse por interés y Abela es “la querida”, que hace su aparición en el teatro tardíamente, pero que anticipándose a otros dramaturgos ya está presente en el de Ayala.

Como es prescriptivo en este tipo de drama social, algún personaje tiene que cumplir con la función de moralizador, predicador o *raisonneur*, como le llama C. B. Qualia. Este arquetipo es de tradición clásica y neoclásica pero hizo fortuna en el teatro del final del siglo y lo podemos encontrar en Galdós, en Echegaray, en Linares Rivas y hasta en Jacinto Benavente ya entrado el siglo XX. Qualia afirma que, en los primeros dramas sociales de Tamayo y Ayala, el *raisonneur* es una persona mayor que se manifiesta en contra de las nuevas ideas e ideales socio-económicos y reacciona ante las tendencias materialistas del personaje o personajes a quienes aconseja o amonesta. Si se comparan los moralizadores de Ayala y Echegaray con los de Galdós, los primeros son más humanos y están más libres del control central; son más equilibrados como personajes y muestran tanto puntos fuertes como puntos débiles. Incluso Fernando en *Consuelo* y

³⁵⁶ Cf. al respecto, entre otros, Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritura y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1991, y *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1992; Bridget Aldaraca, “El ángel del hogar”: *Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, North Caroline Studies in the Romance Languages and Literature, 1991; AAVV (edic. de Marina Mayoral), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1991; Margarita Nelken, *La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo*, Barcelona, Minerva, 1922, y *Las escritoras españolas*, Barcelona, Minerva, 1930; Geraldine Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976; María Victoria López Cordón, *La mujer en la historia de España (siglos XV-XX)*, Universidad Autónoma de México, 1984; María Isabel Marrades y Adolfo Perinat, *Mujer, prensa y sociedad en España, 1800-1939*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980, y Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra, 1987.

Ernesto en *El gran Galeoto* son más reales que Pepe Rey, Isidoro o Sor Simona de Galdós (1936, XIX, 407-410).

En las obras de Ayala encontramos representando al consejero tanto a jóvenes como a ancianos, personajes masculinos o femeninos. Por ejemplo, en *El tejado de vidrio* lo es Julia, la esposa traicionada, y el propio marido, el conde del Laurel, cuando ha sido descubierto; en *El tanto por ciento* lo son los dos protagonistas, especialmente la propia condesa Isabel; en *El nuevo Don Juan* lo son Elena, Diego y Paulina, que es quien emite la moraleja final; y en *Consuelo*, Antonia, la madre, que castiga las infracciones del código moral burgués, o sea, la avaricia, la ambición y todo lo que acarrea el nuevo orden económico que ha envenenado a su hija, y Fernando, el novio rechazado. Curiosamente, el papel del razonador va atenuándose en las ‘altas comedias’ de Ayala desde *El tejado de vidrio*, donde encontramos parlamentos enteros dedicados a tal función, hasta *Consuelo*, en donde prácticamente desaparece esa voz y la moralización, crítica o consejo queda inserta de forma natural en los monólogos o diálogos del personaje o personajes que ejercen esa función (que es, en realidad, la de exponer las ideas del autor, que van dirigidas, en último término, al receptor-espectador que se halla en la sala, pero que de hecho apenas si lo percibe). En el caso de Ayala, el consejero o razonador pretende varios fines: primero, hacer reaccionar al público contra la avaricia, la ambición desmedida y las tendencias materialistas de su tiempo. Segundo, advertir a los cónyuges de que han de tener cuidado con los seductores sin escrúpulos; a los maridos, que han de estar pendientes y ser atentos con sus esposas, y a ellas que no pueden poner en peligro la felicidad del matrimonio que ha podido llegar a cansarlas y, para contrarrestar, responden favorablemente a la solicitud del donjuán de turno. Peter Bly añade al aburrimiento de la mujer la conveniencia económica, cuestión esta que no se produce en ninguna de las obras de Ayala: “En este Madrid isabelino, el adulterio constituye un medio muy conveniente –quizá el único- para que la esposa cursi mantenga su estilo de vida necesariamente costoso, lo cual no tiene nada que ver con grandes pasiones amorosas, ni castigos legales contra adúlteros y adúlteras, ni con la destrucción de la paz del hogar doméstico” (1992, II, 1220). Tercero, castigar las infracciones del código moral burgués que consiente y favorece que las muchachas escojan marido por interés, lo cual es un gran error que conduce siempre a la desgracia y a la tragedia.

De todos los problemas que se plantean, sin duda, el más grave al que se podía llegar era el del adulterio, que hace su aparición en forma de tentativa en *El tejado de vidrio* donde el conde del Laurel, a modo de ensayo práctico, asedia a Dolores, esposa de su amigo Mariano, cansada del matrimonio. Entretanto, su émulo Carlos se dedica a Julia, casada en secreto con el conde, pero que no duda en aparentar que acepta la compañía y los galanteos del discípulo para

llamar la atención del marido. En *El nuevo Don Juan*, el tenorio protagonista persigue a Elena que está casada con Diego, hombre de negocios: de acuerdo con su esposa, preparan una trampa para burlar al seductor. En ambas obras, la situación inicial se recupera, los protagonistas salen bien parados y los donjuanes-antagonistas son derrotados. En *El tanto por ciento* el tema también está presente pero es secundario, y no pasa de ser un engaño. Sin embargo, en *Consuelo* el adulterio hace su aparición real en el personaje de Roberto, quien, aburrido de su matrimonio, busca una aventura con una cantante de ópera. Consuelo, la esposa engañada, casada por interés, intenta convencer a Fernando, el novio abandonado, para simular con él un adulterio y dar así celos al marido. Fernando se niega y Consuelo se queda sumida en la más trágica soledad.

Peter Bly trata este tema tan importante que aúna también el del donjuanismo y que es frecuente sobre todo en la novela. Concretamente Galdós, en una reseña de la comedia *La familia*, de Rubí, en *La Nación* (29 de abril de 1866), afirma lo siguiente: “La buena organización de una familia es causa de la buena organización de una sociedad, y más de una vez encontramos el origen de una decadencia social en la desmoralización del hogar doméstico ya por el envilecimiento de la esposa, ya por las excesivas atribuciones del padre”. Galdós considera una monstruosidad moral el adulterio, por lo que el tema debe dejarse entregado “a su propia deformidad y a su propio dolor”, y por lo mismo recomienda a los dramaturgos que no lo traten en sus obras porque “el teatro, fuerza es decirlo, no se nutre puramente de la sincera verdad como la novela... Es tan poco analítico, que la exposición ingenua y seca de acciones y caracteres, por humanos que sean, fracasa siempre en él...” Pese a ello, él no dudó en llevar el tema a sus novelas³⁵⁷ y también al teatro: ahí están *Realidad*, adaptación de las novelas *La incógnita* (novela epistolar) y *Realidad* (novela dialogada). Él consideró que en ellas sí podía hacerse el análisis profundo de sus motivos. En definitiva, lo que Galdós está denunciando es la hipocresía de la vida burguesa madrileña en donde en numerosas ocasiones la esposa con pocos posibles se había casado con el burgués para poder llevar una vida ostentosa. ¿Quién era quien engañaba al otro, entonces?, cabría preguntarse.

Aunque Galdós recomienda a los dramaturgos que no traten el tema, ya hemos visto cómo aparece en las comedias de Ayala porque, lógicamente, refleja una de las preocupaciones de la sociedad de su momento, principalmente por lo que conlleva de escándalo y de “desafinación”, como dirá el personaje Fulgencio. En ese sentido, *Consuelo* de Ayala se adelanta

³⁵⁷A partir de 1879, Galdós introduce el adulterio en sus novelas *La sombra*, *La familia de León Roch*, *La desheredada*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata* y *Jacinta*, *Realidad*... en las que moraliza contra este problema que se convierte en uno de los predilectos de los novelistas, según testimonio de Palacio Valdés.

casi un año a *El nudo gordiano*, ambas estrenadas en 1878 con mucho éxito³⁵⁸. En la segunda, de Eugenio Sellés, el autor recurre a la fórmula calderoniana de la muerte de la mujer, asesinada por el marido, como salvaguarda del honor. No puede dejar de mencionarse *El Gran Galeoto* (1881), de Echegaray. Sellés vuelve al tema posteriormente con *Las vengadoras* (1892), donde resuelve el conflicto con el suicidio del marido. En esta última obra hay una queja muy clara y contundente contra las leyes españolas aplicadas al adulterio: para la mujer pecadora, castigo; para el marido, indulgencia (Bly, 1992, II, 1213-1216). De hecho, esto es, exactamente, lo que encontramos en *Consuelo*, donde Ayala permite que el marido la abandone sin ningún tipo de remordimiento ni piedad, pero a ella la castiga por haberse engañado y haber preferido el dinero al amor al casarse con Roberto y rechazar a Fernando.

En cuanto al proceso creativo que sigue Ayala a la hora de escribir una obra, recurro de nuevo a Picón porque no encuentro más elocuentes y precisas palabras:

Dos cosas principales hay que considerar en cada uno de estos dramas: el pensamiento que los informa y el proceso de su desarrollo. El primero aparece siempre claro, definido, sin que deje lugar a dudas. En *El tejado de vidrio* el propósito del autor es presentar a los ojos del público el peligro que existe para el ladrón de dichas ajenas de verse arrebatar las propias merced a sus mismas lecciones; en *El tanto por ciento* palpita la idea de inspirar horror a la sed de oro, en que se abrasa la sociedad contemporánea; en *El nuevo Don Juan* aparece puesto en ridículo el tipo del Tenorio moderno, por tal modo que el amante de la mujer casada sufra el escarnio que injustamente se arroja sobre la frente del marido; y en *Consuelo* surge a impulso de sentimientos mal definidos por la naturaleza, y no bien encauzados por la educación, el tipo de la mujer voluble y tornadiza en cuyo corazón se desvirtúa el amor hasta trocarse en ambición, lógica e inexorablemente castigada. Estas ideas están llevadas a su término mediante un desenvolvimiento análogo. A diferencia de lo acostumbrado por otros poetas, Ayala no imagina una situación de efecto seguro para un punto determinado de la obra, ni procura llegar a ella por medios artificiosos y violentos, sino que, concebida por la mente o inspirada en el natural la idea madre de un drama, empieza por infundir a sus personajes el sentimiento que les ha de mover y los arroja luego a la vida, para que el choque de sus pasiones y el roce de sus caracteres engendren el poema escénico. Comienza por encarnar el afecto, bueno o malo, en la figura teatral, dibujando el tipo con rasgos característicos que le presten aspecto de individualidad, nunca pretendiendo sintetizar en él el sentimiento que le agita; después, dadas la índole y las facultades que le atribuye, les pone en contacto con otras figuras que han de alterar su modo de ser o darle ocasión para llegar a su completo desenvolvimiento; aprecio lo que, según sus condiciones, pueden influir en él los accidentes de la vida, y con una lógica que tiene algo de la fatalidad, porque no hay medio de evitarla, le conduce hasta la situación en que coinciden maravillosamente la vitalidad peculiar de la figura dramática y el pensamiento del autor. En una palabra, así como conociendo la dirección y el impulso de una fuerza puede precisarse su alcance, así Ayala en sus dramas determina el curso que puede seguir, las vicisitudes porque ha de atravesar y la catástrofe a que quizá llega la pasión, según la personalidad de quien la siente. Por eso sus obras, que a primera vista parecen sencillas, descubren cuando se las analiza una grandiosidad asombrosa: la impresión

³⁵⁸La obra de Sellés es posterior a la de Ayala. *El nudo gordiano* se estrenó el 25 de noviembre de 1878 en el teatro Apolo y tuvo tanto éxito que estuvo ochenta noches seguidas en los escenarios. Lo primero que llama la atención en esta obra es que la adúltera en este caso es la mujer, por lo que Sellés fue bastante criticado, pero el cambio hay que verlo dentro de lo que comienza a ser una búsqueda de soluciones a este problema social y dramático, aunque sea en principio el del cambio de sexo en el personaje adúltero.

que producen cautiva primero al sentimiento como un episodio de la vida real, y luego convence a la inteligencia como una argumentación cuyas proposiciones, lógicamente dispuestas, forman un razonamiento incontrovertible. Para el público que va al teatro buscando mero entretenimiento, pero predispuesto a sentir, son los suyos dramas en que las pasiones se reflejan sin optimismos de moralista, sin pretensiones de pedagogo, sin exageraciones poéticas que bastardean la verdad [...] acaso de ellos se desprenden luego, un ejemplo, una enseñanza o un pensamiento moral, pero por la estructura de sus obras se adivina que cifraba su propósito de autor en prestar a una idea bella, caracteres reales con que obtener legítimamente la emoción artística.

Esta aspiración y estos procedimientos para realizar la belleza que le atribuyo no son vanas suposiciones mías, sino fruto del detenido examen de sus obras, confirmado por apuntes y borradores del poeta en los cuales se ve, como en los abocetados diseños de un pintor, el cuadro que intentaba trazar [...]

Así planeaba sus comedias, sometiendo las creaciones de la fantasía al poder de la reflexión para que la razón, al examinarlas, no hallara en ellas nada injustificado. Por eso los personajes de sus obras no son autómatas movidos a capricho ni figuras exclusivamente destinadas a intervenir en una situación preconcebida, sino tipos cuya índole da ocasión a momentos dramáticos, seres que luego se recuerdan, no como vistos en el escenario de un teatro, sino como gentes a quienes se ha tratado en el comercio del mundo. Este modo de estudiar los caracteres avalora las obras de Ayala, con una cualidad inapreciable, porque hace palpitar en ellas lo que el malogrado Revilla llamaba “calor de humanidad”. Para confirmar esta observación y justificar este elogio, basta recordar que en el repertorio de Ayala no hay una sola figura que pueda considerarse como tipo excepcional, cuya personalidad absorba el interés que debe inspirar el conjunto del drama, sino que, por el contrario, la influencia que cada personaje ejerce en el ánimo del espectador está íntimamente ligada al efecto total de la obra [...] Así a los personajes de Ayala no se les puede privar de un solo rasgo de carácter sin que todo el drama pierda en ello. Esta íntima y razonada relación que establecía entre los elementos artísticos, supeditando unos caracteres a otros, da a sus obras una unidad de desarrollo y una armonía de efectos que son, en mi humilde sentir, sus principales cualidades [...] Procedimientos de trabajo al par que retratando su poderosa personalidad mejor que pudieran hacerlo las más afortunadas reflexiones críticas.

De esta suerte construía Ayala sus obras, empleando un procedimiento que tiene algo de arquitectónico. Concebida la idea principal de un drama, trazaba el plan de modo que cada una de sus partes correspondiera a una necesidad del objeto que se proponía; con apuntes y notas [...] alzaba el andamiaje en que había de apoyarse para ir edificando seguramente; por último, cuando el pensamiento, encerrado en líneas generales y concretas, tomaba cuerpo en la realidad hasta el punto de quedar convertida en sólida fábrica lo que fue en un principio idea, entonces, procedía a los trabajos de ornamentación disfrazando con los encantos de la línea y la magia del color la pesadumbre del trabajo realizado por sus fuerzas titánicas [...]

Ayala [pretendía] infundir al poema escénico estructura calderoniana. Ambos han reflejado la sociedad en que han vivido, pero en el modo de retratarla está también fundada la diferencia que los separa y distingue. El poeta de *El alcalde de Zalamea* estudió y juzgó su tiempo como creyente y cortesano; el poeta de *Consuelo* ha visto y analizado su época sintiendo penetrarse el alma de esa amargura que es madre del escepticismo. Ningún drama de Calderón deja en el espíritu huella tan triste como la producida por el egoísmo que late en *El tanto por ciento*. Es decir, Calderón vio casi siempre el hombre superior a lo que generalmente es en vicio o en virtud: Ayala unas veces no le calumnió tanto, otras le favoreció menos [...]

Ayala cuidaba también con verdadero cariño todo lo referente a la forma literaria.

Muchas veces, antes de versificar una escena, la escribía en prosa, con toda la amplitud que había menester para la completa expresión de lo que se proponía decir, y después concretando en frases breves los pensamientos difusos, realizando un trabajo de eliminación y selección la ponía en verso, de suerte que en los diálogos no quedara sino lo estrictamente necesario para dibujar cada carácter conforme a su índole y a la situación en que hablaba. Deseoso de conseguir esta precisión de lenguaje se ejercitaba versificando en distintos metros, y cultivaba con preferencia los más difíciles para llegar luego a dominarlos todos. En un soneto trazó el plan del segundo acto de *Consuelo* [...]

¿Cómo no había de versificar con fácil corrección quien así hermanaba el trabajo inteligente y la espontaneidad natural? De estos estudios decía Ayala a su amigo Arrieta: “-son mis vocalizaciones” [...] Sus principales méritos son la exactitud en el uso de las voces, el vigor al adjetivar y la sobriedad en las frases. Rara vez atribuye a un vocablo distinto significado del que debe tener; generalmente es casi imposible expresar las ideas con menos palabras de las que él emplea. La continua lectura del teatro antiguo le dio pleno conocimiento del idioma; el carácter eminentemente moderno de sus mejores obras le impuso la claridad de la expresión; su exquisito instinto poético le impulsó a no considerar la métrica sino como ornato del pensamiento. Otros poetas contemporáneos atesoran algunas de estas cualidades en mayor grado que él, ninguno las reúne y compendia por tan maravilloso modo (1891, 33-55).

En el mismo sentido, César Barja alaba a Tamayo y a López de Ayala por el cuidado de la forma, el esfuerzo artístico, la perfección del plan, la arquitectura de la pieza: “Trátase de hacer obras de acabada maestría, obras de arte, perfectamente ajustadas en todas sus partes, sin exageraciones y sin sorpresas, sin descuidos; obras, en fin, calculadas, pesadas, medidas [...] El drama de Tamayo y el de Ayala producen la impresión de algo muy serio y muy estudiado” (1933, 230). Se basan en los principios teóricos de la escuela realista, incluso naturalista, a pesar de que utilice recursos traídos de la tradición barroca española que, por otra parte, fueron también utilizados por otros dramaturgos. Así, es novedoso el juego del teatro dentro del teatro que Ayala utiliza en *El nuevo Don Juan* (y Tamayo en *Un drama nuevo*, donde enlaza con la corriente shakespeariana pero también con las corrientes del siglo XX), la guiñolización del nuevo don Juan o la mecanización de los personajes que se vuelven autómatas o se quedan congelados, técnicas propias de la parodia o del esperpento con la que se anticipa a Salvador Granés, a Pau Parellada, a Valle Inclán y al cine de los tiempos modernos de *Charlot*. Es cierto que otros recursos dramáticos que también utiliza (como el paralelismo en las estructuras, los numerosos apartes, el subterfugio de esconderse para escuchar o de toser para dar un aviso) eran propios de las comedias de enredo del Siglo de Oro que Ayala conocía tan bien (incluso la preferencia por el verso, aunque en sus obras está lleno de corrección, de sobriedad y de elegancia, frente a la prosa) pueden considerarse influencias barrocas³⁵⁹. Y es que tenía la facilidad, ¿por qué no genialidad?, de poder combinar lo nuevo con lo tradicional de una manera absolutamente sencilla, aunque nada en él era producto de la improvisación, como ya se ha

³⁵⁹La polémica sobre la preferencia entre el verso o la prosa para el teatro fue profusa en la época. Cánovas del Castillo, entre muchos otros, defendía el primero porque la poesía tiene por misión “hacer sensible lo bello, y que con lo bello sensible se divierta el hombre”. Dado que, desde su concepción burguesa del hecho teatral, este, al igual que las restantes artes, solo es un “juego o recreo intelectual” cuya finalidad última reside en distraer, en divertir al público, mejor que con cosas bajas será satisfacer su ánimo “con lo más puro y noble que produce la mente humana”; esto es, la poesía. Excluir la poesía del teatro sería, en su opinión, excluir lo mejor de él. En cuanto a la utilización del octosílabo, opina que el tradicional verso castellano “es instrumento bastante más flexible, natural y a propósito para todo género de diálogos” (Cánovas del Castillo: *El teatro español*, 1885, págs. 101, 125-133). Todavía, bien entrado el siglo XX, la preferencia del verso sobre la prosa se observa, por ejemplo, en *La duquesa de Benamejí* de los hermanos Machado, estrenada en 1932, en la que los autores alternan ambas formas, según dicen, como indicio de un empezar a traspasar los límites de la convención versal.

comprobado. No se puede acabar sin destacar, entre los recursos expresivos, el uso del verso, sobre el cual José García López opina que

[...] aparece dotado de notable corrección y elegancia, pero en lugar de la desaforada idealización y el desorden constructivo de los dramas románticos hallamos una fina observación psicológica, un plan cuidadosamente meditado y un deseo de alcanzar la verdad dramática que coincide con la tendencia realista de la época. Ayala sustituye la desbordada fantasía del teatro de la primera mitad del siglo por una meticulosa descripción de la sociedad contemporánea; algunos de sus borradores y apuntes, que han llegado hasta nosotros, son testigos de su afán de exactitud y de la lentitud con que elaboraba sus obras.

Todo ello queda de manifiesto en *Consuelo*, la mejor de sus comedias dramáticas. La figura de la protagonista, que desprecia el amor de Lorenzo y se casa con Ricardo, atraída por la riqueza de éste, siendo al fin abandonada por ambos, está finamente trazada; la versificación es atildada y la crítica de la preocupación materialista se lleva a cabo sin merma de las exigencias estéticas (2001, 523)³⁶⁰.

Ayala consigue, mediante el uso del octosílabo, reflejar no solo la mentalidad burguesa de la época, sino también las preocupaciones, defectos y virtudes internas de los personajes. Las cuatro obras, con su uso del lenguaje, del diálogo y del monólogo, se convierten en una ventana abierta a la época, a la ideología del autor y a la moda de su tiempo. Solo en ocasiones usa la prosa (en cartas, notas...) pero como puntos de inflexión para dar una información que mediante el verso no sería verosímil, así como para reflejar el uso continuado de este método de comunicación en la sociedad burguesa, sujeta al secreteo, a la discreción, a las buenas formas... pero, en realidad, alejado de todo ello.

A modo de certificación de todas estas opiniones, críticas y explicaciones sobre el teatro de Ayala puede entenderse el análisis exhaustivo de las cuatro 'altas comedias'. Me ocuparé, en primer lugar, porque su tratamiento responde a la intención crítica de Ayala con respecto a la sociedad de su tiempo, del argumento y los temas que de él se derivan. Seguirá el análisis de la estructura externa (actos, escenas, didascalías) e interna de las obras, con el que intentaré mostrar la habilidad técnica de Ayala. La construcción de los personajes (a los que el dramaturgo dota de profundidad psicológica) y el estudio del espacio y el tiempo (aspectos estos, tal vez, más simples debido a su propósito realista) se completan, finalmente, con un repaso de la valoración crítica que las obras de Ayala han merecido.³⁶¹

³⁶⁰ Aclaremos que sustituye el nombre de Fernando por el de Lorenzo y este cambio, que no deja de ser un *lapsus*, tiene una explicación que proporcionaré más adelante.

³⁶¹ Para el análisis dramático he tenido en cuenta, sobre todo, las propuestas teóricas de los siguientes estudiosos: Bajtín (1979); Bobes, (1987 y 1997); Fischer- Lichte (1999); García Barrientos (2004); García Berrio y Huerta Calvo (1995); Garrido Gallardo (1998, 2000); Genette (1966, 1969 y 1972), (1989); Greimas, (1973); Grillo Torres (2004); Hormigon (2008); Iser (1987), Helbó (ed.) (1978), Jauss (1987); Lapesa (2004); Luckács (1973); Marinis (1982); Oliva (2004); Pavis (1982, 1984 y 2002); Rubio Martín (1994); Searle (1969); Spang (1991 y 1996);

VI. 1. *El tejado de vidrio*(1856)

Decía Gonzalo Calvo Asensio, en 1875, que esta es la obra maestra de Ayala y “debe ser considerada como una de las más preciadas joyas de nuestra literatura” (1875, 170). El dramaturgo se la dedica a Emilio Arrieta³⁶², con las siguientes palabras:

Siempre han sido hermanas la Música y la Poesía; pero nunca tanto como lo somos los dos.

Quisiera, queridísimo Emilio (y tú lo crearás fácilmente), que esta comedia fuese la mejor que en lengua castellana hubiera escrita; no por el amor de padre que te profeso, sino porque de esta suerte sería más duradero el testimonio de fraternal cariño que en ella te consagra tu mejor amigo,

Adelardo

Resulta curioso que Adelardo le diga en esta dedicatoria a su amigo Emilio que le profesa un amor paternal si tenemos en cuenta que Arrieta era seis años mayor que él. Posiblemente, esa diferencia de edad no invalida que Ayala se pudiera sentir protector, en cierto sentido, del gran músico puesto que lo acogió en su piso de la calle de San Quintín y con él vivió hasta su muerte.

Pero esto no deja de ser un dato anecdótico ante lo que sí parece deducible: que Ayala tenía la mejor impresión de su obra cuando se la dedicó a su mejor amigo. En cuanto a la

Trancón (2006); Tordera (1978b; 1978a, 157-199; 1981, 143-156, 1997; Toro (1992); Übersfeld (1993), y Urrutia (2007).

³⁶² Nació en Puente la Reina (Navarra), el 21 de octubre de 1823. De familia humilde de labradores, quedó huérfano de niño y se trasladó y educó en Madrid con su hermana. Inició sus estudios de música en el Conservatorio de Madrid y en 1839 marcha a Italia para estudiar piano. En 1841 ingresa en el Conservatorio de Milán entre 1838 y 1846 y termina la carrera con premio extraordinario. En Italia, en colaboración con el libretista Temístocles Solera, compuso su primera ópera: *Ildegonda*, estrenada en 1846, con la que obtiene gran éxito, y gana el premio de composición en la Scala de Milán. De vuelta en Madrid, en 1846 se da a conocer como director de orquesta en el teatro del Circo, en el que también estrena en el mismo año una sinfonía. Conoció a Isabel II en una fiesta de palacio y la reina lo tomó como profesor de canto, lo nombró compositor de la Corte tres años y ordenó construir un teatro en el Palacio Real donde Arrieta estrenó su primera ópera en 1849 y, posteriormente, sus nuevas óperas *La conquista de Granada* (con letra en italiano, también de Solera) en 1850 y *Pergolesi* en 1851. Fue nombrado profesor de composición de la Escuela Nacional de Música de Madrid en 1857 y pasó a ocupar el cargo de director, sucediendo a Hilarión Eslava, en 1868, función que ocupó hasta su muerte en 1894. En esta época compuso numerosas obras destinadas a conciertos, concursos y actos académicos. Entre sus alumnos más destacados se encontraron Tomás Bretón y Ruperto Chapí. A pesar de haber contado con el apoyo de la reina, tras el destronamiento de esta publicó el himno *Abajo los Borbones*.

Al renacer la zarzuela con los éxitos de Barbieri, Gaztambide y otros autores, junto con el cierre del Teatro del Real Palacio, Arrieta se sintió seducido por este género y abandonó la ópera. En 1853 estrenó su primera zarzuela en el teatro del Circo, *El dominó azul* y, treinta años después, la última, *San Francisco de Sena*. En total es autor de cincuenta títulos (algunos escritos con su íntimo amigo López de Ayala), el más famoso de los cuales es *Marina*, con libreto de Francisco Camprodón. Nacida como zarzuela en 1855, la convirtió en ópera que fue estrenada en el teatro Real de Madrid en 1871. En 1871 recibe la Gran Cruz de Isabel la Católica y en 1873 es nombrado académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recién creada sección de Música. Aunque el estilo de Arrieta se puede considerar conservador, sus obras, ricas en melodías, fluctúan entre las referencias locales y el italianismo que nunca abandonaría. Murió en Madrid el 11 de febrero de 1894.

hermandad que establece entre la poesía y la música, según Valbuena Prat, es lo mejor del drama por su musicalidad interna que cuida y realza el verso (1944).

El tejado de vidrio inicia en el teatro de Ayala la comedia burguesa de costumbres. La llevaron a escena los siguientes actores: Teodora Lamadrid, Julián Romea, Arjona, Tamayo, Alisedo, Laplana, Morales, Bullón, Rodríguez y Osorio. El estreno se realizó a beneficio de Julián Romea, según noticia de *La Nación* (1-V-1856). Mabel Harlan asegura, tal como quedó dicho en el capítulo de la biografía, que se debió de representar a finales de abril (el día 30, fecha que señala asimismo Coughlin) o a principios de mayo, posiblemente el 3 de mayo³⁶³. Así se desprende también de la crítica aparecida en el *Semanario Pintoresco Español*, con fecha 4 de mayo. Lo cierto es que tuvo tanto éxito que las representaciones se prolongaron durante todo el mes de mayo, tal como se desprende de la información que da el periódico *La España* en distintas fechas; concretamente, el 24 de mayo informaba de lo siguiente: “Función regia. S.M. la reina asistió el miércoles al teatro del Príncipe a la representación de *El tejado de vidrio*, de Adelardo López de Ayala”.

Un buen número de críticos, entre ellos Oteyza, sitúan la fecha en 1857 cuando las actividades de *El Padre Cobos* iban a ocasionar los resultados señalados en su biografía³⁶⁴. Harlan rebate a Oteyza, quien afirma que esta obra y la siguiente, *El tanto por ciento*, tuvieron éxito porque habían sido precedidas por su famoso discurso en defensa de ese periódico. La autora demuestra con datos comprobables que la primera obra se representó, al menos, seis semanas antes del discurso, con lo cual es absurdo insistir en que este último hiciera por él lo que no hicieron sus esfuerzos dramáticos. Por otra parte también es ilógico decir que *El tejado de vidrio* se vio eclipsada por *El tanto por ciento* cuando esta última se representó el 18 de mayo de 1861, o sea, cinco años después. La obra precedió a su discurso de defensa de *El Padre Cobos*, que como sabemos le dio reconocimiento político, y también precedió en un año a su primera elección a las Cortes (1935, 419-423). Castro y Calvo también se equivoca cuando habla de que el estreno de la obra se llevó a cabo cuando ya había logrado su primer acta de diputado (1965, I, 126-127). Fue elegido por primera vez diputado por Mérida en 1857 y por Castuera en 1858. Edward Coughlin afirma que fue impresa cuatro veces entre 1856 y 1877, según Valbuena Prat porque era un magnífico ejemplo del género (1977, 76).

³⁶³ La polémica en torno a esta fecha se expuso en su momento y no insistiré en la opinión errónea de Oteyza. Remito de nuevo al artículo de Harlan (1938, 236-249).

³⁶⁴ Ayala en esta época trabajada en *El Padre Cobos*. Recordemos que en mayo ocurrió el asalto a la casa-administración de *El Padre Cobos* y el 20 de mayo apareció publicado “El Himno a Espartero”, pocos días antes de que asistiera la reina a la representación de *El tejado de vidrio*. La defensa del periódico tuvo lugar en Junio del 56.

VI. 1. 1. Argumento y temas

El argumento es sencillo y está muy bien planteado: el conde del Laurel, libertino, hombre de moda y orgulloso de su fama, acoge como alumno para darle lecciones de seducción a Carlos, un joven un tanto necio y escrupuloso en dejar de lado su orgullo. Con tal objeto, como ensayo y como práctica habitual, el maestro va a seducir a Dolores, esposa de su fiel amigo Mariano que es un rico burgués. El discípulo, a su vez, se dedicará a Julia, amiga de Dolores, sin que el conde sepa de quién se trata pues, en secreto, se ha casado con ella. Comienza el juego amoroso y Dolores acaba confesando a Julia quién es su conquistador y escribiéndole al conde una carta³⁶⁵ para aclarar los malentendidos. Julia, indignada pero decidida a vengarse de su marido, acepta a Carlos para que la acompañe en un proyectado viaje a Francia. Carlos, muy contento, le dice al maestro el nombre de su amada y el conde, cuando ve que se le avecina un fin deshonoroso y que, además, puede perder a su esposa, se echa atrás y recapacita sobre su despreciable proceder. Finalmente, todo se aclara. El conde, lleno de vergüenza y de celos, pide perdón a Julia; Dolores pide perdón y se reconcilia con Mariano que se da cuenta de que su mujer lo necesita a su lado y Carlos se queda compuesto y sin novia.

Tradicionalmente, la unidad de tema es uno de los condicionantes de la representabilidad y se considera imprescindible para que el espectador no desvíe su atención en otros acontecimientos; el dinamismo de la acción, que tiene aproximadamente el mismo sentido de necesidad de que se sucedan episodios suficientes para mantener el interés del público, y la verosimilitud, es decir, la concatenación lógica de los hechos de modo que cada uno siga armónicamente al anterior según una verdad artística, son las siguientes pautas que se han de cumplir. Además de estas premisas, será necesario que la obra penetre en la psicología de los personajes para alcanzar el éxito; es necesaria la acción conjunta del interés de la trama por parte del espectador y de la acertada caracterización de las figuras que quedaba asegurada por la categoría de los actores, Julián Romea y Teodora Lamadrid en sus principales papeles. Todas estas características las encontramos en *El tejado de vidrio*, donde, tal como dice Valbuena Prat, “dentro de cada intriga de aparente frivolidad, late un drama hondo de sociedad burguesa, movida entre intereses y amoríos, sobre el que triunfa, como en Alarcón, una lección moral. Los desenlaces suelen ser de un efecto atenuado, a diferencia del teatro siguiente de Echegaray, en que la solución lleva el mayor efectismo; pero el conjunto, de un alto nivel poético, corresponde a un nimbo ideal, que se complementa con la forma en verso” (1956, 534).

³⁶⁵ La carta es uno de los recursos técnicos preferidos por Ayala y lo repite en las cuatro comedias.

Como vemos, el tema principal es uno –poner en evidencia el daño que puede causar un donjuán metiéndose en medio de los matrimonios–, lo que no permite al espectador distraerse del mensaje propuesto, cuya verosimilitud queda asegurada al ser esta, precisamente, una de las cuestiones que preocupaban a la burguesía de la época para quien está escrita la obra. Para esta clase el matrimonio y la familia son soportes esenciales del orden moderado que perpetúa el nombre y la riqueza, de ahí que se traten como un asunto que hay que preservar a toda costa. La familia es la célula vertebradora, hasta el punto de que los voluntariamente marginados de ella son considerados como elementos perturbadores y atacados sin misericordia, como vemos en el personaje Carlos. Fernández Vázquez concreta que la responsabilidad de mantener la institución recae enteramente sobre la mujer que nunca debe recriminar al esposo ni abandonarlo, al contrario, debe luchar por recuperarlo; esta idea está basada en una educación sentimental sustentada en criterios sociales estrictamente marcados por conceptos públicos y de posesión (2002-2003, 85-104). Pero debe matizarse esta opinión porque en la obra vemos cómo Julia recrimina a su marido su secretismo y su proceder y, por otra parte, Dolores reclama al suyo que la atienda; por tanto, la actitud de la mujer no es pasiva sino activa en su matrimonio. Calvo Asensio afirma al respecto: “las ideas, los sentimientos que el autor expresa, son los propios de nuestro siglo, sin reminiscencias clásicas, ni utopías incomprensibles” (1875, 169). Por su parte, Romualdo Álvarez Espino señala: “el pensamiento de la obra arranca del fondo de nuestra sociedad, si bien parece ser que tales sucesos son de todo tiempo, mas ha vestido aquel tan a la moderna el autor, lo ha impregnado de un sabor de tal actualidad, le ha sometido a tal modo de ser que *El tejado de vidrio* es una comedia sellada con la más viva realidad, y por tanto de la mayor fecundidad y provecho a nuestro tiempo” (1876, 388). Castro y Calvo (1956, I, 125-126) corrobora esa copia de la realidad circundante en la obra: “Ha desaparecido el cartón piedra y el clasicismo romántico, y los personajes, que ya viven en grandes salones, entre sillones de seda y *portiers*, palmas y flores y luces brillantes, pretenden encubrir, bajo el oropel del costumbrismo burgués, problemas sentimentales [...] Aquí y allá, encontramos salvables, para lo que pudiera llamarse teatro de ideas, desde la septembrina hasta los comienzos del siglo XX, párrafos que diríamos clave”:

CONDE: Siembra una frase sencilla
de amor, que turbe el sosiego,
que el mundo se encarga luego
de fecundar la semilla.
Los necios que las adulan,
los ruidosos galanteos
que despertando deseos

de boca en boca circulan:
todo ayuda a la caída.”

El tema del donjuanismo es recurrente a lo largo de la literatura culta y popular española, de la universal y también de la poesía, de la novela, de la música y después del cine, etc. Lo han tratado autores como Corneille, Molière, Byron, Richardson, Baudelaire, Tirso de Molina, Calderón, Zamora, Espronceda, Zorrilla, Valle Inclán, Grau, *Azorín*, Pérez de Ayala, los Álvarez Quintero, los Machado, Jardiel Poncela, Saramago, Arróniz... Mozart, Strauss...-. El personaje de don Juan tiene dudosa base histórica, aunque se haya inspirado en seres que existieron realmente como es el caso del veneciano Giacomo Casanova que dejó escritas sus memorias. El propio López de Ayala trata dos veces el tema: en *El tejado de vidrio*, de forma seria, y en *El nuevo Don Juan*, como parodia del personaje del eterno seductor. Ayala tiene muy cercano el exitoso estreno del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en 1844, y lo tomará como hipotexto en numerosas ocasiones, si bien el donjuán de *El tejado...* guarda también mucha relación con *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina³⁶⁶, sobre todo en la prepotencia del personaje, que roza en ocasiones lo sacrílego. Con el personaje de Molière³⁶⁷ comparte su rechazo a toda imposición y su tendencia a filosofar (o lo que es lo mismo, a moralizar, actitud que se acrecienta cuando él es el objeto de la deshonra). No hay duda de la desvalorización que ha sufrido el tipo mítico: lo que en la Contrarreforma era aviso para mantener el temor de Dios y en el romanticismo símbolo de la rebeldía, va a aburguesarse progresivamente: en Zorrilla es ya un “diablillo” y en *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega lo veremos moverse en los más lujosos ambientes burgueses, aireando sus conquistas para acrecentar su fama, convertido en burlador burlado en su relación con Clara y descalificado como integrante de la sociedad ideal avalada por el matrimonio (Yáñez, 1998, 155-166).

Tal como se comentó a propósito de la recepción de la obra dramática, para valorarla en todo su sentido son dos los aspectos que hay que considerar: el literario interno, implicado por el texto de ficción, y el contextual, aportado por el lector o el espectador porque, como advirtió Umberto Eco, en ella se plasma una realidad, más o menos cierta, pero los valores y actitudes que defiende el autor no tienen que coincidir plenamente con los de sus posibles espectadores porque los horizontes de expectativas que en cada momento va planteando el emisor-creador, así como las soluciones, pueden no ser los que hubiera escogido el receptor de su tiempo, a pesar de

³⁶⁶ Obra publicada en 1630, aunque se tienen noticias de compañías que la representaron entre 1617 y 1629 (Cfr. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Tirso de Molina y *El Burlador de Sevilla*: La hipótesis tradicional y el estado de la cuestión”, *Castilla. Estudios de Literatura*, II, 2011, 151-165).

³⁶⁷ *Don Juan ou le festin de Pierre*. Obra estrenada en el teatro del Palais Royal, el 15 de enero de 1665.

vivir todos enmarcados en los mismos referentes históricos. En el caso del personaje del don Juan, convertido desde muchos siglos atrás en símbolo español y tópico literario universal, nada tenía que ver en el siglo XIX con el joven aficionado a las damas que da patadas a una calavera, tal como aparecía en el antiguo romance de Corueña recogido por Juan Menéndez Pidal, ni tampoco con la forma mítica que se concreta por vez primera en el texto dramático de Tirso y que sigue evolucionando en un proceso de transvalorización y desvalorización hasta llegar a nuestros días; ni siquiera con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla que era el más próximo a López de Ayala, y, asimismo, nada tiene que ver tampoco el donjuán de *El tejado de vidrio* con el que aparecerá después en *El nuevo Don Juan*. Las interpretaciones no solo cambian y se enriquecen de emisor a receptor y de generación en generación, sino que pueden variar y modificarse aun en la pluma del mismo dramaturgo, pero es que todavía hay más: el punto de vista del dramaturgo puede no estar de acuerdo con el de sus personajes. A este respecto es muy ilustrativo el hecho de que *Clarín*, en *La Regenta* (capítulo XVI), opina del *Tenorio* de Zorrilla que ya solo sirve para ser parodiado y, sin embargo, Ana Ozores, que asiste a la representación, ve la obra como algo divino, sublime, extraordinario, llena de magia y de hechizos. *Clarín* aprovecha para decirnos que, a pesar de que todos los españoles conocían y recitaban versos sueltos del *Tenorio*, no lo habían visto ni leído nunca. En definitiva, esto quiere decir que repertorio y perspectivas necesitan del receptor para ser actualizados y ambos presuponen la preorientación que brinda el autor, o sea su interposición en el texto, a través de los personajes, de la acción y en general de la puesta en escena para que pueda ser oportuno y certero el sentido que se le da. Por otra parte, con respecto a esta obra, hay que partir de una cuestión teórica y es la siguiente: mientras el receptor implícito acepta participar en el sistema mitológico que sustenta el mito –esa participación forma parte de la competencia que todo receptor debe poseer para su adecuada recepción-, este sobrevive aunque se le vaya refundiendo y recreando desde coordenadas ideológicas y culturales nuevas. Son tantos estos antecedentes que era difícil que el público pudiera asistir a la representación con una actitud objetiva: versos, actitudes, sentimientos, anécdotas... estaban en la mente de todos los espectadores y, por lo tanto, el horizonte de expectativas que brindaba la obra al espectador era limitado.

Según David T. Gies, en el *Don Juan* de Zorrilla se vislumbran los dos romanticismos: el liberal y el conservador. Como muestra del romanticismo liberal está el primer don Juan, libertino y rebelde, que se parece al don Álvaro, al Macías, al Trovador, al Diego de *Los amantes de Teruel*, al Félix de Montemar de *El estudiante de Salamanca*. Es ese don Juan, cínico y revolucionario, que se enfrenta a Dios y que se rebela contra el orden social, el que explota en la década de 1834-1844, años en que el romanticismo español encuentra su expresión más

incendiaria. El triunfo de Zorrilla con el *Don Juan Tenorio* refleja el del desarrollo de la “década moderada” de 1844-1854 y la vuelta al *status quo*. Tal transición no tiene lugar solamente en el plano político, sino, lógicamente, también en el privado y personal. Los románticos conservadores, cuyas teorías se basan en Schlegel, Novalis, Heine o Chateaubriand, filtradas y desarrolladas entre otros por Böhl de Faber, Alberto Lista, Donoso Cortés y Agustín Durán, son las que influyen en los políticos y literatos españoles que evolucionaron desde posturas revolucionarias a otras conservadoras: Rivas, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, García Gutiérrez, Hartzenbusch y el propio Ayala, que van a defender la historia y el espíritu españoles: la defensa del cristianismo, de la monarquía, de los valores medievales, de lo nacional, la lealtad, el amor familiar, la misericordia del Ser Supremo... Todo lo que recoge Ayala en su discurso y que estaba presente en los dramas del siglo de Oro. Así, don Juan Tenorio acaba transformando su rebeldía en respetabilidad burguesa, creyendo en Dios y redimiéndose a través de doña Inés. Es el triunfo de la moderación (Gies, 1982, 545-551) y de las normas establecidas.

Del personaje teatral del don Juan que aparece en el siglo XVII (cuya cualidad más significativa no era su facultad amatoria, rasgo anecdótico en la época, sino su soberbia frente al universo trascendente y, por tanto, su satanismo) no queda en el siglo XIX casi nada, pues Zorrilla dio un giro de ciento ochenta grados al discurso romántico. El *Don Juan* de Zorrilla es, ya desde el comienzo de la obra, a lo sumo, un “diablillo”, como lo llama Brígida, y este diablo convencional, tocado por el amor, acabará santificado y ascendiendo a los cielos. Sí mantuvo el autor los signos externos de la estética romántica: el amor, las imágenes nocturnas, las lágrimas y los suspiros. Esto es lo que confunde al público y le hace considerar este don Juan Tenorio como la máxima figura representativa del romanticismo, pero en su seno ya lleva lo que John Dowling denomina el “anti-don Juan” y que permitirá desde muy pronto su desvalorización en obras de la “alta comedia” y su ridiculización en numerosas parodias (1977, 215-218). El cambio primero lo supone la obra *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, que encuadra la acción en un ambiente contemporáneo: el saloncito burgués y la tacañería propia del donjuán frente a la generosidad del original. Otra novedad que incorpora es la traslación del libertinaje a la mujer, porque según dice don Juan, “la que más santa parece es porque engaña mejor”. En cuanto a la moraleja, puesta en boca de Clara, la hermana de la protagonista, se refiere a la bondad del matrimonio, esquema del pensamiento burgués, entendido como “fuego que da calor al alma, sin abrasar”, frente al amor romántico que era fuego, pasión, castigo, infierno. La obra de Vega se estrenó año y medio después del *Tenorio* y, de hecho, tuvo más representaciones: entre 1844 y el fin del año 1849 se anunció para treinta funciones mientras que *El hombre de mundo* para

cuarenta y cuatro, si bien es cierto que la popularidad de la obra de Zorrilla no fue inmediata sino que crecía con el tiempo obedeciendo a otras condiciones que no imperaban en la época de su estreno. *El hombre de mundo* contribuyó de forma muy importante, tal como se dijo más arriba, al desarrollo de la ‘alta comedia’ que va a dominar en el teatro de la segunda mitad del XIX (Yáñez, 1998, 155-165).

Desde el punto de vista psiquiátrico, el donjuanismo o síndrome del casanova es una alteración neurótica de la personalidad. Obsesionados por la autoafirmación del poder, los donjuanes consideran la seducción como una manifestación más del mismo que los hace creerse figuras superiores. Simulan muy bien las emociones, pero no las sienten y pueden producir sufrimiento en las personas a las que seducen. Ignoran la felicidad, la virtud y la decencia, de ahí que les interese el triunfo permanente sobre la mujer que someten, el marido o novio al que logran burlar, el confesor o el mismo Dios al que pueden mancillar³⁶⁸; pero no se conforman solo con esto, sino que tienen que hacer alarde de su conducta y dar salida a la ansiedad por lo novedoso, por la conquista. Gregorio Marañón, que estudió al personaje, afirma que seducir es un arte y presumir un complejo, por tanto estamos ante un narcisista desalmado capaz de romper todas las normas y reglas preestablecidas en la sociedad³⁶⁹. El mito descubre así una característica del imaginario erótico masculino, corporeizado en la posesión, la dominación y el libertinaje.

En *El tejado de vidrio* todas estas características están muy bien plasmadas en el personaje principal, el conde del Laurel, y en menor grado en su discípulo, Carlos. Para el donjuán no siempre es imprescindible la posesión sexual pues, por su egolatría incorregible, basta que una mujer le evidencie su entusiasmo, su admiración hacia él, que lo haga sentirse irresistible, para que goce con su aventura. Desde el lado femenino podría decirse que, tengan o no una aventura con ellos, las mujeres se sienten atraídas en un primer momento o, por lo menos, consideran interesantes a estos personajes ya que son seres camaleónicos que se metamorfosean con la persona que tienen al lado: perciben muy rápido sus gustos, debilidades, preferencias, carencias...y con esos datos manejan la relación. Así ocurre con Dolores, Julia y Elisa, los tres personajes femeninos de esta obra, si bien las dos primeras, que son el objeto presente del conde y de su alumno, acaban rechazándolos y de la tercera, a pesar de que también hubo en el pasado una relación, el conde no quiere saber nada. En escasas ocasiones hay referencias físicas, eróticas

³⁶⁸ Cfr. Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975.

³⁶⁹ Cfr. Gregorio Marañón, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958. Y Aniela Ion, “El viaje de Don Juan a través de los siglos”, *Reviste Recunoscute, CNCISIS/Philologica*, Tomo 3, 2003, Universitatea Alba Julia, Craiova.

o sexuales³⁷⁰, aunque quedan insinuadas en las alabanzas de la belleza de ellas o en ciertas insinuaciones; por ejemplo, para Carlos, Julia es más guapa que Dolores, tiene unos ojos “lentos de luz”, aunque los ojos de Dolores son “los de Andalucía” (sin más especificaciones); Julia posee un hermoso cuerpo –“presencia”, “cintura”–; el conde le pregunta a Mariano si Dolores estará embarazada; Dolores es “nueva en la lid”, es decir, no tiene experiencia en los menesteres amorosos adúlteros, frente a Elisa que ha mantenido relaciones con el conde “en aquellos tiempos...”; Julia se queja ante el marido de que la tiene “distante” y celosa; el conde parece “mustio y cansado” con las damas al iniciarse la escena primera del acto I, en contraste con Mariano que recuerda su “edad fogosa”, aunque luego se quejará de su relación tibia con Dolores. La referencia sexual se hace más explícita cuando el conde se refiere a “goces” o compara sus calurosas palabras a Dolores con lo que puede ofrecerle su marido:

CONDE: Aún resuena en sus oídos
el eco de mis palabras.
Irás ese pobre a aburrirla
con sus caricias prosaicas.
Comparará... ¿No comprendes?
[...]
Ya tú ves si hay distancia.
(I, 11)

Hay psicólogos que piensan que estos sujetos son unos triunfadores en el campo amoroso tanto como en otro orden de cosas, pero en la obra que nos atañe no queda confirmado que el conde del Laurel sea hábil en los negocios, asunto que se trata de soslayo en la obra y que era muy importante para la clase burguesa de la época. Al contrario, el conde delega las conversaciones pendientes de sus negocios en su tío y Mariano.

En la escena segunda del acto I de *El tejado de vidrio* hace su aparición el conde del Laurel, que es el donjuán de esta obra. Julia, Carlos y Mariano solo una vez cada uno lo llaman por su nombre, Alfredo; el autor en las acotaciones y el resto de los personajes se refieren a él siempre aludiendo al título nobiliario que ostenta, igual que al Burlador de Sevilla se le conoce por ese sobrenombre. En esa escena le acompañan su amigo Carlos y dos caballeros sin nombre (los cuales nos recuerdan, por su paralelismo, a los capitanes Centellas y Avellaneda del *Tenorio*). Después de los saludos de rigor, la conversación gira en torno a que “notan con pena /

³⁷⁰ El sexo como tema nunca aparece en el teatro. Podemos encontrar alusiones a las relaciones conyugales o al atractivo de la mujer pero nunca aparece explícito. Habrá que esperar a los años finales del siglo para que la mujer se muestre, como objeto de exhibición física, en las revistas y espectáculos sicalípticos.

las damas [...] que huyes de la sociedad; / que ya estás mustio y cansado”. Mariano, que también se halla presente, pretende justificarlo y confiesa:

MARIANO:en mi edad fogosa
fui calavera, y tenía
opinión. Mas llega un día (*al conde*)
en que hay que ser otra cosa.
Pon a tus locuras coto;
cuida tu hacienda y tu nombre...

El conde parece recapacitar y le responde: “Tienes razón; tiempo es / de variar [...] que estoy cansado”. Ante tal reflexión, Carlos le pregunta si es cierta su “mudanza” a lo que el conde responde:

CONDE:Calla, tonto; es una voz
(*Aparte a Carlos.*)
que han hecho correr las feas.
(I, 2)

Y unos versos más adelante, expone el verdadero motivo:

CONDE:Conviene que ese marido
viva en esa confianza.
Que no sospeche.
(I, 3)

Es una respuesta llena de ironía y responde a la postura de un cínico, primera característica donjuanesca que muestra el personaje y que comparte con el Burlador, con el Tenorio y con el don Juan de Molière: el rechazo firme de toda ley y de toda imposición. Todos le abrazan con gozo y le alaban: “¡Maestro!” “¡Carísimo tunante!”, “¡Bravo!”. “¿Conque hay amor en campaña?”, inquiera el Caballero 1º y el conde, acallándolos, responde:

CONDE:Hablad más bajo.
Este sabe que trabajo
en la viña del Señor
[...]
Quiero dar fin a mi historia
con honor. [...]
Es necesario ir cediendo
el puesto a la juventud.
(I, 3)

“¿Quién es ella?”, le preguntan, y el conde describe a su dama, Dolores, con los siguientes adjetivos: “Invicta, famosa y bella” (I, 3). Los demostrativos “ese” y “este”, con los

que se refiere a Mariano son claramente despectivos, mucho más si tenemos en cuenta que se está refiriendo a quien llama su amigo; por tanto, cuando le habla como a tal, miente, y cuando piensa en actuar contra él conquistando a su mujer, es vil y procaz, como lo es cuando manifiesta que quiere acabar con “honor”, palabra que se llena de sarcasmo al pronunciarla él. Nuevamente tenemos que recordar al don Juan de Zorrilla que también pretende robarle la dama, doña Ana de Pantoja, a un amigo, don Luis Mejía. Privar a un personaje de dignidad, de moralidad, de la capacidad de amar es ya de por sí un medio para su reducción y degradación y es un recurso que se utiliza con frecuencia en las parodias, que Ayala conocería de sobra pues eran numerosas las que se representaban dentro del género chico.

La caracterización de este personaje no se limitará a su faceta de conquistador (y en esto se diferencia del Burlador y del Tenorio) sino que se va a ver enriquecida, y su superioridad evidenciada, por su labor de maestro en el arte de seducir. En este sentido, nos va a ilustrar con un manual completísimo con el que nos recuerda al Arcipreste de Hita y su *Libro de Buen Amor*. Ayala, a la par que carga contra el libertino y defiende el buen amor, nos pone en contacto con el tratado de *ars amandi* de este donjuán que le permite salir airoso practicando el amor ilícito. El juego amoroso se inicia como una lucha siguiendo la tradición cortés, de ahí los términos “campana”, “invicta”, “gloria”, “victoria”, “lid”, “batalla”, “¡a ella!” Dentro de la tradición petrarquista, del tópico de la *donna angelicata*, hay que entender también las palabras del conde: “Permítame usted al menos el placer de contemplarla” (I, 9) o “Si no es ángel la mujer, ¿qué quiere ser en el mundo?” (IV, 8), lo que contrasta con consideraciones que suponen animalización (cuando se compara a la mujer con un caballo al que se espolea, se la define como “brava presa”, se dice que el amante embiste o Elisa pretende domesticar a su señora) y cosificación (la conquista supone un “trofeo”, la virtud de la mujer es un “falso vidrio”, la debilidad del conde es metaforizada por él mismo como “mostrar mi costilla”...). La animalización y la cosificación son recursos propios de la parodia con los que se busca la degradación de los personajes o de alguna de sus cualidades pues, lógicamente, evidencian las discordancias que se establecen entre el significado y el referente. ¿Y a quién se refiere el conde al hablar de “la juventud” a la que cederá su puesto? Él mismo se lo aclara al Caballero 1º: “No temáis que me aleje / hasta que educado os deje/ [...] a este mozo” (I, 3). El mozo sobre el que va a “ejercer su ciencia” es Carlos, que le ha pedido consejo para conquistar a una dama de la que, de momento, solo sabemos lo que él nos dice: “¡Qué presencia! ¡Qué talento y qué cintura!” (I, 3). El maestro le pregunta su nombre, pero el discípulo lo calla porque teme que, si se entera, se la quiera quitar. Tal confianza le merece quien, además de enseñarlo, no dudaría en convertirse en su rival. No faltaría algún psicólogo que explicara ese temor y las siguientes

palabras como de complejo de Edipo: “Ponte diestro / cuanto antes [...] que pronto, hijo mío, reemplazarás al maestro” (I, 8). Así pues, si la primera regla había sido que el marido “no sospeche”, que viva “en confianza”, la segunda es:

CONDE: Si has de enamorarla, empieza
por no enamorarte tú.
El amor perturba y gasta
el seso. Alguna afición,
para que haya inspiración
en cuanto digas, y basta.
(I, 3)

Es la advertencia de un pérfido que no duda en traicionar a quien ha de sufrir las consecuencias. Pero, como es la primera mujer a la que Carlos va a poner asedio, el conde presiente “que has de amar con frenesí” (I, 3), actitud que va a distinguir al maestro del alumno, que, de momento, no está tan corrompido como aquél. Tercera regla: la mujer a la que se va a seducir no puede inspirar respeto. “¿Estás beodo?” le reprende a Carlos cuando le confiesa ese sentimiento: “¿quién se atreve / en el siglo diez y nueve / a decir ese vocablo?” (I, 3). Aparte de la alusión directa al tiempo real que están viviendo los personajes, que coincide con el tiempo de los espectadores, está la cuestión del atropello a la enamorada que tiene el mismo valor de un objeto que se usa y se tira cuando ya ha cumplido su función, que es la de acrecentar la fama del falso amador. “Valor”, “aplomo”, “estudio” de las situaciones, trazar “un plan de operaciones”, “no implicarse en el amor”, “trabajar”, “sacar partido”, “no cansarse”, “manos limpias” y “punto en boca”, es decir, sigilo. Son las normas que le dará a continuación y la regla general, que es una absoluta infamia: “suprime las que ya tienen historia” (III, 11), o sea, dedícate a las vírgenes e inocentes y olvídate de las *fashionables*, como decía el personaje de *No matéis al alcalde*, de Eduardo Zamora, obra a la que ya me referí.

En tres parlamentos condensa el perverso maestro todas las felicidades de la conquista y el compendio didáctico de un “diestro” en estas malas artes, lleno de iniquidad y desprecio hacia el matrimonio que no ve como una unión sólida ni consistente; hacia la mujer porque la ve como a un ser débil para defender su honor y su virtud; y también hacia el marido a quien considera un petimetre sin opinión en el matrimonio e incapaz de defender a su mujer, mientras que él confía en su buen sino, el de un “libertino”:

CONDE: ¿Cómo imposible ha de ser
empresa tan favorable,
que se funda en la mudable
voluntad de una mujer?

¡Valor! A un mozo entendido,
rico, galán y gentil,
las cien puertas de marfil
abre el templo de Cupido.
Siembra una frase sencilla
de amor, que turbe el sosiego
que el mundo se encarga luego
de fecundar la semilla.
Los necios que las adulan,
los ruidosos galanteos
que despertaron deseos
de boca en boca circulan;
todo ayuda a la caída.
¡Carlos, verás qué momentos!...
¡Qué inquietudes! ¡qué tormentos!
Pero ¡qué vida! ¡qué vida!
Y cómo tu ingenio aumentan,
y tus pasiones divierten
con las lágrimas que vierten
y las mentiras que inventan.
Y aunque puedas dominarlas,
nunca del todo podrás
comprenderlas, y jamás
te cansarás de estudiarlas.
La rubia, que su honda pena
calla y en silencio gime;
el alma ardiente y sublime
de la arrogante morena...
¡Oh! Todas brindan al diestro
las delicias del Edén.
Lánzate, vence, sostén
la gloria de tu maestro.
Yo, cuando estés indeciso,
confortaré tu paciencia;
yo te daré con mi ciencia
las llaves del paraíso.
(I, 3)

CONDE: ¡Qué dulce y vaga inquietud
muestra la víctima tierna!
¡Qué ansiedad! ¡La lucha eterna
del amor y la virtud!
¡Y el contraste divertido
que forma en esta borrasca
la figura de tarasca³⁷¹
del alelado marido,
que ni sabe lo que pasa,
ni toma parte en la fiesta,
hasta que el pelo le tuesta
el incendio de su casa!...
Seguir en pos del trofeo
que niega el desdén en vano,

³⁷¹Tarasca aquí adquiere el significado de espantajo, estantigua, máscara.

y cada vez más cercano
aguija más el deseo;
mirar cómo aumenta el lloro
en divina perfección,
y al rebelde corazón
arrancar un “¡yo te adoro!”.
¡Coger el dulce resumen
de tanta falsa protesta!...
Vamos, vamos..., lo que es ésta
No la suelto, aunque me emplumen³⁷².
(I, 8)

CONDE: Pero si estás decidido,
a poco que su marido
te ayude, serás amado.
La soltera es un preludio
indigno de los discretos.
Para indagar los secretos
del alma, el mejor estudio
es la casada. Aprender
puedes toda la verdad
en esa doble unidad
del marido y la mujer.
Él, que ha perdido el amor...
La mujer que ya resbala...
Ella, volviéndose mala,
y él, haciéndola peor.
Los ricos ensueños de oro
que realizar necesita
una mujer; la exquisita
ternura, que es su tesoro;
eso, que es el alimento
de su existencia fecunda,
lo sofoca la coyunda
prosaica del casamiento.
Pues el marido ignorante
tantas flores desperdicia,
está muy puesto en justicia
que las recoja el amante.
¡Valor!
[...]
Roto una vez
el falso vidrio, *Laus Deo*.
Hasta el miedo que revela,
que su falta es grave, impía,
enciende su fantasía,
y más que freno es espuela
que en amante frenesí
convierte el desdén más seco.
[...]
¡Necio! La ofensa sería
no amarla siendo tan buena.
(II, 9)

³⁷²Antiguamente, el castigo que recibían las alcahuetas era el ser emplumadas, y así lo recuerda Celestina.

Su actitud roza el sacrilegio, característica que también lo acerca al Burlador o al Tenorio, pues da gracias a Dios por conseguir una maldad. Y, si no tiene temor de Dios, menos lo ha de tener de los hombres: ante la preocupación de Carlos porque los padres o hermanos de las mujeres atropelladas puedan pedir responsabilidades y reparación por el honor mancillado, el conde le responde:

CONDE: Pero ¿han de ser del Hospicio
las mujeres que tratemos?
¿No viven entre las gentes?
¿Parientes no han de tener?
Y al tratar a la mujer,
¿no has de tratar sus parientes?
Pues si esa es la dificultad
que su conquista nos veda,
dime: ¿qué mujer nos queda
disponible?
(II, 11)

“¡Es el diablo!”, había afirmado el Caballero 1º (I. 4) y más adelante Carlos: “Ya te he reconocido” (I. 8). Diablo, diablillo, demonio, Belcebú, son atributos que se le otorgan también al Burlador y al Tenorio³⁷³. Es interesante que observemos estas referencias porque con ellas queda en evidencia que Carlos tiene la conciencia de que el conde está imitando al don Juan Tenorio y por lo mismo el Caballero 1º lo compara con el diablo. De desafuero vil hay que catalogar asimismo el hecho de que el conde le vaya a permitir a Carlos que presencie escondido³⁷⁴ cómo él asedia a Dolores y los “síntomas alarmantes” que ella va dando de rendirse al adulador. Esta faceta de exhibicionista lo particulariza y distingue de los anteriores donjuanes y supone una falta de respeto y consideración enormes hacia la mujer, que se ve así mostrada en público en un momento que ella cree que es privado. A esta actitud le corresponde la de *voyeur*, y también lo será cuando en el acto tercero le proponga a Carlos ser él el que espíe su encuentro con Julia. Ayala no escatima bajezas con las que denigrar al personaje, como cuando lo acusa de saltador de casas ajenas -“En mis amoríos / he dado a los cerrajeros / mucha ganancia” (IV. 2)-

³⁷³ “El carácter luciferino de don Juan y su vecindad con la literatura ultramundana han sido destacados, en parte, por la crítica y utilizados abundantemente por los imitadores de *El burlador de Sevilla*. Baste recordar, a este propósito, el *Don Juan aux enfers* de Baudelaire o el diabólico de Barbey d’Aurévilly. En la vertiente hispánica, José Zamora domesticó en buena medida los rasgos satánicos de su héroe y Zorrilla lo convirtió en un demonio familiar. Las imágenes que configuran los rasgos demoníacos de *El burlador* son, sin embargo, algo más que caracterizadores de la maldad del personaje” (Egido, 1988, 37). En este interesante artículo, la autora señala, al respecto, características propias en el personaje: desafía las leyes del honor, desafía a Dios alzándose como vector de su propia ley y orden, se autoafirma en la burla, es mentiroso y perjuro, es soberbio y, por último, une en su carácter la seducción y el sacrilegio.

³⁷⁴ Ayala utiliza este recurso en tres ocasiones en esta obra y también en otras, como tendremos ocasión de ver, hasta el punto de que la observación a escondidas, el escudriñeo a hurtadillas se va a convertir en uno de los motivos estructurales de sus piezas dramáticas. Estos motivos confluyen y refuerzan los temas.

y aun se ríe del alumno porque a todo eso, cuando al conde le toca sufrir la deshonra, insulta y amenaza a Carlos con retarlo en duelo y también se plantea si deberá matar a la esposa infiel:

CONDE: ¡Y el imbécil en mi cara
(Sin poder reprimirse.)
no ha visto escrita su muerte!
[...]
No quiero llorar... si lloro,
Tendré que matarla luego.
¡Sí! No puede disculparla
mi conducta borrascosa.
¡Por algo la hice mi esposa
sin tratar de deshonrarla!
¡Oh! ¡castigo tan tirano
Nadie lo merece, no!
¿A quién he causado yo?...
(III, 12)

En estas cavilaciones se halla cuando entra en escena Mariano, lo que deja estupefacto al conde que, en aparte, exclama: “¡Gran Dios, Mariano!” Es la respuesta del sino del que antes presumía a su pregunta retórica, por lo que ahora ha perdido su capacidad demiúrgica y es él el muñeco con el que juega el destino y así lo reconoce: “¡Vamos! Hoy está el cielo / divirtiéndose conmigo” (III, 14). Pero no podemos dejar pasar este momento sin comentar que debajo de la ironía y la clave grotesca con que Ayala desenvuelve la acción hay una reflexión muy seria sobre el tema del honor. En el último acto, cuando el conde sale del gabinete donde se había escondido, están en escena Dolores y Julia. Esta última increpa duramente a su marido:

JULIA: Si usted nos pudo escuchar,
sabrán usted que a su pesar
honradas somos las dos.
¿Y tiene usted la insolencia
de alzar aquí sus miradas?
Donde hay mujeres honradas,
está de más su presencia.
(IV, 8)

El honor, para Julia, es el reconocimiento y la recompensa de la sociedad por las acciones virtuosas del hombre, de ahí que insista en que tanto ella como Dolores son “honradas”, o sea, ninguna de las dos ha aceptado el juego de la infidelidad. Sin embargo, para el conde el honor es el que sitúa al hombre en su sociedad y el que determina su derecho a preferencia, es la

afirmación de su orgullo y de su dignidad³⁷⁵. Y es que el conde, que pretendía convertir en adúltera a Dolores, se ha visto de golpe víctima de adulterio pues su propia mujer, Julia, simula que tiene por amante a Carlos. Este modo de entender el honor, desvinculado de consideraciones morales, es lo que le obliga a vigilar a su mujer con objeto de asegurarse de que su prestigio social sigue indeleble; en caso contrario se vería obligado a limpiar su deshonra con un asesinato, bien del amante o bien de ella misma³⁷⁶.

En su faceta de falso amante, adopta ante Dolores el comportamiento de un amator platónico: “Usted me manda”. Cuando ella le manifiesta que quiere compartir con él su desánimo en su matrimonio, él aprovecha su estado depresivo para atacar: “Usted me roba / hasta el placer de mirarla”. Pero, a continuación, se muestra como un auténtico bellaco: “¿Y no teme usted que el mundo / pretenda saber la causa?” con lo que manifiesta su intención de recurrir hasta a la amenaza velada para vencerla: hará pública su aventura y la primera en enterarse será la criada, con lo cual estará en boca de todos sus conocidos. El conde insiste en su mentira, aunque ella no quiere ni oírlo y le ruega que tenga “piedad”:

CONDE:¿Le he dicho yo por ventura
“esto es amor que me mata,
es amor que usted me inspira
y del mundo me separa”?
[...] ¿Le he dicho que el alma
no reconoce otro dueño
que el que sabe conquistarla,
porque el amor es divino
y las leyes son humanas.
[...]¿Teme usted que en adelante
la ofenda mi pura llama?
(I, 9)

³⁷⁵Cfr. Julian Pitt-Rivers, “Honour and Social Status”, en *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, Edición de J. G. Peristiany, University of Chicago Press, 1956, pág. 36.

³⁷⁶Thomas Austin O’ Connor, en un magnífico análisis sobre *El médico de su honra*, de Calderón, demuestra cómo se divorció el honor de la virtud, su fuente tradicional, y cómo a Calderón le interesan más los problemas fundamentales y los temas humanos que subrayan los apuros obvios provocados por una consideración irrazonable del honor. Los personajes masculinos de *El médico de su honra* consideran que las mujeres son posesiones suyas, más o menos como objetos, y la razón es simplemente porque se consideran biológicamente superiores. La muerte de doña Mencía, a quien le ha pedido don Enrique que mantenga relaciones sexuales con él (tal derecho procede de que él es hombre y ella mujer) ilustra la lucha entre la moralidad exigida por una sociedad compasiva (que considera una aberración la desigualdad entre los dos sexos) y la inmoralidad impuesta por una sociedad bárbara regida por el honor degenerado. “En esta obra –afirma O’ Connor– Calderón desinfla la autoimagen heroica de la España masculina al reducirla a una tipificación contemporánea. En vez de producir acciones virtuosas dignas de alabanza, esta sociedad masculina mantiene un código del honor degenerado que promueve el vicio. En vez de una nobleza verdadera que promueva en nombre de Dios, patria y familia, halla Calderón una mezquindad de mente y una vileza de espíritu, características de una nación degenerada. En vez del heroísmo de las glorias pasadas de España, encuentra un fingimiento y una postura que sólo pueden burlarse de la historia al imponer todo su poder y peso sobre unas mujeres desgraciadas” (“*El médico de su honra* y la victimización de la mujer: la crítica social de Calderón de la Barca”, Giuseppe Bellini, dir., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Venecia, Bulzoni, 1982, 783-789).

O sea, que para engañarla no duda en recurrir a divinizar su amor adúltero, su amor fementido, su falta de amor puesto que se trata de una conquista más, un reto amoroso, sin preocuparse de la confusión que en ella pueda originar esa actitud o los sentimientos que pueda despertarle; además es un sarcasmo pues, al mismo tiempo, supone un desprecio por el matrimonio que también es sagrado. Dolores, que no está en esos momentos para reflexiones profundas, desfallece como la doña Inés romántica: “Calle usted, por compasión”. La relación de vasallaje es tergiversada porque es ella la que está en una situación de inferioridad respecto al amante que la usa en beneficio propio y de su fama, pues la popularidad es lo que le interesa a estos falsos amadores, llámense conde del Laurel, Burlador de Sevilla o don Juan Tenorio. Ante la reticencia de ella, embustero y cínico, frío y calculador, cambia su actuación: en vez de agresor se muestra agredido, castigado sin motivo, martirizado hasta conseguir que ella se sienta compasiva: “Permítame usted al menos / el placer de contemplarla [...] Yo lo imploro / de rodillas a sus plantas” (son, como vemos, palabras muy similares a las que pronuncia don Juan, aunque en diferente circunstancia). Dolores cae en la trampa derrotada: “Dios me valga” (I, 9). Por si la verdad más cruda no le ha quedado suficientemente patente al espectador o ha llegado a emocionarse, el autor pone en boca del conde un aparte (“¡Serenidad!”) con el que este se anima a seguir agraviándola, o sea, atosigándola hasta que reduzca del todo su oposición. Carlos, que ha presenciado la escena interpreta erróneamente la declaración amorosa y cree que el conde ama a Dolores, pero el maestro lo saca bruscamente de su error: “¡Novicio!” (despectivo sacrílego pues esa palabra se refiere a estado religioso y aquí se interpreta como “novato”; es coherente, sin embargo, con ese amor semidivino que ha manifestado el conde que, en consecuencia, lo separa del mundo). Luego le explica a Carlos el motivo de la última parte de su actuación: “El marido –calla– / fingí que llegaba, y llega, / haciendo verdad mi farsa; / ya empieza a ayudarme” (I, 10). Carlos no da crédito ante tamaña ignominia: “¡Él peca, y a mí / remordimientos me asaltan!” Pero el burlador, tal es su naturaleza, no se siente culpable de su maldad y de su vileza; la conquista ha resultado una “¡bicoca!” y el marido no es Mariano, sino “el prójimo” (I, 8), término con el que lo aleja de sí mismo hasta que pierde su entidad particular. La claudicación de Dolores se producirá en menos de veinticuatro horas:

DOLORES:(Si aplausos tributa el mundo
al descaró y la perfidia,
¿qué estímulo tiene, ¡oh, cielos!
la que así se sacrifica?)
(II, 3)

Este delegar su responsabilidad que hace en un aparte merece un comentario: en los dos primeros versos, Dolores asume que conoce la verdadera personalidad del conde y este le merece los calificativos de descarado y pérfido; aun así, está dispuesta a aceptar el juego pues en la sociedad en la que vive no es la que se sacrifica la que merece aplausos. Estos cuatro versos encierran una denuncia muy dura que hace Ayala a la clase social burguesa y lo hace con un escepticismo tan grande que denota que difícilmente ve recuperable esa sociedad. Hasta aquí podríamos pensar que Dolores es tan hipócrita y desvergonzada como el conde y está dispuesta a beneficiarse de la permisividad de sus vecinos y amigos pero, cuando se aleja del magnetismo del donjuán, es capaz de darse cuenta de que se halla al borde de un abismo y esto le provoca un estado de ansiedad enorme y un miedo visceral a que él pueda presentarse en su finca de Aranjuez cuando esté allí sola:

DOLORES: ¡Esto no es vivir! Mi casa
se ha convertido en encierro
que me ahoga. Estas paredes
me hablan a cada momento
de ese hombre. Debo partir
al instante. A ver si pierdo
esta maldita costumbre
de pensar en él. Me encuentro
continuamente alarmada.
Yo no vivo, no sosiego...
Parece que un gran peligro
me persigue. ¡Dios eterno:
hazme la que siempre fui;
vuelve la paz a mi pecho!
¿Y Mariano?... ¡Ay! Su pena
me destroza... y no me atrevo
a fingir, me da vergüenza
de darle ningún consuelo.
[...]
Sola en la quinta... si ese hombre
va a visitarme... ¡Ay Dios! Tiemblo
de pensarlo. Sí, es preciso
que evitemos este riesgo.
¡Oh!, después de las palabras
que le oí, tengo derecho
a exigirle... Es necesario
que él no vaya. ¿De qué medio...?
(III, 2)

Y, mientras tanto, el conde, que juega con las personas a su antojo, no tiene reparos en mentirle al marido, hacerle creer que su mujer está preocupada por él y que ese es el motivo de sus continuas visitas y confidencias con ella.

Verdaderamente, el conde libertino que es quien ha montado todo este lío tiene una personalidad demoníaca e inconsciente que se manifiesta en una doble identidad, cosa que no ocurre con los burladores con los que lo estamos comparando (tanto el Burlador como don Juan Tenorio se enorgullecen constantemente de sí mismos). En el del Laurel se produce una especie de extrañamiento, de despersonalización que le hace dudar de quién es, como vamos a ver, y, a la vez, ese trastorno disociativo-psicótico³⁷⁷ le permite obviar la realidad y ser capaz de desempeñar diferentes roles según su entorno: amante con Dolores, amigo con Mariano, maestro con Carlos, marido con Julia. Es lo que en psiquiatría se denomina “síndrome del espejo”. Su talante externo nada tiene que ver con el deseo que también manifiesta desde el principio de dejarse de nuevas conquistas, marcharse con su mujer a la que a su modo ama y vivir una vida tranquila, pero son más fuertes su personalidad donjuanesca y su temor a que se descubra su secreto, como nos demuestra en este monólogo:

CONDE: ¡Cómo ha de ser!
¡Si saben!... ¡Temblando estoy!
[...]
Hace un año que en sigilo
hice la mayor torpeza.
Si descubren mi flaqueza,
¡qué nube! Yo estoy en vilo. (*Pausa.*)
[...]
¿Cómo pudo acontecer
este mal que me rodea?
¡Es posible que yo sea!...
(I, 5)

Se está refiriendo a su casamiento con Julia, quien le recuerda las promesas que le hizo en Biarritz y le pide que haga pública su boda:

JULIA: Que de abismo tan profundo
(*Bajando la voz.*)
salgamos pronto los dos.
Si lo has jurado ante Dios,
¿por qué lo ocultas al mundo?
¿Ha de ser mi esclavitud
eterna?
[...]
¡Ah! Yo ignoraba lo horrible
de esta absurda posición.
No me martirices más,

³⁷⁷ Todavía quedan treinta años para que el desdoblamiento de la personalidad se convierta en tema de novela con *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (en inglés *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), de Robert Louis Stevenson, publicada por primera vez en inglés en 1886.

ten lástima de mí.
¡Siempre distante de ti,
sin saber en dónde estás!
Pensando que alguna dama
te entretiene y la entretienes...
(I, 6)

Ante su negativa, porque está pendiente de la herencia de su tío, un viejo misógino, excusa que no convence ni al espectador ni a su mujer, esta lo acusa de “libertino [...] hombre de moda”, lo que conecta de nuevo el tiempo dramático con el tiempo real, o sea, que nos pone en relación con la situación contemporánea que se vive en el momento histórico en que Ayala escribe la obra y del público que asiste a la representación. Es desaprensivo y cruel y no tiene en cuenta el amor que ella le profesa; al contrario, la palabra “marido” le parece un “nombre terrorífico”, un “desvarío”, una “locura”, por lo que pretende seguir viéndola a hurtadillas y sin que se entere nadie. Volvemos al sigilo que le había recomendado a Carlos y a los secretos, las mentiras, los “mañana” que comparte también con los burladores antedichos. “Hay arcano”, había dicho el Caballero 1º (I, 2). Es el terreno propio de los calaveras perversos y desalmados que seducen a sus víctimas con alevosía y engaño y por lo mismo él, como el personaje de Tirso, tampoco da su nombre verdadero. Como Julia se niega a seguir manteniendo el ocultamiento y se enfada -“Olvida usted fácilmente / que Dios bendijo mi amor”-, el conde, al tiempo, en un aparte exclama: “Bien declara mi temblor / que lo tengo muy presente” (I, VI). Con una postura machista que subordina el valor de la mujer al del hombre, intolerable en una sociedad justa y moderna pero admitida como creencia estimable hasta bien entrado el siglo XX, afirma en el monólogo que pone fin a la escena:

CONDE: Enojada va conmigo...
Pero exigirme... ¡Eso no!
¿Cómo es posible que yo
digo... soy yo?... No lo digo.
Y si al mostrar mi costilla
[...]
Nada; calmaré, si puedo,
su enfado... Mas poco a poco;
mientras dura tengo un poco
de libertad. ¡Ay!
(I, 7)

El tema del donjuanismo y la caracterización del seductor sin escrúpulos queda muy bien plasmada por Ayala ya en el Acto primero. El autor insistirá en los actos siguientes con nuevos hechos que corroboran la faceta del personaje que ya está configurado, como son: valerse de Elisa, la criada que ejercerá de celestina, a quien no duda en ganarse ofreciéndole lo que ella

anhela: su escalada en la sociedad; alentar al alumno en “la batalla” amorosa; asaltar casas y violentar cerraduras; seguir vituperando a la mujer casada y burlándose del marido sin caer en la cuenta de que él mismo puede estar tirándose piedras a su propio tejado... En ese sentido, la relación que se establece entre Carlos y Julia no es sino un paralelo de la que el conde establece con Dolores: “Soy tu digno sucesor”, le dice (III, 11), y el propio conde así lo reconoce:

CONDE: Ese es mi espejo; en sus frases
me he contemplado a mí mismo.
Sí; me he visto retratada
el alma al daguerrotipo.
(IV, 3)

Efectivamente, el alumno utiliza el mismo decálogo de máximas, de adulaciones y de argumentos que aquel le ha enseñado para intentar su conquista y serán los mismos que usará para rebatirlo cuando el conde pretenda convencerlo de que abandone su asedio a Julia, quien accede al juego amoroso para dar celos, vengarse y aleccionar al marido. El conde cae en la cuenta de que el burlado ha sido él mismo y de ahí en adelante procura poner en orden todo lo que antes ha desorganizado:

CONDE: Es bueno... ¡Yo que he vivido
envolviendo a las mujeres
en vicioso torbellino,
hoy siento un afán tan raro!...
Hiciera mil sacrificios
porque fueran un modelo
de fe cuantas han nacido.
Piedras tiré con mi mano
al tejado del vecino;
romperlo fue mi delicia
y en mi ceguedad no he visto
que yo, que todos los hombres
tienen *Tejado de Vidrio*.
(IV, 3)

Este es uno de los monólogos más importantes de la obra y en el que el libertino se dispone a rectificar su comportamiento y aceptar las normas sociales. En presencia de Dolores, le pide perdón a Julia en unos parlamentos que tienen claramente como hipotexto al *Tenorio* de Zorrilla:

CONDE: ¿Consientes que yo perezca
en este infierno sumido?...
No hay un hombre arrepentido
que condenarse merezca.

Si; tú de mi mal profundo
al fin te habrás de doler.
Si no es ángel la mujer,
¿qué quiere ser en el mundo?
Débil mi vista esquivó
del astro del bien la lumbre.
El orgullo, la costumbre,
al vicio me encadenó.
¡Ah! Mírame. De este abismo
tu mano me arrancará,
que harto castigado está
quien se desprecia a sí mismo.
[...]
¿No ha de moverte a clemencia
el saber que ya dispones
de mi ser?... No me abandones
solitario a mi conciencia.
Tú con tu amor has querido
guiar mi espíritu ciego;
recuérdalo. Yo te ruego
que me cumplas lo ofrecido.
Postrado... (*Se arrodilla.*)
(IV, 8)

La tensión dramática que este parlamento pudiera producir, se rompe de inmediato con la entrada de Carlos que, al verlos a los dos juntos, exclama:

CARLOS: ¡Traición! ¡Felonía!
[...]
¡Está presente la suya,
y aún se atreve con la mía!
(IV, 9)

También en este caso la relación se recompone felizmente y el maestro da los últimos consejos al alumno, cuando este se queja de haber sido un juguete en sus manos:

CARLOS: Echa la culpa a ti mismo.
Quien toma a un ciego por guía,
no es mucho que llegue un día
en que se rompa el bautismo.
[...]
En cambio de tanto malo,
te quiero dar uno bueno.
(*Julia escucha con atención.*)
Esa ciencia que maldigo
y que es mentira grosera,
arrójala cual si fuera
tu más terrible enemigo.
Los rudos tormentos, Carlos,
hijos de la seducción,

si supieras que lo son,
 no llegarás a causarlos.
 Y no esquives lo que digo
 porque libre te mantienes;
 si tienes alma, ya tienes
 donde sufrir el castigo.
 Quien les hace derramar
 el llanto del deshonor,
 no tendrá ni paz, ni amor,
 ni lágrimas que llorar.
 Cuando el vicio las dirijas,
 piensa, volviéndote atrás,
 que tienes madre, y quizás,
 tendrás mujer, tendrás hijas.
 La culpa engendra la pena,
 pena que nadie detiene.
 Sólo quien honra no tiene
 puede jugar con la ajena.
 [...]

¡Paz bienhechora!
 ¡Mariano! ¡Julia! Ahora
 Es cuando empiezo a vivir.
 [...]

Calla. Ignoraba, bien mío,
 lo infame de mi extravío;
 lo sublime de tu amor.
 (IV, Escena última)

En cuanto a Carlos, ha llegado a ser tan perverso como el maestro y así, cuando Mariano descubre la carta que Dolores le ha escrito al conde y le exige una explicación al que poco antes ha llamado “hermano”, exclama en aparte: “¡Bravo! Saldrán a batirse / y el campo queda por mío” (IV, 10). Se equivoca y con el máximo disgusto exclama:

CARLOS:(¡Tiernos ruiseñores!)
 ¡Me he lucido!) Caballeros...
 (*Saluda, nadie le mira.*) Señoras...
 (¡También hacen los solteros
 unos papeles!...)

(IV, 10)

Ayala, de una manera muy hábil, pone de manifiesto el contraste que se produce entre el amor conyugal y el amor adúltero: el primero está visto en la sociedad burguesa como aburrido por patente, seguro, previsible, tedioso; el segundo es atractivo por novedoso, improbable, arriesgado, entretenido. Ayala se dirige a esos matrimonios que no funcionan bien, como se deduce de las palabras del conde:

CONDE: ¡Yo, que una a una he contado
en ocasiones no pocas
las mil y quinientas rocas
en que se estrella un casado;
yo, que he dado testimonio
de tener tanta aversión
a la grotesca fusión
que se llama matrimonio!
(I, 5)

El dramaturgo no duda en advertir a su público masculino, en la figura de Mariano, que a la esposa hay que tratarla como a tal y no como a una niña pequeña a la que se colma de regalos: “Sí; la tengo (*Acariciándola.*) / tan mimosa. ¡Picaruela! / ¡Consentida!” (I, 1); pero no se le presta atención porque anda “enfrascado en mis negocios” (I, 1). A Dolores, prototipo de la mujer rica y aburrida, le propone que no actúe de manera equivocada, coquettee y se deje engañar por los donjuanes y ponga al marido y a ella misma en situación deshonrosa. En este caso, el personaje no ha sido capaz de dar el paso último, marcharse a Aranjuez y allí esperar la visita del conde. En la obra, los acontecimientos se precipitan antes de que el adulterio pueda llegar a consumarse, Dolores rectifica y la relación conyugal se recompone felizmente. La mujer queda avisada de que más vale un matrimonio lleno de tibiezas, sobre todo si el marido la ama y es generoso, que arriesgar la dignidad de ambos, zambullirse en un abismo y aborrecerse. El trío formado por Alfredo-Carlos-Julia tiene como finalidad el castigo del libertino que sufre en sus propias carnes los efectos de sus tropelías y, en consecuencia, se regenera y vuelve al hogar, a la familia y al reposo. Cabría preguntarse si, cuando por fin el conde del Laurel se ve descubierto y acepta ser un hombre casado, lograría la felicidad con su esposa Julia que irónicamente afirma, al final, que ya se encargará ella de que el marido no vuelva a su turbulenta vida anterior. También es cierto, y así lo reconocen los psicólogos y psiquiatras, que la vertiente fóbica de estos personajes hacia la mujer puede transmutarse en una actitud de embeleso y amor permanente, como le ocurre al don Juan Tenorio con doña Inés o como sería lo deseable en este caso. Esa posibilidad que va más allá del final feliz planteado, Ayala la deja abierta a los horizontes de expectativas del público.

Con respecto a los donjuanes románticos, seres antisociales, alejados de una serie de personas que representan diversas convenciones y someten al resto a sus leyes, se ha producido un cambio notable en este personaje que se verá realizado a través del matrimonio –convención social y religiosa- mientras que la libertad afectiva, amorosa y erótica se imponía entre los grandes personajes románticos. Al enamorarse de una sola mujer y decidir regenerarse, este

donjuán rompe la línea del seductor y, por otra parte, se somete al orden social establecido (Ortega Alcántara, 2001, 251). Pero cabe también reflexionar acerca de la insatisfacción crítica de la mujer frente a la realidad social. Aunque el adulterio haya quedado solo en un intento y se haya tratado en la obra en clave de humor, ¿cómo responde la sociedad cuando es a la mujer a la que se la sorprende en adulterio? Ya vimos que Sellés lo soluciona matando a la adúltera en *El nudo gordiano*. Mientras que al hombre la fuerza pública lo devuelve al domicilio común, el castigo que se le infligía a la mujer podía llegar, en el código francés, a la pena de muerte y ese mismo código prohibía toda acción que pudiera conducir a la averiguación de la paternidad en el caso de una muchacha embarazada por un crápula. El hombre involucrado en procesos adulterinos plantea una situación muy diferente como hemos visto: si es soltero, se nos presenta todavía con los tintes del tradicional don Juan, aunque ya privado de la aureola gloriosa que tuvo en la literatura romántica; si se trata del marido infiel, su actuación aparece como la del libertino moralmente condenable, pero digno de disculpa en cuanto esclavo de sus tendencias naturales. Alrededor de este tema principal giran otros que también son muy importantes, aunque haya que considerarlos temas secundarios. Puede hablarse en primer lugar de la crítica a las costumbres de la sociedad burguesa, representada por los personajes, en cuyos comportamientos se rastrean numerosas referencias reales que contribuyen a otorgar realismo y verosimilitud a la obra.

La primera pareja que merece atención en este sentido es la formada por Mariano y Dolores. No deben ser mayores, pues cuando ella y su amiga Julia recuerdan sus años escolares afirman que “no hace tantas primaveras que pasó” (nueva reminiscencia textual del *Tenorio* por el uso de la sinécdoque, que probablemente en la época de Zorrilla se había convertido en una expresión popular). El hecho de que Ayala se refiera al personaje masculino como don Mariano demuestra que representa a un burgués importante y respetable; habita una casa lujosamente amueblada, tiene criados y lacayos, carrozas y berlinas para pasear por el Prado (espacio de moda para las clases adineradas, como ya se dijo³⁷⁸), caballos andaluces, una finca en Aranjuez y vive de sus negocios, entre ellos una fábrica en Béjar (Salamanca), posiblemente de tejidos que era lo normal en el lugar y en esa época. En su relación conyugal con Dolores, Mariano es un personaje débil, confiado, crédulo y muy humano que no duda en llorar cuando sufre porque piensa que su mujer ha dejado de amarle: “Su eterna desazón / me va inquietando” (II, 4), le confiesa al maligno conde sin saber que es el culpable de la inquietud que ella tiene:

³⁷⁸ Años más tarde esta costumbre se populariza, como demuestran las seguidillas de *La verbena de la Paloma* (1894), donde las chulapas piden a sus pretendientes que las paseen en berlina por El Prado.

MARIANO:En vano apelo
a quien vive afortunado;
que el alma que no ha llorado
no sabe dar un consuelo.
(III, 12)

Y, descorazonado, momentos antes le ha dicho a su mujer:

MARIANO:La falta de tu cariño
la voy sintiendo en mi pecho,
y esto me causa una angustia
inexplicable. Me muero
al ver que soy a mi esposa
indiferente o molesto.
[...]
Yo no acierto
en nada; me hallo torpe,
al paso que más te quiero.
[...]
Sé franca; si te he enojado
alguna vez, sin saberlo;
si te he dado algún motivo
de queja...
(III, 1)

Mariano no culpa a la esposa de falta de cariño, sino que se culpa él mismo por no haber sabido emplear los medios para acrecentarlo y conservarlo, por eso le ruega “que me enseñes / la manera de agradarte”. Es una actitud muy moderna que muestra a un marido que no corresponde a la lógica dominante y las estructuras establecidas de su tiempo, sino que evidencia ya las nuevas ideologías profeministas que están insertándose entre los intelectuales más avanzados de la época. Esa postura nada machista, que le permite considerar a su mujer de igual a igual (y no como ángel del hogar sometida al esposo y a la familia), contrasta con la antigua del conde, aunque lo hayamos visto fanfarronear delante de los amigos. Su esposa, Dolores, puede permitirse los lujos que desee, las joyas que le apetezcan y las telas más costosas; suele ir al teatro de la Ópera, no le interesan los negocios de su marido (algo habitual entre las mujeres de su clase cuya única preocupación tiene que ser estar bella para deleite de su marido³⁷⁹) y no se le

³⁷⁹El Padre Claret, confesor de Isabel II, en su *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado* (1862) resume todas las virtudes que debe poseer la mujer en ser una perfecta casada, un ángel del hogar. En libros, periódicos y tertulias se discutió mucho durante todo el siglo la capacidad de la mujer para realizar las funciones del hombre y el resultado fue negativo. En 1866, Nicolás de Ávila y Toro hizo un discurso en la Facultad de Medicina de la Universidad Central en el que intentó demostrar que la mujer no tenía la capacidad de profundizar en cuestiones intelectuales, que solo servía, fisiológicamente, para desarrollar sus dotes sentimentales y virtuosas... el matrimonio, la maternidad y la formación del hombre (David Gies, 2007, 510). Ante este panorama resulta muy novedosa la defensa a ultranza que Ayala hace de la mujer de su tiempo en todas sus obras.

conoce ninguna actividad de entretenimiento en su casa salvo algunos actos sociales que congregan a un número importante de invitados, como es el concierto de Carmela, acompañada al piano por Guelbenzu (pianista y compositor español famoso que en 1841 sustituyó a Pedro Albéniz en la Capilla Real), que interpretará piezas de Thalberg, pianista y compositor vienés muy cotizado que daba conciertos por toda Europa; debió recalar en Madrid y estos burgueses han aprovechado para llevarlo a su casa, otra prueba más de su alto poder adquisitivo y, al mismo tiempo, del contexto real en que se apoya la obra. A pesar de esto, Dolores se aburre y encuentra en el conde del Laurel al donjuán que la puede distraer. No es ocioso que Ayala escoja para esta relación a una mujer burguesa pues, como dijimos, el adulterio encubierto con la hipocresía y la galantería era un mal muy frecuente entre este tipo de personas, problema que magistralmente el dramaturgo denuncia en su obra.

La otra pareja está formada por Alfredo, conde del Laurel, y su esposa Julia. Del conde no conocemos ninguna actividad laboral o empresarial que desempeñe, antes al contrario, es un claro ejemplo de la ociosidad propia de la nobleza española: “Me cansa el ocio” (II, XIV) es la justificación que da para su participación en el negocio que Mariano va a iniciar con su tío. Según dice Julia, ambos poseen un capital del que pueden vivir sin preocupaciones y que les permite veranear en Biarritz (playa de moda en la época). De ella sabemos que lee vidas de santos, o sea, literatura religiosa. Mariano le regaña en la primera escena del acto I porque ha abandonado sus relaciones sociales y ya no acude al teatro ni a pasear, ni se deja ver en los salones más concurridos. Dolores interviene en la conversación para decir que la gente sospecha y hace conjeturas: ¿amor?, ¿desengaño? La gran preocupación por el qué dirán y la subordinación de la clase burguesa a las habladurías queda patente, un poco más adelante, en las palabras del conde a Carlos:

CONDE: Mira: la opinión pública
el ¿qué dirán? es fantasma
que asusta, y lo representan
las personas más cercanas.
(I, 11).

Cabe entender que para que el comportamiento de la mujer fuera considerado normal en la sociedad burguesa, tenía que pasar gran parte del día zascandileando y en la calle exhibiéndose ante los de su clase. Julia justifica su ausencia porque se dedica a cuidar a su tía enferma, pero en realidad dos son sus motivos: uno que no expone, está casada; otro, que conlleva una fuerte crítica de tales costumbres:

JULIA: Si no paseo en el Prado,
donde, haciendo concurrencia,
las chicas, más que en paseo
parece que están en feria;
si en el teatro no incito
los lentes de las lunetas,
y dándome en espectáculo
perturbo el que representa;
si me aburren los salones
con su charla sempiterna,
cátedra de tonterías
y esgrima de impertinencias,
¿hay en esto un sacrificio
tan penoso, tal proeza,
que sólo se explica, haciéndome
heroína de novela?
(I, 1)

El comportamiento de este personaje, de gran carácter, tampoco es ejemplar. Ninguna de las mujeres de esta obra son “ángeles del hogar”, como se les exige en la época, y quizá la mejor manera que tiene Ayala para demostrarlo es que no son madres, no hay hijos por medio que la anclen al hogar y a la familia. Julia acepta, como su amiga Dolores, la relación equívoca con su donjuán Carlos. Ahora bien, se diferencia de aquella en que esta no es hipócrita, no intenta engañarse a sí misma y siempre tiene muy claro cuáles son los fines que la hacen actuar como lo hace: obligar al marido a que recapacite.

El quinto personaje –Carlos– responde con bastante exactitud al tipo de los “elegantes” descrito por Ramón de Navarrete³⁸⁰. No sabemos nada que caiga fuera de su actividad de aprendiz de conquistador, motivo por el que se queja de no tener fama:

CARLOS: Ni he tenido un desafío
importante, ni una mala
aventura escandalosa,
ni he sido ministro... ¡Nada!
(I, 12)

³⁸⁰ El callejeo no era costumbre solo de mujeres. Ramón de Navarrete nos describe cómo es la vida de un “elegante” en la época: “... en la vida de nuestros abuelos, se llamaba *señorito de ciento en boca, pirraca y paquete* [...], más tarde trocó estos nombres por los de *petit maitre y currutacos*; el mismo en fin que aún nos acordamos de haber oído apellidar *lechuguino*”. Otros nombres por los que también se les conoce eran: *hombre de buen tono, dandy, fashionable, león*... “La vida del *fashionable* –continúa Navarrete– es de lo más divertido que puede darse: a las doce desayuna; en seguida se viste y a las tres sale, si es invierno al Prado, si es estío a la calle de la Montera a oír lo que se miente, o a tomar parte activa en tan sabrosa ocupación. Esta es también la hora de las visitas [...] El *león* consagra algunos momentos antes de tomar el cotidiano alimento de la tarde, a descansar en los blandos divanes del casino, o a hojear tal o cual periódico [...] para enterarse de las funciones que hace por la noche en los teatros [...] Si el elegante cuenta tres o cuatro de esos lances escandalosos en que son víctimas los maridos, para pavonearse en los salones con la aureola de *Lovelace* ¡magnífico! Si dos mujeres se le disputan y arman un alboroto públicamente por él ¡sublime! Si después de esto abandona a las dos rivales ¡merece que se le erijan estatuas! (“El elegante”, en *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)*, 157-159).

Llega, sin embargo, el momento en que por las circunstancias en las que se ve Julia envuelta esta decide hacerle caso para darle celos al marido y entonces Carlos se cree un conquistador y se llena de orgullo:

CARLOS: Yo debo de ser un hombre
muy temible... ¡Cuánta envidia
van a tenerme! ¡Qué golpe!
(III, 10)

Despectivo y prepotente, Carlos desdeña entonces las enseñanzas del conde, su maestro en el arte de seducir: “Ya no necesito lecciones”. No necesita montar escándalos ni ser ministro como anhelaba al principio. En este parlamento podemos observar que la honorabilidad de una persona no le acarrea éxitos amorosos, sino que, al contrario, es su mala fama la que es indispensable para ser un buen libertino; por otra parte, ser ministro no está bien visto (y esto se pudo comprobar en la biografía de Ayala quien, al escribir esta obra, era un simple diputado de su provincia con muy pocos votos, por lo cual no era conocido apenas, lo que corrobora la veracidad de la opinión). La crítica se hace extensiva a los empleados y cargos públicos. Elisa, criada de Dolores y celestina del conde, le comunica a este que un novio suyo ha conseguido un puesto de oficinista:

ELISA: Ya le dije a usted
aquel novio que tenía;
un casi marido.
CONDE: Cierto.
ELISA: Se dio a escribir tonterías
públicas.
CONDE: ¿Lo han desterrado?
ELISA: No.
CONDE: ¿Preso?
ELISA: Más me valdría.
CONDE: ¿Pues qué?
ELISA: Lo perdí. Lo han hecho
gobernador de provincia.
CONDE: ¡Bah! No te alarmes, que juntos
comeréis la cesantía.
¿Y le has buscado el reemplazo?
[...]
ELISA: Un oficinista;
no sé más. Debe hacer poco
que lo emplearon; lo indica
el que está toda su ropa
recién hecha, la levita
la tiene llena de cruces.
[...]
De mil diablurías

que ha hecho. ¡Si es muy salado!
Me temo que el mejor día
me lo ascienden...
(II, 1)

O sea, el ser un sinvergüenza o un prevaricador, que Elisa resume, de forma cínica, en cometer “mil diablurías”, le merece que ella lo califique de “¡salado!” y que el conde vea que tiene posibilidad de un ascenso. Al final de la misma escena, la muchacha le pide: “¿Y qué haremos con el tal oficinista?” “Lo pensaremos despacio”, responde él. Es decir, que es cuestión de tener un padrino para poder colocarse, de hecho ser doncella de Dolores es la gratificación que el conde le ha proporcionado “por aquellos tiempos en que...”. Los puntos suspensivos esconden la referencia a una relación dudosa que por sí misma, y por la función cómica que desempeña, degrada al personaje, pero además Ayala insiste con un hecho que es delictivo: la prevaricación en el aprovechamiento de los beneficios que conlleva lograr el apadrinamiento de un poderoso (aunque él mismo logró introducirse en Madrid con el apoyo de Ortiz de Pinedo o del propio Luis Bravo, sin más mérito que el texto de una obra dramática escrita). En otro momento (III, 1), Mariano le hace saber a Dolores que, en el negocio que se trae entre manos con el tío del conde, va a participar “el Ministro de Hacienda...”. Aquí también los puntos suspensivos dejan abierto el horizonte de expectativas del receptor/espectador, que sin duda entiende bien qué puede ocultarse debajo de ellos (el nombre del marqués de Salamanca y de tantos otros revolotearía por todas las mentes).

El segundo tema secundario importante que aparece en la obra es el de la denuncia de la situación de la mujer en la sociedad burguesa (y en general) en esta época que estudiamos:

MARIANO:¿Se ha dado usted por ventura
al estudio de las ciencias?
(I, 1)

Es la pregunta que Mariano hace a Julia, al indagar la causa de su encierro. Esta responde: “¡Jesús!” El uso de esa interjección supone llamar a Dios ante algo que es pecaminoso o diabólico, lo que demuestra que no está bien considerada la mujer que estudia, y menos ciencias, que contienen materias poco recomendables por demasiado intelectuales para las mujeres, quizá pecaminosas u “ocultas”. Esa falta de inteligencia suficiente para abordar las ciencias o incluso confundir la razón con la emoción es, según el conde y Carlos, propio de mujeres:

CONDE:¡Habla su amor, e imagina
que oye a su virtud!
CARLOS:Muy corta

Me parece de... (*Señalando la frente.*)
(III, 11)

Los historiadores y sociólogos del siglo XIX nos informan abundantemente de que las mujeres burguesas, en todo caso, solían leer novelas galantes donde las protagonistas eran como ellas, o podían escoger también vidas de santos (como hemos visto al referirnos a Julia). Ya se apuntó que la Ley Moyano, y años después el Krausismo, irán cambiando esta situación poco a poco, pero en el momento que nos ocupa no había cosa peor que una mujer “marisabidilla”. Más adecuado para estas mujeres era hablar de telas o de tiendas de cintas, tal como vemos que le propone Dolores a Julia. A la mujer se le niega la posibilidad de tener ideas propias y de actuar de forma independiente y responsable; su única dedicación debe ser al hogar y al marido, y ello es tan indiscutible que permite a Mariano emitir estas palabras:

Pues ya me inquieta bastante
su tibieza, su descuido...
Y luego como un marido
se olvida de ser amante...
(I, 2)

Y al conde, cuando predica el buen amor a Dolores casi al final de la obra, las siguientes:

CONDE: No lo puedo creer...
El hombre tiene deberes
que cumplir, y las mujeres
solo tienen un deber:
¡Ser fieles!... Si hay un delirio
que profane sus amores,
¡Faltan a todos, Dolores!...
¡A todos!
(III, 14)

¿Cómo debemos entenderlo? ¿El marido puede olvidar sus deberes conyugales para con su esposa pero ella no? ¿Tales obligaciones son privativas de ellas, que no de ellos? Estamos ante una clara manifestación de machismo que Ayala denunciará a lo largo de toda la obra³⁸¹, como la veremos más adelante en boca de Julia. Del mismo modo es también machista la actitud proteccionista de Mariano para con su esposa a la que trata como un objeto de adorno en la casa y colma de regalos y dádivas, pero se ocupa poco de sus sentimientos y anhelos, motivo que a ella la induce a buscar en el conde quien colme sus deseos femeninos o, por lo menos, la saque de su aburrida rutina matrimonial. Mariano, que no deja de ser un poquito fanfarrón, se pavonea

³⁸¹ Recordemos los versos de Camprodón, recogidos en un capítulo anterior: “Para mí hay la vida / de goce y holgura extrema; / para ti, no hay más dilema / que ser mártir o perdida”.

ante sus amigos de que “en mi edad / fogosa fui calavera, / y tenía opinión”, a lo que Carlos comenta, en un aparte al conde: “Chico, recuerda que el hombre / casado no tiene voto” (I, 2). Esta palabra podemos entenderla en su doble significado: voto como refuerzo de opinión, es decir, el marido no manda en casa, que es el espacio de la mujer, sino que es la esposa la que decide (situación que, especialmente en las piezas del género chico, es motivo de comicidad y mofa); o, en segundo lugar, con el significado de promesa, o sea, el respeto y la atención que debe el marido a su mujer. Creo que el conde lo interpreta en ambos, pues, con toda ironía, le responde: “Tienes razón; tiempo es de variar”. Dolores no duda en reprocharle a Mariano, cuando este de manera petulante presume de su generosidad para con ella –“Todo lo mío es suyo”– que lo aproveche para hacer ostentación: “¿Para qué? ¿Para que vayas / a todo el mundo diciendo / los ochavos que te cuestan / mis caprichos?” (III, 1). Estas preguntas tan duras echadas en cara al marido nos pueden hacer sospechar que Dolores se haya podido casar con Mariano precisamente por su dinero, o al menos que su situación económica haya pesado demasiado en su amor; sin embargo, tal y como se va revelando el pensamiento de Ayala respecto a la mujer, parece más bien que se trata de la denuncia que hace el autor de esa nociva costumbre de los matrimonios convenidos o interesados. Él se justifica afirmando que lo único que le mueve es hacerle ver a los demás lo mucho que la quiere y de eso es de lo que hace alarde, pero es que ella no quiere ser una pertenencia lujosa de la que él pueda presumir ante los demás; quiere tener derecho a poder manifestarle su estado de ánimo y ser tenida en cuenta y así se lo va a comunicar. Sin embargo, Dolores no es un carácter fuerte y la presión psicológica que ejerce el marido sobre ella llega al punto de hacerla considerarse culpable por molestarlo con lo que él considera sus “locuras inocentes”: “Yo quiero / que me riñas, si obro mal, / para enmendarme”, llega a decirle la esposa (III, 1). Las mujeres, pues, no gozan de credibilidad ante los maridos que las consideran poco fiables y muy cambiadizas en sus pareceres, hasta el punto de que Dolores se queja:

Para los hombres
jamás hablamos en serio;
todo es capricho, manía.
(III, 1)

Consecuencia de lo anterior es que ellos crean que burlar a una mujer no es nada difícil, pues estas tienen una voluntad muy mudable (I, 3) y son débiles ante las adulaciones de los galanes gentiles. Es la opinión que ha manifestado el conde al aconsejar a Carlos las maneras de seducir.

CARLOS: ¡Buen regalo!
La victoria...
CONDE: Aún es incierta,
que siguen en lucha abierta
el ángel bueno y el malo.
Pero su mejor salida
es no empezar el proceso;
la que empieza, sólo en eso
está ya medio vencida.
(III, 11)

Ayala se plantea la identidad insatisfecha de la mujer casada. Dolores empieza el proceso y asume su falta de carácter delante del adulador, de ahí que quiera marcharse a Aranjuez. Pero también asume su inferioridad y dependencia respecto a Mariano, de ahí que le pida permiso para irse. Arguye que está aburrída, pero en realidad desea alejarse del asedio del conde. “Si esto es pedirme licencia, / ya la tienes”, le responde el marido malhumorado porque ella ejerce su libertad y se va aunque él no pueda acompañarla.

Para el conde, la mujer es siempre mentirosa, hipócrita... No hay una que sea decente, en lo cual él justifica su actuación: “con las lágrimas que vierten / y las mentiras que inventan...” (I, 3). La desconsideración en que tiene a la esposa llega al extremo de ocultar su matrimonio con Julia (“¡Oh! No abuses / de ese nombre terrorífico”). Toda la conversación entre ambos es muy significativa al respecto: Julia, que es honrada y está cansada del ocultamiento, quiere convencerlo de que hagan pública su relación y vivan en “paz bienhechora”. En Biarrtiz, él le había dicho: “ahora es cuando empiezo a vivir [...] Mi alma / ansía hogar, familia, reposo”; pero ya en Madrid, no quiere estar “enmaridado”. Observemos que ese término creado por Ayala como derivado de marido es claramente despectivo. Julia, consciente de que le mintió, lo increpa “con dignidad y energía”:

JULIA: Si lo has jurado ante Dios,
¿por qué lo ocultas al mundo?
[...]
¡Siempre distante de ti,
sin saber en dónde estás!
Pensando que alguna dama
te entretiene y la entretienes...
[...]
Sí, ¡como tienes
en Madrid tan buena fama!
[...]
Pues no hay razón que le venza,
porque a usted le da vergüenza
de vivir con honradez,

a mí también...

[...]

Me va causando rubor
dar al legítimo amor
las apariencias del vicio.
Si usted no dice quién soy...

[...]

En mi casa no ha de entrar;
porque no quiero pasar
por manceba de mi esposo.

(I, 6)

No es de extrañar, pues, que Julia, que es una mujer responsable y honrada, no crea en la bondad natural de los hombres (pero no olvidemos que por boca del personaje habla el dramaturgo que como vemos se muestra bastante moderno y profeminista):

JULIA:El hombre, el rey de los seres,
no hay virtud que no combata;
y es fuerza, pues él la mata,
que renazca en las mujeres;
que nuestras almas rechacen
sus continuos atropellos...

(II, 4)

Pero ella no se conforma con ser honorable, también quiere parecerlo. Por el contrario, el marido que no le tiene ningún respeto es quien se siente agraviado ante la insistencia de ella:

CONDE:Enojada va conmigo...
Pero exigirme... ¡Eso no!
[...]

(I, 7)

A Dolores, sin embargo, le preocupan más las apariencias que la realidad y, así, previene al conde con el que empieza a tontear:

DOLORES:Todo, en fin, es una prueba
de amistosa confianza.
Usted sabe que en el mundo
las apariencias engañan,
y que nosotras debemos
a toda costa evitarlas...

[...]

¡Son todos tan injustos
con la mujer!...

(I, 9)

Ayala vuelve a poner de relieve la situación denigrada y denigrante que vive la mujer en la sociedad burguesa, sometida a las miradas ajenas y enojosas. Dolores le hace saber al conde que sus continuas visitas están dando qué hablar y Carlos definirá la relación de ambos con la palabra “amorío” que tiene connotaciones negativas frente a amor. El qué dirán es tan importante que recordemos de nuevo las palabras del conde cuando Carlos le pregunta por qué le ha dicho a Dolores que la criada conoce “nuestro amor”:

CONDE:Mira: la opinión pública,
el ¿qué dirán? es fantasma
que asusta, y lo representan
las personas más cercanas.
Pues si ella ve que la chica
sabe su amor y la trata
con la misma sumisión
de siempre...
[...]
Empieza a perderle el miedo...
(I, 11)

Pero Elisa consigue, como eficaz tercera del conde, ir la interesando más y más hacia él hasta que logra, como ya vimos, que ella esté a punto de claudicar: “Si aplausos tributa el mundo / al descaró y la perfidia / ¿qué estímulo tiene, ¡oh, cielos!, / la que así se sacrifica?” (II, 3). Esta justificación de Dolores parece tan significativa y relevante que no dudo en recogerla de nuevo porque es un retrato fiel de muchas mujeres burguesas de la época.

Con estos ejemplos parece suficiente para mostrar la inferioridad en la que se encuentra la mujer en relación con el hombre y en la sociedad hipócrita en la que se mueve. Pero esa desigualdad se verá acrecentada por la diferencia social en el caso de la mujer de clase baja, representada en Elisa, que ansía elevarse socialmente pero que sabe perfectamente el lugar de dependencia que ocupa y que se evidencia en el tratamiento que da a los otros personajes: “señora”, “señorito”, “señorita”. Este asunto podría haber sido perfectamente obviado por Ayala pues no es necesario para la trama de la obra, pero su trabajo como periodista en Sevilla y en Madrid lo ha puesto en contacto con los grupos menos favorecidos de la sociedad. La consecuencia inmediata podría ser el texto de *Los polvos de la madre Celestina*, por lo que no hay duda de que ha planteado la situación de la criada de forma totalmente consciente y para ponerla en evidencia. Elisa manifiesta insistentemente su situación y sus anhelos al respecto:

ELISA:yo... por último, aunque soy
criada, me llamo Elisa. (II, 1)

Parece muy significativa esta insistencia en la identidad realzada con el nombre propio y no la asunción del nombre común: criada. Ayala le otorga al personaje de clase baja una entidad diferenciada y, por ende, exige un respeto a todas las personas que la integran.

El conde, excelente manipulador, se aprovecha del deseo de ascender socialmente de Elisa, que para ella es prioritario, y para lograrlo ha estado y está dispuesta a hacer lo que sea necesario, incluso a perder su dignidad y su honra.

“Yo gusto / de estar en tu compañía. / Bien lo sabes”, le dice él. Este “bien lo sabes” (y lo que ella contesta: “aquellos tiempos en que era yo...”) no deja lugar a dudas de la relación que han mantenido; él, como recompensa, la ha puesto al servicio de Dolores y después la ha utilizado como celestina. Estamos ante dos circunstancias más que asemejan a este libertino con el Burlador y con el Tenorio: el uso de la tercera y el haber recorrido su amor toda la escala social. Pero él no quiere recordar, como vimos, aquella relación y sabe cómo lograr que ella guarde secreto:

CONDE: Calla, chica.
Ten diplomacia. ¿Quién sabe
la suerte que te destinan
los hados? Aunque ahora sirves,
quizás mañana te sirvan.
[...]
Nada de recuerdos.
¡Dignidad y altanería!
(II, 1)

Ella capta perfectamente el significado que tienen esas palabras, que no concuerdan con su condición social baja ni con su calidad humana, pues se sabe capaz de cualquier astucia o marrullería para lograr sus fines y no tendrá inconveniente en dejar a un lado la dignidad y la altanería. En consecuencia, por todo agradecimiento, le dice: “¡Con usted aprendo unas cosas!” a lo que él le pregunta: “¿Utilizas la lección?” Esa lección está cargada de deslealtad e iniquidad para con su señora, a la que está dispuesta a espiar y a “domesticar” en beneficio del conde. El odio y la envidia que le tiene hacen que pretenda igualarse a ella aunque sea en la deshonra, y en ella tratarla de tú a tú. Imaginándose ya amiga de su ama, resta importancia a la situación que describe como “intriguillas”, haciendo del diminutivo el mismo uso que hacía Celestina, sin darse cuenta de que cuanto menos importancia le dé a los hechos, más se rebaja ella también. Ese resentimiento la degrada como ser humano, y al conde con ella, puesto que es él quien le da las pautas de la hipocresía que debe gastar en el trato con su ama:

ELISA: ¿Qué he de privar?
¡Tan vana, tan presumida!...
La que es fiel a su marido
no hay moza que la resista.
¡Ya se ve! Cuando las amas
tienen ciertas intriguillas,
nos tratan de otra manera:
son buenas, son expansivas;
el calorcillo que tienen
estas cosas, nos reanima:
parece que todas somos
iguales. ¿Qué perdería
con decirme: “Chica,
me saca de mis casillas?”
Yo sé bien disimular
las flaquezas femeninas.
(II, 1)

En la lección a Elisa el conde le aconseja que finja, la adule, se entrometa para colocarlo a él en el lugar más favorable. Si se lo dice “con sencillez, sin malicia ninguna”, o sea, engañándola de forma hipócrita, la engatusará. Es más, para hacer más verosímil su engaño, le aconseja que le cuente su historia con él, pero dándole un nombre falso (ya se comentó antes que este ocultamiento del nombre era reminiscencia del Burlador, que no da su nombre verdadero) y “echando contra los hombres / improperios e invectivas [...] y a más salpicándola / con algunas lagrimitas [...] Y a poco, donde te oiga, / cantas unas seguidillas, / alegres, como tú sabes [...] / de aquellas de Andalucía”. A estos entresijos los califica el conde de “manos limpias”. Para compensarla, mirará de hacer algo por el oficinista. “¡Qué bueno es usted!” le dice Elisa. No se limitan las lecciones al trato con el ama, sino que se amplían a los posibles novios que la chica debe utilizar como peldaños en esa escalada que ansía:

CONDE: Anda lista.
Dale muchísima sed.
Agua poca, y esa tibia;
mucho pase de muleta;
y quiebros y banderillas;
hasta que yugo y más yugo
bramando y ciego te pida.
Mucho de aquí.
(*Poniéndose un dedo en la frente.*)
(II, 1)

Ella, que es tan desvergonzada como él y se mueve en su mismo terreno, no duda en recurrir a la amenaza velada para pedirle nuevos favores para sus novios. Muy satisfecha de sí misma y de lo espabilada que es, en un monólogo reivindicativo, manifiesta su seguridad en que

logrará encumbrarse y la primera muestra es que el conde se ha despedido de ella llamándola por su nombre:

ELISA:¿Quién dice
que ese nombre significa
criada? (*Se mira a un espejo.*)
¡Virgen del Carmen!
¡Si yo fuera señorita!
¡Paciencia! Como nosotras
no tenemos las salidas
que el hombre... Pues si a mi novio,
que era un simple, a quien traía
como un trompo, me lo han hecho
gobernador de provincia.
A mí... ¡vamos ¡ ya estuviera
cansada de ser ministra.
Con todo, mil provincianos
hay que emprender mi conquista
por lo fino; pero luego...
¡Ay! Mas dichosa sería
siendo una zafia asturiana
o una gallega maciza
(II, 2)

En este parlamento, Elisa, orgullosa y prepotente, se ve capacitada para alcanzar los más altos escalafones sociales y políticos, aunque sí tiene claro que debe conquistar su ascenso “por lo fino”. Ayala no especifica qué quiere decir, pero a ningún espectador se le escaparía la ironía: tiene que buscar relacionarse con la gente “fina”, tal como hizo en su día con el conde. No la ha pintado el dramaturgo con escrúpulos para lograr lo que se proponga aunque sea a su propia costa y a un honor que no se le presupone pues pertenece a la clase popular. Mesonero Romanos describe cómo son estos personajes:

El saber tener en el magín los nombres y condiciones de las damas y caballeros principales de la villa, el conocer cuáles sean sus hábitos y flaquezas, el saberles sus aficiones presentes y las inclinaciones de antaño, el no ignorar las historias y aventuras de sus peregrinaciones y mocedades, son aditamentos, noticias y armas auxiliares que no deben faltar nunca de la memoria de la celestina para sacar fruto cumplido de sus trazas y poder llevar a cabo sus empresas (1861, 170).

Su planteamiento de vida es muy similar al que bastantes años después cantará la Menegilda en el famoso tango de la zarzuela *La Gran Vía*, estrenada en 1886 (no olvidemos que Ayala fue autor de las letras de zarzuelas y conocía bien los argumentos y los ambientes al uso). Interesada y manipuladora, puede justificar cualquiera de sus actos porque las mujeres no tienen las mismas salidas que los hombres. Su duda última, que podría responder a la utilización del

tópico del *beatus ille* por parte de Ayala, es una advertencia del autor para estas muchachas pobres pero maliciosas y avarientas, a las que podría ocurrirles que cayeran en la mayor ignominia, pues en la España de Isabel II, si ni con dinero podía aspirar la burguesía a confundirse con la nobleza, mucho menos podía elevarse el pueblo llano. La literatura está llena de personajes similares, sobre todo femeninos, que acaban dando con sus vidas en el oprobio y la deshonra, como le ocurrirá, bastantes años después, a Isidora Rufete en *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós.

Tampoco es mejor la opinión que le merece el hombre al conde, detrás del cual está evidentemente Ayala. Lo corrobora la máxima y el consejo que le da a Elisa para tener éxito con sus posibles novios: “En pos del premio veloz el hombre camina; la gratitud y el deber son espuelas que no pinchan. No te fies de ninguno” (II, 1).

VI. 1. 2. Estructura externa

Castro y Calvo afirma que “la obra obedece a módulos fáciles y asequibles, muy en armonía con la tónica de naturalidad a que aspiraba su teatro” (1965, I, 125). Está dividida en cuatro actos de distinta dimensión, pues Ayala combina actos largos (I y III) con actos cortos (II y IV). El número de escenas en cada uno es equivalente, aunque de diferente extensión: el primer acto tiene catorce escenas más una primera; el segundo, quince; el tercero, quince; el cuarto contiene diez escenas más una última. La división de la pieza dramática en actos es mucho más necesaria para el teatro como espectáculo que como obra literaria, ya que son interrupciones que, aunque puedan ser convenientes para cortar la acción o acrecentar el suspense, sirven fundamentalmente para el descanso de todos los agentes, desde los actores hasta el público. En el teatro clásico, la entrada y salida de personajes se corresponde con actos y escenas, pero esto no es siempre así en nuestra obra, por lo que las limitaciones formales habría que marcarlas teniendo en cuenta las relaciones del personaje principal con el resto de personajes y/o con el entorno. Nos acercáramos entonces a la definición que Salomón Marcus da de unidad, o sea, el “intervalo máximo de tiempo en donde no hay cambio por lo que se refiere al decorado o a la configuración de personajes” (Helbó, 1978, 87-105). Bobes habla de “unidades formales con sentido” (1987, 190).

En resumen, la segmentación que se basa en la acción daría lugar a la situación (función para la narrativa) y la que se basa en el personaje en paralelismo con la acción a escenas y actos (relación actancial con las funciones: entradas y salidas de los personajes). Sin embargo, como

dije más arriba, en *El tejado de vidrio* son bastantes las escenas en las que Ayala no indica si salen o entran los personajes y quiénes se quedan en el escenario, con lo cual tendríamos que convenir en que las escenas vienen a ser unidades menores de la fragmentación de la acción que se desarrollan en un mismo lugar; concretamente, los espacios son dos. Volveré sobre ello al hablar de las unidades dramáticas; ahora me limitaré a señalar algún ejemplo como muestra de lo que expongo: en el Acto I se desenvuelve la acción en el salón de la casa de Mariano y Dolores; en la escena cuarta, hablan el conde, Carlos y los Caballeros 1º y 2º de sus actividades libertinas. En la escena quinta, sin que haya ninguna acotación que indique si han salido del escenario los personajes dichos, el conde-donjuán, en un monólogo, se plantea qué podrán decir de él “si descubren mi flaqueza”, o sea, que está casado. Acaba esta escena con la entrada de Julia que, en la escena siguiente, va a quejarse ante su marido, el conde, del abandono que sufre por parte de este y del secreto con el que tiene que mantener su matrimonio.

Además de los actos y las escenas, es preciso considerar las didascalias³⁸², los diálogos y los monólogos. Todos estos elementos sirven para fragmentar el discurso de la obra teatral. Es importante separar dos funciones receptoras distintas, la del lector de teatro y la del espectador. La mera lectura del texto, incluidas las didascalias, no permite obtener el verdadero sentido del espectáculo ni, mucho menos, obtenerlo de modo colectivo, tal como logra la representación, en donde la escritura está representada por los actores y las didascalias se plasman en el montaje. Efectivamente, en la representación se complementan dos funciones de comunicación: una, la situación escénica, en la que el autor y los intermediarios se constituyen en emisores; y dos, la situación construida e interpretada por los actores. Ambas se transmiten mediante un emisor múltiple constituido por el conjunto autor-actores-puesta en escena-técnicos-operadores-personajes... Es más, al receptor-espectador también hay que considerarlo un recreador más de la obra dramática. La alternancia en el texto escrito de diálogo y didascalias es específica del discurso dramático; la simultaneidad en la escena del diálogo y los signos no verbales es

³⁸² Se trata de un concepto que plantea cierta confusión terminológica. Según Anne Übersfeld (2002), designa todo lo que dentro del texto de teatro no está pronunciado por el actor, es decir, todo lo que concierne al autor. Las didascalias son las instrucciones de cómo se ha de representar la obra y equivaldrían a un imperativo. Remiten a lo que se ha venido llamando tradicionalmente “acotaciones” (término más español), o sea, las indicaciones escénicas propiamente dichas, de lugar y tiempo, a las que se agregan las dadas al actor (que conciernen a la palabra y el gesto) y, sobre todo, lo que divide el discurso total hablado de la obra, o sea, la indicación del nombre del personaje que antecede al texto que debe decir. Pero, además, la autora habla de las “didascalias internas”, que son aquellas indicaciones que aparecen en el propio diálogo de los personajes, es decir, las instrucciones que se desprenden de los distintos parlamentos. Bobes (1987) distingue, siguiendo al DRAE, las acotaciones, que son el texto del autor, y las didascalias, indicaciones que el propio diálogo hace sobre acciones y objetos escénicos, que pasan a la representación en forma verbal, puesto que son parte del diálogo, y en sus referencias, puesto que funcionan como acotaciones. Por su parte, Spang (1996) distingue la acotación propiamente dicha, que va en el texto secundario, explícita, con distinta tipografía o entre paréntesis, y las acotaciones implícitas, que van en el propio texto de los personajes pero contienen indicaciones. Utilizaré el término “acotación” para las instrucciones expresas y el de “didascalia” para las implícitas.

específica de la representación. Las acotaciones³⁸³ escenográficas y los saltos locativos suministran los elementos en los que basar la construcción del escenario, con sus dimensiones horizontal y vertical, de modo que permita los distintos encuadres de la realidad que pretende la puesta en escena, a lo que colabora el decorado como proyección destinada a convencer. Tadeus Kowzan propuso en 1969, como ya se indicó, un cuadro de trece sistemas que intervienen en el espectáculo como realidad existente, tratando de poner un poco de orden en esa apariencia de desorden que se da en una representación teatral. Los ocho primeros (palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje) están directamente relacionados con el actor; los cinco últimos -accesorios, decorado, iluminación, música y sonido- se refieren a los signos visuales y auditivos que caen fuera de la competencia del actor (1969, 25-60). Por consiguiente, fuera de los actores, se armonizan los signos visuales del lugar escénico (decorados, accesorios, luminotecnica) con los signos auditivos, principalmente la música, pero también los efectos sonoros no articulados (rumores, sonidos de la naturaleza o de máquinas, ruidos metálicos, puertas, campanas, estampidos, timbres, etc.). Veamos un ejemplo:

JULIA Y DOLORES, *sentadas en un sofá*; MARIANO, *de pie, apoyado sobre una butaca*.
(*Dolores presta poca atención a la conversación que sostienen Julia y su marido.*)

MARIANO:Nada; es usted una ingrata...

[...]

DOLORES:(*De mal humor.*) ¿Ya empiezas?

(I. 1)

En este fragmento del inicio de la obra, Ayala utiliza acotaciones para orientar y dar instrucciones expresas tanto a los actores como al resto de personas responsables de la puesta en escena. El texto con acotaciones refleja la opinión del autor sobre cómo cree que ha de ser la representación, tanto los signos verbales como los no verbales que se ofrecen simultáneamente con los signos verbales e incluso matizar el tono, el volumen de la palabra o la entonación de la frase. Por lo tanto, si un autor coloca acotaciones en su texto, estas generalmente serán válidas como guía de la transformación del texto en espectáculo hasta conseguir “una verdadera polifonía informativa”, según la terminología de Roland Barthes. El espectador de una representación no tendrá acceso a las acotaciones en la forma lingüística del texto escrito, a la que sí accede el lector, sino a la forma espectacular que adquieren en el escenario. Sin embargo, una de las características que se observan de la dramaturgia de López de Ayala es su parquedad

³⁸³ Se distinguen del texto pronunciado ya que este se imprime en redonda, mientras que las acotaciones de escena, de caracterización, de vestuario, de las actitudes, inflexiones de voz, etc. lo hacen en cursiva y los nombres de los personajes en mayúsculas.

en las acotaciones, o sea, que deja al arbitrio del director y de los propios actores el modo de la representación, incluso los movimientos de entrada y salida de los personajes dentro de cada escena, si bien en su inicio sí indica quiénes están presentes en el escenario³⁸⁴. Sin duda confía en el buen hacer de los actores y del director, pero también sabe que, de todos modos, unos y otro van a interpretar la obra como mejor les parezca, cosa, por otro lado, que él les permite. Veamos un ejemplo: en el acto I, nos encontramos en la escena cuarta con la siguiente acotación: “Dichos y un criado del conde” (los “dichos” son los personajes de la escena anterior: el conde, Carlos, caballeros 1º y 2º); en esta escena solo hay una acotación que dice “vase el criado”, luego debemos suponer que los demás permanecen en el escenario, pero la escena quinta es para un monólogo del conde en el que este se lamenta de su condición de casado; dicha queja se interrumpe porque “saliendo por el gabinete” aparece Julia que, en la escena sexta, entabla un diálogo con su marido para, a su vez, quejarse³⁸⁵ del secreto en el que tienen que llevar su matrimonio, mientras él la manda callar no sea que alguien los escuche. Luego, ni Carlos ni los caballeros pueden estar en el escenario; tenemos que deducir, pues, que detrás del criado hicieron un *mutis* por el foro. En otra ocasión, en el acto III, en el espacio del mismo salón anterior, escena octava, Julia se ha quedado sola y está pensando en cómo vengarse del marido. La escena novena se inicia con un parlamento de Carlos, sin que ninguna acotación haya marcado su entrada en el escenario. No hay duda de que la ausencia de las acotaciones ofrece la ventaja de dar libertad a todos los responsables sobre el modo de representar la obra ya que tienen una función imperativa, o al menos conativa.

Pero, además de las acotaciones expresas en la obra, el autor recurre también a las didascalias que, en definitiva, designan todo lo que dentro de los parlamentos de los personajes supone una orden implícita para los actores. Übersfeld (1993) hace un excelente análisis de la importancia que tienen en el texto dramático y de las amplias posibilidades para su representación. Las didascalias y el texto pronunciado permiten construir la matriz de la obra teatral, de modo que existen dos tipos de conjunto de la escritura. El primero comprende la nominación de los personajes, los diálogos, los signos de puntuación y los indicadores de la acción y, a través de los intermediarios, que son los actores, conduce al conjunto de la acción de la interpretación consistente en la palabra, la entonación, la declamación, la mímica, los gestos,

³⁸⁴El valor de las acotaciones ha ido cambiando con el paso del tiempo y han cobrado importancia cuando los autores dramáticos no fueron los mismos directores de escena o cuando la función del director no coincidía ya con la del actor principal, esto es, entrado el siglo XIX.

³⁸⁵ Biruté Ciplijauskaitė afirma que hacia la mitad del siglo se pone de moda en toda Europa la expresión de “mujer incomprendida”. Como consecuencia vamos a encontrar en la novela muchos personajes femeninos convertidos en protagonistas y en el teatro también desempeñarán un papel importante en la trama si bien los finales deberán ser “correctos” desde el punto de vista dramático y social (1984, 8).

la indumentaria... Observemos este parlamento que puede dar tantísimo juego al actor que vaya a interpretar al personaje (en este caso el gran Julián Romea): en él solo hay dos acotaciones que, prácticamente, son innecesarias por sobreentendidas:

CONDE: ¡Hay un diablo mofador (*Con ira.*)
que dentro de mí se ríe!...
¡Oh placer! ¡Ja! ¡Ja! ¡Eso sí,
la aventura es peregrina!...
[...]
Si una lágrima de fuego
sale a decir que la adoro...
(*Enjugándose las lágrimas con la mano.*)
No quiero llorar... si lloro,
tendré que matarla luego.
¡Sí! No puede disculparla
mi conducta borrascosa.
¡Por algo la hice mi esposa
sin tratar de deshonrarla!
¡Oh! ¡castigo tan tirano
nadie lo merece, no!
¿A quién he causado yo?...
(III, 12)

El segundo está formado por las acotaciones escenográficas y conduce al conjunto de la acción constituido por el escenario, los decorados, los muebles, los accesorios, los signos auditivos, la luminotecnia, la música, a través de los correspondientes intermediarios que son el director, los escenógrafos, los tramoyistas, etc. Podríamos decir que, junto a los primeros, forman parte de la complejidad irreductible de la obra dramática sistematizada en los trece códigos de Kowzan. No hay en *El tejado de vidrio* ninguna puntualización de Ayala referente a música, luminotecnia, maquillaje, vestuario, peinado... Tenemos que volver a pensar que esto se debe a que, en primer lugar, confía en el entendimiento y la profesionalidad de todos cuantos van a intervenir en la puesta en escena; en segundo lugar, en la “alta comedia” se copia la realidad, así es que basta con reproducir en la escena lo que podría haber en una sala de una casa burguesa; por último, el autor no ha proyectado su obra como espectáculo sensorial, sino que se dirige al intelecto y al sentimiento del espectador. Ayala la ha escrito para enviar un mensaje contundente pero a la vez sencillo que es el tema de la pieza, sintetizado en su título. César Oliva afirma que las didascalias “ayudan a componer un verdadero desarrollo escénico lleno de detalles” (2009, 529) y realmente palian el hecho de que las acotaciones no sean demasiado abundantes en la obra. Más ejemplos: llegan dos señoras de visita para escuchar el concierto que se celebra en casa de Mariano y Dolores. Mariano ordena al lacayo que las ha anunciado que las conduzca al salón y ruega a sus amigos presentes –el conde, Carlos y los dos caballeros– que

vayan ellos también; Dolores hace lo propio con Julia, pero antes pasarán por su habitación. No hay acotación que indique que todos, salvo Mariano, salen del escenario: ya queda sobreentendido.

MARIANO.: Bien; pues llévalas
al salón. Vayan ustedes.
DOLORES: ¿Vamos, Julia?
(I, 1)

El conde habla con Carlos de lo “dichoso” que se siente porque su conquista de Dolores avanza, mientras que al joven no le va tan bien con su “lucha” por Julia. No hay acotación que nos informe de la expresión que este debe poner, pero queda implícita:

CONDE.: Ahora noto... ¿Qué te altera?
Te encuentro de mal humor.
¿Qué sucede?
(II, 9)

Mariano se queja ante Dolores, su esposa, de la falta de cariño que esta le muestra y, enfadado, sale del escenario, lo que se deduce de lo que hablan ambos:

DOLORES: ¿Dónde vas?
MARIANO: Al despacho.
(III, 1)

Dolores y Julia están hablando al iniciarse la escena:

DOLORES: ¿Qué es eso? ¿Qué ruido...?
(*Escuchando.*)
ELISA: Es un carruaje de casa.
(III, 7)

Julia, para vengarse de su marido, ha aceptado que Carlos la corteje y se dispone a marcharse a Francia con él. Carlos se va de prisa sin que haya ninguna acotación que nos informe de su salida del escenario, lo que deducimos de su parlamento:

CARLOS: Sí; voy a comprar
billetes. Si ve que estoy
listo y dispuesto a correr,
más empacho ha de tener
en decirme: “No me voy”.
¿Eh?

[...]
CONDE.:¿Volverás?
CARLOS:Bajo palabra de honor.
(III, 11)

Ayala, pues, se muestra parco en introducir acotaciones en *El tejado de vidrio*, pero sí encontramos numerosas didascalias internas que palián esa escasez de aclaraciones o de instrucciones. Aparte del valor semiótico que tienen este tipo de unidades estructurales, sirven para subrayar la naturalidad y el realismo con el que el autor quiere que se ponga en escena su obra y muestran que confía en que todos los que participan en ella van a hacer un trabajo perfecto.

VI. 1. 3. Estructura interna

Comencemos por analizar el título. *El tejado de vidrio* está en relación directa con el significado del refrán “Quien tiene tejado de vidrio, no tire piedras al de su vecino”. Este refrán se encuentra ya en *El libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, aparecido por primera vez en Medina del Campo en 1605. Su autor, según Marcel Bataillon, fue Francisco López de Úbeda, pero investigaciones recientes le otorgan su paternidad a un fraile dominico llamado Bartolomé o Baltasar Navarrete. En esta obra el refrán dice “Quien tiene tejado de birlo, no es bien bolee al de su vecino”. Con posterioridad, Vélez de Guevara lo relaciona con el personaje folclórico protagonista de su novela *El diablo cojuelo* (1641), que tiene la capacidad de ir levantando los tejados de las casas de Madrid para ver lo que sucede en cada una de ellas. La moraleja que se desprende es la necesidad de prudencia y moderación en la crítica de los demás cuando se tienen faltas censurables. En la obra de Ayala sería, principalmente, la recomendación que hace el autor al libertino para que no juegue con el honor de la mujer casada, cuando él mismo tiene esposa y puede verse burlado; pero, además, la que hace a los maridos para que no olviden sus responsabilidades afectivas con sus esposas.

López de Ayala, educado en el neoclasicismo, logra en *El tejado de vidrio* que las tres unidades estructurales no se le desmarquen, aunque tampoco haga un absoluto seguimiento de las reglas moratinianas. No es, pues, la estructura rígida de la *píèce bien faite* la que va a seguir porque la técnica que utiliza en *El tejado de vidrio* es el uso del paralelismo en la estructura de

contenido³⁸⁶. Así, la acción del acto primero es similar a la del último: al principio Carlos escucha escondido el cortejo amoroso del conde a Dolores y, al final, el conde escucha a Carlos conquistando a Julia.

La acción se desarrolla en ambientes cotidianos y los personajes hablan de cosas corrientes –paseos, teatro, tertulias, compras, cotilleo, comidas, negocios, dinero, pertenencias, ir al campo– y de asuntos cotidianos –problemas matrimoniales, adulterios, relaciones con los criados...–. En el teatro fue *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega la primera obra que llevó a escena algunos de estos motivos y ya se dijo que la alusión a la realidad había estado presente en la literatura española desde antiguo. La acción dramática se va desarrollando mediante funciones cardinales y catálisis³⁸⁷, es decir, por el paso de una situación a otra que llevan a un fin predeterminado por el dramaturgo; los cambios se realizan mediante resortes³⁸⁸ dramáticos que constituyen el nudo en cada articulación y los indicios y el juego de tensión-distensión mantienen el interés constante del espectador a lo largo de toda la obra. La distribución del contenido en cada acto y en cada escena me parece muy bien lograda. Así, en el acto I, queda planteado el primer conflicto: el conde del Laurel, un libertino de moda, pretende, para acrecentar su fama, seducir a Dolores, esposa de su amigo Mariano. La escena sexta ocupa el vértice del ángulo tensión-distensión. Está situada prácticamente en el centro del acto y es clave porque vamos a saber que el conde y Julia se casaron en secreto a raíz de su estancia en Biarritz (indicio muy importante). Ayala denuncia la infidelidad en el matrimonio, se produzca realmente o se quede solo en tentativa, primer problema entre las parejas burguesas. En el acto II, Ayala plantea el segundo conflicto: Julia se entera de que su marido es quien asedia a Dolores (escena cuarta) y, tal como lo veo, este hecho ocupa el vértice del ángulo tensión-distensión en este acto. Sin embargo, Julia no está dispuesta a aceptar los halagos de Carlos y le descubre que está casada. Dolores, por su parte, se debate entre su deber de esposa y su deseo de tener una aventura amorosa. El dramaturgo defiende la honradez de la mujer íntegra (Julia) que no está dispuesta a ser infiel a su marido (Dolores se debate entre el sí y el no). En el acto III, la escena

³⁸⁶ El paralelismo tanto en el contenido como en las formas es otro de los recursos técnicos que Ayala utiliza y repite en sus obras, como tendremos ocasión de comprobar.

³⁸⁷ Términos tomados de la narratología, propuestos por Roland Barthes (1970): las funciones cardinales o núcleos hacen progresar la acción, mientras que las catálisis tienen naturaleza complementaria.

³⁸⁸ Así llama Víctor García Cantero a los “elementos que configuran un entramado estructural acertado e ingenioso” y señala los siguientes: Acto I: “el amor, la infidelidad y el engaño en la pareja”. Acto II: “la ruptura de las parejas como golpe de efecto”. Acto III: “la astucia de Julia para salvar su matrimonio”. Acto IV: “la resolución del conflicto en la casa en la que se comete el engaño”. No coincido por completo con que estas sean las claves de estos actos, aparte de observar en el análisis que este autor hace de la obra algunos errores que hacen dudar de que la haya leído en profundidad o, al menos, parece que quedan algunos datos muy ambiguos; por ejemplo: ¿se resuelven los conflictos en la casa en la que se comete el engaño? En ninguna casa se llega a cometer el engaño y si se refiere a la casa de Dolores, el Acto IV sucede en casa de Julia (2006, 39-65).

octava es la clave y la que ocupa el vértice tensión-distensión: aunque Julia no está dispuesta a llegar al final, decide dar una lección a su marido para intentar recuperarlo: “Yo levantaré en tu pecho / la conciencia para ahogarte; / yo juro que he de causarte / todo el daño que tú has hecho”. A partir de ahí, va a aceptar las adulaciones de Carlos, que por ello se siente victorioso, y va a conseguir que el conde rectifique su comportamiento. Por último, en el acto IV se resuelven los conflictos planteados. Creo que la escena más importante es la sexta, que contiene el monólogo de Julia donde vuelve a plantearse la lucha entre la virtud y la infamia, asunto que verdaderamente le interesa a López de Ayala. Esta reflexión se ve interrumpida por Dolores que, enterada del matrimonio de Julia con el conde, le pide perdón su amiga; a continuación entra en escena el conde que les pide perdón a las dos; después, Mariano, con quien el conde aclara los secretos y los equívocos habidos. Todo se resuelve favorablemente. Carlos es el único que se queda fuera de juego y ese es su castigo por haber intentado interponerse en un matrimonio.

A través de la acción, y consecuentemente de la representación, quedan plasmados tres dominios referenciales: 1) las realidades objetivas que estaban en el texto dramático y que son puestas en evidencia en la representación por la interpretación de los actores, la labor del director y de todos los intermediarios, los decorados que en esta obra son mínimos; etc.; 2) las situaciones trágicas generadas por la función dialogística de la declamación en el escenario y que vienen marcadas en el texto por los signos de puntuación –interjecciones, interrogaciones, puntos suspensivos, exclamaciones-, por los apartes y las acotaciones; 3) las realidades subjetivas representadas gracias a las licencias poéticas del lenguaje, principalmente a la ironía que utiliza Ayala, que es donde de una manera activa participa el público pues tiene que hacer, además de la lectura de frente o denotativa, una lectura de sesgo o connotativa, o sea, debe entender todos los mensajes subliminales que le envía el autor. En su conjunto constituyen tres dominios que coexisten y que conforman el universo plural de la obra y del espectáculo total.

Analizando esta obra desde el punto de vista actancial³⁸⁹, se ve como el carácter de comedia de enredo se potencia a través de la relación de los personajes que desempeñan varios papeles. Así, por un lado, está la primera línea de análisis centrada en el conde, que sería el sujeto, que busca conquistar a Dolores (objeto) por satisfacer su ego masculino (destinador) y con el objetivo de demostrar su valía “de hombre” a sus amigos (destinatario). En este análisis, Carlos sería el ayudante y Julia, la oponente, pues en secreto es la esposa a la que pretende engañar. Habría un segundo oponente encarnado por Mariano, marido de Dolores, pero que a su

³⁸⁹ Según la propuesta de Greimas (1987).

vez es el ayudante también de su amigo, puesto que lo anima en su conquista (Mariano no sabe quién es el objeto de conquista del conde).

Por otro lado, aparece una segunda línea de análisis, en la que Carlos es el sujeto que pretende enamorar a Julia (objeto) porque siente amor por ella (destinador) y porque busca, también, mejorar su imagen ante el conde, su maestro (destinatario). El ayudante en este caso sería el conde, que a su vez también es oponente, pues es el marido de Julia. También serían ayudantes Mariano y los dos caballeros que incitan a Carlos a la conquista.

Se podría incluso establecer una tercera línea de análisis actancial entre Julia, el conde y Dolores, siendo la primera el sujeto, el segundo el objeto y Dolores la oponente, pero no creo necesario el insistir más para hacer ver que esta es una comedia de enredo al uso y que Ayala consigue su objetivo: moralizar sobre la sociedad de la época.

VI. 1. 4. Personajes

El personaje, encarnado en la figura del actor, es el elemento organizativo del texto dramático pues es el que rige el conjunto de relaciones entre los diversos sistemas sígnicos operantes. Según Ernesto Sábato,

los personajes de una obra no son abstracciones o generalizaciones, sino que son intensificaciones concretas, y con eso quiere decir que se destacan más claramente que sus modelos reales. Se encuentran en situaciones muy especiales, situaciones límites [...] La novela [el drama] es así como un experimento metafísico; son como experimentos hechos a alta temperatura y a alta presión de los mismos seres humanos que nos rodean, pero el ser humano, visto a esa alta temperatura y a esa alta presión revela verdades que generalmente están ocultas. El arte, y sobre todo la literatura, es una revelación. El artista, y el escritor, fundamentalmente busca la verdad, lo que está oculto³⁹⁰.

Los personajes, a través de los actores, se comunican directamente con el público en el espacio escénico por medio de la palabra, de sus vestidos, sus maquillajes, gestos, distancias, posiciones... Esos mensajes pueden ser intencionados (los diálogos) o no, o sea, mensajes que interpreta el receptor como sintomáticos de una época, de una clase social, de una ideología, etc. y que se caracterizan –como bien dice Carmen Bobes- frente a los del grupo anterior porque son estáticos, al menos relativamente:

³⁹⁰ Thomas Austin O' Connor, "El médico de su honra y la victimización de la mujer: la crítica social de Calderón de la Barca", cit., 26, págs. 783-784.

Lo que hace un personaje mediante su palabra, sea una petición, una amenaza, una promesa, está ya formulado definitivamente, y los efectos que consigue sobre los otros personajes están también fijados definitivamente en el texto. Por el contrario, la comunicación que se establece entre el autor y el espectador por medio de una forma literaria, que es el diálogo fijado de esos personajes también fijados, es un proceso de interacción abierto, que puede cambiar el sentido en el espacio y en el tiempo, como el de toda creación artística, por relación a la competencia del lector y por relación al horizonte de expectativas en el que se interprete (1987, 143-148).

La trama de *El tejado de vidrio* se desarrolla con muy pocos personajes que llevan a cabo los hechos: el donjuán conde del Laurel, su discípulo Carlos, Julia (esposa secreta del conde), el matrimonio de burgueses formado por Mariano y Dolores y la criada de esta última, Elisa. Todos están magníficamente dibujados y muy bien mantenidos como entes dramáticos a lo largo de la obra, hasta el punto de que van cobrando interés a medida que avanza la acción, todos son creíbles.

El personaje principal es sin duda el conde del Laurel, alrededor del cual gira toda la intriga. Como se ha hablado suficientemente de él al tratar el tema del donjuanismo, no haré ahora sino añadir algún dato coyuntural. El conde comparte, al igual que Carlos, algunos rasgos que son propios de la comedia de figurón³⁹¹ del siglo de Oro: a través de este se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, pero solo eso comparte con aquel personaje. El conde del Laurel responde al carácter-tipo del libertino, pero la figura idealizada del pasado se ha convertido aquí en un miembro de la burguesía y reducido a una escala más humana, sin asesinatos ni seducciones. Tanto el conde como su alumno pueden entrar en la categoría que Ramón de Navarrete cataloga de “elegante” y del que nos dice: “en vida de nuestros abuelos, se llamaba *señorito de ciento en boca, pirraca y paquete* [...] más tarde trocó estos nombres por los de *petit maitre y currutacos*; el mismo en fin que aun nos acordamos de haber oído apellidar *lechuguino*”. Otros nombres por los que también se le conoce: *hombre de buen tono, dandy, fashionable, león*...

La vida del *fashionable* es lo más divertido que puede darse: a las doce desayuna; en seguida se vista y a las tres sale, si es invierno al Prado, si es estío a la calle de la Montera a oír lo que se siente, o a tomar parte activa en tan sabrosa ocupación. Esta es también la hora de las visitas [...] El *león* consagra algunos momentos antes de tomar el cotidiano alimento de la tarde, a

³⁹¹ Tipo de comedia popular, que se incluía entre las de capa y espada o entre las de enredo y costumbres, humorística-satírica, que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso (Cfr. Olga Fernández Fernández, “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón en *Entre bobos anda el juego*” en F. Pedraza, R. González y E. Marcello, eds., *Francisco de Rojas Zorrilla. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla La Mancha, 2000, 133.

descansar en los blandos divanes del casino, o a hojear tal cual periódico, [...] para enterarse de las funciones que hace por la noche en los teatros [...] Si el elegante cuenta tres o cuatro de esos lances escandalosos en que son víctimas los maridos, para pavonearse en los salones con la aureola de Lovelace ¡magnífico! Si dos mujeres se le disputan y arman un alboroto públicamente por él ¡sublime! Si después de esto abandona a las dos rivales ¡merece que se le erijan estatuas! (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1843, 157-159).

Este donjuán burgués persigue acumular mujeres conquistadas, mientras que el donjuán de Molière se caracterizaba por su actitud de usar y tirar a las mujeres logradas. La historia de este moderno don Juan, aunque comparte con los antiguos tener en su haber una buena lista de mujeres burladas, difiere también del de Tirso y del de Zorrilla en que no inspira irresistibles pasiones, y tampoco Ayala insiste en la idea del castigo divino. A fin de cuentas, se trata de un marido celoso cuya mujer es deseada por otro y eso le lleva a abandonar su propio donjuanismo y aceptar el *status quo* burgués. Desde las primeras escenas del acto I ya vemos que él quiere a su mujer a su manera y mientras ella no le estorbe su faceta de calavera, pues en él es más fuerte su necesidad egocéntrica y prioritaria su faceta de burlador sobre la de marido. En último término, necesita una buena lección para convencerse de que tiene que abandonar su vida de libertinaje y depravación para asumir su estado real y valorar la vida junto a su esposa como más satisfactoria que la anterior llena de mentiras y de iniquidades. Es el mensaje que Ayala quiere transmitirle al espectador y para lo cual no duda en utilizar al conde de *raisonneur*, especialmente al final de la obra. Ayala destaca el aspecto machista del donjuán y el daño que causa en los matrimonios, que a él le parecen uniones frágiles, especialmente si se realizan por interés y no por amor, lo cual era frecuente entre la burguesía, y quizá porque se ha casado con Julia por amor se salve su relación conyugal al final. En consecuencia, estos conquistadores suponen una amenaza para la tranquilidad doméstica. Ayala no siente simpatía por este donjuán al que, desde el principio, trata con el mismo desprecio que él guarda para sus víctimas y logra hacerlo también antipático para el espectador, que lo ve prepotente porque cree tener la suerte de su parte, dominador, inmoral, injusto, desleal, cruel, sibilino, cínico hasta la saciedad porque no se siente culpable de sus vilezas... Ayala se venga de él pero al final lo perdona aunque no con demasiado convencimiento. La duda razonable de su arrepentimiento, posiblemente para hacerlo más creíble al espectador, obliga a Julia a manifestar la necesidad de tenerlo vigilado, lo cual hace sospechar que el personaje no se redime por amor a su esposa sino porque, de alguna manera, se ha visto obligado a entrar en una vida normalizada.

El segundo personaje importante es el de Julia, heroína que comparte con las románticas el ser símbolo del honor y de la nobleza y salvar al héroe de la perdición, aunque es una mujer de su tiempo: acepta el matrimonio secreto pero, frente a las idealizadas y virtuosas protagonistas

tradicionales, ella reacciona fuertemente cuando constata que el marido persigue a otras. Al final, encauza al marido por el sendero de la virtud, pero eso es después de haber sufrido la angustia de ver el comportamiento del marido. Sobre ella recae, principalmente, la función del moralizador, es decir, el personaje a través del cual el autor razona y aconseja al receptor en las obras de carácter social. Como ya se vio, este tipo estaba ya en la tragedia clásica y solía ser un personaje de edad que prevenía a los jóvenes, les recordaba sus obligaciones y llamaba la atención al espectador sobre los resultados del desvío. El teatro neoclásico lo recupera con el fin de enseñar modernidad a las clases pudientes. En *El tejado de vidrio* nos encontramos con la particularidad de que Julia es a la vez víctima y moralizador y el autor estudia con detalle su psicología. Este análisis se lleva a cabo principalmente a través de los parlamentos con el resto de los personajes y de sus monólogos que nos hablan de sus sentimientos, de sus estados de ánimo, de sus reacciones ante los hechos, en especial la deslealtad y traición que le inflige su marido y de los consejos que van dirigidos a las personas a las que desea reconducir: Dolores, Carlos y el conde. Pero, además, en esta obra nos encontramos con un segundo *raisonneur* que es el propio conde cuando ha sido descubierto su juego libertino y ve caer la deshonra sobre sí mismo. En realidad, ambos predicadores o moralistas configuran la protesta que hace el autor sobre un hecho que le parece vituperable: el daño que provoca un donjuán interponiéndose entre los casados; pero Ayala, de paso, avisa a la burguesía para que no sean solo los temas económicos los que les preocupen, sino que además de su hacienda vigilen su honor y abandonen las costumbres licenciosas que permiten a esos donjuanes moverse entre ellos con impunidad y ser admirados por todos. Si comparamos estos moralizadores o *raisonneurs* con los de Galdós, que también los utiliza muy abundantemente en sus novelas y obras de teatro, los primeros son mucho más humanos, afirma Qualia (1936, XIX, 407-414), más libres del control del autor y por tanto más equilibrados y más creíbles. En efecto, la percepción que tenemos de Julia es que se trata de una mujer fuerte de carácter, con las ideas claras, y así la ha creado Ayala para moralizar a través de ella, pero no se nos olvide que la mujer de la época no es como esta Julia, sino que es una mujer sometida al marido, al hogar y a los hijos. El conde la ha engañado y Julia no piensa sufrir en silencio su deshonra, lucha por recuperar a su marido y su honorabilidad. Lo consigue al fin, pero como no se fía (actitud muy lógica, sensata y creíble) le asegura que lo va a convertir en su esclavo, como él le ha prometido, y no le va a quitar ojo de encima. Si hubiera resuelto su problema con dudas, con lloros, moviendo al conde a la compasión, como ha sido el caso de Dolores con Mariano, hubiera demostrado ser una mujer frágil y manipulable, incapaz de mudar el comportamiento del libertino que, como ya vimos, desprecia a las mujeres débiles. Las críticas de Ayala siempre están dirigidas contra los abusos, las tropelías, la depravación del donjuán,

pero también ataca la actitud del hombre en general en relación con la mujer, a la que somete y atropella porque la considera muy por debajo de él y sin capacidad intelectual o afectiva para oponerse al varón; eso sin contar la falta de apoyo judicial para impedir las traiciones y deslealtades de que son objeto. Este personaje se acerca más a la mujer del siglo XX que a la mujer del XIX. Vayamos ahora a observar cómo Julia hace su papel de moralizadora en algunos ejemplos:

Acto I, escena primera: Julia arremete contra las costumbres de la burguesía. El parlamento es significativo, y por ello lo retomo aquí:

JULIA: Si no paseo en el Prado,
donde, haciendo concurrencia,
las chicas, más que en paseo
parece que están en feria;
si en el teatro no incito
los lentes de las lunetas,
y dándome en espectáculo
perturbo el que representa;
si me aburren los salones
con su charla sempiterna,
cátedra de tonterías
y esgrima de impertinencias,
¿hay en esto un sacrificio
tan penoso, tal proeza,
que sólo se explica, haciéndome
heroína de novela?

En la escena sexta, Julia intenta convencer al conde de que abandone su vida libertina:

JULIA: Lejos de esa inicua grey
que tus instintos adula,
y frívola te estimula
a vagar sin Dios ni ley.

Acto II, escena cuarta: Dolores le ha pedido consejo a su amiga Julia:

JULIA: No te quiero poner
en ese caso. Serena
tu zozobra. Tú eres buena,
y lo has sido, y lo has de ser.
Yo el encanto que te acosa
romperé; pierde cuidado.
¡Tú víctima de un malvado!
Pues no faltaba otra cosa.
El hombre, el rey de los seres,
no hay virtud que no combata;
y es fuerza pues él la mata,

que renazca en las mujeres;
que nuestras almas rechacen
sus continuos atropellos;
por nosotras y por ellos,
que ignoran lo que se hacen;
que hacía el mal nos espolean,
sin pararse a comprender
que si llegamos a ser
tan malas como desean,
si imitando sus deslices
echamos por su vereda.
¡Pobres de ellos! ¿Qué les queda
a esos locos infelices?
[...]
Dices que es diestro: ¡bobada!
Temible: ¡vaya una idea!
No hay un hombre que lo sea
para una mujer honrada.
[...]
¿Piensas que hay alguno
que sufra el dolor que inspira?
Ellos, mientras una pasa
los instantes batallando
y los rincones de su casa,
en medio de otro placer
saben olvidar su llama,
o al decir un epigrama
se acuerdan de la mujer.
¡Eh! Vayan al diablo.
[...]
¡Temor pueril!
Un pícaro, como hay mil,
empieza a perderle el miedo.

Acto III, escena octava: Julia acaba de enterarse de que el conde ha estado conquistando a
Dolores:

JULIA:Él dice que tiene honor,
y nadie le ha desmentido...
Lealtad le debe al marido;
a mí me debe su amor;
sabe que a esta misma estancia
vengo, que le puedo ver,
que es mi amiga y la mujer
de su amigo de la infancia!
Mancha de los tres el nombre,
¡y con la afrenta más grave...!
¡Asombra el cieno que cabe
en el corazón de un hombre!
Y en medio del torbellino
goza tranquila existencia;
no le dirá la conciencia:

“¡Eres ladrón y asesino!”
Pero ¿y cómo? Si entre tanto
que aquí el marido perece
y esa infeliz enloquece
en la deshonra y el llanto,
y yo su negra perfidia
lloro con sangre y con hiel,
a él... todo el mundo a él
le festeja y aún le envidia,
y dan gloria, sí, señor,
estas hazañas gentiles...
¡Y después esos reptiles
Nos piden cuentas de honor!
¡Quieren que su ingritud,
que su infamia y torpes hechos,
produzcan en nuestros pechos
el fruto de la virtud!
¡Qué imbécil eres, malvado!
¡Yo perdonar tus delitos!
¡Venganza me pide a gritos
mi corazón desgarrado!
Cuando al fin de glorias tantas
tedio y vergüenza te acechen,
y tus vicios te desechen,
y te arrojen a mis plantas...
No esperes hallar indicio
de piedad en tu inquietud.
¡Ha de vivir la virtud
de los desechos del vicio!
Yo levantaré en tu pecho
la conciencia para ahogarte;
yo juro que he de causarte
todo el daño que tú has hecho.

Acto IV, escena quinta: Julia, a punto de irse a Francia con Carlos, reflexiona y de nuevo vuelve a presentárenos como una mujer moderna: no piensa llorar sino que está llena de furia.

JULIA: ¡Oh! Calle usted. (¿Y el traidor
no ha de sentir mi venganza?
¡Ya me ha visto tantas veces
llorar...! ¿Qué valen mis lágrimas?
¿Mis súplicas...? ¡Oh! ¡Que tema
mi furor!)
[...]
(¡Quiero echar en su conciencia
mi deshonra, mi desgracia...!
¡Sí; puede ser que con eso
despierte: quizás mañana,
cuando sepa el miserable
el abismo a que me arrastra...
¡Sí, puede ser que se acuerde
de mí, que tiemble de rabia!

¡Oh, qué placer! ¡Quién le viera
pálido, y echando llamas
por los ojos, con el nudo
de la afrenta en la garganta...!
¡Qué placer!)
[...]
El...¿qué importa? Para él
la virtud es una farsa,
juguete el honor ajeno,
mentira la fe jurada
en los altares... ¿Qué leyes
me puede aplicar?

En la escena sexta hay un monólogo de Julia en el que decide seguir siendo honrada. Según Castro y Calvo, contiene tintes rosados de melodrama (1965, I, 127). La mujer-víctima aparece no sacrificada por su amor, sino por algo mucho más noble: dejar claro que no tiene ninguna intención de dejarse seducir por Carlos y además recuperar el alma de su marido. No parece un personaje de melodrama, pero tampoco podía alejarse tan radicalmente de los cánones establecidos en la sociedad burguesa y en el teatro:

JULIA:A ninguno tuve amor;
de todos siempre dudé;
pero tú sabes (*Mirando al cielo.*)
por qué
de mi cariño al traidor.
Halléle infeliz un día
sin amor, sin fe, sin calma,
y yo, por salvar su alma,
le hice dueño de la mía.
Sí, tú lo sabes, buen Dios;
quise al verle enamorado,
hacer de un hombre malvado
un alma para los dos.
Mi esperanza más querida
en oprobio se convierte.
Siempre acaban de esta suerte
los encantos de la vida.
(*Un reloj da la media*)
¡Llega la hora!... y aquí
Carlos vendrá sin demora...
¿A qué? ¡Gran Dios, que esa hora
nunca suene para mí!
¿Y cuál será mi dolor,
Ofendido y sin venganza? (*Pausa*)
¿Y cuál será mi esperanza
ofendida y sin honor?
Ya que yo no conseguí
hacer honrado al infiel,
¿habrá de conseguir él
hacerme perversa a mí?

Disculpa fuera mi acción
De su infame ingratitude;
sólo teniendo virtud
Tiene una esposa razón.
¿Quién llega? ¿Carlos? ¡Ha sido
muy diligente! ¡Mejor!
Más pronto su vil error
Quedará desvanecido.
¡No viene!... Dueña de mí
no puedo sufrir la idea
de que ese necio me crea
Capaz...

Escena octava: el conde sale de su escondite y se dispone a hablar con Julia en presencia de Dolores. Julia lo increpa:

JULIA:¿Y tiene usted la insolencia
de alzar aquí sus miradas?
Donde hay mujeres honradas,
está de más su presencia.
[...]
¿Y en vista de esta hazaña
me pide usted su perdón?
Dichosa vivió y segura
de su inocencia al abrigo;
pero conoció a un amigo
de su esposo... ¡Qué ventura!
Tanto su felicidad
se aumentó, que ya la ahoga...
Perdón... Ese llanto aboga
por usted (*Señalando a Dolores*).
[...]
Yo procuraré afanosa
que a todo el mundo se oculte,
para que nadie me insulte
con el nombre de su esposa.

Escena última: Julia perdona a su marido que le promete ser su esclavo. Ella le advierte:

JULIA:Ya que estás en mi poder,
eso... corre de mi cuenta.

Ayala está preocupado por moralizar al público, siguiendo el proverbio que contiene el título, pero no solo critica al donjuán sino a toda la sociedad que ha glorificado al seductor, tipo que tenía gran éxito entre las personas de esa clase. El dramaturgo quiere acabar con ese gusto/placer/atracción por tales crápulas. Por el contrario, se autoerige en convencido defensor

de la mujer, de la mujer virtuosa –“Este placer / jamás lo disfrutaban ellos”–. Llama la atención cómo Ayala conoce muy bien el alma femenina, posiblemente porque se ha criado entre muchas mujeres; recordemos que tiene varias hermanas y una madre con la que se lleva muy bien, aparte de la relación amorosa con Teodora.

Vayamos ahora con otros personajes. La primera pareja de la que podemos añadir algunos datos más de los ya expuestos son Mariano y Dolores. Ayala degrada al personaje masculino, buen representante del burgués: rico hombre de negocios, fanfarrón, indolente en su relación con su esposa puesto que confía totalmente en el compromiso-contrato matrimonial lo que le lleva a ser crédulo con el libertino, poco perspicaz para intuir y atajar los problemas de su casa... También es verdad que es cómodo y no está dispuesto a perder la tranquilidad de la que goza, así que hasta que no ve la carta que aquella le ha escrito al conde (aunque sea para pedirle que la deje en paz) no echa cuenta de los desasosiegos de su mujer. La mención libre de los temas y de las necesidades sexuales y afectivas que enuncia en repetidas ocasiones desempeña una función cómica y lo rebajan como personaje de carácter aunque contribuyen a mostrarlo humano, bondadoso, generoso, trata bien a su mujer y tiene una mentalidad moderna y apenas machista, como demuestra que le perdona sus coqueteos con el conde. Quizá el mejor parlamento que retrata a Mariano es el que se halla en el acto III, escena decimotercera, en donde lo observamos casi transformado en un blando, un poco pelele, faceta corroborada por su idea de que el casado no tiene opinión, idea que se repite en varias ocasiones en la obra:

MARIANO: Hay maridos, yo soy uno
que adoran a sus mujeres.
Tú sabes que sus antojos
leyes de mi amor han sido;
que mis ojos no han tenido
más espejo que sus ojos;
que hastiado ya de buscar
la dicha donde no estaba,
en su afecto la cifraba
y en la calma de mi hogar
que su paz es mi reposo,
su amor mi solo deseo...
Y el que así se porta, creo
que es digno de ser dichoso.
En su casto amor se encierra
toda mi esperanza. ¡Ay triste!...
y créeme, Alfredo: no existe
otro bien sobre la tierra.
No curarán mi amargura
todos los goces mundanos
que no pueden ser hermanos
el delito y la ventura.

Si como yo lo comprendo
tú comprendieras el bien,
adivinaras también
el dolor que estoy sintiendo.
Y cómo al paso que crece
el desdén que me contrista,
por momentos a mi vista
todo el mundo se oscurece,
y aunque quiere el corazón
llorar, reprimirle debo...
Vamos... ni a llorar me atrevo
(*Llorando.*)
Por no causarle aflicción.

En cuanto a Dolores, es el arquetipo de la mujer burguesa de su época: caprichosa, casquivana, presumida, desidiosa, quiere recoger de la vida todo lo que esta le ofrece, de carácter débil y muy manipulable por el conde y por su propia criada. Aunque en el fondo conoce bien al conde y sabe que es un donjuán, le deja enamorarla porque así se siente satisfecha, afortunada y realizada como mujer. Tiene a su favor que no es capaz de dar el paso definitivo hacia el adulterio, en parte por su miedo a que los demás se enteren más que por perder su virtud, su honestidad. La desconfianza que le merece el libertino, el amor que siente por Mariano y su propia aversión a serle infiel la avalan como honrada. Tanto ella como Mariano son caracteres débiles y necesitan de un amigo que los apoye, que los aconseje porque nunca saben cómo deben actuar. Para Mariano el confidente es el conde y para Dolores lo es Julia. Ayala recoge en esta actitud de ambos personajes con los demás la tradición literaria del diálogo confidencial con la madre o con las hermanas.

Carlos no deja de ser el espejo de su maestro, o sea, es aprendiz del donjuán, su doble, su parodia en muchas ocasiones. La denuncia de la realidad española de aquel momento, aun cuando venga arropada por la comicidad de este personaje, el pollopera, queda de manifiesto. Enrique Tierno Galván define al cursi de la época en los siguientes términos:

En España la conciencia de lo cursi no surge hasta la segunda mitad del siglo XIX porque lo cursi es una cualidad del comportamiento burgués.

La expresión cursi y sus derivados se impusieron por haber nacido simultáneamente con la moderna burguesía española y corresponder a la actitud suspicaz, continuo miedo a ser la irrisión de los otros, malicia profunda y conciencia turbada, que son las notas que el sociólogo descubre en el subsuelo psicológico de esta clase, particularmente en España.

Creo que por este mismo tiempo, tan fecundo, de la desamortización de Mendizábal y aparición de la palabra “cursi” se empezó a emplear en su acepción actual la expresión “señorito” [...] expresión que el pueblo emplea para designar a la nueva burguesía [...] (con) intención peyorativa. [...] En la nueva clase, crecida al calor de las desamortizaciones y al influjo de la definitiva implantación de la economía moderna, la que al vocablo “señorito” añade las dos acepciones, designando una clase y señalando sus vicios [...] Entre cursi y señorito existe una

estrecha relación. En efecto, sólo los señoritos, la nueva clase media, pudieron ser cursis. La cursilería exige del “cursi” un cierto conocimiento de los modos de comportamiento, cierta seguridad en sí mismo y un afán de notoriedad y adecuación a los medios sociales que definen la manera superior de comportarse, que alejan de suyo al pueblo de la cursilería y la hacen insólito en las clases más altas. [...] Lo cursi es la caída del señoritismo. Todo señorito cursi es un señorito relapso, cuya caída descubre la mezquindad y culpa con que inició su apogeo la burguesía española. [...] Siendo la palabra y el concepto absolutamente ajenos a nuestro Siglo de Oro, nacen vinculados a la burguesía de señoritos, de aparición tan tardía que se da el caso único en los países propiamente europeos de que burgueses y proletarios, con sus respectivas ideologías, advienen casi al mismo tiempo. Incluido en esta coyuntura, “lo cursi” se denuncia como una cualidad peculiar de la clase media, que expone su intrínseca debilidad a la intemperie cuando desde las formas del comportamiento burgués cae por una u otra razón en lo cursi (1982, 95-97).

Ayala tampoco siente afecto por esta criatura dramática y utiliza con él la técnica del distanciamiento y así, en numerosas ocasiones, vemos que él acepta que está representando un papel: el de discípulo del conde que es quien le marca los pasos y le da las reglas que ha de seguir, por tanto carente de independencia e individualidad. Podríamos decir que este es el antagonista del conde, un personaje un tanto desacralizado, anodino, ente pasivo al que casi siempre le ocurren cosas sin que él intervenga y sin que pueda resolverlas, de ahí que aparezca muchas veces balbuciente, desconcertado, con gesto de recelo y timidez. Estas son también características propias del género chico cuando aparece el personaje inconsciente y desnortado. Solo al final parece encontrar su originalidad y es cuando declara que ya no necesita las lecciones de su maestro para actuar; entonces lo vemos que ha aprendido a ser tan maligno como aquel.

De Elisa hay que decir que su misma hipocresía denota su subordinación respecto del conde y de su ama a quienes trata con respeto en los apelativos. Esa dependencia es un rasgo de reducción del personaje que actúa movida por los consejos del conde (pues es su tercera), la envidia hacia su señora y su propia avaricia; por tanto carece de libertad como ente dramático. Es también personaje poco grato para Ayala que la muestra cínica y desagradable, casi un tipo de género chico; la presenta como si fuera una inconsciente aunque está perfectamente cuerda y es incapaz de darse cuenta de su perversidad pero no se siente culpable en ningún momento, rasgos que comparte con el conde del Laurel. La criada refleja muy bien la sociedad del siglo XIX, en que las clases populares se habían contagiado de los mismos vicios de la burguesía: laxitud, afán de dinero, relaciones dudosas... Quizá lo único que puede decirse en su favor es que es una mujer que decide libremente su destino y procura su propio beneficio. Están lejos todavía la Carmen de Bizet, estrenada en 1875 (aunque la obra de Prosper Mérimée es de 1845) o la Menegilda de *La Gran Vía*, llevada a escena en 1886, que pasan por ser de las primeras

mujeres libres y trabajadoras de la historia de la literatura o de la música, pero esta Elisa ya comparte muchos rasgos con ellas.

Los personajes quedarán, finalmente, caracterizados a través de la ironía de la obra.

VI. 1. 5. Espacio y tiempo

Ya se ha adelantado que la acción, en los tres primeros actos, tiene lugar en Madrid, principalmente en casa de un matrimonio de burgueses adinerados –Dolores y Mariano-. La acotación es la siguiente en el acto I: “Sala lujosamente amueblada en casa de don Mariano. Puerta en el fondo y dos laterales. La del fondo conduce por la izquierda del actor a la calle; por la derecha a los salones interiores”. Como objetos en el escenario, un sofá y una butaca. Para el acto II, la acotación inicial solamente aclara: “La misma decoración” y exactamente igual para el acto III. En el acto IV cambia el espacio: “Sala en casa de Julia. Un balcón en el fondo. Una puerta a la izquierda del actor, que conduce al dormitorio de Julia. Dos a la derecha; la más inmediata al proscenio es de un gabinete; la otra conduce a la calle”. Los datos concretos referidos a objetos –una mesita, una silla, un gorro, un espejo...– están señalados en las acotaciones internas. Encontramos además en los parlamentos alusiones al teatro Real, al Paseo del Prado, a la fábrica de Béjar, a las vacaciones en Biarritz, al viaje a Francia, a la finca de Aranjuez... que nos ponen en contacto con la realidad de una burguesía adinerada y obsesionada por hacer ostentación de su riqueza.

Los hechos que se representan son contemporáneos del espectador. En cuanto al tiempo dramático, podríamos decir que apenas hay mínimas interrupciones y que este es continuo. El acto I transcurre en una tarde en casa de Mariano y Dolores. Va a celebrarse un concierto y con ese motivo acuden Julia, el conde y sus amigos Carlos y dos caballeros. El acto II se inicia a la mañana siguiente: Dolores está enferma angustiada por el asedio amoroso del conde y este va a visitarla a primera hora para interesarse por su salud. Lo recibe Elisa, la criada. Llegan también, con el mismo fin, Julia y Carlos. Mariano, al final del acto, los saluda con cortesía y habla con el conde de Dolores. Mariano invita a almorzar al conde, lo que es indicio de que se hallan al mediodía. Han transcurrido, por tanto, unas horas. El acto III se abre con una conversación entre Mariano y Dolores sobre el deseo de ella de marcharse a Aranjuez. Sabemos que responde a su idea de alejarse del conde que la ha asediado en el acto I, por tanto no ha podido transcurrir mucho tiempo entre medias para que no se pierda el efecto causa-consecuencia. Llega Julia para darle las gracias porque le ha prestado su coche y a su cocher y Dolores la hace partícipe de sus

dudas y pesares sin decirle quién es él y la informa de que “mañana” se va a su quinta de Aranjuez. Al enterarse Julia de “su secreto” quiere marcharse. Dolores, otra vez indisputada, se retira a su habitación y Julia queda sola al tiempo que, en un monólogo, decide que va a vengarse del marido. En esto hace su entrada Carlos, que aunque no aclara el motivo de su presencia, queda sobreentendido que vendrá para interesarse por Dolores. Se encuentra con Julia y se establece entonces un breve diálogo amoroso entre ambos en el cual Julia le manifiesta: “me ausento ahora mismo para Francia” y se marcha (“Hasta luego”, en acotación). Carlos no da crédito a su felicidad y hablando con Elisa le dice: “¡Qué torpe / es el tiempo! Seis minutos / hace que vine”, o sea, que la conversación con Julia ha durado eso. No hay interrupciones temporales en todo lo que hemos descrito. ¿Cuánto tiempo ha podido pasar? Todo ha podido suceder en la misma tarde después del almuerzo y las cosas se han precipitado bastante. Dolores llama a Elisa a toque de campanilla y esta interpreta cínicamente que “esa campanilla / dice: conde, conde, conde”. Lo cierto es que en la escena siguiente el conde aparece en escena y la alegría con la que lo recibe Carlos no permite que pensemos que ha transcurrido tiempo entre lo anterior y esto que es inmediato: Carlos, todavía emocionado, le descubre el nombre de su amada y le informa de que se va con ella a Francia, para lo cual sale a comprar los billetes (evidentemente para el tren). En la escena siguiente, el conde se queda solo y se replantea su vida de libertino. Se cuestiona, al final de su reflexión, “¿a quién he causado yo?...”. Como respuesta a su pregunta, aparece Mariano que le expone sus problemas con Dolores y le pide que interceda por él ante su esposa. Dolores aparece en escena y se sorprende de verlo en su casa, pero aprovecha para plantearle sus quejas por el asedio que sufre. El conde, cambiando ahora de actitud, no se muestra con ella como amante sino como consejero: debe serle fiel a su marido, pero en su interior lo que verdaderamente le preocupa es que Carlos no regrese. Es cierto que en este acto ocurren muchas cosas, pero todas suceden unas a continuación de las otras. En el acto IV cambia el espacio dramático. Ahora los hechos sucederán en casa de Julia. En la escena primera, llega Carlos a casa de Julia cuando ella está durmiendo. Vamos a suponer, en consecuencia, que puesto que Julia había dicho que “ahora mismo” se iba para Francia y que Carlos había salido a toda prisa a buscar los billetes, este acto comienza sin intervalo de tiempo, aunque nos preguntamos cómo está durmiendo Julia si sabe que Carlos va a regresar casi de inmediato. ¿Ha echado una cabezada antes de emprender el viaje o es que Ayala se ha despistado? Carlos tiene acordado con el conde que este presenciara su conversación con Julia y en esconderse y los dimes y diretes tardan un breve tiempo, lo justo para que Julia aparezca y, pese a sus reticencias, acabe cediendo ante Carlos: se irán juntos. Carlos sale para buscar un coche a la calle. Mientras, en un monólogo, Julia se echa atrás y llega Dolores que viene a

contarle la mudanza que se ha operado en el conde. Julia no da crédito y el conde sale de su escondite para pedirle perdón a Julia. De rodillas y a sus pies está cuando llega Carlos avisando que el coche está en la puerta y, al verlos, comenta “En un cuarto de hora me estaba ya desbancando”. Discutiendo están cuando se presenta Mariano que viene a pedirle explicaciones al conde acerca de la cita que contenía la carta que le había escrito Dolores. El conde le da las explicaciones oportunas y le presenta a Julia como su esposa. Carlos, “con ira reconcentrada” (en acotación), escucha la última lección del maestro y se va. Las dos parejas se reconcilian. Si contamos el tiempo transcurrido desde la escena primera del primer acto hasta la escena última del cuarto acto han podido transcurrir menos de dos días: una tarde – un día completo.

VI. 1. 6. La ironía en *El tejado de vidrio*

Como ya hemos visto, Ayala trata en esta obra un tema muy serio y muy de actualidad en su época: el vicio revierte contra el vicioso, lo que revela una gran preocupación y un deseo de hacer una crítica constructiva de las costumbres de la burguesía, clase social que estaba alcanzando las más altas cotas de poder. Sin embargo, la actitud con la que aborda el asunto compagina lo serio con lo cómico. El arte cómico, por pura necesidad, obliga al escritor a mezclar lo burlesco con lo dramático, igual que en la vida. Mientras divierte, ocultamente educa y moraliza sin que nos demos cuenta presentando trozos de la realidad. Los medios para lograr la comicidad abarcan desde el humor a la ironía y el sarcasmo. El humor no hay que entenderlo en el sentido festivo, cómico o satírico. No obstante, estos elementos están en su base, pues como decía Enrique Jardiel Poncela, el humorismo es “el alma que analiza y que se ríe de lo analizado” (1958, I, 145); por eso el humorismo es una actitud, una singularidad del espíritu para observar la realidad que rodea al hombre y no carga contra la tontería individual sino contra la tontería universal y general, pero lo hace siempre desde una personalidad bondadosa, amical y sabia, vertido hacia el mundo sin la hiriente agudeza de la ironía y del sarcasmo, de ahí que requiera un autor tolerante y equilibrado. El humorismo supone también una postura afirmativa y enaltecedora de los ideales, de ciertos gestos o detalles que, injustamente, se olvidan o desvalorizan. En este sentido puede decirse que el humor cumple una función social: la de integrar o la de rechazar aquello que el autor se plantea, en este caso, la presencia del libertino. En cuanto a la ironía, decía Ramón Gómez de la Serna: “se apoya muchas veces solo en las palabras y es condescendiente con aquel que se espera que condescienda entendiendo la traslación de la propia significación de una cosa a la opuesta, mientras que el humorismo juzga

las cosas sobreponiéndose a que el mundo entero se hunda en su comentario y quede tergiversado por su contagio [...], el ironizador no entra en el baile de las contorsiones en que da por metido a lo que ve” (1930, 364). Quizá por eso, la ironía, aunque revela refinamiento, tiene un fondo de supercategoría y de malignidad pues el autor se mantiene siempre desplazado, frío, dictatorial, pudiendo llegar a lo mordaz.

Esta doble condición de comedia seria, que trata de fustigar vicios de la sociedad presente, y por tanto realista, e irónica, condiciona su expresividad. Así, el lenguaje, el diálogo y la versificación, como decía Calvo Asensio, se ajustan “admirablemente a las necesidades de la acción, revistiendo todos los tonos, y atemperándose a la índole especial de cada escena; la versificación esmerada, correcta, fluida y armoniosa, aumenta el encanto de la obra, revelando a cada paso un gran poeta, y el conjunto es de una verdad y de una sencillez incomparables” (1875, 168). Los versos, como en casi todas sus obras, son octosílabos, que proporcionan cercanía con el lenguaje hablado y, en consecuencia, con el espectador. Valbuena Prat acerca su lenguaje al de Ruiz de Alarcón en la medida en que no es brillante ni decorativo, sino de suaves contornos, creando una atmósfera de belleza expresiva en donde se mueve la intriga de frívolo y lujoso ambiente en el que latan sus melancolías. Los dramas íntimos que palpitan bajo esta agradable *causerie* de salón están expresados “con leves asomos de poesía, de delicadeza expresiva, del nimbo ideal sobre la intriga mundana” (1956, 99-100). También Castro y Calvo afirma que “la comedia está bien versificada, escrita en buen castellano y se acerca mucho más a la realidad que aquellos otros, imitación notoria de los clásicos, como *Un hombre de Estado* y *Rioja*, en los cuales el propósito moral servía de pergeño a figuras de la historia” (1965, I, 128).

Efectivamente, el lenguaje que utiliza Ayala es el que normalmente podría escucharse en cualquier ambiente burgués o aristocrático en donde los hablantes se expresasen en un nivel medio-culto, con un registro bastante amplio pero no dificultoso para el receptor-espectador. Sin duda en ese contexto hay que valorar el uso del galicismo *portier* o del cultismo *Laus Deo*. Al mismo tiempo, recurre en ocasiones a las expresiones latinas con un efecto cómico, especialmente cuando están mal usadas, como se comprobará. Del mismo modo emplea metáforas de tradición bíblica o religiosa y con idéntico fin: “Este que sabe que trabajo / en la viña del Señor” (I, 2), dicho por el conde, se refiere a que Mariano conoce bien su faceta de libertino y sabe que él escoge sus víctimas como si fueran las mejores uvas de los más hermosos y divinos racimos; en definitiva, que hay muchas mujeres dispuestas a ser aprehendidas por este calavera. Esos logros amorosos están descritos como las “delicias del Edén” (I, 3) y el donjuán–maestro está dispuesto a facilitarle al discípulo con su ciencia “las llaves del Paraíso” (I, 3). Asimismo, contiene sus ímpetus con un “¡Guarda, Pablo!” (I, 6). Ayala también utiliza con

profusión el lenguaje coloquial, muy especial y frecuentemente los diminutivos y los refuerzos afectivos (“Señorito de mi vida”, II, 1, por ejemplo), que tienen como fin quitar connotaciones negativas a las palabras o a los mensajes. Expresiones populares encontramos también en numerosas ocasiones, y algún que otro americanismo (“¿No privas / con ella?”, II, 1). Las reminiscencias literarias en el lenguaje también constituyen una aportación importante, por ejemplo, el uso que hace de los términos amorosos propios de los ritos del enamoramiento o del cortejo de tradición cortés o petrarquista. Y, por último, es preciso constatar que especialmente el *Don Juan Tenorio* le sirve a Ayala como hipotexto, como palimpsesto, en numerosas ocasiones, tal como se señalará oportunamente.

A mi entender, humor e ironía son los rasgos que más sobresalen en *El tejado de vidrio* de Ayala, hasta el punto de convertirse en *leitmotiv* y ser elementos claves para entender la intención del autor al escribirlo: humor e ironía para observar la doble visión, el dualismo entre lo que es y lo que debería ser, lo tético y lo paratético. Juan Eduardo Cirlot afirma que la tendencia a la ironía se extrema en las épocas de crisis por la presencia simultánea de dos o más modos de concebir el mundo que se yuxtaponen (1967, 197). López de Ayala utiliza la ironía para percutir el ánimo del espectador con la introducción de elementos negativos y subyugarlo con la fuerza de los mismos, pero su actitud no es agria cuando critica sino benevolente, por lo que la ironía aparece combinada con el humor. El dramaturgo, de forma inteligente, se interpone en el texto y consigue que este tenga dos lecturas: una de frente, o sea, literal, y otra al sesgo (como decía Antonio Machado), o sea, la que se sobreentiende. Contrapone así su expresión individual a la norma establecida y la forma generalizada por aceptada es rota por la voz personalísima del autor, es decir, su realidad fenoménica individual. En el teatro del siglo de Oro es el gracioso el que protagoniza esa voz deformadora. En *El tejado de vidrio*, aunque Carlos roza en ocasiones, alguna de sus características, no puede decirse que cumpla esa función. Contrapuesto al gracioso es el personaje del *raisonneur*, razonador o moralizador; pero además el propio Ayala introduce numerosos guiños en situaciones o parlamentos que frustran la seriedad del momento o la literalidad de las palabras porque debajo de ellos el espectador es capaz de entrever un segundo significado sesgado que contradice al primero. El dramaturgo se autoburla de sus propios procedimientos dramáticos y ejerce un distanciamiento que le permite la crítica si bien esta responde a un afán puramente ético. Estamos ante una especie de contracódigo que se superpone al explícito en la obra y el autor-emisor se confabula con el espectador-receptor, que es quien puede entenderlo e interpretarlo. Ese juego responde claramente al imperativo clásico de enseñar, según el cual la obra de arte debe aferrarse a una realidad evidentemente comprendida para que su lección llegue a todos. Por tanto, hemos de

convenir, con la Condesa de Campo Alange, en que “ni la mimesis ni la belleza justifican a nuestros ojos la obra de arte” (Laffite, 1953, 159), pues el arte ha de ser, ante todo, una forma de expresión que puede abarcar tanto lo feo como lo bello, lo vituperable al lado de lo mesurado, lo tierno y lo inofensivo, ya que todo ello alterna en nuestra existencia. Así lo ha comprendido desde siempre la literatura española, de ahí ese dualismo tan característico que se da en ella, desde la novela picaresca y el *Quijote* hasta el teatro de Jacinto Benavente y posterior. López de Ayala utiliza la ironía como recurso para la sátira, que no puede pasar de ser una postura mental, y para convertirse en arte necesita algún rasgo estético que llegue al espectador y le produzca placer -*castigat ridendo mores*- como son, por ejemplo, ciertos juegos de palabras o el tipo de relación de ideas o de rupturas de los horizontes de expectativas del receptor (quizá la más significativa sea el desenlace del duelo que no llega a celebrarse). No hay duda de que para ello se necesitan buenas dosis de ingenio y Ayala lo tiene y así lo demuestra en esta obra. Vamos a verlo comentando actos y escenas.

En la primera escena del primer acto, Dolores y Mariano intentan sonsacarle a Julia el motivo de su abandono de las relaciones sociales. Julia se justifica como puede y Mariano adelanta: “Habla usted como casada”. Se trata de una ironía contenida en una prolepsis, es decir, una anticipación con respecto al presente de la historia. Asimismo, Mariano delata a Dolores ante Julia porque “hace algún tiempo / que gasta genio de suegra”. En ambos casos, Ayala avisa al espectador para que preste atención a los acontecimientos que se van a plantear.

En la escena siguiente, Mariano, en un monólogo, sigue quejándose de la tibieza y el descuido de su mujer en la relación conyugal, pero a pesar de todo está seguro de su amor: “¡Me ama!”, exclama. En ese mismo instante escucha las carcajadas del conde que llega, y hace su aparición en escena, junto a unos amigos. El dramaturgo no ha introducido esa carcajada de forma gratuita, pues es muy elocuente y sarcástica, como el público va a poder descubrir en la conversación siguiente: el conde siente deseos de retirarse como donjuán. El Caballero 1º le pregunta a Mariano: “¿No es cierto que el Conde ya / es más juicioso?” y este responde: “¡Ojalá / que ustedes tengan razón!” Expresa con ello un deseo y el conde le contesta: “Tienes razón; tiempo es / de variar”. Esto es una ironía porque el público ha escuchado al conde decirle, en un aparte, a Carlos: “Calla, tonto...” Luego, el espectador empieza a darse cuenta de que Mariano es un incauto y el conde un perverso pues va a intentar conquistar a Dolores, esposa de Mariano. Por otra parte, tienen doble significado las palabras del conde, aunque de momento quizá le pueda pasar inadvertido el significado oculto que encierran al espectador, pero el autor ofrece nuevas pistas: el Caballero 1º le dice al 2º: “Algo en Biarritz le pasó”. Si recordamos que Julia también huía de la sociedad y Mariano había intuido que tal situación se produjo a partir de un

viaje a esa playa, se abre ahí un interrogante que el Caballero 1º, observando al conde, resume al 2º: “Hay arcano”, o sea, aquí hay algo oculto.

El conde manifiesta a Carlos, en la tercera escena, la necesidad de que “ese marido / viva en esa confianza. / Que no sospeche”. “Ese marido” ya se teme el público que será Mariano, señalado con el deíctico despectivo “ese”. Carlos ha comprendido de quién se trata, pero el Caballero 1º todavía no ha caído en la cuenta y pregunta quién es la dama. El conde se niega a dar su nombre aunque sí la describe: “invicta, famosa y bella”. Con ella “quiero dar fin a mi historia con honor”, ironía que se acrecienta con la justificación que da para silenciar el nombre: “Señores, mi rectitud / me obliga...” Cualquier espectador tachará de desfachatez que el conde hable de honor y de rectitud, y descubrir la calidad humana del personaje ante el público es exactamente lo que ha hecho Ayala. Hace lo mismo con Carlos cuando afirma que el conde “es nuestro”, o sea, de nuestra calaña, categoría que se verá disminuida cuando el conde, al empezar a hablarle Carlos de su dama, le dice: “No te asustes, alma mía...” Esta es una expresión irónica que se utiliza cuando el receptor es un inocente o simplemente un bobo. “Eso es bueno”, afirma el conde cuando el Caballero 1º le hace saber que Carlos “ya tiene una criatura / en quien ejercer tu ciencia”. Son abundantes las expresiones del conde alegrándose y animando a Carlos a que persiga su conquista. Sin embargo, en breve el receptor será capaz de atar los cabos y darse cuenta de la ironía que encierran esas expresiones jubilosas; entonces también comprenderá el doble significado del “caro conde”, con el que Carlos lo llama. “Caro” significa, para Carlos, querido, valorado; para el público avisado puede significar que va a pagar caro toda la osadía con la que va a actuar.

En la escena cuarta, un criado ha dado al conde una información al oído. Es cómico el contraste que se produce entre la actitud chulesca anterior y el desconcierto que muestra ahora y su exclamación: “¡Dios mío!” Por toda respuesta resuena la risotada del Caballero 1º, al tiempo que comenta: “¡Arrepentido! ¡Ja! ¡Ja! / ¡Es el diablo!” Por segunda vez, Ayala utilizada la carcajada para introducir dobles significados en los parlamentos, y significado metafórico tiene también la palabra “diablo”. A continuación el espectador verá por qué.

El monólogo del conde que se produce inmediatamente después de su exclamación anterior, en la siguiente escena. Hace contrastar su actitud cínica y regocijada con la de ahora, dubitativa y nerviosa: “¡Temblando estoy!” Se queja de haber cometido una torpeza, una flaqueza. Con ello el autor nos lo descubre azorado, desconcertado. Es un recurso para rebajar al personaje ante el espectador. Se hace una pregunta retórica: “¿Cómo pudo acontecer / este mal que me rodea?” La respuesta queda abierta a cualquier horizonte de expectativas que puedan

tener los receptores, pero cualquiera de ellos será capaz de enlazarlo con la palabra “arcano” que le dijo el Caballero 1º al 2º en la escena segunda.

En la sexta escena, entra Julia. El diálogo con el conde comienza con las recomendaciones de este a la prudencia, al silencio, al secreto, al mismo tiempo que aparece a la vista del público temeroso, sigiloso, reticente mientras que ella es audaz y decidida y no duda en recurrir a los continuos cambios en la altura de la voz para intimidarlo, lo que él considera una amenaza, y la manda callar de continuo. El conde, “aterrado” (en acotación), acaba cayendo al sofá. Es un nuevo recurso de reducción que conlleva que la situación se vuelva cómica y Julia aproveche para preguntarle con sarcasmo:

JULIA:¿Soy por ventura algún ente
para que extrañe la gente
que usted se siente a mi lado?

CONDE:Si tal;
pero en tono natural;
así... como si tal cosa...
(I, 6)

Como puede observarse, el conde ha perdido su aplomo y ella se burla de él autodenominándose “ente”, o sea, fantasma que lo persigue o, bien, tan fea que no merezca que nadie le haga compañía. Ante la que es su esposa el conde casi balbucea y se debate en un mar de dudas, lo cual demuestra la falsedad de su propia imagen externa: “¡Y cada día más guapa!”, “Si no fuera mi mujer, / ¡qué de cosas le diría!”, “Si no corto por lo sano, / no hay remedio, me enmarido”, “¡Julia mía!” En esta ocasión siente deseos de abrazarla y él mismo se retiene con un “¡Guarda, Pablo!”, expresión bíblica que hace alusión a la huída del apóstol y su detención por parte de Cristo. Sin duda, son elementos irónicos con los que Ayala se ríe del personaje en confabulación con el público.

En la siguiente escena, Julia, enfadada, se va y el conde se queda pensativo, decidiendo, en otro monólogo, qué tiene que hacer pues se teme que, si se muestra débil, haya quienes busquen en su esposa la revancha. “¡Será cosa de no dejarme vivir!”, se queja. Ayala lo muestra dudando de sí mismo, como si estuviera demente: “¿Cómo es posible que yo / digo... soy yo?”, pero loco malicioso al pensar que todos los maridos que él ha agraviado se van a portar como él de forma indigna. Carlos entra en escena riendo.

Comienza la octava escena con la mofa de Carlos: “¡Pobre marido!” El conde se sobresalta, se siente aludido y balbucea. Se trata de una ironía muy bien buscada por el autor porque guarda un gran paralelismo con la escena primera cuando era él quien se reía de Mariano:

“¿Qué escucho! / ¿Qué marido? ¿Cómo es eso?”, increpa a Carlos y este le aclara: “El prójimo...” Es el mismo despectivo que utilizó el conde para referirse a Mariano. Para el espectador es una graciosa pista pues ya sabe que el conde es el marido de Julia y que este se encuentra tan asustado que le dice al alumno: “¡Ay, Carlos! ¡Qué feliz eres! / ¡Tuyo es el mundo!” (Son palabras llenas de ironía, tan llenas como estaban las de su hipertexto, las que el ciego le dice al Lazarillo). A continuación le mete prisa: “Ponte diestro / cuanto antes... [...] Que pronto, hijo mío, / reemplazarás al maestro”. Carlos sospecha que algo le ocurre y, preocupado, le pregunta: “¿Por ventura te encuentras enamorado?” La palabra “ventura”, en su significado de “suerte”, no deja de ser otra ironía en la situación de desasosiego en la que se halla el conde. Por lo mismo, también es muy irónica la burla que hace el conde, “animándose por grados” (en acotación), del “alelado marido / que ni sabe lo que pasa, / ni toma parte en la fiesta”. El público claramente está pensando en él como posible alelado marido.

La novena escena contiene un diálogo amoroso entre el conde y Dolores, mientras Carlos permanece escondido observando y aprendiendo. Ella manifiesta sus temores a los comentarios ajenos por las continuas visitas del conde. En un momento le dice: “Usted, como es tan dichoso, / no tiene muy buena fama; / murmurarán...”. Vuelve Ayala a utilizar la ironía para reírse del personaje en connivencia con el espectador porque la palabra “dichoso” en el contexto en que la usa Dolores encierra un doble significado: libertino y feliz, o mejor, feliz por libertino. El primer significado es el apropiado, pero entra en contradicción con el de “buena fama”, con el que no guarda relación lógica; por tanto, estamos ante una litote que encierra otra ironía más. El final de esta escena no puede ser más ridículo: el conde, creyéndose el Tenorio, le insiste a Dolores mientras esta se teme que alguien los pueda descubrir: “Yo lo imploro / de rodillas a sus plantas”. En esta postura empieza a toser de forma agitada, señal para que Carlos salga del gabinete pero que, porque parece tísico y, por ende, denigrado, nunca se le hubiera ocurrido al don Juan zorrillesco, fuerte y saludable. Dolores lo alza del suelo.

La escena décima encierra una ironía que se produce entre la palabra “farsa”, con la que califica el conde su actuación anterior, y la conversación que mantiene con Mariano, que hace su aparición: “Ya la sociedad me cansa, / lo sabes. ¡Ay, Mariano, / qué aburrimiento!” El descaro es tan evidente que Carlos se sobresalta y avergüenza al escuchar al conde mentirle al amigo y decirle que su mujer preguntaba por él.

Carlos, después de lo observado, le manifiesta en la undécima escena al maestro: “Basta. / Ya tengo sobrada ciencia”. La ironía la encontramos ahora en la recomendación del conde: “escoge las aplicables / a tu linda ciudadana”. Esto es un guiño del autor al espectador, porque la “linda ciudadana” va a ser Julia, su mujer.

A continuación (escena duodécima), Carlos se siente ansioso por ejercitarse, pero su escasa fama le preocupa. No ha tenido desafíos, no ha corrido aventuras escandalosas, no ha sido ministro... Ya se ha comentado este parlamento. Cabe insistir en que todo él está lleno de ironía y de sarcasmo, con los que Ayala hace una durísima crítica del momento histórico real y de los cargos públicos en el gobierno, así como de los atributos que debe poseer cualquier conquistador que se precie, o sea, mala fama.

Hemos asistido a la fraudulenta escena de amor entre el conde y Dolores; ahora asistiremos, en la decimotercera escena, a la correspondiente entre Carlos y Julia. Esta escena es paralela, casi un calco de la que han llevado a cabo los primeros; incluso podríamos decir que roza la parodia de aquella porque Carlos utiliza la fraseología de éxito que escuchó a su maestro. Como buen alumno, no va a dudar en solicitarle a Julia que le corresponda, del mismo modo que su amiga Dolores corresponde al conde del Laurel. Hasta ahora no se había hecho pública entre los personajes esta situación con el acarreo del conflicto correspondiente, aunque los espectadores ya lo sabían. Ahora Julia también lo sabe y exclama: “¡Si los celos / pudieran más que el amor!” Carlos va desgranando todas sus facultades amorosas pero sus poses, tonos y frases exageradas se van descongelando al momento pues Julia no lo escucha y va haciendo comentarios paralelos por su cuenta, sin que lo que ambos dicen esté cohesionado, por lo que todo el diálogo es ilógico e irónico y se debe entender en la doble situación en la que se hallan. Por fin Carlos se da cuenta: “Ahora que iba lo mejor / me corta... ¡viven los cielos! / ya la suelto”. Esto demuestra que el personaje es consciente de que está interpretando un papel que pretende ser semejante al de su maestro. Antes de que la oportunidad se desmorone, arrodillado y a sus pies, le suelta la declaración amorosa y le ruega que le dé pruebas de confianza y ella, que solo piensa en el descubrimiento que acaba de hacer, piensa: “¡Ah! Me holgara que el tirano / viniese y le hallara así”. En esto, se oye hablar al Caballero 1º que viene con Mariano y Julia manda a Carlos que se levante del suelo. “¡Pues me quedo lucido!”, dice compungido, mientras el espectador es consciente de que el personaje ha hecho el ridículo más absoluto y se ríe de él.

En la última escena del acto, el conde se refiere al malestar que siente Dolores con desafecto e ironía: “inquietud, jaqueca, cosa liviana”, palabras que el alumno traduce al punto como “¡Bicoca!”, o sea, asunto logrado, conquista conseguida. Carlos se anima: “¡Bravo! ¡A ellas! [...] Ya tengo / todo un plan de operaciones [...] Tu discípulo te hará / todo el honor que mereces!” Nuevo guiño irónico del autor al espectador que ya empieza a sonreír burlescamente pensando en qué va a consistir ese “honor” que le augura a su maestro.

Al principio del acto segundo, intervienen el conde y Elisa, la criada, caracterizada por la envidia a su ama y su propia avaricia como ya sabemos. El conde, manipulador, le sugiere

“¡dignidad y altanería!” y negar cualquier tipo de relación física habida entre ellos anteriormente: “Ni conmigo. / Si estuvieras más curtida, / [...] al punto me respondieras: “Caballero, usted delira; ¿cuándo yo le he concedido / ni el favor de una sonrisa?” Son palabras llenas de hipocresía y de vileza porque, como ya dijimos, no están acordes con el comportamiento de ambos. Llenas de ironía está la exclamación de ella: “¡Con usted aprendo / unas cosas!” y la respuesta de él: “¿Utilizas / la lección?” La indignidad y la depravación que encierran no pasarían desapercibidas a los espectadores de la obra.

Mucha ironía hay también en la lección de amor que da el conde a Elisa, en la que el novio se compara a un toro en una corrida:

CONDE: Anda lista.
Dale muchísima sed.
Agua poca, y esa tibia;
mucho pase de muleta;
y quiebros y banderillas;
hasta que yugo y más yugo
bramando y ciego te pida.
Mucho de aquí.
(*Poniéndose un dedo en la frente.*)

El gesto que indica la acotación es ambiguo. Ayala no detalla cómo ha de ser ese movimiento, lo cual quiere decir que quedaría al entendimiento y la voluntad del director y del actor la concreción del mismo, con la consiguiente repercusión del significado en el público. Ya de por sí, la animalización es un recurso de reducción del personaje, pero el conde insiste en el símil taurino para metaforizar el comportamiento amoroso que debe tener la chica. Elisa, embobada pero con ironía (lo cual demuestra que lo conoce bien y no se fía de él) le dice: “Me basta que usted lo diga / (*mirándole con malicia*) [...] Si es usted un ángel”. Otro guiño al espectador: cómo va a ser un ángel si antes lo han calificado de “diablo” y ya sabe todo el público que es un sinvergüenza y un depravado que está engañándola para que le sirva de tercera. Inmediatamente le pregunta por Dolores y qué efecto le produjeron sus palabras la noche anterior. Elisa le cuenta que Mariano entró en su gabinete y ella lo atendió “tierna y compasiva” y Mariano le respondió con “carita de pasta-flora / y requiebritos de almíbar”. La descripción es cómica, y a ello contribuyen los diminutivos; pero además, para el público está llena de connotaciones burlescas pues, al hablar de la biografía de Ayala, ya nos enteramos de que la “pasta flora” era la materia de la que, según coplas populares muy conocidas, estaba hecho Francisco de Asís, “Paquito natillas”, marido de Isabel II. Recordemos que se trata de una ultracorrección popular por “pasta frola” (torta argentina de dulce de membrillo) y en este caso

se refiere a la actitud melosa de Mariano para con su mujer. Pero la comparación con el rey consorte, conocida por todos, subyace y por lo mismo Mariano, cosificado, adquiere además las connotaciones de blandito, almibarado, manejable y, en consecuencia, digno de compasión y de risa.

En la siguiente escena, el monólogo de Elisa corrobora que es interesada y manipuladora: “¡Si yo fuera señorita!” Después de todo lo que llevamos visto, ser señorita dicho por ella no tiene connotaciones positivas sino muchas negativas: presumida, embustera, egoísta, déspota, arisca, frívola, hipócrita... Y todas ellas están en la mente del espectador. Ironía hay también, y mucha crítica social, en la justificación: “Como nosotras / no tenemos las salidas / que el hombre...”. La crítica que hace de los hombres que llegan a alcanzar puestos de relevancia política siendo unos simples o unos necios ha sido ya comentada, pero se añade ahora la de la situación desfavorecida y desigual de la mujer respecto del varón. Y, a continuación, la ironía que encierra la expresión de la voluntad de la chica de “emprender mi conquista / por lo fino” está cargada de ignominia y deshonor. Ayala se burla, por último, del tópico del *beatus ille*, muy probablemente porque él mejor que nadie conoce las escasas posibilidades que había en la aldea frente a las muchas que ofrecía la corte, de ahí que Elisa, de forma despectiva, catalogue de “zafia” a la campesina asturiana, cuya imagen mental siempre ha sido relacionada con el ordeño de las vacas, y la “maciza” gallega que se asimila a la costumbre de la época de ser ama de cría.

Elisa, en la tercera escena, halaga la belleza de su señora, tal como le ha recomendado el conde: “Vamos / si yo fuera hombre tendría / que despedirme”. ¿Qué significa esto? Ayala no se molesta en buscar las palabras exactas porque estas son mucho más sugerentes y más ricas en significados pues cada espectador puede interpretarlo como quiera, aunque todas irán en el mismo sentido irónico e hiperbólico: no aguantaría estar cerca de tal beldad y, ante la imposibilidad de conquistarla dada su diferencia social, tendría que abandonar la casa. Hinchada como un pavo real con las palabras de su criada, Dolores acaba claudicando y su justificación, tal como ya comentamos, está llena de sarcasmo y de fuerte crítica social: descaro y perfidia caracterizan a la sociedad burguesa, luego ¿por qué no entrar en el juego de la infidelidad si a ella le complace?

En la siguiente, Julia no da crédito a que Dolores, “con belleza, con oro, juventud, marido...” pueda no ser feliz. Dolores le confiesa que “hay un hombre” y Julia se entera de lo que ya conoce el espectador: su amiga está siendo asediada por el conde del Laurel, o sea, por su marido. Ayala critica duramente a las mujeres burguesas que, ante su ociosidad, buscan sensaciones y amistades peligrosas para no aburrirse.

DOLORES:Cuanto más miro y me espanta
la sima que abierta veo,
más violento es el deseo
que a su borde me adelanta,
y sé que al perder mi honor
voy a perder mi existencia.
[...]
¡Parece que ha envenenado
todo el aire que respiro!³⁹²

Tal como lo veo, la hipotextualidad del Tenorio en las palabras que pronuncia allí doña Inés está tan a la vista que el texto disminuye en su tensión dramática pues muchos momentos álgidos, como es este que vive Dolores, a cualquier espectador le sonarían a parodia, acostumbrados como estaban a este tipo de obritas en el género chico y muy especialmente a las que ya habían aparecido y seguían apareciendo del *Don Juan* de Zorrilla. Julia se refiere a su marido con todo dolor y sarcasmo y no da crédito a la magia que embriaga a su amiga: “el que te adora... hasta el punto / de quererte deshonor”. Hay una oposición enorme entre las actitudes enunciadas de las dos protagonistas: a Dolores no la podemos tomar en serio, mientras que a Julia no la podemos tomar en broma y, así, aconseja a su amiga con dureza que recurra a Mariano para que sea este quien le dé el consejo más adecuado.

La situación tensa que se ha creado entre las dos amigas es rota en la escena quinta por Carlos que entra en la sala: “Sospecho / que he venido a incomodar”, piensa al ver a las dos mujeres intentando ocultar sus caras. Carlos se dirige a Julia: “¿Puedo esperar?” “¿El Mesías?”, le responde ella con sarcasmo. Este personaje masculino nunca parece encontrar su lugar ni su momento, circunstancia que lo hace ridículo a la vista del espectador: “No chisto más [...] Qué tonta es una visita / cuando no hay nada que hablar / siento un hormiguelo...”. Es otra crítica a las costumbres burguesas de las visitas, de los cotilleos sociales que son los entretenimientos al uso y muchas veces un engorro y una inoportunidad para los anfitriones.

En la sexta, Dolores, a quien ha pedido ayuda Carlos para que interceda en su favor ante Julia, se despide de él: “Deme usted cuenta...” a lo que él responde “De todo (¡Buena señal!)”. El espectador se ríe con el autor a costa del personaje que sigue fuera de juego.

Julia y Carlos se quedan solos en la escena siguiente. La ironía se produce desde el momento en que el espectador conoce perfectamente la situación pero Carlos no, de ahí que el público se espere cualquier salida de tono y así ocurre, efectivamente: “Ya podemos ¡oh ventura!

³⁹² Valbuena Prat afirma que esta atmósfera de seducción que ha empleado su galanteador para seducirla es similar al nimbo o ambiente que bellamente expresa Ayala en la dedicatoria que hizo de su obra a su amigo Emilio Arrieta (1956, 534). Hay que añadir a estas palabras que Ayala va a utilizar en otras obras, por ejemplo al hablar de Elena, en *El nuevo Don Juan*, o en la descripción de *Consuelo*, esa bella imagen del “aire” que rodea al personaje y lo impregna todo.

/ Hablar aquí con reposo”. Inicia él la conversación amorosa, en tono bucólico, con Julia que le responde con el doble sentido: “Es usted más venturoso / de lo que usted se figura”. Y él, confundido, sigue haciendo el ridículo ante el espectador cuando le pregunta, recordándonos a Calixto ante Melibea: “Diga usted: ¿qué galardón (*Con pasión*) / ha merecido mi fe? / ¡Yo lo imploro! (*Queriendo arrodillarse.*)” Julia, lacónica, que no es para menos, desinfla su actuación: “Ya lo sé. / No ensucie usted el pantalón”. Como es lógico el apasionado amante se queda desconcertado y casi balbucea (recurso que nuevamente sirve para degradar al personaje): “Si este amor es muy profundo... / Si viene de años atrás, / cuando usted honraba más / con su presencia el gran mundo...”. El gran mundo al que Ayala hace alusión con malicia, como ya hemos visto, es el mundo pequeño de la burguesía. “¡Placer sin tasa!”, dice el pobre amator pensando lo que supondría para él que ella lo recibiera en su casa, pues ya ha cumplido la etapa de pasear por delante de sus rejas. Julia se decide con palabras llenas de ironía que vuelven a retrotraernos al *Tenorio*: “(Si él obra como quien es, / obre yo como quien soy!)” Un juego de palabras con doble intención viene a continuación en este breve diálogo pues, de nuevo, no comparten el mismo referente:

CARLOS:Hable usted. ¿Tengo derecho...?

JULIA:A recibir una prueba
de afecto.

CARLOS:¿Cómo? ¡Otra nueva
merced!

JULIA:Y grande.

CARLOS:(¡Esto es hecho!)

Julia no puede mantener la situación de engaño y se sincera con él: el conde será un vil, pero ella es honrada: “Ni yo le amo / ni puedo amarle jamás [...] Soy casada, y tengo honor”. Además, le advierte que su marido es su amigo. Carlos le pide perdón y comenta: “Pues este caso no está / previsto por mi maestro”. Es una salida de tono por parte del personaje que está desempeñando el papel de amator lo mejor que sabe y una ruptura de lo esperado por parte del receptor–espectador. Por lo mismo, contribuye también a romper la tensión que podría originar la situación.

En la octava escena, Carlos, en un breve monólogo, se queja de no haber sido capaz de prever la situación por lo que se ha quedado sin amor y sin valor para “alentar la esperanza”. No hay duda: su situación es cómica y el personaje irrisorio porque la soledad en la escena contribuye aún más a hacerlo blanco de la mirada del público y más frustrante su derrota como el héroe que creía ser y no es.

Carlos y el conde, en la novena, entablan un diálogo en el que cada uno se refiere a un asunto distinto: Carlos a Julia y el conde a Dolores. Por fin, se produce comunicación y Carlos le cuenta al conde que ha sufrido “un golpe fatal”. La calificación del suceso es muy plástica y sinestésica. Por lo mismo produce risa si atendemos a que encierra mucha ironía, pues el golpe va dirigido a los dos aunque el conde no lo perciba por desconocimiento de las circunstancias e insista en que el joven persevere con su conquista: “¡Apenas hay diferencia / de un marido a una mamá!” El consejo tiene su gracia, pero no es comparable a la que provocan los dos personajes al espectador puesto que ambos desconocen el terreno que pisan. La ironía y la comicidad puede llegar a la hilaridad cuando escuchamos al conde alabar a la casada frente a la soltera por su experiencia, su fantasía, sus secretos, el frenesí en el amor, el camino resbaladizo...En su perorata, el conde intercala latines que contribuyen a ridiculizarlo por lo cursi y contrastan con la animalización y la cosificación que hace de la mujer:

CONDE:Pues el marido ignorante
tantas flores desperdicia,
está muy puesto en justicia
que las recoja el amante.
¡Valor!
[...]
Roto una vez
el falso vidrio, *Laus Deo*.
Hasta el miedo que revela
que su falta es grave, impía,
enciende su fantasía,
y más que freno es espuela
[...]
¡Necio! La ofensa sería
no amarla siendo tan buena.

En la escena décima tiene lugar una conversación entre Elisa y el conde en presencia de Carlos. Los dos primeros hablan de forma entrecortada como aquellos que no necesitan terminar las frases para entenderse, pero Carlos no capta nada y sus preguntas son incoherentes, como corresponde a un torpe que vuelve a estar fuera de juego. Esa incoherencia aumenta cuando los primeros se refieren a “ese guarda maldito” que cuida la finca de Aranjuez a donde pretende marcharse Dolores unos días. Intuimos que la historia de este individuo cuya mujer se fugó con un soldado pueda formar parte de un suceso reciente o de un chascarrillo popular que los espectadores conocían en la época, de ahí que no sea necesario precisar y terminar los parlamentos. Precisamente ahí radica la comicidad que esta escena pueda encerrar, pues el joven Carlos está tan falto de información como podemos estar los espectadores de nuestro tiempo.

En la undécima, el conde, prepotente, le concede por la amistad que les une que sea Carlos el primero que cuente cómo le va con su amada y este le revela que ella le ha confesado que es casada y su marido es su amigo. Sin arredrarse un ápice, el conde se burla: “Es un dolor”, “¡desgracias fatales!” Toda la escena está llena de ironía y de comicidad porque el conde, con osadía, intenta convencer al alumno frente a la aprensión que a este le produce traicionar a un amigo: “¿Han de ser del Hospicio / las mujeres que tratemos? [...] ¿No has de tratar sus parientes?” Cuanto más insiste el conde, más ridículo se muestra ante el público que ya sabe el triángulo que se ha formado. La risa puede ser máxima cuando le oyen referirse al marido con estas palabras:

CONDE: Si la ama, porque más fina
la hallará cuando lo engañe;
y si no, porque no extrañe
que él visite a la vecina.
¡Chico! ¡Manos a la obra!

Mientras el espectador se burla del conde, Ayala aprovecha para denunciar el mundo depravado en que vive la burguesía que acepta el adulterio como cosa sabida y asumida. Lo cierto es que los matrimonios que se hacían por conveniencia eran frecuentes en esta clase social y contra esta costumbre carga Ayala pues favorecen esta situación desafortunada.

Elisa advierte al conde en la escena siguiente de que Dolores quiere partir “mañana” para Aranjuez. “El asunto es grave”, dice el conde y, evidentemente, es una definición llena de ironía porque la tensión dramática se halla ahora en un momento álgido habida cuenta de la pareja formada por el conde y Dolores y el trío formado por el conde–Carlos–Julia.

El conde le asegura a Carlos en la decimotercera que no piensa ceder con Dolores, ante lo cual Carlos se anima: “Pues juro / que tu ejemplo he de seguir”, lo que no deja de ser irónico a la vista del espectador que sabe lo que eso puede implicar. Por si fuera poco risible la situación, Carlos le ruega: “Instrúyeme”.

Maquinando están los dos, en la escena decimocuarta, cuando entra Mariano en escena y los saluda: “¡Oh, señores! ¡Tanto honor!”, expresión llena de ironía al ir dedicada a los dos individuos viles y desleales que tiene en su casa. Mariano le confiesa al conde que está muy inquieto ante el comportamiento de Dolores. El conde se hace el sueco, lo que provoca en su alumno el comentario: “¡Qué bribón!” mientras se ríe por lo bajo del pobre marido: “¡Pobre tonto! / ¡Si yo amansara tan pronto / al marido de la mía!” La animalización no es suficiente para rebajar a Mariano que todavía se verá más vituperado cuando el conde le propone “Seré tu socio” y él responde “Con mil amores”. Este breve diálogo es ambiguo y hasta sarcástico, porque

para Mariano se refiere al negocio previsto con su tío y el ministro de Hacienda; por parte del conde, además del negocio, el compartir a Dolores “¡brava presa!” Al momento, no tiene inconveniente en invitarse él mismo a almorzar en la mesa de Mariano y aún tiene la iniquidad de comentarle “con doble intención a Carlos” (en acotación): “Tengo hambre, Mariano. / El que no almuerza temprano / no sabe qué es almorzar”, que evidentemente se está refiriendo a Dolores, cosificada y convertida en plato succulento.

En la escena decimoquinta, animado por la osadía que ha visto en su maestro, Carlos de forma entrecortada e incoherente pero decidido y cosificado como una saeta, manifiesta:

CARLOS: Yo me lanzo; ya estoy ducho
de sobra. Voy a su casa. (*Pausa leve*)
Le diré lo que aquí pasa,
que el ejemplo puede mucho.
Sí; voy a hacerle saber.
Que no cedo, que estoy loco
y lo que es hoy, puedo poco,
o me ha de dar de comer.
Si está casada en secreto,
yo en público me decido.
Sea quien fuere su marido,
maldito si le respeto.

Todo el parlamento está lleno de comicidad y de juegos de palabras con el verbo “comer”, sinónimo del anterior, “almorzar”. Cualquier espectador estaría de acuerdo en que, además de ser un infame, carece de iniciativa y de personalidad propia por muy ducho que se sienta en ese momento. El personaje provoca risa pues, en realidad, es un atolondrado no comparable con la malicia del maestro.

Al comienzo del tercer acto, la ironía radica en la seriedad de la escena en la que Mariano intenta dialogar con Dolores y convencerla de que retrase su marcha a Aranjuez y la doblez de ella para tergiversar las preguntas, mentirle y mostrarse exigente o cariñosa hasta conseguir que sea él el que se sienta culpable y la deje irse. Ayala está dejando en evidencia a este tipo de mujeres hipócritas que saben aprovecharse de la bondad de los maridos débiles. Dolores acaba recapacitando sobre su actitud con el marido.

Dolores pronuncia un monólogo en la segunda escena en el que se replantea su actuación equivocada. La ironía se halla en las quejas que dirige a Dios, de forma irresponsable, o a ella misma responsabilizándose de haber dado lugar a la situación de riesgo que vive permitiendo que el conde la corteje.

En la siguiente, se produce un contraste entre las dudas que Dolores mostraba al principio de la escena –“¡Maldito miedo! [...] Tanta flaqueza / es indigna”- y lo resuelta que aparece al decidir qué va a hacer con el conde: “Vendrá. Le hablaré resuelta, / y si a pesar de mi ruego / en la quinta me persigue; / si va allá, que no lo espero, / será un infame, y mi angustia / se curará con saberlo”. Está delegando su propia responsabilidad y haciéndola recaer únicamente en el conde al que deja en evidencia por libertino. Piensa escribirle una carta³⁹³ en la que, de forma resuelta, le rogará que deje de atosigarla. Elisa, hipócrita y desleal, la espía³⁹⁴ para ver si se entera de algo; de todos modos, si no lee la carta ahora la leerá después, lo que nos la descubre en una nueva acción indigna, fisgona y cotilla, de la que naturalmente tampoco se siente culpable, al contrario: “¿Qué sufra yo?... Con un alma / que no me cabe en el cuerpo”.

En la cuarta escena, Dolores, que no se fía de Elisa, deja en suspensión su duda: “No sé por qué esta muchacha...” La segunda parte de lo que piensa sería: se muestra tan dispuesta, solícita, amable, alcahueta... De ahí su desconfianza. El espectador conoce todos los pormenores de la chica que ignora Dolores.

Dolores monologa de nuevo en la quinta y reflexiona acerca de Elisa: cree que debería despedirla porque cuando habla con ella, cruzan por su mente “malos pensamientos”. Este es un nuevo guiño del autor al espectador que conoce mejor que su señora a la criada, que como ya sabemos entró en su casa muy recomendada por el conde.

En la escena sexta, Julia visita a Dolores. Aunque la conversación gira en torno a una tienda de cintas, Julia, que es perspicaz, observa que “allí hay recado de escribir” y que Dolores se ha manchado las manos de tinta. Directamente le pregunta por su “pena tirana”. Se produce un juego de preguntas sin respuesta que no pasa desapercibido para el espectador que sabe más que los personajes, hasta que entre ellas se produce cierta tensión que anuncia lo que se avecina: otro contubernio entre el autor y el espectador, pues ambos saben que a Julia le queda por enterarse de un secreto importante.

Entra Elisa en la siguiente, y este personaje es quien le evita a su ama tener que descubrir lo que para Julia está todavía oculto: le comunica a Dolores que el criado que ha llevado la carta al conde no lo ha visto y no se la ha podido entregar. El público, estupefacto, espera ver la reacción de Julia, pero Ayala rompe la tensión existente porque lo que ocurre a continuación sucede tan deprisa (con oraciones muy cortas) que parece que, en consecuencia, todos se hayan

³⁹³ Estamos ante un motivo estructural muy usado en el teatro (Doña Inés se enamora de don Juan leyendo una) y que incluye Ayala en varias ocasiones. En *Un drama nuevo*, de Tamayo, será el detonante del desenlace. Aquí es una de las maneras en las que Julia demuestra su personalidad fuerte. Aparecerá este motivo, de nuevo, en las siguientes obras.

³⁹⁴ Por segunda vez aparece este recurso del fisgoneo a hurtadillas en esta obra.

subido a un ti vivo o se hayan convertido en autómatas: Julia se ha quedado paralizada, la criada afirma que Mariano ha salido, Dolores pregunta insistentemente “¿adónde?”, “¿adónde?”. “A casa del señor conde”, responde Elisa. Dolores exclama: “¡Ay! Yo muero!” y en acotación Ayala nos dice que “Vacila y se apoya en una butaca para no caerse”. Pese a lo trágico, la escena acaba resultando un tanto cómica pues Dolores se muestra desmadejada, cosificada.

Suponemos que Julia se ha quedado sola en la séptima escena porque inicia un monólogo en donde Ayala habla por boca de este personaje y amonesta. El sarcasmo de Julia llega a la imprecación y a la animalización contra “¡esos reptiles / que (nos) piden cuentas de honor!” Evidentemente Ayala hace mención a la situación injusta de la mujer a la que el marido, semejante a un animal que se arrastra por el suelo, puede ser infiel mientras a ella no le queda sino aceptar, callar y sufrir tan vergonzante ofensa.

La novena es una escena entre Julia y Carlos. Él vuelve al ataque tras los consejos del conde, pero de nuevo sus palabras resuenan huecas porque Julia ni las escucha ni las oye. Por fin, acepta: “Juro que resuelta estoy / a amar a usted mientras viva” y él que no se lo cree: “¿Qué escucho? ¡Usted compasiva! / ¿Es verdad? ¡Amado soy!” Ayala, con ironía, insiste en lo muy torpe e iluso que es el personaje que no es capaz de entender ninguno de los dobles sentidos con que le habla Julia: “Es verdad. ¿No sabe usted / conocerlo en mi semblante?”, le responde ella. De nuevo la ironía se presenta en la discordancia que debe haber entre el semblante del actor que interpreta al personaje y las palabras que dice, porque ella, mientras habla con él, está pensando en el castigo que le va a infligir al marido: “El más sangriento”. Inmediatamente le informa de que se va a Francia y Carlos se apunta para acompañarla “en el mismo coche”, esa misma noche, “aunque lo impida todo el mundo”. Carlos va a ir a recogerla a su casa y ella está de acuerdo: “Juro que resuelta estoy / a amar a usted mientras viva”. Otra ironía más porque no coincide lo que piensa con lo que dice, como no concuerdan lo que ella dice y piensa él: “Usted me resolverá”. Un suspiro de Julia es un guiño al espectador, que sabe más que Carlos, quien se despidió de ella ufano: “¡Amor!”, a lo que Julia, en aparte, responde: “¡Venganza!” El personaje vuelve a hacer el ridículo porque, ignorante, es un muñeco en manos del destino, de su sino o simplemente de Julia.

El orgullo que muestra Carlos en la décima lo hace más irrisorio al público, que lo contempla con sonrisa burlona: “Yo debo de ser un hombre /muy temible... ¡Cuánta envidia / van a tenerme! ¡Qué golpe!” Es un fatuo y así lo muestra el autor que contrasta en paralelo el “golpe fatal” del acto II (escena novena) con este golpe que el personaje cree que es de suerte y es tan nefasto como el primero. Entra Elisa y le pregunta por “el amigote”, término despectivo referido al conde, al que también califica de “héroe” en tono burlesco. ¡Cuánta burla pone Ayala

en el cursi e hiperbólico parlamento de Carlos, que se las promete tan felices, y cuánta ironía contra el tópico de la mujer-ángel que vuela al paraíso que le ofrecen sus amantes!:

CARLOS: ¡Dulce planeta que hoy riges
y las almas predispones
a la ternura, rendido
a tu imperio bendigo a voces!
Las mujeres hechas ángeles
Sus lazos mundanos rompen
Por acudir al reclamo
De sus tiernos amadores.
¡Oh gloria! En un paraíso
Se va a convertir el orbe.

La campanilla que Dolores toca en su gabinete de forma insistente rompe tan ripioso monólogo. Cuanta más emoción pone el joven en su anhelada espera, tanto más cómico resulta lo que dice al espectador que ya presupone el paraíso que le aguarda. Se siente eufórico y por lo mismo despectivo y, así, desdeña el magisterio del conde: “Ya no necesito lecciones”. Es otro guiño del autor al público que se ríe de los dos personajes al unísono. Carlos no calibra que es simplemente un pobre instrumento de venganza. El clímax del momento lo rompe de nuevo el toque de la campanilla con el que Dolores reclama a Elisa que se demora en salir para atenderla. Carlos, a la vista de este comportamiento afirma: “¡Qué muchacha! ¡Qué existencia! / ¡Amor, inquietudes, goces!...” Otra ironía de Ayala: cada uno tiene su corazoncito, como decían las obras del género chico, y la existencia de Elisa precisamente no se resume en las tres palabras pronunciadas por Carlos y el espectador lo sabe.

En la escena undécima, los dos donjuanes se pondrán en evidencia delante del espectador que mientras se ríe se frota las manos. Llega el conde y habla con Carlos que se muestra muy cariñoso con él y muy agradecido. Le cuenta su éxito: “Tu saber hace que irradie / en mi frente la insolencia”, a lo que el maestro le responde: “La ciencia / no debe negarse a nadie. / Mas de ese arrebató arguyo / que vas en popa”. El juego de confusión entre los significados de insolencia y ciencia encierra gran ironía pues el espectador, de inmediato, califica al primero de inocente, más bien tonto, y al segundo de depravado. Otra vez el autor recurre a la cosificación ya que el conde compara al alumno con un barco, pero es que además la popa es la parte trasera del barco, por tanto el equívoco del conde es enorme porque le indica que va retrasado, que va en último lugar sin que el otro perciba la burla, que se remata con su propia apreciación negativa: “Estoy loco”. “¿Hay miradas?”, le pregunta el conde y el otro le responde: “Eso es poco / para un discípulo tuyo. [...] Tus consejos seguí”. El conde le responde: “El marido –bien se ve- / ¿te habrá

ayudado?” La ignorancia del conde es motivo de irrisión para el espectador: cada palabra que pronuncia más lo hunde en su ignominia y en su aminoramiento. Al mismo tiempo, el conde presume de que tiene ya dispuesta a Dolores “en ese dulce mareo / que siempre fue mi delicia”. Le cuenta a Carlos que le ha escrito y este le pide la carta y la lee, luego comenta: “Parca anduvo. ¿Y ves aquí / su intención?” La misma dejación de la carta personal para que el otro la lea es un hecho ignominioso y contribuye a la degradación de ambos. El público sigue riendo porque ha escuchado las quejas de Dolores, pero el conde, endiabladamente cínico, se aprovechará de cualquier mensaje: “Sea cual fuere, ha de ser / provechosa para mí [...] Si se reduce el asunto / a rogarme que desista / que no la mire, es mostrar / que tiene miedo [...] Que puedo abusar, y a mí / ¡me gusta tanto abusar! / [...] ¡Cómo vuelven las pasiones / la conciencia del revés! / ¡Habla su amor e imagina / que oye a su virtud!” De nuevo es Ayala quien habla para denunciar la hipocresía de las damas burguesas, personificadas en Dolores, quienes, en la confusión entre amor-virtud, se muestran tan falsas como Elisa, y en eso se igualan las clases altas con las bajas. Pero Ayala no va contra la mujer, sino contra el donjuán, de ahí que Dolores haya escuchado a su virtud y haya dado marcha atrás. El conde quiere saber del discípulo y este le da cumplida cuenta de su viaje esa misma noche. “Acabarás / por dar lección al maestro”. Este dicho tiene para ellos un significado determinado, pero para el público tiene otro muy distinto, con lo cual se produce una ironía enorme. El conde ya no se resiste a saber quién es ella y en un juego de adivinanzas van saliendo nombres, incluso si es Dolores le pregunta el conde. Su indignidad es tanta que no le importa que Dolores esté jugando a la vez con él y con Carlos, o sea, compartirla, y lo justifica con este dicho: “Niña que huyendo se va / con el primero que ve...”. Carlos se da cuenta de la mala intención y le apostrofa: “Fuera de chanza”. Como un gran triunfo, Carlos le aclara la cuestión con una de las reglas aprendidas que él convierte en enigma. Primera pista: “suprime / las que ya tienen historia”. Segunda pista: “Discreta y moza, / gallarda nueva en la lid³⁹⁵. ¿Quién puede ser en Madrid / sino Julia de Mendoza?” (“al oído”, en aparte). El conde, al oír el nombre, pierde toda su virilidad y fuerza, “retrocede hasta encontrarse de espaldas con una butaca; desvanecido se apoya en ella con las dos manos; se le cae la carta de Dolores” (en aparte). No da crédito y el otro, muy orgulloso: “Quizás de tu red / se escapó. Sé franco. Apuesto / a que me tienes envidia”. Cuánta risa le produciría esta fanfarronada al espectador, sabiendo lo que hay detrás: mientras uno se crece y envanece, el otro va haciéndose

³⁹⁵Aunque en el contexto dramático de esta obra este comentario resulte anacrónico y, por lo mismo, otra ironía del autor, el personaje femenino que se precie, como la mujer burguesa, debe ser virgen antes del matrimonio y esa condición se le presupone sin necesidad de aludir directamente a ella. En la obra *No matéis al alcalde* (1863), de Eduardo Zamora y Caballero, el personaje Eduardo dice lo siguiente: “Deseo amar a una mujer a quien tenga que enseñar algo, pues me hastían las que ya lo saben todo [...] deseo una mujer de paz, para no volverme a acordar en mi vida de las mujeres de guerra” (Madrid, Centro General de Administración, 1863, 15-16).

cada vez más pequeño y ridículo. “Si casada está, / ¿cómo accede a tu demencia?” le dice el conde, a lo que Carlos le responde con palabras que el maestro le dijo a él refiriéndose a Dolores: “¡Apenas hay diferencia / de un marido a una mamá!” El conde: “Si es tu amigo...”. El discípulo se sorprende de tanto remilgo y le va respondiendo con palabras que el maestro pronunció al aleccionarlo; es como si se escuchase a sí mismo porque Carlos es su doble, es su sosia. El diálogo no tiene desperdicio y la situación es tragicómica. Dice el conde: “Pero di: ¿si él no se aviene?” Respuesta: “Al marido le conviene / casi siempre”. Carlos va a abrazarle mientras le pregunta si está contento de lo bien que lo ha imitado, ¡qué sarcasmo! El conde lo aparta. Parece que le carga el aventajado alumno capaz de utilizar sus máximas para responder a sus requisitorias. Carlos insiste repitiendo las palabras del conde: “No gozo / el contraste divertido / que forma en esta borrasca / la figura de tarasca / del alelado marido, / que ni sabe lo que pasa, / ni toma parte en la fiesta, / hasta que el pelo le tuesta / el incendio de su casa”. El incendio está justificado por la alusión a la tarasca, serpiente o dragón que va echando fuego por las fauces, que se saca en diversas zonas de España en la festividad del Corpus. Es magnífico el uso que hace Ayala del recurso del paralelismo: las propias palabras del conde se le están volviendo en su contra; el autor está usando el látigo contra el dañino personaje y, con toda seguridad, el espectador que está en conocimiento de lo que ocurre no puede contener la risa y al mismo tiempo psicológicamente va tomando nota. “Me das espanto”, le dice al discípulo; y es que ya ha aprendido a ser tan diablo como él mismo, de ahí la exclamación. Lo resuelto que está aquí Carlos contrasta con la actitud del maestro que se ha ido disminuyendo, reduciendo: “¿Cómo? ¡Ah!” es casi lo único que acierta a decir. Reprimiendo su ira, insiste en que le cuente pormenorizadamente toda la historia y Carlos así lo hace: desde que Julia para ahuyentarlo le dijo que estaba casada hasta que lo ha invitado a acompañarla a Francia. No se olvida de que usó para decidirla el ejemplo que consideró que la pondría “a favor mío”: “le refiero el amorío / que tienes tú con su amiga; / el ejemplo es lo que más / le ablanda el corazón”. El diálogo lleno de sarcasmo por parte del autor es de gran efectividad dramática. Mientras Carlos avanza ufano y le dice que está “listo y dispuesto a correr” (el espectador apenas podrá contener la risa teniendo en cuenta el significado metafórico del infinitivo verbal), el otro cada vez se siente peor y se va empequeñeciendo: “¡Eh! ¡qué!” Por fin, Carlos termina con las mismas palabras que ha usado el conde hace un momento: “Duda, embisto; / y puesta ya en ese dulce / mareo...” Cuando Carlos, ya acabada la confidencia, quiere salir, el conde lo detiene:

CONDE:El afán con que dirijo
tus amores, cuanto hago
por ti, merece algún pago...
CARLOS:Mi vida...

Esta respuesta del alumno encierra también una gran ironía: Carlos, muy agradecido por todo cuanto ha aprendido, le daría su vida; el conde, agraviado hasta la médula en su honra y en su fama, se la quitaría en ese mismo momento, pero no es la ocasión y la deja para más adelante, de ahí que le conteste: “Ahora no”, cuyo significado oculto no capta el joven. Acostumbrado el público a ver los finales trágicos de los dramas románticos, este dilatar el desenlace fatídico sorprende por inusual y no deja de ser también irónico en cuanto nos muestra a un marido, poco visceral, que se permite aplazarlo. Con ello Ayala se está burlando de él, y es que el conde quiere conocer de primera mano el adulterio de su mujer y le pide comprobar personalmente la complicidad entre ambos, o sea, *quid pro quo*, estar presente en la primera entrevista que tenga Carlos con Julia, de forma paralela a cuando él le permitió al alumno estar escondido observando cómo conquistaba él a Dolores. Carlos duda en cómo lo harán, puesto que no tiene llave de la casa de su amada, pero el conde le responde: “Cuando hay que abrir una puerta, / siempre se encuentra una llave”. Esta respuesta, que no deja de ser una perogrullada, y por lo mismo es cómica, nos sirve para añadir a sus cualidades ya conocidas la de salteador de casas ajenas. El conde saca el reloj para comprobar la hora y le pide que se dé una vuelta antes de ir a la casa de Julia porque evidentemente quiere llegar él antes. Son otra vez reminiscencias del Tenorio con las que recordamos a don Juan y a don Luis cercando la casa de doña Ana. Carlos le dice que él se va a comprar los billetes para el viaje y satisfecho de lo que ha hecho le increpa orgulloso: “Pues esto se me ha ocurrido / a mí; este rasgo no es tuyo; / soy tu digno sucesor [...] Para eso me estás educando”. Mucha ironía y mucho sarcasmo por parte del autor, mucha rabia para el conde, mucha presunción para Carlos y mucha risa para el espectador.

En la escena duodécima, el conde se queda solo en escena:

¡Muy bien! ¡Aplauda la suerte
que mi ciencia le prepara!...
¡Y el imbécil en mi cara
no ha visto escrita su muerte
¡Eh! ¡Valor!
[...]

¡Hay un diablo mofador(*Con ira*)
que dentro de mí se ríe!
¡Oh placer! ¡Ja! ¡Ja! ¡Eso sí,
la aventura es peregrina!...
¡Toda mi ciencia divina
se resuelve contra mí!
Pero ¿cómo de este mal
el alma no me dio aviso?
¡Marido al fin...! Es preciso
(*Despreciándose.*)
que me porte como tal!

El personaje sufre una despersonalización, se ha desdoblado en su mente y por eso ríe como un loco y quiere, como cuerdo, portarse como un marido al que le han quitado su honor. Pero esta actitud ahora resulta cómica porque él ha sido un libertino, un depravado que ha abusado de amigos y mujeres sin ningún pesar. Por eso su risa es diabólica y el espectador no siente ninguna pena de su dolor, ni aun viéndolo “enjugándose las lágrimas con la mano” (en acotación). Ahora se da cuenta del daño que ha provocado:

Tengo amor
y respeto a una mujer;
sólo a una; llega a ser
mi vida; le doy mi honor
¡Y esa... me arroja esa mano
al infierno en que me veo!

[...]

¡Julia contra mí conspira!
¡La que era mi salvación!
¡Calla, calla, corazón;
yo no la quiero, es mentira!

[...]

¡Oh! ¡castigo tan tirano
nadie lo merece, no!
¿A quién he causado yo?...

El espectador no puede sino dudar de la veracidad de estas quejas que suenan a hueco y estar de acuerdo con el autor en que le ha llegado la hora de pagar por sus delitos. Mientras se queja porque se creía impune y se pregunta a quién ha infamado él, entra Mariano en escena y el conde se asusta al verlo: “¡Gran Dios, Mariano!” Efectivamente, Ayala responde a su pregunta como lo hubiera hecho un demiurgo: le muestra a su agraviado. Ahora se acuerda también del honor calderoniano: muerte para la adúltera y disculpa para el infamador, con lo que, como se dijo, el autor vuelve a denunciar la situación injusta de la mujer.

Mariano busca en la decimotercera escena al confidente, al amigo de la infancia, para confiarle su pena. “¿Tu pena a mí?”, inquiera el conde; y es que la pregunta, en estas circunstancias conocidas por el público, está llena de sarcasmo. Mariano duda de que pueda comprenderlo porque “en vano apelo / a quien vive afortunado; / que el alma que no ha llorado / no sabe dar un consuelo”. Ayala añade más ironía porque Mariano no sabe lo que ocurre, pero el conde lo comprende bien porque ahora comparten las mismas penas. Mariano le cuenta que Dolores lo trata muy mal y que él sufre muchísimo pues “hay maridos, yo soy uno / que adoran a sus mujeres”, “ni a llorar me atrevo / para no causarle aflicción” (“llorando”, en aparte).

Mariano le agradece su atención: “nunca te hallé tan propicio / a escucharme como ahora”. Oyen ruido, el conde se sobresalta y Mariano le interroga: “¿Te avergüenzas? / Pues qué, ¿no lloran los hombres?”. Ayala está contrastando la actitud humana de un personaje bondadoso con la actitud hipócrita del que no quiere que lo cojan en sus horas bajas, ni aún en las peores. Pero, hipócrita y egoísta, en vez de dar consejo a Mariano quiere ser él el aconsejado y no atiende al amigo. Mariano insiste: “Tú me ayudarás”, a lo que el conde contesta: “¡Yo! Sí”. Estamos de nuevo ante una respuesta sarcástica que, sin ninguna acotación que concrete la entonación de la misma, se deja al buen hacer del actor y al entendimiento del receptor: ¿afirmación rotunda? ¿exclamación dubitativa? Mariano, que sigue ignorante de todo el embrollo con Dolores, le confiesa que llegó a tener celos de él pero que se ha dado cuenta de que eso era un “desvarío”; aún así le pide que averigüe la “causa de su desvío”. El conde sigue engañándolo y el pobre Mariano, ante el público, no deja de hacer el ridículo por su torpe candidez. Cuando se despide del conde y va a abrazarlo, este lo detiene. Con Carlos era el infamado, pero con Mariano es el infamador. Aceptar un abrazo sería también en este caso demasiado taimado y sarcástico.

El conde se queda solo en la escena siguiente y reflexiona. Esta es la soledad del antihéroe en el que se ha convertido el personaje: “¡El demontre del amigo...! / Nunca sentí un desconsuelo / tan... ¡Vamos! Hoy está el cielo / divirtiéndose conmigo”. Efectivamente, llega a tener la sensación de que todo le está saliendo mal y todos se ríen de él. También don Juan Tenorio se quejaba del cielo al que había clamado sin que le oyese. La presencia de Dolores, con una “palidez extraña” (curiosamente parece una situación similar a aquella en la que Julia semejava un ente fantasmal), es el motivo de su recapitación inicial: “Pues es verdad; esta hazaña / tiene aspecto de delito”. Dolores le echa en cara su “conducta infernal” que ha trastornado su fantasía, enajenado su razón, la ha envenenado... Piensa contárselo todo al marido puesta a sus plantas. El conde, con un comportamiento camaleónico desconocido hasta ahora, le aconseja que sea fiel a Mariano, único deber que tiene que cumplir como mujer casada. Ayala vuelve a poner mucha ironía en esta escena y duda de la rápida metamorfosis del conde en honorable y bueno, de ahí que los tales consejos suenen a cantinela aprendida y no sentida, pues mientras habla con ella está pensando en Carlos: “¡Y ese traidor que no viene!” (“desesperado”, en aparte) [...] “¡Oh! ¡No vendrá...!”

Llega Carlos en la decimoquinta, y, cuando el conde lo ve entrar llamándole, vuelve a su ridícula pose calderoniana: “¡Ah! ¡Él es! / ¿Quién morirá de los tres?” Carlos le avisa de que deben ir a casa de Julia: “Ya es hora”. Es un mensaje cargado de doble significado y se puede entender en un doble contexto: para el conde, ya es hora de que el joven muera a manos del marido; para el joven, ya es hora de irse para iniciar su feliz viaje a Francia con la esposa.

Comienza el cuarto acto con la llegada de Carlos a casa de Julia. Habla con un criado que sale a recibirle y le advierte que Julia duerme:

CARLOS: Si no quiero
robarle ni un solo instante
de sueño. Que se levante
de motu propio. Aquí espero.

“Motu propio” es una expresión incorrecta que se usa con frecuencia para significar “por propia iniciativa”, pero el hecho de que el personaje la utilice mal, en lugar de *motu proprio*, sirve para que el espectador se burle de su pedantería y de su incultura. Se plantea a continuación si sube y esconde al conde o lo deja en la calle esperando, pero la duda no se debe a que el hecho en sí sea una indignidad, sino a que:

CARLOS: No hay razón en que se apoye
la exigencia del maestro;
yo voy a estar menos diestro,
recordando que él me oye.
Noto en él un no sé qué
maligno...

Carlos está nervioso como un colegial ante un examen, lo cual disminuye al personaje y lo descubre ante el espectador como infantil e inmaduro. Su acción siguiente también es pueril; el autor, en acotación, aclara que “se acerca al balcón, y mira procurando no ser visto”³⁹⁶:

CARLOS: Hecho un tonto
está allí. Se irá. ¿Qué escucho?
¿Llueve? Sí. Me alegro mucho;
(*Se adelanta*)
con eso se irá más pronto.
(*Se sienta.*)

Mientras, nervioso, piensa si subirlo o dejarlo en la calle, se sienta y se levanta tantas veces que al espectador le da la impresión de que es como un muñeco movido por un resorte, recurso claro de reducción por el mecanicismo que se opera en el personaje. Por fin, recobra la capacidad intelectual y, buen alumno de su maestro, decide que su asunto es lo primero:

³⁹⁶De nuevo aparece el recurso del observar sin ser observado, de mirar a escondidas. Más adelante lo veremos fisgonear en las cosas de Julia.

CARLOS: Tiene un fuerte constipado,
y si le escondo mojado
y empieza a toser, me pierdo.
Primero son mis amores. (*Se sienta*)
[...]
¿He de exponerme a un fracaso
porque él?... Que tome el sereno.
(*Pone una mano encima de un velador
que tiene cerca, y levanta el forro de un libro*)
“Vida de San...” Es muy bueno
el libro³⁹⁷, mas no hace al caso.

La constatación de que el alumno sumiso califique de “tonto” al maestro rebaja a los dos personajes: uno por taimado y el otro porque el espectador se lo imagina como un pasmarote, embobado mirando hacia el balcón por el que Carlos le ha de hacer una señal. Encima está resfriado y tose, clara alusión a la realidad humana de una persona, pero en este caso le sirve al autor como un elemento de degradación del personaje al descubrirlo enfermo, mermada su fortaleza física y venido a menos. Pero, además, al imaginarlo el espectador mojado y al sereno, en una situación tan desairada, claramente observamos que Ayala pretende que el público lo vea hasta castigado por la Naturaleza. A medida que el conde parece que se vuelve más humano y menos diabólico, el alumno se va haciendo más depravado. Prueba de ello, y no falta de ironía, es que Ayala nos lo descubre fisgoneando entre las cosas de Julia y así ve que lee una vida de santos que no concuerda bien con el hecho indigno que parece que está a punto de cometer. Carlos, entendiéndolo así, afirma con total desfachatez: “no hace al caso”.

En la escena segunda el conde espera mientras cree que “todavía está solo el traidorcillo”. Este diminutivo resta fuerza a la infamia; al fin y al cabo es digno alumno suyo, pero en ningún momento puede admitir que sea igual a él. Mientras Carlos está pensando que “hay ciertos lances / en que estorban los testigos”, el conde ha entrado y le pone una mano sobre el hombro. “¡Diablo!”, exclama el joven, y esta palabra también la utiliza Ayala con doble sentido: exclamativo por el susto que ha recibido; demonio porque se presenta como el Comendador en casa de don Juan, filtrándose por las paredes. La burla del público, que tiene fresco el *Tenorio*, debía ser bastante previsible. Pero no. Cuando Carlos le pregunta cómo lo ha hecho, el conde le repite las palabras que en cierta ocasión ya le dijo, con lo que se vuelve otra vez al paralelismo, a la ironía y a la burla del salteador: “Cuando hay que abrir una puerta / nunca falta... Una llave”. El conde recobra por momentos su faceta de calavera:

³⁹⁷El libro que se halla en la mesa del gabinete o de la sala donde suele estar la protagonista es otro más de los motivos que Ayala repite en sus obras. Es curioso observar que siempre son los personajes femeninos los que leen, con lo cual el dramaturgo está evidenciando una realidad de la época: las mujeres son las lectoras.

CONDE: En mis amoríos
he dado a los cerrajeros
mucho ganancia. Aburrido
de esperar, mandé a un criado
por todas mis llaves; vino...

El espectador se reirá a gusto recordando los romances y pliegos de cordel que cuentan historias de bandoleros que asaltan en los caminos. Carlos quiere la llave como premio a su hazaña, pero el conde utiliza la ironía en su respuesta: “Este es de hierro. Tu instinto / de seductor, tu codicia / de adelantar, te hacen digno / de otro metal más precioso. / Si vences...”. Carlos no se da por aludido pero el espectador comprende perfectamente el significado oculto que encierran las palabras y la amenaza: se merece no una llave de hierro, sino una espada de acero. Carlos quiere convencerlo de que lo va a imitar muy bien “en los pasos de ternura / y en los arranques de brío [...] A todo tengo muy fijo / el recuerdo de tu escena / con Dolores”. ¡Menuda ironía para con el personaje y menuda chanza entre los espectadores que pensarán que se lo tiene bien merecido! Y aun quiere justificarse y mejorar al maestro porque:

CARLOS: Yo estoy en mejor camino
que tú; y para ti Dolores
es solamente un capricho;
pero yo..., si no me engaño,
la quiero mucho, muchísimo.
¡Tiene una gracia! ¡Unos ojos!
¡Ay, qué ojos! Me electrizo
cuando pienso que esta noche
me han de mirar compasivos.

El conde mientras lo oye piensa en aparte: “¡Yo acabaré por ahogarle!”, o sea, en una pelea callejera, propia de la gente de baja clase con los que el autor los está comparando a ambos. Y para rematar la cómica escena, Carlos le ruega: “Ya que has venido, aconséjame / el modo de empezar”, pero como el maestro no está en condiciones de responder, el discípulo le plantea que si es necesario prorrumpirá “en un movimiento oratorio”, o sea, en una postura sacrílega. Como se ha vuelto un cursi, el espectador ya lo imagina de rodillas rogándole y suplicándole a Julia que lo deje acompañarla a Francia, del mismo modo que el conde se postró ante Dolores. El conde responde: “¡Si! ¡Divino!”. Se escucha ruido y el conde se esconde.

Con mucha ironía, Ayala da cuenta en la siguiente escena de los pensamientos que dan vueltas en la cabeza del conde que, en un monólogo, expresa: “Ese es mi espejo; en sus frases / me he contemplado a mí mismo. / Sí. Me he visto retratada / el alma al daguerrotipo”. Escondido en su propia casa y en una situación tan denigrante, se arrepiente de su vida bulliciosa y se queja

de “las escorias de mis vicios” (*golpeándose en el pecho*) “¡Ay! ¡Cada objeto que miro, / parece que me desgarrar / el alma con un quejido! (*Pausa*) / ¿Qué haré?...”:

CONDE: Hiciera mil sacrificios
porque fuesen un modelo
de fe cuantas han nacido.
Piedras tiré con mi mano
al tejado del vecino;
romperlo fue mi delicia
y en mi ceguedad no he visto
que yo, que todos los hombres
tienen *Tejado de vidrio*.

Con esto queda justificado y explicado el título que Ayala ha dado a su obra. Después de este parlamento, aunque demasiado rápido para que sea sincero, parece que el conde se arrepiente no por voluntad propia o convencimiento de su maldad, sino porque ha encajado mal la venganza que se ha propuesto Julia y de ahí su rectificación.

A continuación, en la cuarta, Carlos le insiste en repetidas ocasiones al conde para que se esconda. “Si me oyes toser...”, le advierte el discípulo, y él interpreta “te interrumpo”, tal fue la consigna en el hecho paralelo anterior; pero ahora hay una variación: “No. Te vas”. Es una ruptura de lo esperado y, por tanto, sorprendente para el espectador, pero coherente con la situación, ya que irse es exactamente lo que no está dispuesto a hacer el conde, cuya preocupación es mirar que la puerta no se cierre por fuera, no vayan a dejarlo encerrado en el gabinete para que no estorbe. Sin duda este trasiego de los personajes al entrar y salir de la habitación-escondite es un buen recurso de comicidad que el espectador sabrá interpretar y valorar.

En la siguiente escena, por fin, el conde está oculto y Carlos, inseguro como siempre, oye que viene Julia: “¿Esto es angustia / o placer?” La duda ya por sí aminora al personaje, incapaz de distinguir entre las dos sensaciones, pero es que Julia sale hablando sola y pensando en su marido: “¡Y acabará por robarme / el juicio, como el alma / me ha robado...!” Carlos se pregunta “¿Con quién habla?” Este hablar sola acrecienta la situación que roza lo paranoico, pues hasta ella se está dejando influir por lo absurdo de los hechos. No ha visto aun al joven y se sorprende de encontrarlo allí. Cuando él le comunica que todo está dispuesto, ella le responde “maquinalmente” (en acotación) y sigue dándole vueltas a sus ideas. De nuevo, asistimos a un diálogo inconexo e incoherente, propio de dos dementes más que de dos personas normales. La comicidad está asegurada: los personajes actúan de forma automática. Julia (en acotación: “volviendo en sí”), ante la alegría de Carlos, se queja en aparte: “¡Qué hombres! Como se trata /

de mi honor, no hay un motivo” (en acotación: “con ira”). Carlos, que la oye murmurar, piensa que ella está convenciéndose de irse con él y pretende compensarla con palabras dulces. Volvemos otra vez a las incoherencias y al sarcasmo porque Carlos se aconseja a sí mismo: “calma como el maestro”. El espectador entiende la burla cruel porque el maestro se halla, en esos momentos, pasándolo mal y escondido en el gabinete. Y mientras él recita arrobado “Es amor / ciego y sordo, y cuando manda / no hay obstáculos que mire / ni razón que le persuada; / es el amor...”, ella lo manda callar: “¡Amor! Amor...! Así llaman / los hombres a casi todas / sus miserias”. Es Ayala quien habla por boca de Julia con ironía y con sarcasmo. Carlos, que le ha encontrado su “llaga”, aprovecha: “¡Merece / que usted vacile, el que causa / su desdicha...!” El que causa su desdicha está escuchándolo. Imaginemos la guasa entre el público. Para Julia la cosa es muy seria cuando se decide:

JULIA: Para él la virtud es una farsa.
juguete el honor ajeno,
mentira la fe jurada
en los altares... ¿Qué leyes
me puede aplicar?

El hecho de que Julia hable de ley que le puede aplicar el marido es significativo porque no es la justicia la que aplica la ley sino el esposo ultrajado³⁹⁸, y esto se explica porque sabemos que hasta bien entrado el siglo XX, si el marido cogía *in fraganti* a la esposa adúltera y la mataba estaba libre de prisión y justificado legalmente. Carlos, que cree que ha ganado la batalla y ella ya se ha decidido, se congratula de su hazaña, sale para ir por los billetes y en aparte exclama: “¡Soberbia batalla! / Ya puede vivir seguro / de que su alumno adelanta [...] Ya el maestro / maldito si me hace falta”.

El monólogo de Julia en la escena sexta nos recuerda al de doña Inés defendiendo a don Juan y ofreciéndole a Dios la salvación de su alma por el amor que ella le profesa. También aquí hay un reloj que da la hora:

JULIA: A ninguno tuve amor;
de todos siempre dudé;
pero tú sabes (*Mirando al cielo*)
por qué

³⁹⁸A tenor de este asunto tan grave afirma Gonzalo Calvo Asensio: “En nuestra sociedad no se consiente a nadie tomarse la justicia por su mano, y al esposo que arranca la vida a la que lleva su nombre, por sospechas o certidumbre de infidelidad, le considera la ley como un asesino, por más que mida y pese las circunstancias atenuantes que en su favor resulten. Esto quizá podrá parecer menos romanesco, pero en cambio ha desaparecido la célebre fórmula “del rey abajo ninguno”, libertando a los maridos de la esclavitud cortesana que con gusto soportaban al decir del famoso autor de *García del Castañar*” [Rojas Zorrilla] (1875, 170).

di mi cariño al traidor.
Halléle infeliz un día
sin amor, sin fe, sin calma,
y yo, por salvar su alma,
le hice dueño de la mía.
Sí, tú lo sabes, buen Dios;
quise, al verle enamorado,
hacer de un hombre malvado
un alma para los dos.

Es Ayala quien vuelve a hablar a través de Julia para aleccionar al público:

JULIA:Llega la hora!... y aquí
Carlos vendrá sin demora...
¿A qué? ¡Gran Dios, que esa hora
nunca suene para mí!
¿Y cuál será mi dolor,
ofendido y sin venganza?
¿Y cuál será mi esperanza
ofendida y sin honor?
Ya que no conseguí
hacer honrado al infiel,
¿habrá de conseguir él
hacerme perversa a mí?
[...]
Sólo teniendo virtud
tiene una esposa razón...

Resulta incongruente el alargamiento del diálogo entre Julia y Dolores en la escena siguiente. El tiempo se estira y acomoda a las necesidades de los personajes. Nos encontramos, como en el *Tenorio*, con horas de cien minutos. Sabemos que en dos horas sale el tren que se lleva a Julia y a Carlos para Francia. Y da tiempo de todo esto. Llega Dolores y empiezan las dos a hablar ¡sin prisas! Julia cree que Dolores viene a contarle que el conde le ha contestado a la carta. La segunda se siente ultrajada por la amiga, cuya actitud rigurosa y palabras son muy duras. ¡No es para menos, pero Dolores no lo sabe! El espectador sí.

Sale el conde y, antes de que empiece a hablar en la octava escena, Julia le hace saber que, a su pesar, son honradas las dos; luego lo apostrofa:

JULIA:Si usted nos pudo escuchar,
sabrás usted que a su pesar
honradas somos las dos.
¿Y tiene usted la insolencia
de alzar aquí sus miradas?
Donde hay mujeres honradas,
está de más su presencia.

Los parlamentos de ella están llenos de acusaciones sarcásticas y duras contra él. Por fin, habla el conde no para disculpar sus hechos, sino para asegurar que “cuanto más horror / te causen, será mayor / la gloria de perdonarlas”. Le habla a Julia como a su esposa que es y Dolores, al fin, se da cuenta de la relación entre ambos. Le pide perdón a Julia que le echa en cara cómo vivía segura y dichosa con el galanteo del amigo de su marido. “Tanto su felicidad / se aumentó, que ya la ahoga... / Perdón... Ese llanto aboga / por usted”. El conde le pide compasión a Julia basándose en la premisa que todavía no acaba de estar obsoleta en esta época, que será compartida por una gran mayoría de espectadores y que al personaje le viene muy bien: “Si no es ángel la mujer, / ¿qué quiere ser en el mundo? [...] ¡Ah! Mírame. De este abismo / tu mano me arrancará, / que harto castigado está / quien se desprecia a sí mismo”. El conde sigue pidiéndole clemencia, postrado ante Julia: “Tú con tu amor has querido / guiar mi espíritu ciego; / recuérdalo. Yo te ruego / que me cumplas lo ofrecido”. Las resonancias hipertextuales del *Tenorio* son abundantes.

Carlos, que había salido para buscar un coche, entra en la siguiente escena avisando de que ya está en la puerta. Al verlos se sorprende: “¡Horror!, ¡Traición!, ¡Felonía!” Carlos está estupefacto, preguntándose qué ha ocurrido durante su ausencia. Totalmente desairado a la vista del espectador, el conde aprovecha para arremeter contra él: “¡Que no lo destruya!”, verbo que implica cosificación pues es sinónimo de romper. El joven, que sigue sin entender nada, exclama irónicamente: “¡Está delante la suya, / y aún se atreve con la mía!” Son expresiones machistas porque presuponen la posesión de la mujer y al mismo tiempo son salidas de tono que hacen ridículo al personaje aunque para él sean totalmente lógicas. Tacha al conde de traidor y este a él de necio, lo amenaza y Carlos acepta: “También / usted me ha enseñado esgrima”, pero el conde en vez de responder a su desafío lo echa de su casa: “¡Fuera!”

Llega Mariano en la escena décima y todos se quedan sorprendidos y sin saber qué hacer, cada uno por un motivo distinto: Dolores porque se teme que haya leído la carta; el conde porque es el tercero en discordia; Carlos y Julia son espectadores, pero la actitud del joven no puede ser más cobarde y egoísta: “¡Bien!”; se está frotando las manos de ver al conde metido en conflicto; al fin y al cabo es quien le ha deshecho a él su aventura con Julia, así que si Mariano lo reta en duelo, “¡Bravo! Saldrán a batirse, / y el campo queda por mío”. El autor lo muestra como un iluso malvado y la consecuencia es la burla del público porque, evidentemente, no es una solución esperable. El triángulo Dolores–Mariano–conde debe resolverse ahora. Mariano le muestra la carta al conde y le pregunta qué significa esa cita. El conde se da cuenta de que debe empezar por el principio, o sea, presentando a Julia como su esposa y así lo hace. Lógicamente Carlos y Mariano no se lo esperaban y se quedan sorprendidos. El conde se las arregla para darle

la vuelta a toda la situación de una forma hábil y de modo que a él le favorezca. Ayala, de una manera lógica y coherente, no puede transformar de la noche a la mañana a un personaje que ha abusado de todos los demás, aunque lo presente en vías de una recuperación honrosa. De otra manera resultaría no creíble. Dolores y Mariano se reconcilian. Carlos se queja: “Juguete me has hecho”. Efectivamente, Ayala lo ha pintado como una marioneta del conde en toda la obra. El maestro todavía lo gratifica con un último consejo y es Ayala quien habla por boca del conde y lo utiliza como director de conciencias:

CONDE: Echa la culpa a ti mismo.
Quien toma a un ciego por guía,
no es mucho que llegue un día
en que se rompa el bautismo
[...]
Oye sereno
un consejo
[...]
En cambio de tanto malo,
te quiero dar uno bueno.
Esa ciencia que maldigo
y que es mentira grosera,
arrójala cual si fuera
tu más terrible enemigo
[...]
Y no esquives lo que digo
porque libre te mantienes;
si tienes alma, ya tienes
donde sufrir el castigo
[...]
Cuando al vicio las dirijas,
piensa, volviéndote atrás,
que tienes madre, y quizás
tendrás mujer, tendrás hijas
[...]
Sólo quien honra no tiene
puede jugar con la ajena.

Estos razonamientos son similares en el tono a los que usa la estatua de don Gonzalo aconsejando a don Juan Tenorio. Tras esa exposición, Julia lo perdona y el matrimonio se reconcilia. Carlos queda fuera de juego y en un espantoso ridículo exclama:

CARLOS: (¡Tiernos rui señores!)
¡Me he lucido!) Caballeros...
(*Saluda, nadie le mira.*)
(¡También hacen los solteros
unos papeles!...) Señores...
(*Amostazado.*)

Carlos se ha hecho invisible para los demás. Esa volatilización es la máxima degradación que sufre el personaje: si todos lo ignoran, no existe. Cuando de color amarillo verdoso (“amostazado”, aclara en acotación Ayala, o sea, lleno de vergüenza y de rabia) quiere despedirse, el conde se muestra vengativo y le advierte que no vuelva por su casa pero Julia, al contrario, le dice que será bien recibido cuando quiera visitarlos. Carlos comunica que se va a Francia.

En la última escena tiene lugar la reconciliación general: “¡Tu ejemplo he de seguir!”, le dice el conde a Julia. Y a Mariano, tendiéndole la mano, “¡Paz bienhechora! / [...] Ahora / es cuando empiezo a vivir”. Ayala cierra la obra con humor en las palabras de Julia: “Eso dijiste, traidor...”, a las que el conde responde: “Calla. Ignoraba, bien mío, / lo infame de mi extravío; / lo sublime de tu amor [...] ¡Esclavo tuyo he de ser!” Ayala, en complicidad con el espectador, y Julia, con marcada ironía, contesta: “Ya que estás en mi poder, / eso... corre de mi cuenta”. El personaje masculino queda supeditado al personaje femenino y con ello Ayala hace un guiño cómplice a la mujer otorgándole su importancia en el matrimonio.

Así termina la obra: de forma cómica y en connivencia con el espectador, Julia está decidida a atar corto al marido. Por otra parte, se ha recompuesto la situación primera, el enredo se ha deshecho; los matrimonios se han arreglado y solo Carlos se ha quedado sin pareja.

VI. 1. 7. *El tejado de vidrio* y la crítica

¿Qué han opinado los críticos acerca de *El tejado de vidrio*? Empezaremos por los que escribieron en el siglo XIX poco después de la representación de la obra y, por tanto, con los recuerdos vivos.

Gonzalo Calvo Asensio afirma que la obra fue muy apreciada en su época porque

las ideas, los sentimientos que el autor expresa, son los propios de nuestro siglo, sin reminiscencias clásicas, ni utopías incomprensibles. El calavera aparece cínico, resuelto, emprendedor, pero discreto, hipócrita, cuidando mucho de las formas y de evitar toda sospecha. No es el tenorio insolente de nuestro Tirso; se acerca más al cortesano de Luis XIV ideado por Molière³⁹⁹. En cambio el esposo, amante de su honra, y vuelto a ella por el temor de perderla, no piensa en el crimen para satisfacerla, como el Silva de Calderón, o el García de Rojas, sino que impulsado por un fiero arrebató, y a punto de olvidarse de sus deberes exclama: “Si una lágrima de fuego / sale a decir que la adoro... / No quiero llorar... si lloro... / tendré que matarla luego” [...] En suma, la comedia de Ayala, en nuestro concepto su obra maestra, debe ser considerada

³⁹⁹ No se puede estar de acuerdo con esta apreciación porque el donjuán de Molière, en su *Don Juan ou le festin de pierre* (1665), se caracteriza por ser un gran noble corrompido, sensual, seductor cruel y joven indiferente a la autoridad de la muerte.

como una de las más preciadas joyas de nuestra literatura. Superior en la forma a *El hombre de mundo*, así como en la intención y el propósito, bastaría por sí sola a inmortalizar el nombre de su autor, conquistándole un nombre ilustre en los anales de nuestro teatro (1875, 169-170).

Armando Palacio Valdés hace hincapié en la verosimilitud de la obra:

Todos los días tropezamos en las tertulias a que asistimos con alguno de esos hombres cuyo egoísmo les lleva a concebir y pregonar un sistema moral para la vida, donde se disculpen y hasta se ennoblezcan los vicios y los crímenes de la suya; con uno de esos distinguidos infames que aspiran por medio de modales elegantes y correctos a difundir entre los pueblos un nuevo Evangelio, donde la perfidia y la bajeza sean consideradas de buen tono, y las más nobles virtudes, patrimonio sólo de los cursis. Al lado del apóstol también solemos ver al discípulo que, rebosando de fe y entusiasmo, marcha con botas de charol por el áspero sendero del maestro. Pero no se le ha ocurrido sino al Sr. Ayala que el converso fije sus miradas en la esposa del apóstol, y éste le preste, sin saberlo, todo su valioso apoyo para la consumación de su propia deshonra, originándose de aquí un enredo tan sencillo e interesante como el de *El tejado de vidrio* (1879, 119).

Carlos de Guaza y Gómez Talavera y Antonio Guerra y Alarcón valoran la obra en su género dramático:

Cuando vemos desarrollarse ante nuestros ojos la acción de estas dos preciosísimas comedias [se refiere a *El tejado de vidrio* y a *El tanto por ciento*], a la par sencilla e interesante, en que no hay un solo detalle que no sea natural y verosímil, ni situación que no sea lógica y bien pensada, ni episodio inútil, ni recurso falso o amañado, ni incidente que no tenga justificación cumplida; cuando vemos moverse aquellas figuras arrancadas a la palpitante realidad, llenas de vida y de relieve, caracteres acabados y perfectos, cómicos los unos, graves los otros, interesantes y sentidos todos, y de tal verdad dotados que cuesta trabajo ver en ellos la ficción del poeta; cuando escuchamos aquel diálogo natural, fácil, castizo y elegante, tan distante de la afectación como de la vulgaridad, tan adecuado al carácter de los personajes y de las situaciones, tan nutrido de sana doctrina y exquisita gracia; cuando descubrimos la gran trascendencia de aquellos bien concertados argumentos, parecemos ver realizado el ideal de la comedia y encarnado en perfectísima y acabada forma ese realismo que todos pregonan y tan pocos entienden y que es la fórmula salvadora del arte [...] ¡Esa es la verdadera comedia, esa es la belleza, ese es el arte, ese el camino que deben seguir dentro de las condiciones y exigencias de nuestra época los que malgastan su talento en profanar la escena con ínsulas o groseras formas, y acuden a buscar modelos indignos de ser imitados en ajenas tierras, olvidándose de la gran tradición iniciada y sostenida en España por Lope y Tirso, Alarcón y Moreto, Calderón y Rojas, renovada más tarde por Moratín, y cuyos últimos representantes se llamaron Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros y el malogrado cuanto insigne poeta que es objeto de estudio!(1884, 168-169).

En el siglo XX, Mario Méndez Bejarano establece un paralelismo muy interesante entre Ayala y Alarcón, que veremos más adelante en la conclusión final. Este crítico, además, tal como hemos visto, rebate la opinión de James Fitzmaurice Kelly quien afirma que Ayala no produce caracteres.

Por su parte, Mabel Harlan opina que Ayala corrige el mal que se plantea en la obra de forma efectiva. Es cierto que el autor sermonea, pero también lo es que maneja la situación de

manera que esta, añadida la introspección de la naturaleza humana, sirve para que el protagonista se corrija de manera subjetiva y convincentemente (1935, 419).

C. Conde, autora de la crítica inserta en el *Diccionario Bompiani*, insiste en que *El tejado de vidrio* “

es una demostración por parte del autor de que muchas veces el vicio y el escándalo se vuelven contra el vicioso. López de Ayala realiza en *El tejado de vidrio* una de sus mejores comedias, de linderos dramáticos, retrato psicológico de una sociedad que conocía perfectamente. La intriga de esta sociedad mundana, el tema de los matrimonios y los amoríos, derivando lógicamente al triunfo de la virtud, no es aquí forzado e ingenuo, sino finamente insinuante, bellamente realizado. Al decir Julia respecto a que las mujeres pagan los delitos de los hombres, ‘con nuestro llanto florece su placer’, da la medida de esta poesía de leves contornos, que como una gasa envuelve una acción de vida corriente, de frívolo salón. Por debajo de la apariencia ligera laten pasiones de drama. La forma poética no estorba, sino que presta su nimbo creador al cuadro de la llamada buena sociedad de aquel tiempo (2006).

En cuanto a los estudiosos más recientes, Edward Coughlin afirma que la obra fue muy bien valorada en su época porque era un perfecto ejemplo del género, tal como lo corrobora Valbuena Prat, pero con posterioridad no ha sido estudiada ni valorada. Se imprimió cuatro veces entre 1856 y 1877 (1977, 76). David Gies se refiere al argumento:

Ayala desarrolla una divertida línea argumental de intriga y confusión, pero justo por debajo de la superficie hay una visión corrosiva de esta gente frívola que se deja arrastrar con demasiada facilidad por visiones de grandeza económica. Naturalmente, él lo arregla todo amigablemente al final, momento en que Mariano dice: ‘No más vida turbulenta’ (IV. 11), pero la idea ya ha quedado bien clara” (1994a, 349-350).

Por último, Jesús Rubio Jiménez opina que “la comedia resulta empalagosa por su manido lenguaje y su carencia de pasión. Todo es artificio y puro romanticismo superficial recalentado, interrumpido de cuando en cuando por la moralina del dramaturgo convertido en predicador” (1988b, 656). He preferido ofrecer las diversas críticas de los distintos autores porque en ellas pueden encontrarse puntos de vista autorizados que evitan así hacer una valoración que pudiera parecer subjetiva e interesada. Sin embargo, no eludiré mi desacuerdo con los razonamientos del profesor Rubio Jiménez. Es cierto que pueden constatarse algunos detalles que restan verosimilitud. Así, parece que el arrepentimiento del conde es demasiado repentino y podría justificarse como reminiscencia romántica pero, como afirma Hunter Peak, se explica dentro del tono que es general en las obras de Ayala: la falta de violencia y su modo particular de expresar los estados de ánimo de sus personajes que pretende reflejar, caracterizados por la cortesía y la amabilidad (1964, 58) sin que ambas perjudiquen la

consecución de su objetivo: la crítica y la moralización. Otro elemento que también les parece a algunos críticos que resta ilusión dramática a la obra es el uso excesivo de las escuchas a hurtadillas, que es un recurso que aparece profusamente en las comedias de enredo del siglo de Oro que Ayala conoce tan bien. Por otra parte, son demasiado numerosos los apartes, que también abundan en las comedias barrocas para buscar la comicidad con el público, al que hay que hacerle caer en la cuenta, de alguna manera, de pormenores que quizá de otro modo no perciben, pero que en el teatro del siglo XIX no eran tan necesarios aunque revelan datos acerca del carácter del personaje. También en esta primera ‘alta comedia’ encontramos largos monólogos de los personajes, muchos de los cuales contienen razonamientos moralizadores, si bien hay que decir en su defensa que, como ocurre con los apartes, son necesarios para conocer la psicología de los personajes. Estos fallos irá corrigiéndolos Ayala en las siguientes obras hasta lograr que los “consejos” queden totalmente integrados en los diálogos o incluso que el comportamiento del personaje sea el ejemplar. Con todo, creo honestamente que hoy día la obra se lee con agrado y hasta me aventuro a decir que su representación resistiría el paso del tiempo, siempre y cuando el público la situara en su contexto y en su época, del mismo modo que se asiste a la puesta en escena de los clásicos.

Por último, he de añadir que lo que me parece más atractivo en la obra es la maestría con la que el autor hace uso de la ironía. Ayala juega magníficamente con el lenguaje y consigue la desrealización de lo concreto, de lo nombrado con precisión, hasta que los elementos que cita obtienen un significado oculto que es muy gratificante para los espectadores que continuamente van sopesando lo que dicen los personajes y lo que el autor quiere expresar y que ellos entiendan. En esa duplicidad, en esa complicidad, radica la comicidad. Pero la burla nunca es dañina, sino que deja a los personajes que ellos mismos se vayan poniendo en evidencia sin someterlos a ninguna agresión. Esa actitud benevolente, llena de humor, que observa el autor en esta primera ‘alta comedia’, la va a ir aminorando y su crítica se irá haciendo más incisiva en las siguientes obras, como podremos observar.

VI. 2. *El tanto por ciento* (1861)

El tanto por ciento se estrenó en el teatro del Príncipe o Español el día 18 de mayo de 1861, a beneficio de la actriz Teodora Lamadrid. La representaron, además de Teodora, Balbina Valverde, Elisa Boldún, Pedro Delgado (que hizo el papel de Pablo y fue el que más gustó a Ayala), Casañé, Alisedo, Fernández y Pastrana. Tomás Luceño recuerda cómo fue aquel estreno al que asistieron, entre otros notables, Cecilia Böhl de Faber, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, García Gutiérrez, O'Donnell, Cánovas del Castillo, Martínez de la Rosa, Dacarrete, Emilio Bravo, Baltasar López de Ayala, Cisneros, Martos, Manuel del Palacio, Ortiz de Pinedo, Correa, Ricardo de la Vega, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Larra, Selgas, Fernández Espino, Madrazo, Santillán, Nocedal, Cayetano Rossell, Suárez Bravo, Rodríguez Rubí... ¡Un suceso notable! Juan Valera, en la crítica que hizo de la obra, afirmaba que al autor se le podía tachar de ser demasiado vago y generalizador, pero que no había leído el drama porque aún no estaba impreso y que “solo le he oído, hablando con franqueza, no muy bien representado” (1861, 228). Frente a esta opinión tenemos, entre otras muchas críticas, la crónica detallada que, al evocarlo en 1928, hace Tomás Luceño de aquel acontecimiento:

¡Virgen Santísima! Aquello no era expectación; era ansiedad devoradora, incertidumbre delirante, abstracción completa de cuanto hubiera de más importancia en el universo. ¡Como que hubo butaca que costó más de tres duros! [...] El acto primero fue escuchado con deleite [...] Durante una escena, no recuerdo cuál, se le ocurrió toser a un espectador, y otro de los que se hallaban en las butacas levantóse airado y, amenazándole con el bastón, dijo en voz muy alta: “¡Infame, cállese usted!” [...] El primer abrazo que recibió Ayala fue el de D. Manuel Ortiz de Pinedo [...] No puedo describir ni la ternura, ni el fuego, ni la pasión con que Teodora dijo estos versos (“¡Si ha sido mi amor primero! ¡Si era el único camino por donde entraba en mi alma la dicha y el regocijo!”). El público se puso de pie, se suspendió la representación y los bravos y las palmadas llenaron el espacio durante muchos minutos. Restablecida la calma y observando Balbina (Petra) que Teodora guardaba silencio, la dijo en voz baja: “¡Por Dios, sigue!” “Espérate a que acabe de llorar”, respondió Teodora, no pudiendo contener apenas los sollozos. A partir de aquí cada frase, cada escena, fueron seguidas de nutridísimo aplauso, y así continuó la representación hasta el momento en que Pablo, poniendo en duda el honor de la condesa, la recrimina delante de sus amigos. Esta escena final del segundo acto no fue oída por el público, fue presentida. El escándalo producido por el asombro, por el aturdimiento, por la fascinación no tuvieron límites. El público no se contentaba con gritar que saliera el autor, ni con aplaudir, ni con agitar los pañuelos; todo le parecía poco, y una gran parte de él, seguida de Ramón Correa y de Manuel del Palacio, saltó al escenario y abrazó, y besó, y estrujó a don Adelardo [...] Con respecto al tercer acto, ya deben comprender mis lectores lo que sucedería. Se repitieron las muestras de entusiasmo y de asombro, y, al concluir la comedia, el teatro del Príncipe parecía un “compuesto de hombres y de fieras”. Hartzenbusch gritaba desafortadamente: “¡Señores! ¡Hoy ha resucitado D. Pedro Calderón!”⁴⁰⁰ Los actores lloraban a lágrima viva [...] Ahora me acuerdo de

⁴⁰⁰ Natalio Rivas, de la Real Academia de la Historia, se equivoca cuando afirma que Hartzenbusch exclamó “¡Calderón ha resucitado!” al culminar la representación de *Consuelo* (“Recuerdos de antaño. Profecía francasada”, *ABC* (Madrid), 19-9-1948, 7).

que cuando Teodora, al final de la obra, dijo aquellos versos: “Codicia, que nunca está / saciada y siempre anhelante, / si en el hombre es repugnante, / en la mujer ¿qué será?” gritó una mujer desde las galerías: “¡Y dice bien la señora: en la mujer es peor!”. La Empresa tuvo que prorrogar la temporada, que debía concluir en 1º de junio, hasta el 24 del mismo mes por verse precisada, a pesar de contar las entradas por llenos, a salir para Santander, en cuya capital tenía compromiso de actuar con ocasión de unas fiestas a que asistía doña Isabel II. En las 36 primeras representaciones cobró Ayala por sus derechos de autor 42, 200 reales [...] Los poetas contemporáneos le regalaron un álbum de poesías y una corona de oro, que le fueron entregados por Martínez de la Rosa. Cuando se supo el éxito en Guadalcanal, le dijo uno al maestro de escuela: “Bien puede usted estar orgulloso de su antiguo discípulo. Todos los periódicos dicen que Ayala es un gran escritor”. El dómine replicó asombrado: “¿Un gran escritor...? ¡Pues mucho ha tenido que reformar la letra!”⁴⁰¹.

Luis Calvo Revilla hace una valoración de la interpretación que hizo Teodora:

En cuanto a *El tanto por ciento* (1861) gustó extraordinariamente pero no obtuvo el aplauso unánime de la Prensa: uno o dos periódicos criticaron en la actriz que una señora titulada llamase a gritos a su doncella, como podía hacerlo esta a la suya. Se refería el crítico al momento en el que la condesa se entera de que ha sido vilmente calumniada y busca los testimonios de sus sirvientes. Teodora, después de haber leído lo que aquellos periódicos decían, dijo a sus contertulios: “-Yo diría a esos caballeros (por los periodistas) que esa manera de hablar bajo, que usa la aristocracia, y que es muy elegante, asimismo y por lo mismo es estudiada, artificiosa, y que cuando algo nos duele de verdad, ya a nobles, ya a plebeyos, se olvidan todas las elegancias y todos esos artificios (1920, 105).

La obra se mantuvo en el Español (al que todavía seguían llamando teatro del Príncipe) más de cuarenta noches seguidas y desde el principio fue considerada “comedia de primer orden” (*La Época*, 20-V-1861). *El Contemporáneo* afirmaba que “a estas horas todo Madrid ha visto la comedia y dentro de poco la conocerá por la representación y por la lectura el resto de España” (4-VI-1861). Rápidamente se representó en Valencia, en Bilbao, en Lorca (Murcia), en Albacete, en Sevilla... Manuel Muñoz Barberán, cronista oficial de Lorca y académico fundador de la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia, relata cómo fue el estreno en su ciudad:

El domingo, treinta de junio del mismo año [1861], se despidió la compañía de Buzón-Alba con el famoso drama de Ayala *El tanto por ciento*. Concluida la función, el retrato del autor pintado por Reyes, fue expuesto en el palco escénico rodeado por los principales actores; se leyeron poesías y se cantó un himno en honor del autor del drama; himno y poesías originales de los poetas locales y del músico don Pedro Egea. El retrato de don Adelardo López de Ayala, al que fingen sostener dos aladas figuras, con la dedicatoria “A Ayala sus admiradores” fue puesto en la clave del arco del proscenio donde se le ha colocado. Y allí está. Después, “al restaurarlo, se le dio el nombre de teatro Guerra, en honor de nuestro casi paisano el actor Guerra...”⁴⁰²

⁴⁰¹“Estreno de *El tanto por ciento*”, *Blanco y Negro* (Madrid, 5-8-1928, 67-70). He resumido la crónica, corregido en lo mínimo algunos tiempos verbales y suprimido nexos a fin de abreviar y hacer coherente y cohesionado el texto. Remito al apartado de la biografía de Ayala donde podrá encontrarse más información acerca del estreno de la obra y de los homenajes que se le hicieron al dramaturgo con motivo del increíble éxito de la misma.

⁴⁰² “De los corrales de comedias y del teatro de Lorca”, *Crónicas de Don Joaquín Espín Rael, cronista oficial de Lorca*, concretamente de su libro *El libro de la Villa*. 1991, disponible en: <http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N100-006.pdf>, consultado por última vez el 18 de diciembre de 2012.

En el periódico *El Alba* de Albacete (15-7-1861), ciudad donde también se representó, el crítico comparaba a Ayala con Lope, con Moratín, con Víctor Hugo:

El tanto por ciento es una producción admirable por su oportunidad y por el arte con que está escrita; es un magnífico cuadro arrancado al museo de las actuales costumbres. El que ponga en duda el parecido de este retrato que registre su vida privada, que consulte su conciencia, que se fije en la gente que le rodea y encontrará, a no dudarlo, los perniciosos rastros del estúpido materialismo que nos invade. Ayala ha conocido la sociedad en que vive como la conoció Lope, como la conoció Moratín, como la conoció Víctor Hugo. El negocio, la usura y el más escandaloso sensualismo son los principales reflejos de esta época de descreimiento y de disipación. El poeta ha sorprendido la marcha funesta de la presente sociedad, ha trasladado al lienzo su vera efigie, y la sociedad se ha horrorizado de su propia fealdad.

Su título, sencillo y claro, resume perfectamente el argumento de la pieza porque se refiere al porcentaje o cantidad de dinero que corresponde proporcionalmente en un negocio en el que van a participar todos los personajes que forman el grupo antagonista y que pretenden beneficiarse de la compra fraudulenta de un terreno al protagonista.

López de Ayala dedicó esta comedia en tres actos y en verso a Cristino Martos⁴⁰³, uno de sus íntimos amigos, según sabemos también por su biografía. La relación tan entrañable que los unía le evitó al dramaturgo una amplia dedicatoria y se limitó a escribir: “en prenda de fraternal cariño, su mejor amigo. Adelardo”.

Enrique Gaspar y Rimbau recuerda cómo Ayala, cuando estaba escribiendo la obra, leyó los dos primeros actos a sus amigos en Valencia:

Aún era yo muy niño cuando el gran vate dio lectura a sus amigos de Valencia de los dos primeros actos de *El tanto por ciento*, escritos en su mayor parte junto a las márgenes del Turia. Toda la ciudad amante de lo bello concurrió a tan solemne fiesta, y solo yo, neófito entre aquellos doctores, dejé de asistir. Tuve miedo, literariamente hablando, de hallarme en presencia del coloso, a quien no conocí, y eso de vista, hasta el estreno de *El nuevo Don Juan*; cuando él

⁴⁰³ Nació el 13 de septiembre de 1830 en Granada. Estudió sucesivamente en Granada, Toledo y Madrid, destacándose por su inconformismo. Licenciado en Derecho, trabajó como abogado y escribió en periódicos demócratas y progresistas. Tomó parte activa en la revolución de 1854, lo que le llevó al cargo de fiscal del Tribunal Supremo durante el Bienio Progresista. En las conspiraciones del año 1866 fue un elemento destacado, y estuvo condenado a muerte, pero se le conmutó la pena por la de destierro. Volvió a España al estallar la revolución de 1868, formó parte de la Junta Revolucionaria e inició su andadura política como presidente de la Diputación Provincial de Madrid. Fue diputado de las Cortes Constituyentes de 1869 y, ese mismo año, ministro de Estado, cargo que volvió a aceptar durante el reinado de Amadeo I. La dura rivalidad que mantuvo con Rivero terminó en la ruptura del Partido Demócrata. Durante la Iª República, siendo alcalde de Madrid, intentó un golpe de estado en connivencia con Serrano. Instalado el general al frente de la república, Martos obtuvo cargo de ministro de Gracia y Justicia. En la Restauración formó parte del gran bloque de fuerzas de izquierda que dirigió Sagasta y, en 1880, se adhirió al Partido Republicano Progresista por poco tiempo, para volver a posiciones monárquicas. En 1886 fue elegido presidente del Congreso; poco después, forzado a dimitir, se retiró de la política. Falleció en Madrid el 17 de enero de 1893 (AA. VV., *Enciclopedia de Historia de España*, vol. IV, *Diccionario biográfico*, Madrid, Alianza Editorial, 1991).

triunfante asomó en el escenario su hermosa cabeza coronada por el triunfo, mientras que yo le aplaudía desde el patio, doblemente confundido con el público y con la magia arrebatadora de aquel estro prodigioso (1889a, 215-216).

Gonzalo Calvo Asensio narra cómo *El tanto por ciento* superó en éxito al anterior logrado con *El tejado de vidrio*:

Mas si el robusto genio del poeta no se satisfizo con tal legítimo triunfo, y como si quisiera probar el temple de su inspiración bizarra, asombró a poetas, críticos y vulgo indocto, con su famosísima comedia *El tanto por ciento*, si no superior a la antes citada, sin rival ciertamente, por el ruidosísimo éxito en innumerables y sucesivas representaciones obtenido [...] Mediante una ingeniosa fábula, fácil y habilísimamente conducida, y la descripción de caracteres bien contrastados, consigue el autor encaminar la acción de su comedia a la culminante y dramática situación final del segundo acto, tan inspirado y tan brillantemente sostenido, que no es maravilla produjese frenético entusiasmo, recompensando el genio del poeta un éxito colosal, raras veces conseguido (1875, 170-171).

Y así la reseñan Díaz de Escovar y Lasso de la Vega:

Digna compañera de *El tejado de vidrio* es la lindísima comedia titulada *El tanto por ciento*. Con una fábula tan natural como ingeniosa, presenta el autor multitud de figuras diestramente dibujadas, que se agrupan en torno de un pensamiento común y único y se enlazan fuertemente con los míseros nudos del interés material. Esta idea terrible y dolorosa contrasta del modo más admirable con la tierna y dulcísima pasión de dos amantes, tan nobles como generosos, y tan inocentes como desgraciados. El interés se vale para sus fines de la sierpe de la sospecha y roe con ella el corazón de los dos amantes; y entonces la desconfianza y los celos traban reñida batalla con el amor y el pesar en los negros senos del despiadado tanto por ciento, y la intriga se embrolla de un modo ingeniosísimo, fácil, interesante y eminentemente dramático. Agréguese a esto los intentos secundarios, todos ellos nobilísimos, obsérvese cuán en ridículo queda el tipo del moderno Tenorio, miserable, grosero e impúdico, personificado en Andrés; cuán castigadas quedan la codicia de la mujer dominante y mercenaria ingrata en Petra, y la debilidad, llevada hasta la bajeza, en Gaspar, cómo repugna la codicia de la astuta Ramona, la criada desleal, y sobre todo cuán odioso, pero cuán verdadero, es el espíritu de la usura, encarnado en la magistral figura de Roberto, y se comprenderá todo el alcance del pensamiento de Ayala en esta obra tan original como bella (1924, I, 428-429).

Después del descanso veraniego, la obra reapareció en los escenarios madrileños en noviembre y mantuvo llenos los teatros durante años, incluso bastante después de la muerte del dramaturgo. Diferentes actores la representaron –entre ellos Rafael Calvo y Antonio Vico-. En mayo de 1862 se estrenó la versión francesa en París. En 1863, Antonio Altadill i Teixidó publicó en Barcelona una novela basada en el argumento de la obra de Ayala (1863), lo cual indica el éxito enorme que obtuvo. Todavía Galdós, en 1868, afirmaba que era “la obra más trascendental de nuestro teatro moderno” (*La Nación*, 9 de febrero).

Aureliano Linares Rivas opinaba en 1878 que “La corona” que el público ha ceñido a sus sienes es premio justo y galardón inestimable, pues los contemporáneos suelen resistirse a rendir

tributos que la posteridad otorga solamente a los grandes hombres. Para vencer esa resistencia y alcanzar en vida la apoteosis, necesitase tal suma de popularidad, tanto prestigio y encumbramiento, que basta para marear a cualquiera por firme que tenga la cabeza (1878, LXI, 241, 101-102).

Ángel Valbuena Prat, con una valoración hecha desde nuestros días, afirma que en esta obra

asistimos a la comedia de un noble amor en lucha con el positivismo de la sociedad. La Condesa y Pablo, los desinteresados idealistas, hallan enfrente a Roberto, el “malo” movido por el sentido de la usura, coreado por personas banales. Si la gente ruin se mueve entre la fiebre del dinero, cobardías e infamias –en un hábil enredo de “alta comedia” típica-, al fin el amor vencerá el espíritu del interés, del “tanto por ciento”. Lo sentimental nos parece a veces algo ñoño, y a veces forzados los efectismos, pero la forma y la dicción dejan aún ese vago nimbo poético, que siempre dibuja Ayala, como una acuarela de época (1956, 535).

VI. 2. 1. Argumento y temas

Si en *La pata de cabra* de Grimaldi (1829) Fernando proclamaba “todo lo vence el amor” (III, 4), en *El tanto por ciento* se pone en evidencia lo que, por contraposición, se convirtió en dicho popular: “una cosa es la amistad, y el negocio es otra cosa” (I, 12). Por fin triunfan el amor, la justicia y la compasión, pero la fiebre del oro, como la han llamado algunos historiadores, duró tanto en España y fue tan intensa en esos años que desde las tablas se reivindicaba repetidamente la victoria de la virtud y el honor frente al dinero. Así, David Gies habla de *Quiero y no puedo* (1867), obra de Eguilaz, estrenada en el teatro de la Zarzuela el 10 de marzo de 1867, muy parecida en su asunto a la comedia de Ayala pero que tiene de interés la transformación en realidad de lo que en la obra de Ayala era una advertencia: “La ‘sangre’ de esta obra es la corrupción absoluta de los intereses políticos y financieros de España en vísperas de la Revolución”, enmarcada en un mundo basado en apariencias engañosas, en dinero fantasma, en falsos honores, en manipulación y hasta en conducta criminal. Basta leer los capítulos iniciales de *Fortunata y Jacinta*, dice Gies, en los que Galdós cuenta la historia de la familia de Juanito Santacruz, familia de tenderos acaudalados, para entender la importancia que esta generación de españoles daba al dinero y a la apariencia (1994a, 385-389). María Pilar Espín añade otros títulos de piezas escritas y estrenadas por García Gutiérrez en la década de los setenta: *Sendas opuestas* (1871), *Nobleza obliga* (1872), *Crisálida y mariposa* (1872), *Un cuento de niños* (1877) (1998b, 131-140). Tanto la de Ayala como estas reflejan muy bien las

preocupaciones y los defectos de la clase media-alta-española de mediados del siglo. El motivo de *El tanto por ciento* queda muy bien recogido en unas palabras de Roberto:

ROBERTO: Dentro del negocio cabe
todo lo que es menester
(II, 10)

El argumento se relata de forma lineal: Pablo, propietario de unas tierras en Zamora, lugar por el que va a transcurrir el Canal de Castilla, está enamorado de la condesa Isabel y ella le corresponde. Él decide comprar una finca de recreo porque le gusta a su novia y cuando ya ha dado su palabra se entera de que está la suya embargada a causa de una fianza que le firmó a un amigo. Su administrador, Gaspar, le encuentra a alguien que le prestará los quince mil duros que necesita. Este individuo resulta ser Roberto, amigo suyo de la infancia, quien le exige a cambio la garantía de la dehesa zamorana con pacto de retroventa. Para asegurarse el lucrativo negocio no duda en entusiasmar a todos cuantos rodean a Pablo, incluidos los criados de este y de la condesa, para que compren participaciones pues los terrenos van a triplicar su valor y Pablo no podrá hacer frente a la deuda en el plazo que le ha marcado a no ser que se case con la condesa y use su dinero. Roberto busca romper las relaciones de Pablo e Isabel y provocar que todos, ya socios, se confabulen para hacer creer a la dama que Pablo es un libertino; cuando él quiere darle explicaciones a su amada ella lo desoye. Es la ocasión que se le presenta a Roberto, quien se había propuesto casarse con la condesa quitándosela tanto a Pablo como a Andrés, donjuán arruinado que también quiere casarse con Isabel para solventar su economía.

Roberto convence a Andrés para que lleve a cabo el indigno plan de esconderse en la habitación de ella y pasar allí una noche para que los demás sean testigos del escándalo y la condesa tenga que verse obligada a casarse con él. Ese será el momento en que Roberto saldrá en su defensa, meterá en la cárcel a Andrés por unas deudas pendientes e Isabel, agradecida, le concederá su mano, con lo que serán dos los pingües negocios que consiga a la vez. Con lo que no ha contado ninguno es con que Isabel ha recapitado sobre las virtudes de Pablo y está dispuesta a escucharlo, si bien ahora es él quien no quiere saber nada de ella después de lo acontecido⁴⁰⁴. La condesa pretende que todos se retracten de las calumnias que habían vertido sobre Pablo, pero ellos, que miran por sus beneficios lucrativos, no le prestan atención. Isabel cae en una gran depresión que no le priva de pensar en lo sucedido y llegar a la conclusión de que todo ha sido una farsa de sus amigos y criados para aprovecharse de Pablo y de ella. Con la pretensión de Roberto de engañar a los demás para que le vendan sus acciones, el asunto queda

⁴⁰⁴ Volvemos a encontrar en esta obra el recurso del paralelismo que le gusta a Ayala utilizar en sus estructuras: la condesa rechazó a Pablo y ahora es rechazada por él.

al descubierto, y también que el asalto de Andrés fue una trampa. Isabel paga la cantidad adeudada por Pablo que recobra su finca, se reconcilian y perdonan a sus amigos y criados. Roberto tiene que abonar las participaciones que había comprado a sus compinches.

A Edward Coughlin le parece esta acción muy complicada. Creo, por el contrario, que el argumento es sencillo (casi otro cuento de “la lechera”); la acción (tanto las realidades objetivas como las subjetivas y las dialogísticas) está muy bien planteada y llevada en los tres actos. El desenlace es pacífico y hasta cómico, pues Roberto, después de haber intentado engañar a todos sus socios y cuando ya sueña con enormes ganancias y con casarse con la condesa, se encuentra con que esta paga la deuda de Pablo y se casa con él; de esta manera, se quedan todos sin los beneficios previstos y Roberto sin novia y sin dinero.

Todo gira en torno a dos temas que se superponen de forma clara y bien trabada: el dinero y el amor. El principal es el del agiotaje, o sea, la especulación abusiva que Roberto, personaje sin escrúpulos, hace sobre seguro en perjuicio de Pablo. Carlos Guaza y Antonio Guerra, años después del estreno de la obra, se hacían la siguiente pregunta: “¿Quién no ha presenciado y aun intervenido en algunas de las contiendas que el interés del dinero riñe a cada instante con los sentimientos generosos y los afectos dulces del corazón?” (1884, 167). David Gies habla de “crimen de guante blanco” y afirma que este sería el primer ejemplo en el teatro español. Debajo de la trama amorosa y cierto movimiento de cartas y flores, el verdadero eje de la obra es el reprochable materialismo de la sociedad española del XIX (1994a, 354-355). Efectivamente, Ayala hace una crítica acerada de esa situación que, según afirman los propios personajes, es propia del siglo en que viven. Esas ansias por enriquecerse que sienten todos los españoles de la época, desde las clases pudientes a las más bajas, la equiparan a su propia existencia porque “sin dinero, chico, se envejece pronto”, dice Andrés (I, 2). En consecuencia, igual que pueden hablar de las necesidades más cotidianas porque forman parte de su vida, los personajes entienden de lenguaje administrativo y jurídico y usan términos como: acciones, escrituras, porcentajes, pagarés, subvenciones, prorrateos, administraciones, Bolsa, déficit, fianzas, negocios, empresas, carta de gracia, retroventa, tantos por ciento, subastas, “parte alícuota”, “cuasi mandato”... El autor no duda, a través del metalenguaje, en explicarle al receptor qué significan algunas palabras técnicas. Ramón de Castañeira, bastantes años antes, ya se hacía eco de la situación y describía del siguiente modo al agente de Bolsa: “La Bolsa, por una de esas contradicciones tan frecuentes en la especie humana, ha venido a ser una necesidad en Madrid, cuando no tenemos una peseta. Sin embargo, en ella llueve el maná para los israelitas, y en su cuadrilongo y desmantelado recinto, se sacrifican diariamente víctimas humanas, al ídolo de la actualidad, el interés” (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1843, 324).

La posesión de riqueza llega al extremo de establecer una jerarquía entre los criados, aunque entre ellos pueda haber una relación afectiva. Este es el caso de Sabino y Ramona que son novios:

RAMONA: Yo... mucho más que tú vales.
SABINO: ¿Cuánto?
RAMONA: En el arca seguros,
tengo...
(*Mira alrededor.*)
cuatrocientos duros.
SABINO: Es decir... ocho mil reales.
RAMONA: ¿Y tú?
SABINO: Peso sobre peso...
(*Mira a todos lados.*)
doce mil...
RAMONA: ¡Jesús, qué rico!
SABINO: ¡Doce mil realazos!
RAMONA: Chico,
¿y cuándo es la boda?
SABINO: Eso...
RAMONA: ¿Qué?
SABINO: Ya ves, cuatro mil reales
te aventajo en el caudal.
RAMONA: (*Inquieta.*)
¿Y qué?
SABINO: Que paran en mal
matrimonios desiguales.
(I, 4)

A Ramona se le ocurre para ahorrar más dinero hacerse prestamista:

RAMONA: Una quisiera arrojarse
a prestar y hacer fortuna;
pero hay tanto pillo, que una
no sabe de quién fiarse.
(II, 4)

Es de nivel coloquial bajo el uso del indefinido “una” para referirse a sí misma, y por lo mismo es frecuente en las piezas del teatro por horas. Ayala lo pone en boca de un personaje de baja condición porque supone el alejamiento del sujeto que realiza la acción que no asume o no quiere asumir la responsabilidad del hecho. A Sabino no le parece mala ocupación en Madrid esa de “adelantar dineros...” / “¿A quiénes?” le pregunta Ramona y él describe a los que pueden ser sus clientes y el beneficio que le puede reportar el negocio: “A unos jornaleros, real por duro a la semana”. Está claro que el interés es abusivo y lo saben; además Ramona hace evidente una realidad frecuente: “la cobranza es mucha lid”, que alude a la dificultad que hay para cobrar el dinero prestado, pero al mismo tiempo descubre la desconfianza y el egoísmo por parte del

usurero. La denuncia de Ayala se acrecienta cuando el novio le hace saber a la chica que se le han adelantado:

SABINO:Yo iba a dar mi dinero;
pero antes lo dio un banquero
que anda en coche por Madrid.
RAMONA:¡Y allí los capitalistas
nos hacemos una guerra!
(I, 4)

La usura como mal de una sociedad que bien podemos describir con la máxima latina *homo lupus est homini* alcanza aquí su significado más amplio y resume a las claras el comportamiento de los poderosos banqueros y de estos criados que se creen igualados con los poderosos por la posesión del dinero y a ellos quieren emular hasta en hacerse ricos estafando a las gentes sencillas que, como ellos, viven de un sueldo y sufren a un amo: “¡Acechando estoy!”, dice Sabino insistiendo en esta actitud feroz, denominador común a todos los prestamistas sin conciencia de todas las clases sociales. La crítica es incisiva: “Madrid es tierra / de pesquis y manos listas”, dice Ramona, “¡y allí los capitalistas / nos hacemos una guerra!” “Nos hacemos”, dice, o sea, otro personaje que tiene delirios de grandeza y ya se cree capitalista, como se ve cuando le dice a su novio:

RAMONA:Desde que gastas sombrero
alto y chaqueta con faldas,
pareces un caballero.
(I, 4)

La arrogancia de creerse una persona importante se vio en el personaje de Elisa, la criada de *El tejado de vidrio*. Ahora lo representan bien Sabino, criado de Pablo, y Ramona, criada de Isabel. La envidia junto al odio reconcentrado que profesan los criados a sus señores es profunda, a pesar de que aquellos puedan portarse bien con ellos, como afirma Ramona refiriéndose a Pablo con Sabino: “El te dispensa favores, / y yo le debo estimar”. “Debo estimar”, deber moral que no implica “estimo”, hecho real y objetivo; en realidad, ninguno de los dos está contento consigo mismo ni se siente cómodo en su respectivo oficio, como se comprobará enseguida:

SABINO:Yo criado,
lo que es criado... no soy.
RAMONA:¿Pues qué eres?
SABINO:Y es necesario
que lo tengas muy presente.
He sido ya su escribiente,

y ahora soy...
RAMONA:¿Qué?
SABINO:Secretario.
yo en oficios no me empleo
de baja estofa; soy listo...
RAMONA:Yo peino al ama, la visto
y la acompaño a paseo
y no presta mi persona
otro servicio ordinario;
con que, si tú secretario,
yo camarera.
(I, 4)

En la escena siguiente (I, 5) van a despeñarse bruscamente de su pretendida altura porque Pablo, con energía, le encarga a Sabino que le ensille el caballo y la condesa, con autoridad, le manda a Ramona que le lave las mangas de un vestido. Sabino se burla de la chica: “¿Lavas mangas, Ramoncilla?”, y ella se burla de él: “¿De quién eres secretario, / de don Pablo o de su potro?” El diminutivo y la animalización contribuyen a rebajar a ambos personajes y devolverlos a su realidad.

El afán desmesurado de riqueza lleva en ocasiones a crímenes macabros, según se conoce por las noticias que Petra lee con asiduidad en la gacetilla de los periódicos⁴⁰⁵. Es el mismo ambiente sórdido que se anticipa al que años después pintará Antonio Machado en el romance de “La tierra de Alvaronzález”:

PETRA:(*Leyendo.*)
“Un labriego ha sido
envenenado en un pueblo
de la Mancha. Son notables
las circunstancias del hecho.
Para salir de un apuro
parece que vendió un huerto
a un vecino suyo, a carta
de gracia.” Pues no comprendo...
GASPAR:Vender a carta de gracia
es poder en cierto tiempo
prefijado recobrar
lo vendido, devolviendo
la cantidad recibida.
¿Estás?
PETRA:¡Ah! Sí. (*Lee.*) “El usurero,
que así en el pueblo llamaban
al comprador, tenía empeño
en quedarse con la finca
codiciada, y el labriego,

⁴⁰⁵Juan Ignacio Ferreras afirma que “el periódico para el burgués ciudadano de la primera mitad del siglo era todo: su catecismo político y su escuela [...] También para el obrero de las ciudades el diario era el pan nuestro de cada día, no solamente por su información política, sino también por su ‘literatura’, el folletín” (1976, 19).

al par que avanzaba el plazo,
iba juntando el dinero.
Antes que el plazo espirara,
dos o tres días, comieron
juntos. A las pocas horas
era ya cadáver...”
(I, 8)

El asesinato que han leído en el periódico va a ser recordado en varias ocasiones por los personajes, hasta convertirse en *leit-motiv* que refuerza el tema. Es Petra la que siente la curiosidad morbosa de saber qué ha ocurrido en este episodio y eso demuestra que no tiene la conciencia tranquila:

PETRA:(*Lee.*)
“Sentenciado a muerte ha sido
el que envenenó...”
(II, 20)

CONDESA:¿A la sección criminal?
(*Pausa corta.*)
¡Petrita, que palideces!...
¿Leíste cierta desgracia
en que hubo envenenamiento,
y venta, y un documento...?
¿Cómo era?... A carta de gracia.
Dieron muerte al criminal;
garrote, ¿sabes?
[...]
Pues aquí te traigo...
[...]
La acusación del fiscal.
¡Y qué bien pide justicia!
Y pinta al pobre labriego
juntando el dinero, y luego
la inquietud y la avaricia
del verdugo; y pide, en precio
de sus maldades, la muerte.
(III, 5)

Ayala vuelve a enjuiciar, por boca de Ramona que se lo cuenta a Sabino, la situación deprimida que viven las clases bajas representada en ese niño “descalcito, y echando mucha sangre por un pie” (I, 3), al que no duda Pablo en curar con cariño. Esa piedad practicada por los ricos con los pobres no deja de ser el reflejo fiel de lo que Galdós, años más tarde, retratará en sus grandes novelas: los ricos se autojustifican de la posesión del dinero en la caridad mal entendida porque con ella encubren el desprecio, la inmisericordia, la negligencia en los problemas reales del país y las desigualdades existentes que no son solucionadas por esas clases

pudientes ni por los políticos; al contrario, la sociedad castiga solo a los criminales pobres pero no a los ricos:

CONDESA: ¡Qué más veneno
que el que tenemos los dos!

(Pausa.)

Y matan a aquel...

(Señalando el periódico.)

Y en calma,

quien igual delito emprende

vive, que la ley defiende

el cuerpo, pero no el alma.

No hay diferencia en los dos

delitos, y en la sentencia

a uno muerte, a otro opulencia...

Pero ¿qué importa? ¡Si hay Dios!

de mundo tan justiciero

nada aguardo. En ti, Dios mío,

en ti nada más confío...

(III, 7)

Efectivamente, aunque en este parlamento la condesa mezcle su realidad particular con la española de la época quedan manifiestas las injusticias que se cometían principalmente con las gentes más humildes que eran avasalladas por los poderosos como el duque de Riánsares, marido de la reina María Cristina, el marqués de Salamanca, apodado conde de Montecristo por haber encontrado su gruta millonaria en el ferrocarril, y tantos otros que empezaban a dominar aquella España. Ayala, que viajó por los pueblos de Extremadura para hacer campaña como diputado, debió de ver y conocer muchas situaciones de las que él refleja en estas escenas. La construcción de las redes ferroviarias, los negocios prohibidos de esclavos para Cuba, el mismo Canal de Castilla o del Ebro se convirtieron en una pelota que se pasaban los políticos hábiles en manipular el Congreso. Los intereses económicos llegaron a dominar no solo la vida íntima de los que se llamaban amigos sino también el discurso y la actividad de la vida pública. Y como en ella estaba la manipulación, no falta tampoco esa crítica en la obra:

ROBERTO: Yo siempre a cualquier proyecto
el bien general asocio,
y hago, al hacer mi negocio,
el de todos.

(I, 1)

La comedia comienza con varios personajes entrando de lleno en el asunto económico: Petra, Gaspar y Roberto, que, como pertenecientes a la clase pudiente, están de vacaciones en un balneario de las Vascongadas, examinan el plano de la provincia de Zamora, lugar por el que

está previsto que se construya el Canal de Castilla y, por lo mismo, será un “vasto” negocio comprar barcas para que puedan navegar por él convertido en vía fluvial de transporte. Por otra parte, los “terrenos de sequío” que están en Castronuevo, Belver, Tordehumos⁴⁰⁶, serán “tablas de regadío” y muy productivos. Roberto, además de dinero, parece tener influencias en el Gobierno, según se observa en la siguiente conversación con el uso de los verbos “prolongáis”, “tenemos”, “cobras”, “alcanzaréis”, “pedisteis”:

ROBERTO: Bien merece esta mejora
la protección oficial.
(Señalando el plano.)
GASPAR: Sí; *(Después de mirarlo.)*
Prolongáis el canal
de Castilla... [...]
PETRA: Compra siquiera una acción.
ROBERTO: Canal de navegación,
de riego y fuerza motriz.
PETRA: *(Extrañando la frase.)*
¿Fuerza motriz?...
ROBERTO: Impulsiva
de una máquina cualquiera.
PETRA: ¿Y es productora?
ROBERTO: ¡Friolera!
Productora y productiva;
el recurso más feliz
que a la ciencia se ha debido.
[...]
ROBERTO: Ya tenemos media caja
construida.
GASPAR: Pronto cobras.
ROBERTO: Están paradas las obras,
y las acciones en baja.
(Petra y Gaspar le miran con sorpresa.)
Exclusas, desmontes hondos,
fábrica y puentes de paso,
aunque el fondo no era escaso
nos han dejado sin fondos.
GASPAR: Mas esta es obra sin duda
que a la provincia interesa,
y al momento que la empresa
ante las Cortes acuda,
o crédito o numerario
alcanzaréis.
[...]
GASPAR: ¿Pedisteis?...
[...]
ROBERTO: Lo necesario;
una subvención que alcance
a cubrir el compromiso.
(I, 1)

⁴⁰⁶ Son topónimos de localidades geográficas reales: Castronuevo, provincia de Valladolid; Belver de los Montes y Tordehumos, ambos pertenecen a la provincia de Zamora.

Ayala demuestra con esta obra que conocía muy bien el mundo financiero y político que criticaba, siempre dependiente de las subvenciones; aunque por su biografía sabemos que se mantuvo al margen de la especulación y del enriquecimiento fácil. “Parece que tú no vives en este siglo”, le dirá con enojo Roberto a Gaspar (I, 14). No desaprovecha el dramaturgo la ocasión para burlarse de todos aquellos que vivían como en el cuento de doña Truhana, porque Gaspar también está ya pensando en las ganancias cuando todavía no está hecho el canal, como se deduce del juego de palabras existente entre la “caja” de la construcción y la caja registradora de la que piensa el personaje cobrar. Evidentemente, cuantos menos participen en el asunto, mayores serán los beneficios. A este respecto son también muy elocuentes los versos siguientes, contenidos en un parlamento de Roberto a Sabino, que no dudan en engañar a los demás para apropiarse de sus participaciones:

ROBERTO: los negocios empiezan
por muchos, y poco a poco
entre poquitos se quedan.
(III, 2)

No todos los personajes están aquejados de ese mal del siglo. Pablo, que ha comprado una finca porque le gustaba a Isabel, se entera de que está arruinado. Gaspar le lee la carta en donde se lo comunican y explica todo:

“No he podido vender el papel de que V. me habla, y siento en el alma tener que decirle el motivo. El amigo cuya fianza había V. completado con sus bienes, al rendir las cuentas de la recaudación de contribuciones, ha salido alcanzado en una suma enorme. En tanto que los tribunales de Hacienda no resuelvan esta cuestión, V. no puede disponer de ninguno de los bienes anejos a la fianza. Véngase V. inmediatamente a la corte” (I, 9)⁴⁰⁷.

La reacción de Pablo contrasta sobremanera con la del resto de personajes. Es un hombre de honor y de palabra; capaz de ayudar a un amigo y servirle de avalista sin exigirle nada a cambio:

PABLO: Nunca he sido
idólatra del dinero.
Y seré pobre con honra.
[...]
¡Sí debo
entregar quince mil duros
al instante!

⁴⁰⁷De nuevo, Ayala usa el recurso de la carta como ya ha venido haciendo en la obra anterior y también usará en las siguientes. Con este recurso aporta información que, quizás, solo mediante el diálogo no sería suficiente.

[...]
He dado
palabra de honor; el dueño
deshizo por complacerme
otro contrato; yo aún puedo,
vendiendo algunas finquillas,
juntar algo más del precio;
bastante más; no vacilo.
La palabra es lo primero.
(I, 9)

Relacionados con el tema principal están los temas secundarios que son su consecuencia, por lo que resulta muy difícil aislarlos para hablar de ellos de forma independiente. Por tanto, es preciso referirlos de forma global: el egoísmo, la falsa amistad, la deslealtad, la infamia, se dan en todos los personajes de igual o distinto nivel social y con todo tipo de relación entre ellos. El personaje en el que confluyen todos a la vez y que mejor los representa es Roberto, instigador de la estafa a Pablo y la infamia a Isabel, en las que logra involucrar al resto de personajes que los rodean y que también se verán beneficiados. Los hechos ya los conocemos. Pablo, al conocer su ruina, le había dicho a Gaspar, su administrador:

PABLO:Vete a Bilbao;
tú conoces el comercio;
búscame algún prestamista
cualquiera, el más usurero,
con tal que pronto me saque...
[...]
Te prometo
pagárselo. No lo dudes.
GASPAR:¡Yo dudar!
PABLO:¡Como solemos
pensar tan mal de los pobres!
[...]
Atiende y guarda silencio.
Ya me parece que todos
me señalan con el dedo,
y... ¿qué se yo? Es pudorosa
la desgracia.
GASPAR:Pierde el miedo.
(¡Pobre muchacho!)
(I, 9)

El comentario de Pablo lleva implícitas dos quejas: una, el temor al qué dirán y, dos, que hay que relacionar con lo ya comentado anteriormente: el desprecio que provoca la pobreza y los pobres en la gente que no la padece. En la escena siguiente es muy significativo también el comentario que hace Pablo:

PABLO:Peores que la pobreza
son los malos pensamientos
que inspira. Nunca he sentido
tan miserables recelos.
(I, 10)

Efectivamente, el pobre es desconfiado y temeroso, como nos dice la condesa de Pablo:

CONDESA:Él ya no trata de amor;
pues como pobre se mira
y teme al mundo; no aspira
a nada.
(III, 8)

¿Puede ser esto una justificación para toda esa turba de personajes que no dudan en arrebatarse a él su propiedad y que calumniarán a la condesa porque tienen malos pensamientos y sienten miserables recelos? ¿Puede esto justificar que Pablo no tenga ni siquiera valor para defenderla? Vuelve Ayala a denunciar la situación injusta e injuriosa que sufren las clases humildes que porque lo son ya no se les otorga el derecho a ser honrados y respetados y se les humilla y obliga a que se sientan avergonzados. Dicenta y Galdós defenderán la dignidad del pobre con sus personajes Benina y Juan José de *Misericordia* y *Juan José*, respectivamente. También en las piezas del género chico se aboga por las clases más bajas, como se vio al tratar el panorama general del teatro realista, con lo que se convierte en una especie de eslogan que aparece en muchas: “el pueblo también tiene su corazoncito”. La mayoría de los personajes lo sufren de forma silenciosa pero otros, sin embargo, responden con una postura cínica y rencorosa que les permite engañar, robar, perjudicar a los demás sin sentirse culpables. La novela picaresca y la multitud de jaques del teatro del siglo de Oro son el mejor antecedente y esa es la actitud que encontramos en Petra, en Sabino y en Ramona y, en menor medida, en Gaspar. El dramaturgo, en los últimos parlamentos de la obra, cuando Isabel y Pablo ya se han reconciliado y él ha recuperado su dehesa, envía un mensaje benevolente a la sociedad:

CONDESA:Pues yo me alegro en verdad;
que a quien tiene caridad,
jamás le estorba el dinero.
(III, Escena última)

El prestamista que busca Gaspar es el más usurero de todos, como parece haber predicho la petición que le ha hecho Pablo. Se trata de Roberto que saluda a Pablo, amigo de la infancia, con campechanía e hipocresía porque cree que lo ha llamado para proponerle que se hagan socios en algún negocio:

ROBERTO:¿Comienzas a padecer enfermedades de rico?

[...]

Ya sabes tú que mi herencia fue corta; mas con paciencia y algún negocio... Tal cual. Poca o mucha, mi ganancia toda es tuya.

[...]

Por algo soy tu amigo desde la infancia. Y si quieres ser mi socio, *(Abrazándole.)*

Ya sabes tú que soy listo, no perderás.

(I, 11)

Pablo le da cuenta de su situación:

Eres mi amigo, y quisiera librarte del compromiso.

Presté una fianza, y...

[...]

Que tengo todos mis bienes casi perdidos.

[...]

Y yo, ignorando el pesar de que estaba amenazado, vi una quinta, la he comprado, y no la puedo pagar.

Algo me queda, y yo espero que del trance en que me ves me libres, y que me des a rédito ese dinero.

[...]

Quince mil duros me cuesta la finca, y los necesito al instante.

ROBERTO:¿Qué firmas tienes?

PABLO:La mía.

ROBERTO:Pues, chico, sin garantía, ya tú ves... quince mil duros...

PABLO:Hombre, tu oferta amistosa me ha infundido libertad...

ROBERTO:Una cosa es la amistad,

y el negocio es otra cosa.
El que propones no es bueno,
y ¿qué he de hacer, voto al diablo?
[...]
PABLO:Mi honra...
ROBERTO:¿Qué quieres que haga?
el hombre más caballero,
cuando no tiene dinero...
no lo tiene.
SABINO:(Y no lo paga.)
ROBERTO:Hay que tentarse la ropa
para dar dinero.
(I, 12-13)

El cinismo de Sabino dudando de la honorabilidad de su amo para satisfacer la deuda corrobora la actitud de Roberto quien, poco antes, cuando les proponía el negocio del canal a sus compinches y necesitaba dinero, se había mostrado fuerte y había manifestado “que es respetable sujeto / el oro, y busca con brío” (I, 1), frase que recuerda al “poderoso caballero es don dinero” de Quevedo. Ahora se muestra reacio y cobarde cuando tiene que ayudar a un amigo arruinado:

ROBERTO:Ya ves la alarma, ya ves
el estado de la Europa.
En vista de tanto alarde
militar, sin saber dónde
huye el dinero y se esconde,
que el dinero es muy cobarde.
(I, 13)

La honra no vale nada porque depende del dinero que se tenga, como dice Roberto, y, ciertamente, en la España de la época, es posible comprarla como se compran los matrimonios o los títulos nobiliarios. Los bienes que posee Pablo y que está dispuesto a dar como garantía – casas, palomares...- todo es catalogado de viejo y de poco valor por el prestamista. En último lugar y desesperado le ofrece una dehesa que posee en Castronuevo, en Zamora. Gaspar, en aparte, le aclara al usurero que precisamente por ese pueblo pasará el canal y este lo manda callar de inmediato para no levantar sospechas. Sabiendo que el terreno triplicará su valor, le miente descarada y despiadadamente al amigo:

ROBERTO:A mí no me tiene cuenta
en ese sitio.
[...]
Y tendrás
que perder algo en la venta.
[...]

Mas ya que en tales apuros
en mí tu amistad confía,
¡qué diablos!... La dehesa es mía.
Te doy los quince mil duros.
PABLO:Mi madre en la hora postrera
recomendados dejó
a sus colonos, y yo,
si la vendo... No quisiera...
ROBERTO:Sí, son recuerdos maternos...
PABLO:Yo procuraré que cobres
de otro modo.
ROBERTO:Mas los pobres
no podemos ser tan tiernos.
Mi dinero no es tan santo.
(I, 13)

Tan miserable ve Gaspar a Roberto y tan apenado a Pablo que le pide al primero que tenga piedad con el segundo que “fue tu compañero”. El uso del verbo en pasado intensifica que lo era en el pasado porque en el presente está claro que no lo trata como a tal, de ahí que le conteste:

ROBERTO:¿Y para ganar el cielo
se inventó el hacer negocio?
Por probarte que pretendo (*A Pablo.*)
servirte con eficacia,
la compro a carta de gracia;
pacto de retrovendendo.
Ya ves que doy testimonio
de que me aflige su pena.
SABINO:(Pacto de retro... Me suena
a pacto con el demonio.)
(I, 13)

Roberto fija a Pablo un plazo de tiempo para que devuelva el dinero prestado y, si no lo hace, la dehesa pasará a ser de su propiedad. Esta actitud parece a algunos críticos incoherente con la mente calculadora del personaje Roberto porque podría haberse aprovechado de Pablo y haberle sacado “las entrañas” y no lo ha hecho; es cierto, y el propio personaje lo reconocerá, pero podemos pensar que si así lo hubiera hecho él mismo se hubiera delatado. Tampoco cabe pensar que Pablo sea un iluso y viva totalmente ausente de lo que pasa en el mundo (¿o sí?, como quiere hacerle ver Roberto al final de la obra), porque si todos conocían el proyecto del Gobierno del Canal de Castilla, ¿cómo no lo iba a conocer él teniendo tierras en aquel lugar? Hay que pensar que sí lo sabe y precisamente porque podía ser la más valiosa de sus pertenencias

y porque tiene para él un valor sentimental-familiar fue la última propiedad que le ofreció a Roberto. A Gaspar no le ha pasado inadvertida la actitud del prestamista y lo increpa:

GASPAR: ¡Bien explotas
las circunstancias!
ROBERTO: He sido
un imbécil. A estas horas,
si yo lo apuro, del todo
suelta en mis manos la joya.
Pero yo siempre me dejo
llevar...
GASPAR: ¿Qué más ambicionas?
ROBERTO: ¿Qué más? Sacar al negocio
las entrañas. ¿Qué te asombra?
Parece que tú no vives
en este siglo. (*Con enojo.*)
(I, 14)

Y no acaba ahí la traición al amigo porque cuando le pregunta a Gaspar por la quinta que ha comprado Pablo y se entera de que la ha adquirido porque le ha gustado a Isabel, urde otra deslealtad con rapidez:

ROBERTO: ¡Hola!
(¿Si estará correspondido?
¿Quién lo duda? Cuando afloja
quince mil... Hay que estorbar...
Sí; pero ¿cómo se estorba?
Si logro que me auxiliien
Petra y...) Di: ¿por qué no tomas
parte en el negocio?
GASPAR: ¡Hombre!
Pablo es mi amigo.
ROBERTO: ¡Esta es otra!
Pues ¡hombre! ¿has de hacer negocios
con gente que desconozcas?
(I, 14)

La respuesta de Roberto rompe todos los posibles horizontes de expectativas de Gaspar porque es una salida de tono, un retorcer el significado del lenguaje para adaptarlo a sus propios fines irónicos, un sarcasmo contra aquellos que se fían del que se hace pasar por amigo. Pero Roberto sabe a quién tiene que dirigirse para convencerlo: a Petra que inmediatamente “con ansiedad ardiente”, según acotación, tacha de tonto al marido:

PETRA:¿Tú te has empeñado
en que pidamos limosna?
[...]
Todos tus amigos
van arrastrando carroza,
y tú, fraile franciscano,
con venerable pachorra,
sigue recibiendo el cieno
que ellos al pasar te arrojan.
¿No se subleva tu orgullo (*Con fuego*)
con esto? ¿No te abochornas?
[...]
Y si al otro le acomoda
vender o tirar su hacienda,
¿no es mejor que la recojan
los amigos que las gentes
extrañas?
(I, 15)

Petra, con su comentario, vuelve a hacer evidentes cuestiones de las que ya hemos hablado: delirios de grandeza en la gente menos pudiente, vergüenza por no ser rico y desprecio con que las clases altas tratan a los menos adinerados y humildes; no falta tampoco la crítica de la conformidad de los pobres representada por el dramaturgo con esa imagen tan plástica como dura: la caridad es cieno que al pasar sin mirar les arrojan. Ante este panorama, que era una realidad contemporánea, los escrúpulos de Gaspar son pronto vencidos, y si se entera Pablo de su traición, Roberto dará la cara. Gaspar y Petra solo tienen cuatro mil duros para comprar la tercera parte del negocio a Roberto, pero Petra ya le había dado una solución a su marido, que pasaba por ser una deslealtad a su señora pues iba a pedirle dinero para traicionarla:

PETRA:¿Qué pero? Si no hay dinero,
que la Condesa te preste.
Por nosotros se interesa;
tú le administras sus bienes...
(I, 1)

En la conversación han tenido un testigo, Sabino, que ha escuchado con envidia: “¿Quién pudiera pellizcar el negocio!” La ocasión se le presenta porque los mil duros que les faltan a Gaspar y Petra los pondrá él:

SABINO:Para que corran
de este súbito negocio
las vicisitudes todas;
y a mí, a cencerros tapados,

me den mi parte alícuota.
Yo callaré.
Gaspar le afea su conducta:
¿Tú te atreves
a hacer negocios en contra
de tu amo?
(I, 15)

Sabino, con indignidad y alevosía, le responde con una frase paralela a la que había utilizado Roberto para convencer a Gaspar: “Tú no alteras la situación de las cosas” y ahora dice Sabino: “Yo no altero la situación de las cosas” y todavía añade: “Y una es la lealtad, señor, y el negocio es otra”. Muy orgulloso, se congratula: “¡Ya soy un banquero en agraz!” y rápidamente va a comunicárselo a Ramona a la que pide también dinero para que su participación sea mayor. Ramona acepta de inmediato porque “una cosa es el amor, hijo, y el negocio...”. Sabino, que va a lo suyo, no le da mayor importancia a lo que no deja de ser un menosprecio que le inflige su novia. Por tercera vez Ayala recurre a una frase paralela⁴⁰⁸ para comparar con la importancia del dinero y el resultado no puede ser más triste ni deprimente para el ser humano: de sopesar la amistad, la lealtad, la honradez o el amor por el dinero, sale ventajoso el último. Pero Sabino está contentísimo: “¡Si estamos metidos con gente gorda!” ¿A quiénes llama Ayala por boca de Sabino “gente gorda”? Está claro: a todos los que valoran el dinero sobre las virtudes más dignas y honorables que puede poseer una persona, extensible a burgueses, nobles y políticos. Roberto, a la vista del éxito obtenido, se propone completar su plan engatusando de nuevo a los demás en beneficio propio:

ROBERTO:*(Con el plano en la mano.)*
Porque ustedes vean
que mi oferta es generosa,
han de saber que las Cortes
están discutiendo ahora
la subvención.
[...]
Si la otorgan,
como espero, antes de un año
llega el canal a Zamora.
Ya sabéis dónde se halla
la tal finquita; pues toma
tan grande valor, que hacemos
todos una suerte loca.
Ved: Castronuevo. Estas tierras,
que están al canal tan próximas,
diez veces aumentarán

⁴⁰⁸ Se ha visto que el paralelismo es un recurso estructural que utiliza profusamente Ayala en sus obras.

su valor, cuando las obras
se terminen... A nosotros
la dehesa tendrá de costa
solo la tercera parte
de lo que hoy vale; de forma
que en un año treinta veces
nuestro dinero se dobla.

[...]

Todo
lo perdemos si recobra
la finca.

[...]

Si Pablo se casa
antes de un mes, y la esposa
es muy rica, con su dote
puede devolver la cuota
recibida, y nos quedamos
sin la dehesa.

(I, 16)

“No hay que jugar con la suerte / [...] Que la suerte es rencorosa, / y pronto vuelve la espalda / al que una vez la malogra”, insiste Roberto, por lo cual hay que estorbar esa relación: “¡El negocio es lo primero!”

Otro ejemplo lacerante de falsa amistad, de deslealtad y traición, es la actitud que observa Petra con respecto a su ama. Petra, en connivencia con Gaspar, va a participar en la estafa a Pablo, pero además también pretende engañar a la condesa Isabel que, según vimos, se preocupa de ellos y de la que ella es su dama de compañía. Isabel y Pablo se aman en secreto porque ella todavía guarda el luto de su primer marido, pero Petra tiene a su primo Andrés, que también se encuentra en el balneario de Bayona y que es un libertino arruinado. De ahí que ella le aconseje:

PETRA:La viudita...

ANDRÉS: Me contenta.

PETRA:Te enamora y te conviene;
que si eres rico, ella tiene
quince mil duros de renta.

En consecuencia, Andrés le pide a su prima que coquettee con Pablo en su provecho; pero esto es una indignidad puesto que Petra es una mujer casada:

ANDRÉS:Si me estima cual te estimo,
ponle los ojos serenos;
entreténmelo. ¿Qué menos
puedes hacer por tu primo?
(I, 1)

“La ocasión es calva”, le dirá la prima para que se dedique a Isabel. Ella mientras tanto entretendrá a Pablo, luego acepta el flirteo aunque esto suponga poner al marido en una situación poco honorable. El diminutivo “viudita” en este caso es despectivo porque se relaciona con lela, inocentona. Ayala está denunciando en el personaje el asumir el deshonor, que carece de importancia ante la posibilidad de hacerse rico. La complicidad entre ambos primos en perjuicio de la condesa es obvia. Poco después, la condesa reúne a sus empleados –Gaspar, Petra, Ramona- y Sabino que está con ellos y les comunica que se casa con Pablo (I, 17). La reacción en Gaspar es “de sorpresa poco agradable; en los demás de profundo disgusto”, según se lee en la acotación oportuna. Isabel no comprende por qué han palidecido y recurre a Gaspar en la confianza de que él le “profesa cariño, firme amistad” para que le explique, pero él titubea, le dice ambigüedades y le recomienda que aguarde para no engañarse. Petra y Ramona, hipócritas y envidiosas, acusan a Pablo de las manifestaciones de cariño que había tenido con ellas y lo calumnian acusándolo de haber deshonrado a tres mujeres: “si a tres ha perdido, que yo sepa”; Sabino corrobora esta confesión de Ramona. La condesa, ante esta confesión, los despide desolada (I, 17). En estos momentos llega Pablo que quiere contarle a su novia la situación económica que padece pero ella lo recibe “con ira” (según la acotación) y le dice que “todo acabó entre los dos”. Pablo se cree rechazado porque es pobre y cuando ve que ella le cede el brazo a Andrés, a quien le entrega el jacinto que él le había regalado, no le cabe duda: mientras a él lo aleja, a Andrés lo admite porque es rico.

PABLO:(*Abismado.*)
(¡Fortuna, amistad, amor...
Todo... todo... en un momento!...)
(I, 18)

Esta situación pone fin al acto primero. Roberto avisa a Pablo de que la escritura está para firmarse y los demás personajes, cuando ven lo que ha ocurrido entre Isabel y Pablo, muy contentos, se ponen a echar cuentas con los dedos (símbolo de que serán espabilados, pero son unos incultos) y a averiguar sus ganancias (volvemos a recordar a la lechera del cuento maquinando con el cántaro en la cabeza).

En el acto segundo van a tener lugar los hechos que han planeado Petra y Andrés y que Roberto prácticamente dictó al libertino como si hubiera sido idea suya: primero aquel la compromete y luego sale él en su defensa y se casa con ella (I, 2). Ramona “aplica el oído a la cerradura de la puerta y escucha”⁴⁰⁹. Andrés ha pasado la noche en la habitación de Isabel y fue

⁴⁰⁹ Es otro de los motivos que se repiten en las obras de Ayala, como ya vimos en *El tejado de vidrio*.

ella la que lo llevó, pero cuando la criada ya está pensando en los hechos consumados aparece la condesa con Petra y salen ambas del dormitorio de la segunda. La condesa ha pasado la noche en el aposento de Petra a quien ha hecho su confidente (II, 1)⁴¹⁰ y ya está a punto de amanecer:

CONDESA: Yo te suplico
que tengas paciencia. Ahora
te puedo hablar con sigilo,
y después hay tanta gente
importuna... Aquí vivimos
en familia, y estas cosas,
que siempre arrancan suspiros
del alma..., ya ves... El llanto
no quiere muchos testigos.
(II, 2)

Petra ha aprovechado, perversamente, para hablarle mal de Pablo. Como Isabel intente justificarlo porque ella misma le pidió que disimulara y le requiera pruebas, Petra no duda en recordarle que quiso seducirla:

PETRA: Sin necesidad de frases
concretas, hay mil indicios
que claramente denuncian
amorosos desvaríos.
Esto, todas las mujeres
lo conocemos a tiro
de ballesta.
(II, 2)

Son palabras muy parecidas a las que aparecerán en *El nuevo Don Juan*: esas son cosas que todas las mujeres saben sin necesidad de que se las digan. Petra insiste en que Pablo la invitó a la quinta y deja que Isabel sospeche que ese fue el motivo de que la comprara y de que quisiera casarse con ella para tapar su relación con Petra... A tales alucinaciones llega Isabel en su dolor que la otra llega a pensar: “¿Si habré yo visto visiones?”. Isabel se resiste a darle crédito y quiere pensar que todo eso son opiniones vanas forjadas a lo largo del tiempo en contra del hombre (ocasión que aprovecha Ayala para cargar contra la mala educación que recibe la mujer, llena de prejuicios)⁴¹¹:

⁴¹⁰ Motivo de larga tradición literaria, también presente en *El tejado de vidrio*.

⁴¹¹ En este contexto podría entenderse que se trata de odio y de miedo al hombre en general. Ayala tiene una visión moderna y equilibrada: en sus obras se muestra un gran defensor de la mujer; aquí también defiende al hombre prejuzgado negativamente.

CONDESA: Desde niñas
previenen nuestro juicio
contra los hombres, y a veces
los juzgamos más inicuos
de lo que son.

Pero cuando Petra la ve vacilar no duda en recordarle también que a Ramona la persiguió, hasta que logra que la condesa exclame:

CONDESA: ¡Si él era toda mi vida!
¡Si en torno del fermentido
volaba mi pensamiento
[...]
¡Si ha sido mi amor primero!
¡Si era el único camino
por donde entraba en mi alma
la dicha y el regocijo!
(II, 2)

No se aflige ante el dolor de su ama: “¡Si no andamos listos... / nos da un susto!”, dice en un aparte, y con estas palabras manifiesta su temor a que Isabel perdonara a Pablo. Pero aún hay más porque recordemos que Andrés está metido en su habitación y ahora Petra la quiere llevar allí con objeto de que descanse un rato. Ramona la espera, y como Isabel le pida que le cuente cuándo y cómo la abrazó Pablo, la muchacha así lo hace: ella, emocionada, le pidió que se casara con su ama, Sabino que los vio se sintió celoso... Es suficiente para que Isabel confirme que Pablo es inocente, que no es un libertino ni un taimado. Cuando al espectador le puede dar la impresión de que el conflicto entre ambos amantes se ha resuelto, se alza la traición que estaba preparada. Ramona, que sabe lo que hay en la habitación, tiene un momento de duda e invita a la condesa a dar un paseo por el campo, pero Isabel está cansada, no ha dormido en toda la noche y Petra insiste en que descanse. La conciencia no ha dejado dormir a Ramona en toda la noche: “a cada instante / oír pensaba los gritos / de mi señora pidiendo / socorro” (II, 1) y por un momento parece que quiera evitarle el trance pero enseguida recuerda la recomendación de Sabino, se ve rica y esto la detiene:

RAMONA: (...Si no es el marido
don Pablo, no desempeña
en el término preciso
nuestra dehesa. Y si las Cortes
nos dan lo que hemos pedido
para el canal... Doña Petra,
y yo, y él, y todos ricos.)
(II, 3)

Isabel entra en su habitación y descubre dentro a Andrés. Ramona piensa: “rompióse el hilo”, que es un sarcasmo porque implica la voluntad de hacer daño. Andrés, taimado y prepotente, intenta justificarle a Isabel su locura por el amor que siente por ella:

ANDRÉS:Él me hizo atrevido,
y mi disculpa previene.
[...]
(Lo que es el golpe, se dio.)
[...]
Condesa..., si está mal hecho,
usted con más de un favor
me ha animado.
[...]
Esta flor
se encontraba en ese pecho.
[...]
La juzgué señal
de mutua correspondencia,
luego usted en el salón
estuvo tan complaciente,
tan nerviosa..., que la gente
ha fijado su atención
en nosotros. Yo, rendido,
y víctima de ese encanto,
no necesitaba tanto
para ser algo atrevido.
Hoy mismo...
(II, 4)

Isabel “con angustia y luego con ira”, según acotación, le pide que salga de su habitación, pero él se niega:

ANDRÉS:No me parece oportuno
salir.
[...]
Ya es de día...
y si en esa galería,
como es fácil, hay alguno...
[...]
Harto
les dimos ya que decir;
si además me ven salir
a estas horas de este cuarto...
[...]
Yo pienso, señora mía,
que sin nombrar mi osadía
envidiarán mi ventura.
(II, 4)

A la condesa le queda claro que ha sido una emboscada para acabar con su honorabilidad: “(¡Que el tesoro que más vale / tan fácilmente se pierda!)”. Culpa de ello a Ramona que se defiende lloriqueando: “¡Yo tomar dinero por...!” mientras, cínica, piensa todo lo contrario: “Ayudar mi negocio es otra cosa”.

CONDESA: Me basta ser inocente.
Hágame usted la merced
de salir.

Pero en el momento en que, sin miramientos, echa a Andrés de su dormitorio, se escuchan las voces de Pablo y Gaspar. Es una situación similar a la que se producirá en *El nuevo Don Juan* cuando el libertino se halla con Elena y llega Diego de improviso. Ramona e Isabel se agitan y Andrés entonces les propone que bajará por el balcón. La importancia que el dramaturgo quiso darle a esta escena queda plasmada en la acotación que incluye: “Entra en la habitación Isabel; Ramona abre la puerta del fondo; el teatro se ilumina del todo”.

Mientras Pablo se queja de que Isabel “más pronto se ha olvidado del pobre que del difunto” (II, 5) y Gaspar le comunica a Petra que la subvención del Congreso no es segura (II, 6), entra Roberto y avisa de que buscan a Andrés por toda la casa porque no ha pasado la noche en su aposento. Todos se preguntan dónde puede estar y Pablo le pregunta a Isabel si ella sabe algo y esta, “trémula”, lo niega. Petra se teme que haya desperdiciado la ocasión:

PETRA: Él echa muy de mañana
a la aldeilla un paseo,
que no sé qué trapicheo
tiene con una aldeana,
y es muy capaz, si está allí,
de perder esta ocasión...
Le diré por el balcón
que vayan...
(II, 7)

Petra va a entrar en el cuarto de Isabel y esta, antes de poder detenerla, se desmaya en sus brazos. Roberto se da cuenta de lo que ha pasado y se alegra por él:

ROBERTO: (Pues no hay duda: ha traspasado
(*Con ira reconcentrada.*)
mis planes. Su intrepidez
ha sido más venturosa
de lo que era menester.

Pablo también piensa lo peor a la vista del comportamiento de Isabel pero atiende a sus intereses antes que a ella y para cerciorarse pretende ir en busca del violador:

PABLO:(¡Si no hay ojos tan valientes
que tal verdad quieran ver!
(*Pausa corta.*)
¡Y ha de quedar en mi alma
esta sospecha cruel
para siempre!)
[...]
¡He de sacarlo
arrastrando!) (*Se lanza a la puerta.*)
(II, 8)

Ramona entra y le entrega a Roberto una carta de Andrés, “que ahora se marcha”. Pablo se arrepiente de su pronto y emite una opinión generalizadora contra aquellos que, sin comprobarlo o por despecho, hacen juicios de valor contra la mujer:

PABLO:(¡Ah, gracias! (*Mirando al cielo.*)
Si no cabía
tanta infamia en Isabel;
si yo la quise, y si fuera
capaz de tal proceder,
no era posible que el alma
la hubiera querido bien.
¡Con qué inicua ligereza
juzgamos a la mujer!
Porque no me tiene amor,
¿no ha de tener honradez?
¡Gracias, Dios mío! ¡Que sea
honrada, ya que no es fiel!)
(*Se dirige al fondo.*)
(II, 9)

Roberto lee la carta y se muestra satisfecho, pero no explica qué decía Andrés ni por qué está tan contento. Pablo se despide desolado pero en la confianza de que su alma no lo había engañado y su novia era merecedora de su amor (concepción muy del gusto romántico). Roberto le tiende la mano con toda la hipocresía y desfachatez:

ROBERTO:Pues ya sabes
que de mí...
(II, 9)

La escena décima contiene un monólogo de Roberto en donde repasa la carta: en ella Andrés le explica cómo ha comprometido a la condesa y le pide que, cuando empiece el “tole, tole”⁴¹² la predisponga al casamiento con él. Pero son otras las intenciones perversas de Roberto que tienen que ver con la traición a la condesa y al mismo Pablo, y naturalmente al infame de “Andresito”, al que se refiere con el diminutivo para denigrarlo. Roberto lee y piensa y en su malicia iguala al libertino con Pablo porque ninguno de los dos merece compararse con él que, más listo y hábil, todo lo da por bien empleado en beneficio de su negocio. Lee y maquina:

ROBERTO: “Porque me han visto al bajar,
lo mismo que la otra vez.
[...]
la fama de mi riqueza,
el afán de no perder
su honra, y tu labia, espero
que vencerán su desdén.
Escríbeme. ¡Qué negocios
haremos!” ¡Qué imbécil es! (*Pausa.*)
Pues, señor... ¡perfectamente!
Pablo ha tronado, merced
a la parte que la Petra
tomó en el negocio. Andrés
sin sospecharlo, me sirve
mucho mejor. (*Pausa.*) Cuando esté
ella afligida y... yo puedo
su inocencia defender.
Andresito... No me estorba.
Comprando sus pagarés,
es decir, sus escrituras
de depósito, yo haré
que le den su recompensa
un escribano y un juez.
metido Andrés en la cárcel,
con mostrar este papel
queda la Condesa honrada,
tan honrada como es.
¿Es mucho exigir su mano
en premio de esta merced?
¡Prudencia!... Son dos negocios
de muchísimo valer.
[...]
Pablo y Andrés... ¡qué demonios!...
que defiendan su interés.
Dentro del negocio cabe
todo lo que es menester
para el negocio, ¡soy hombre
que hace negocios, y amén!
(II, 10)

⁴¹² Estamos ante una jitanjáfora, o sea, una palabra que aunque carece de valor conceptual provoca un fuerte estímulo imaginativo en el receptor que entiende perfectamente su significado: el chismorreó, las habladurías, las calumnias a la condesa.

La condesa Isabel, ya repuesta, sale de su cuarto y le da instrucciones a Gaspar para que se vayan de Bayona. Mientras, Petra no pierde oportunidad para preguntarle a Roberto por la subvención que todos esperan con inquietud. Él insiste en que “lo principal es que Pablo no devuelva...” (II, 11). Isabel sigue hablando con Gaspar y este se apena de la situación en que se halla Pablo. Ella, “con extrañeza” puesto que no había llegado a enterarse de lo sucedido, le pregunta y es Gaspar quien le afea la esquivez con que lo recibió por la mañana y cómo Pablo se ha ido pensando que el motivo era precisamente que se había arruinado (II, 12). Lo que le ha contado Gaspar hace reflexionar a Isabel en la desventura del novio y no en su posible delito; piensa que ella hubiera podido solucionar el problema con su hacienda:

CONDESA: ¡Y juzga que está mi amor
a merced de la fortuna!
[...]
¿Qué sabe amor, si no sabe
adivinar pensamientos?
(II, 13)

Al momento, Isabel manda a Ramona que vaya a buscar a Pablo (II, 14). Está segura de que

CONDESA: A pesar de sus enojos,
no habrá podido perder
la costumbre de leer
mi corazón en mis ojos.
[...]
La que tu amor ha alcanzado,
¿qué bien puede codiciar?
¿ni cuál te puede negar
quien toda el alma te ha dado?
(II, 15)

Son también palabras muy parecidas a las que Elena le dirigirá a su marido Diego en *El nuevo Don Juan* rogándole su confianza. Llega Ramona con Pablo y detrás entran Petra y Sabino. Isabel quiere quedarse a solas con Pablo, pero todos se lo impiden, cada uno con una excusa; por fin logra encargarles a todos una labor distinta (II, 16) y alejarlos. Mientras, Pablo y Sabino también hablan y el criado le cuenta al amo que Andrés ha pasado la noche en la habitación de Isabel. Cuando Pablo le pregunta cómo lo sabe, Sabino le explica que lo vieron bajar por el balcón y que todavía pende de la baranda el lienzo con el que se deslizó; él mismo le colocó una escalera para que terminara el descenso sin descalabrarse.

SABINO: Dicen
 todos que ya sospechaban
 el amor de la viudita
 y don Andrés; que esta hazaña
 no es la primera. Lo mismo
 hizo con otra muchacha
 hace tres años. Y usted sin saber nada...
*(Pablo ha escuchado esta relación con ira, que crece hasta convertirse
 en calma feroz.)*
 PABLO: Yo... nada
 SABINO: Verdad que a quien más importan
 estas cosas, se las callan.
 PABLO: ¿A mí?... Pues ¿me importa a mí
 esa mujer?... *(Volviendo a la ira.)*
 SABINO: Yo pensaba...
 PABLO: Si dices que yo he querido...
 Si dices...
 (II, 17)

Esta conversación es muy ilustrativa porque en las palabras de Sabino se adivina la supuesta infidelidad de la que Pablo no quiere oír ni insinuar nada a nadie, puesto que, además, la relación que tienen ambos sigue siendo secreta; por eso le amenaza si cuenta algo: “¡Te arranco la lengua!” Pretende averiguar qué es lo que se propone la condesa, pero sin que un posible fracaso o algo peor afecte a su honor y él quede en entredicho ante la gente:

PABLO: Allí el lienzo... Aquí la flor
 que le di pisoteada...
(Mirándola en el suelo.)
 [...]
 Se hiela mi sangre... juzgo
 que su deshonra me alcanza...
 Al fin la quise... Y ahora
 ¿qué busca esa desdichada?
 ¿qué exige de mí? No hay duda;
 ha perdido la esperanza
 del otro, y... Si no merece
 ira. ¡Gran Dios! Dadme calma.
 Por fortuna, nadie sabe
 de cierto que yo la amaba.
 (II, 17)

Por fin, Pablo y la condesa hablan. Ella se muestra abierta, amorosa, expansiva:

CONDESA: Ayer mismo nuestra unión
 anuncié. De eso ha nacido...
 ¡Si vieras cuánto he sufrido,
 me tuvieras compasión!...
 Mírame, y haz que recobre
 su quietud la que te adora.

Él mantiene una actitud reticente de amante desconfiado, con unos celos calderonianos mal reprimidos que lo van a llevar a amenazarla de muerte. Se cree que ahora que quien la ha deshonrado se ha ido es cuando ella “se juzga digna de un pobre”. Tacha a todas las mujeres de infames porque fingen inocencia cuando han perdido su honor y pretenden aprovecharse del incauto que acepte casarse con ellas en tales condiciones:

PABLO:(¡Si concibo que es posible
dar la muerte a una mujer!...)
[...]
¡Eh!... ¡Basta de fingimientos!
(*Cogiéndola por un brazo.*)
que no hay mayor insolencia
que fingir tanta inocencia
con tan torpes sentimientos.
[...]
¿Te condeno
sin motivo?... ¿Es verdad?
(*La coge del brazo, la lleva a su habitación, y abre la puerta.*)
Mira:
allí está. ¿No te confunde
ese lienzo en tu balcón?
¡Escandaloso pregón
que tu deshonra difunde!
[...]
No te quieras disculpar,
porque estoy por anudar
ese lienzo a tu garganta.
CONDESA:¡Por tu madre! (*Arrodillándose.*)
PABLO:¡Calla!
CONDESA:(*Cogiéndole una mano.*)
¡Advierte!
PABLO:¡Suelta!
CONDESA:Mátame si miento.
PABLO:¡Si la muerte es un momento!
¡Si no es venganza la muerte!
[...]
Por celos se mata;
por tanta vileza ¡no!
No quiero yo que tu muerte
diga, a quien no lo ha sabido
que alguna vez he caído
en la infamia de quererte.
(II, 18)

Esta es una escena de factura claramente romántica. Los personajes se expresan con una gran fuerza melodramática y una gran tensión en los diálogos. Los que antes parecían tímidos y débiles en su amor, se muestran ahora locuaces. Encontramos todas las características estilísticas de cualquiera de los grandes dramas románticos: abundantes oraciones exclamativas, exhortativas, desiderativas... interjecciones, signos de admiración, puntos suspensivos. Todo

para demostrar el estado de ánimo exaltado de los dos protagonistas: él en lucha con su honor y su amor; ella porfiando en su inocencia con un esfuerzo titánico para que él la crea y atienda a sus explicaciones. En un último y audaz intento por demostrar que no es culpable, Isabel llama a sus enemigos que son aquellos que le han tendido la emboscada. Pretende que le aclaren a Pablo el malentendido y le devuelvan su honor perdido y su felicidad. Es el segundo momento en el que el espectador puede pensar que el conflicto se resuelve, pero tampoco sucede así porque Roberto acaba de decirles que la subvención ha sido concedida por el Congreso y, si antes se habían apiadado de ella cuando pensaban que el negocio se había venido abajo, ahora ya no les interesa contar la verdad porque la reconciliación de los amantes pondría en peligro su ganancia. Ayala ha encontrado un recurso magnífico en la ayuda estatal aprobada para el negocio, con el que prolonga la situación dramática. Todos se escurren con respuestas incoherentes para no desdecirse de sus calumnias a Pablo ni confesar la trampa de la que la han hecho objeto a ella. En su desolación, a Isabel solo le queda la confianza en su propia honra, que es patrimonio de Dios y, por tanto, no se la puede nadie arrebatar, como afirmaban los personajes calderonianos.

CONDESA:(*Levantándose*)

¡Eh! Valor para luchar
por mi honra. No es amor
lo que te pido, Señor,
(*Mirando al cielo*)
es honra! ¡Petra! ¡Gaspar!
¡Ramona! (*Gritando.*)
[...]
¿No veis mi estado?
¿Qué sierpes se han enroscado
a todos los corazones?
[...]
¿No sabéis que se vulnera
mi honor? ¡La verdad imploro!
¡Por Dios! ¿No veis que el que adoro
vuestras palabras espera?
[...]
¡Dios mío!
¿Por qué no me matan, por qué?
Tú de esta inicua sentencia
El mismo agravio recibes...
¡Y él aquí (*Por Pablo*)
¿Por qué no escribes
en el rostro la inocencia? (*Pausa.*)
Y ¿pensáis que estos agravios
me envilecen? ¡Qué sandez!
¡Qué!... La virtud, la honradez,
¿dependen de infames labios?
¡Soy honrada, y aunque vea
el orbe lo que sucede,

el orbe entero no puede
hacer que yo no lo sea!
[...]
¡Mi honra! ¿Quién os la pide,
si siempre me ha acompañado?
La debo a Dios, que me ha dado
el alma donde reside!
¡Callad! Destrozadme así.
¡Ya todo me importa nada;
que me basta para ser honrada
para Dios y para mí!
¡Y lo soy! Y ese desdén
no me aflige..., no me altera...
(*Se vuelve, encuentra a Pablo, y prorrumpe en llanto.*)
¡Ay, Pablo! ¡Si yo pudiera...
serlo para ti también!...
(II, 18)

Mientras esta heroína romántica lucha por sí misma con coraje y gallardía, los criados están pensando y echando cuentas con los dedos del porcentaje que pueden obtener con la venta de la dehesa. Es la segunda vez que el dramaturgo los presenta al espectador en actitud tan egoísta y calculadora.

SABINO:A ti te pueden tocar
más de cien mil.
RAMONA:(*Maquinalmente.*)
Más de ciento.
[...]
SABINO:(*Trescientos...*) (*Echando cuentas.*)
[...]
CONDESA:Míralos atento.
¿Ves qué aspecto tan sombrío?
¿Por qué, si el delito es mío,
es vuestro el remordimiento?

La fuerza de la condesa contagia a Pablo, que tampoco da crédito al comportamiento de todos los que se llaman sus amigos. Él está anonadado y no comprende cómo es posible que los demás no se dejen influir por las súplicas de Isabel, pero el drama que ellos están viviendo no los conmueve. Como consecuencia del esfuerzo, Isabel se desmaya y es Roberto esta vez quien la recoge en sus brazos.

PABLO:¡Infames! ¡Por qué calláis!
(*Todas las figuras, hasta aquí abismadas y temblorosas, toman una actitud insolente al oír a Pablo.*)
¡Yo solo tengo derecho
a purgar sus extravíos!
Pero a vosotros, ¡impíos!

esta infeliz ¿qué os ha hecho?...
¿Por qué no sale una voz
de esas entrañas de roble?
Cualquier mentira es más noble
que ese silencio feroz.
¡Sí, ya juzgo que la mengua
es vuestra y ella inocente!...
¡Y si alguno me desmiente,
le voy a arrancar la lengua!
(II, 21)

Pablo, que era un personaje pacífico, ha vuelto a mostrarse agresivo y amenazador. La primera vez fue cuando, enterado de que Andrés había pasado la noche en el dormitorio de Isabel, exclamó: “¡He de sacarlo arrastrando!” (II, 8). Por segunda vez, arremete contra Sabino cuando este calumnia a la condesa (II, 17). Por tercera vez lo hace en esta escena que acabamos de conocer. En su ira es comparable a un don Álvaro en lucha con su sino, pero lo diferencia del personaje romántico el hecho de que él no se debate contra un destino implacable sino contra unos desalmados que pretenden arrebatarse a su amada y su felicidad, algo mucho más realista. Por el silencio de los viles servidores se da cuenta de que ella es inocente, pero cuando Isabel piensa, “trémula de gozo”, que él ya es suyo, la fuerza del honor se alza sobre el amor:

PABLO: ¡Jamás
volvemos a hablar, señora!
[...]
¡Silencio, o no respondo
de nada!

Roberto, “que lleno de inquietud se ha acercado a los dos, oye con satisfacción las últimas palabras de Pablo, y recibe en sus brazos a la condesa” (según acotación) al caer esta sin sentido:

(¡Ya es mía!...)
¡Calma!
(A Petra, Gaspar, Sabino y Ramona, que le rodean espantados.)
(¡Negocio redondo!)
(II, 21)

La emboscada que, en definitiva, le había tendido Roberto a la condesa ha sido un éxito. La relación entre ella y Pablo está rota y los demás se alegran de su tropelía con malevolencia. Con la derrota de Isabel acaba el acto segundo.

Juan Valera, en su crítica, escribía lo siguiente:

Tal vez todo el segundo acto, puede, sin escrúpulo, calificarse de obra de primer orden. En aquellas escenas de celos y de desesperación amorosa de la mujer y de ira y despecho de su galán y hasta de vergüenza de haberla querido; en aquel arranque generoso de hidalguía con que Pablo vuelve por la que ya detesta, por la que él cree que le ha despreciado, por la que él imagina que le ha vendido miserablemente, pero por la que ha sido su dama, a quien nadie sino él tiene derecho a insultar, y a quien insultan aquellos con callarse; en resolución: en todo aquel movimiento apasionado del segundo acto fue cuando sin duda se exaltó don Juan Eugenio Hartzenbusch, y creyó y dijo que Calderón resucitaba (1861, 227).

Ni siquiera Gaspar, atosigado por su mujer y aunque a regañadientes, es capaz de defender a Isabel cuando en el acto tercero la ve sufrir una grave depresión que raya en la locura:

GASPAR: Y ¿no te estremece
esa mujer casi loca,
pendiente de nuestra boca,
que sellada permanece?
PETRA: ¿No ves que son dos millones
y medio, solo tu parte;
que estás expuesto a quedarte
sin dos administraciones,
y que también la Condesa
la suya te ha de quitar?
¡De qué vivimos, Gaspar,
si se malogra la empresa!
GASPAR: ¡Oh, sí! Pero en ti, ¿no labra
su dolor? ¿No te remuerde?...
PETRA: ¡Y quién su negocio pierde
por decir una palabra!
Piensa en nuestro porvenir.
Ya no me quieres, Gaspar.
(Acariciándolo.)
GASPAR: (¡Mi crimen fue comenzar,
y mi castigo seguir!)
PETRA: ¡Y vacilas!...
GASPAR: ¡Yo sentencio
a la deshonra y el llanto,
a quien quiero y debo tanto!
¡Si es horrible!...
(III, 4)

Pero Isabel, ya de vuelta en Madrid, se ha hecho fuerte en la adversidad y de tener convulsiones, estar “casi lela” y “como una fiera”, según la describe Ramona; ahora trata “hasta con mimo” a los criados mientras, perspicaz, está intentando enterarse de la verdad (III, 1). También Pablo “está endeblillo; el médico / ha mandado que no tenga / fuertes impresiones” le dice Sabino a Roberto; “aborrece las cuestiones / de dinero” y solo piensa en recuperar su tierra y marcharse a vivir a ella. Ayala recurre al tópico del *beatus ille* porque se aviene bien con la decepción que sufre el personaje y que le motiva para alejarse del mundanal ruido. Roberto en su

malignidad se alegra y felicita por sus fechorías; solo tiene una queja: les ha ofrecido demasiado dinero a sus socios:

ROBERTO:(Ya es seguro... ¡Qué primada!
¡Ofrecerles la tercera
parte!... ¡y por menos!... ¡Si soy
un perdido!...)
(III, 2)

Esa calificación que hace el personaje de sí mismo y que parece una execración no es tal. Está orgulloso de su perfidia que no termina aquí y el criado lo adivina:

SABINO:Si el negocio aun para cinco
es tan magnífica breva,
dígame usted: ¿qué sería
para dos?
ROBERTO:¡Ah, pilló!...
SABINO:¿Eh?
ROBERTO:Deja...
(Mira en un momento todas las puertas desde el centro del teatro.)
Y es verdad. ¿Qué han hecho ellos
para tanta recompensa?
SABINO:Quedarse cuatro minutos
perláticos y sin lengua.
ROBERTO:¿Y han de doblar treinta veces?...
SABINO:Es un cargo de conciencia.
ROBERTO:Yo... si vendieran su parte...
SABINO:Repartámonos la presa;
para usted el matrimonio
y para mí la doncella.
[...]
Estos partes que yo traigo
de don Pablo, según sean,
adversos o favorables,
pondrán el papel moneda
en alza o baja. Lo mismo
que en la Bolsa.
[...]
Si hoy llego y le digo:
“Nos quedamos sin la dehesa;
don Pablo pronto reúne
los quince mil”; y usted llega
sin saber esto, y les dice
que aún falta semana y media
para que el plazo se cumpla,
y en seguida manifiesta
intenciones de comprar
su parte, como ella piensa
que está perdido... en tomando
más de lo que dio, la suelta.

Ramona, con el ejemplo,
ya la estoy viendo deshecha
por vender. Si yo le digo
que hay un tonto que desea
comprar su parte en el doble
de lo que ella ha dado... acepta.
Y con yo soy el tonto,
la compro con mano ajena.
Usted me dará el dinero
que cueste, y todo se arregla
entre los dos. Esto es lícito;
estas son las contingencias...
Señor, ¿en qué sociedad
los socios no se codean?
Esto es natural. Yo veo
que los negocios empiezan
por muchos, y poco a poco
entre poquitos se quedan.
(Pausa, en que los dos se miran con satisfacción.)
(III, 2)

Tal como lo veo, hay poca verosimilitud en las palabras de Sabino (al que hemos visto contar con los dedos) porque un criado no puede hablar como un especulador ni ha podido aprender a serlo en tan poco tiempo y reclamar su parte “alícuota” (I, 15). Roberto se ríe de él (y el público también) y piensa aprovecharse como se deduce de su comentario: “A ver si adivinas la manera / [...] ¡Salud al futuro capitalista!”; o sea, que a él, que sí es un especulador además de un vil traidor, ya se le ha ocurrido antes engañar a los compinches. Ayala vuelve a cargar contra la forma de actuar de la “gente gorda”, o sea, todos los que, amparados por su dinero, sus influencias o su posición social o política, están dispuestos a atropellar a sus socios, seguidores, amigos, subordinados o votantes. Y tal como lo piensan lo hacen. Sabino insiste: “para usted el matrimonio, / y para mí la doncella”. No podemos dejar de recordar las parejas de criados que son la parodia de los amos en el teatro del siglo de Oro (ese sentido tiene el uso de la palabra “doncella” que es el habitual en aquellas piezas). Se están repartiendo a las mujeres; el dinero ya está repartido.

Gaspar y Petra empiezan a estar nerviosos, el plazo todavía está vigente y a Gaspar otros de sus administrados le están pidiendo dinero. El momento que estaba esperando Roberto para actuar se presenta:

GASPAR: No está hecho, y ahora mismo
dos personas, cuya hacienda
administro, y a quien debo
mil atenciones, me ruegan
que les preste cantidades...

¡y no las tengo!...
PETRA:Diga usted, ¿cuándo se cierra
el plazo? ¿Cuándo salimos
de angustias?
ROBERTO:Si tanto
este negocio te pesa,
yo te compraré tu parte.
(III, 3)

Para Petra, que Roberto quiera comprar su parte es la señal de que el negocio va bien, aunque a Gaspar comienzan a hacerle efecto los remordimientos, aparte de la urgencia que pueda tener de dinero líquido:

GASPAR:Y ¿no te estremece
esa mujer casi loca,
pendiente de nuestra boca
que sellada permanece?
PETRA:¿No ves que son dos millones
y medio, solo tu parte;
que estás expuesto a quedarte
sin dos administraciones,
y que también la Condesa
la suya te ha de quitar?
¡De qué vivimos, Gaspar,
si se malogra la empresa!
GASPAR:¡Oh, sí! Pero en ti, ¿no labra
su dolor? ¿No te remuerde?...
PETRA:¡Y quién su negocio pierde
por decir una palabra!
Piensa en nuestro porvenir.
ya no me quieres, Gaspar.
(Acariciándolo.)
GASPAR:(¡Mi crimen fue comenzar,
y mi castigo seguir!
[...]
¡Yo sentencio
a la deshonra y el llanto,
a quien quiero y debo tanto!
¡Si es horrible!
(III, 4)

En la escena siguiente, llega la condesa y se dirige a ellos con gran ironía. Afirma que se les ve felices y se asombra pretendiendo remover sus conciencias:

CONDESA:¡Es raro que yo no duerma
y que vosotros durmáis!

Gaspar no es capaz de responder y tartamudea, motivo que lleva a Isabel a comentar:

CONDESA: Desde que tanto calló,
no dice palabra entera.
Parece que tiene un nudo
en la lengua.

Después llama a Ramona, que se acerca temerosa para escuchar a su ama:

CONDESA: Yo tengo un vivo recuerdo
de aquel cuadro..., de aquel día.
En tanto que yo pedí
cuentas de mi honor en vano,
por los dedos de la mano
tú echabas cuentas... así... (*Lo hace.*)
¿Es verdad?

Ramona tampoco es capaz de articular bien las palabras, lo que hace reír sarcástica a la condesa:

CONDESA: ¡Ay! ¡También
Ramona tartamudea!...
¡Ja! ¡Ja! ¡Qué escena tan bella
cuando todos os quedéis
tartamudos!
(*La observan todos con gran inquietud.*)
No tembléis,
que esta risa no es aquella.
¡No! Si ya tengo valor
para todo; ya estoy firme...
Morirme..., solo morirme
no me diera gran dolor;
porque ya veis que no puedo
ser mujer más desdichada;
pero a morir deshonrada,
la verdad, le tengo miedo.
Como hoy mi afrenta es segura,
dirán, mirando mi losa,
que mi vida escandalosa
me labró la sepultura.
Y ya veis, esto no es capaz...
Hoy no vivo ni sosiego,
¡y que no me dejen luego
tampoco dormir en paz!...
(III, 5)

El *Tenorio* pasea debajo de esos versos y se deja escuchar, como es fácil comprobar. Petra quiere tranquilizar a su señora y ella vuelve a la ironía para preguntarle si sigue leyendo las gacetillas de los periódicos y se ha enterado de que le dieron garrote a un criminal. Consigue con ello que aquella se asuste, se le caiga el periódico de las manos y también tartamudee.

CONDESA: ¡Inicuos!... (Sí, sí; es verdad;
(Conteniéndose.)
No perdamos la razón.
lo quieren...)
(III, 5)

No es el único varapalo que van a sufrir estos indignos personajes. Ahora es Sabino, en lo acordado con Roberto, el que llega para darles la noticia de que Pablo ha conseguido la suma que adeuda y se quedan sin la dehesa. Petra exclama:

PETRA: Castigo del cielo;
pero ¡qué horrible castigo!...
(III, 6)

Se produce, en el decir del personaje, una intervención divina, o sea, la aparición de un *deus ex machina*⁴¹³ para restablecer la justicia y la sensatez contra la maldad, y esto los atemoriza hasta el punto de culpar a Roberto.

PETRA: Ese malvado
tiene la culpa de todo.

Inmediatamente Petra decide vender su parte y Sabino, que está en la clave como sabemos, se apronta a vender también la suya:

SABINO: ¡Prudencia! De cierto modo
podemos sacar bocado.
(III, 6)

A la vista de los nuevos acontecimientos, Petra le confiesa la verdad a Isabel a cambio de que les conceda su perdón, y Gaspar vuelve a recurrir a Dios para explicarse el cambio de su

⁴¹³ *Deus ex machina* es una expresión que se usaba en el teatro griego y romano para referirse a la súbita aparición de un dios en escena que venía literalmente volando desde fuera de la escena, accionado por poleas (máquinas) a rescatar prodigiosamente a los protagonistas de alguna situación desesperada. Dicho recurso escénico se considera invención de Eurípides (siglo V a. c.) y el artefacto, llamado *mékhane*, que permitía a la figurante “deidad” mantenerse en el aire sobre el escenario, no era sino una rudimentaria grúa de tramoya de la que pendía el actor sujeto por una cuerda. Virgilio es el primero en utilizar tal concepto en *La Eneida*. Horacio recomienda en su *Arte Poética* ser prudente al urdir el desenlace y recurrir a un poder sobrenatural solo cuando lo requiera la índole de la obra. En el siglo XX, el filósofo Henri Bergson nos recuerda una verdad poco halagüeña para la naturaleza humana: “El mundo es una máquina para fabricar dioses”. Todos sentimos la necesidad de que se solucionen los acuciantes problemas de este desdichado mundo con una intervención externa que provoque repentinamente un desenlace feliz. *Deus ex machina*, incluso para quienes no conocen la expresión, adopta formas variadas de soluciones providenciales que, inesperadamente, resuelven una situación aparentemente imposible. Disponible en http://www.forumlibertas.com/frontend/forumlibertas/noticia.php?id_noticia=741&id_seccion=5), consultado por última vez el 19 de mayo de 2015.

mujer: “(¡Dios sin duda / le ha tocado el corazón!)”. Esta escena séptima, como ya se dijo, marca el punto a partir del cual el conflicto, por tercera vez y esta definitiva, tiene posibilidad de solución. La condesa concede lo que les piden:

CONDESA:Mostrad la red en que presa
me tenéis. Dadme la vida.

Petra le va relatando toda la trama que han urdido: la venta de la dehesa y la necesidad de estorbar su matrimonio con Pablo. Isabel confirma así sus sospechas y les exige, en la confianza de que nunca el malvado codicioso podrá vencer al honesto y honrado, que hablen con Pablo también para librarlo del veneno que le han inoculado y la ultraja a ella:

GASPAR:¡Por Dios!...
¡Yo he condenado y condeno
mi crimen!...
*(Cae a sus pies; Petra se cubre el rostro con las manos; Ramona se
enjuga los ojos.)*

CONDESA:¡Que más veneno
que el que tenemos los dos! *(Pausa.)*
Y matan a aquél...

(Señalando el periódico.)
Y en calma,
quien igual delito emprende
vive, que la ley defiende
el cuerpo, pero no el alma.
No hay diferencia en los dos
delitos, y en la sentencia
a uno muerte, a otro opulencia...
Pero ¿qué importa? ¡Si hay Dios!
De mundo tan justiciero
nada aguardo. En ti, Dios mío,
en ti nada más confío;
Tú me salvarás; lo espero.
Decid: ¿el plazo ha expirado?

PETRA:No.

[...]

CONDESA:¡Oh! Pues en vano se afana
la codicia del malvado.

¡Yo soy rica, y haré yo
que mi Pablo!... ¡Ay, desdichada!...

De una mujer deshonrada
no admites favores, ¡no!

PETRA:Roberto de tu inocencia
tiene la prueba cumplida.

[...]

CONDESA:Que me pida
mi fortuna, mi existencia.

Después no duda en amenazarlos:

Mas por Dios que vendáis,
que os tiemblo⁴¹⁴, mientras tengáis
en la boca esa mordaza.
(III, 7)

Ayala vuelve a la crítica contra las injusticias y crímenes “de guante blanco”, como los llamaba Gies. Arruinar a una persona, arrebatarle su honor a otra, impedirles que se amen y volverlos locos a los dos... Eso no está penado por la justicia y hasta se premia con hacer rico al que comete la tropelía. Pero, como en los autos sacramentales, Dios existe y pone las cosas en su sitio y no permite que un malvado codicioso se salga con la suya. Es lo que va a ocurrir aquí, pero todavía Isabel no lo sabe, por eso se llama “desdichada” y se teme que Pablo no acepte la ayuda de una mujer deshonrada; pero Petra va a solucionar ese problema porque le advierte que Roberto tiene la prueba de su inocencia y para restituir su honor Isabel está dispuesta a entregarlo todo, hasta su vida (en estas arrebatadas concesiones nos parece estar escuchando a Pedro Crespo o a cualquiera de los personajes del teatro áureo).

Llega Roberto que viene a ver a Isabel:

CONDESA: Ya sé el mal que me atormenta.
¡Aún verlos se me figura
negociar mi desventura,
sumar y restar mi afrenta!...
Esa prueba... ¿De qué modo?...
[...]
ROBERTO: A curar a usted me obligo
por completo.
[...]
Pues respire usted, señora;
¡la calumnia está vencida!
[...]
He luchado a muerte;
pero he sabido vencer,
y he callado hasta poder
hablar a usted de esta suerte.
Andrés...
[...]
Después de aquello,
me escribió la verdad clara;
quiso que yo negociara
en su favor su atropello.

⁴¹⁴ Entiendo que Ayala utiliza en este verso el verbo “temblar” con un significado figurado: “os haré temblar” parece lo coherente según el contexto, pero también se puede entender (y así lo podría haber hecho cualquier espectador de su tiempo) en el sentido de zarandearlos para sacarles la verdad.

Roberto le cuenta la versión que a él le interesa de aquel asalto y le descubre que fue una estratagema de Andrés para casarse con ella... Al relato le añade la intervención que él ha tenido en su favor, adornándola tanto como puede:

ROBERTO:He comprado documentos
que comprometen a Andrés,
y el brillante joven es
huésped en estos momentos
de la cárcel. Así muere
su crédito; y así evita
las dudas; así acredita
lo que en la carta refiere,
y quedan ustedes dos
en el puesto merecido.

CONDESA: ¡Ay! Dios de usted se ha valido,
Roberto; gracias a Dios.

ROBERTO:He buscado con afán
a todos nuestros amigos,
a los que fueron testigos
de aquel lance; aquí vendrán,
que los traigo a que proclamen
el triunfo. (*Con entusiasmo.*)

CONDESA:¡Virgen María!...
Yo también de parte mía
haré que a todos los llamen.

[...]

ROBERTO:Y yo después,
para que ni al más villano
quede la duda menor,
yo, que soy hombre de honor,
a usted pediré su mano.

CONDESA:(¡Ah! Ya comprendo...) (*Pausa.*)

(III, 8)

Ayala no escatima la ironía en esta escena: Roberto, como muchos de los usureros de su tiempo, solo tiene de honorable la fachada; pero como esta es buena, hasta ellos mismos se lo creen (en una actitud similar a la que tenía Lázaro de Tormes cuando se vio bien vestido y con daga en el cinto). La antítesis entre los verbos “sumar” y “restar” junto con “negociar”, como si la desventura pudiera ser también motivo de compra-venta, no deja de implicar una burla de la que no es consciente el personaje de Isabel, que en un primer momento cree en él y le da la mano afectuosamente y las gracias, piensa que es bueno y que Petra la ha engañado. Pero no, el autor se ríe de Roberto en connivencia con el público, y es la condesa la que facilita esa complicidad. Irónico es también que él piense que “la ocasión es oportuna; / hoy me ayuda la fortuna”. Precisamente, es todo lo contrario: es el primer día de su infortunio porque inmediatamente Isabel se da cuenta de la doblez del individuo y de cuál es su intención: si restablece su honor es

para casarse con ella, no gratuitamente. Ahora sí que debe entrar en su juego de engaños: “¿Cómo decirle que sí / de modo que él me lo crea?” Lo primero que hace es descartar a Pablo como rival; luego se interesa por su posición económica, lo que le permite a él hacer un alarde de fanfarronería y riquezas. Ayala, por boca de Isabel, le va a devolver la tacañería que demostró con Pablo cuando este le ofrecía sus bienes: “No es mucho” es la respuesta de la condesa cuando él le dice que tiene “dos millones”. “No es mucho”, le insiste cuando él presume de ser ducho en los negocios. Como ella con sarcasmo le aclara: “usted no comprenda que soy avara”, él, con toda desfachatez, le expone que está esperando el resultado de un asunto que le reportará de provecho seis millones y que está pendiente solo de una firma y que el escribano está aguardando. Cuando Roberto sale a buscarlo, mira hacia la condesa y la examina: “¡Y es bella!”, o sea, que ni siquiera se había percatado de su físico, mucho menos de su carácter; solo le interesaba el capital que posee. El matrimonio es un negocio más para este desafortunado personaje. En la escena novena, Isabel se ríe de las pretensiones de Roberto: “¡Y piensa que he de acceder!...”. Se burla de ella misma: “Soy avara; ¿por qué no? / ¡Prudencia! Que también yo / algún negocio he de hacer”, pero no está hablando de dinero. ¿O sí? Ya hemos visto que es inteligente y perspicaz y, ahora, si recupera a Pablo y su dehesa, habrá hecho dos negocios en uno: matrimonio y riqueza, exactamente lo mismo que ansiaba Roberto. Se apresura para avisar a Pablo. Quiere que esté presente cuando todo el enredo se aclare, pero no se fía de ninguno de sus criados y recurre a su mayordomo, personaje que no aparece en escena, pero que ella presenta indirectamente en pocas palabras, las justas para afirmar que es honrado y no le ha alcanzado la corrupción, por eso es su socio (otra vez la ironía porque esta vez “socio” lleva implícitos cariño, fidelidad, confianza), y por eso ella lo estima:

CONDESA:¿Quién mejor? Ese es mi socio,
que a pesar de su edad fría,
no comprende todavía
lo que es hacer un negocio.

Ayala en tan pocos versos acusa a los más jóvenes del mal del siglo: la avaricia, porque a este anciano de “edad fría” no lo ha comprado el dinero.

Mientras tanto, Petra, Gaspar y Ramona abordan a Roberto, que ya se las promete muy felices:

ROBERTO:(*Lleno de gozo.*)
(¡Esto es hecho!... El escribano
dice que nadie, que nadie
se presenta a hacer el pago.
¡Y faltan trece minutos!

Y se queda formulando
mi escritura de esponsales...
Y a más estos desdichados
hablaron ya con Sabino,
y venderán. ¡Oh!...)
[...]
(¿Y cómo trato
la compra?... ¿Cómo dejarme
engañar sin escamarlos?)
(III, 10)

Petra está pensando lo mismo: cómo engañarlo sin que sospeche. Son dos pícaros con un comportamiento paralelo y recíproco. Por fin recurre a la necesidad de dinero que tienen para hacerle frente al préstamo que le han pedido los administrados por Gaspar. Roberto le compra sus participaciones pero no a lo que le costaron, porque Petra regatea hasta conseguir que le triplique la cantidad que entregó: dio cuatro mil duros y recibe doce mil. Ramona, aprovechando el momento también vende y consigue el triple de los ocho mil reales que había pagado:

RAMONA:(*Mostrando su documento.*)
Señor,
Este es el papel firmado
por usted, al admitir
mis ocho mil en el ajo.
Vendo mi parte, si usted
me triplica.
ROBERTO:No he tratado
Contigo.
RAMONA:Pero...
[...]
ROBERTO:Venga. (¿Quién rechaza
lo que se viene a las manos?)
Firmaré dos pagarés.
(*Se va a la mesa, saca dos pagarés, y los llena.*)
[...]
Tome usted. Doce mil duros.
(*A Petra.*)
El tuyo de veinticuatro
mil reales. (*A Ramona.*)
GASPAR:(Si no acabo
de comprender cómo pude
callar... ¡Oh! ¡Cuándo aquel cuadro
me represento, se hiela
mi sangre!... ¡Qué horrible pasmo
sufrió mi conciencia!... Halléme
convertido en un malvado.)
(III, 10)

Cuando aparece Sabino y se entera de que Ramona ha vendido, le queda claro que el “tonto” al que se refirió planeando la tropelía era él. Se acerca a Roberto y le exige que le traspase su parte, pero:

ROBERTO: Yo no traspaso
nada; yo siempre negocio
a todo riesgo.
SABINO: (*Conteniendo la ira.*)
¡Y el pacto!
ROBERTO: Estas son las contingencias...
Ya sabes que al fin y al cabo
estos negocios, Sabino,
se quedan en pocas manos.
(III, 11)

Sabino, furioso, descubre a los demás que Roberto los ha engañado porque “don Pablo no pretende recobrar la finca, ni lo ha soñado!” Petra, llena de ira, le pregunta por qué compró, y Roberto le responde preguntándole por qué vendió. O sea, *quid pro quo*; picardía por picardía, nada tienen que echarse en cara. El usurero remata: “Esto tienen los negocios”. Sabino es el que ha salido más perjudicado: “¡Si hoy no bramo!...”, verbo que se aplica al toro y animaliza a la persona que grita violentamente para manifestar su irritación. Roberto les pide que se queden:

Suplico a ustedes que aguarden
en el salón. Hoy, con datos
evidentes, con mil pruebas
irrecusables, rechazo
la calumnia de que es víctima
mi futura esposa. Hablo
de la Condesa.
(III, 11)

Comienza la escena duodécima con la objeción que le hace Petra a la condesa, pues cree que ha estado implicada en el engaño que han sufrido y que los ha dejado sin acciones. Esa duda no podría asaltarle nada más que a un personaje lleno de ruindad, como recordemos que había afirmado de ellos la propia Isabel (II, 18). Ahora empiezan ya a sufrir las consecuencias de su propia traición y a hacer el ridículo ante el espectador, que se ríe de ellos:

PETRA: Ya
que sé la boda, no extraño
que cuides los intereses
de tu futuro, y que tanto
empeño, tanta destreza

pusieras en obligarnos
a vender...
ROBERTO:(¡Oh! ¡Me ayudaba
sin yo saberlo! ¡Qué hallazgo!)
[...]
PETRA:No sé si es lícito, estando
hecho el negocio; pues sabes
que para cumplir el plazo
faltan solo ocho minutos.
[...]
ROBERTO:(*Observando su turbación.*)
¿Isabel?
CONDESA:(*Conteniéndose.*)
Usted me dijo
que era asunto terminado;
y aún puede...
(*En tono de reconvención.*)
PETRA:(*A Gaspar.*)
¡Insensato!...
¿Ves?... Todos hacen negocio...
[...]
ROBERTO:Si aquí
Me he traído al escribano
que ha de recibir la suma,
y nadie se ha presentado
a entregarla.
CONDESA:(*Fingiendo calma.*)
Pues entonces...
[...]
RAMONA:(*Saliendo.*)
Don Pablo
Pide licencia...
[...]
ROBERTO:Oigo sus pasos...
(*Entra Pablo.*)
Ya está aquí. ¿Traerá el dinero?
¡Si no me atrevo a mirarlo!
(III, 12)

Entra Pablo en la escena siguiente preocupado solo por una cuestión: “¿Cuál es la prueba? ¿Cuál es?” Mientras, Roberto mira con ansia el reloj y establece una cuenta atrás: “Faltan tres... menos de tres... / Menos..., menos..., casi dos”. La tensión dramática es máxima en estos momentos y la intranquilidad de Roberto, interesado únicamente por su negocio, contrasta sobremanera con la actitud de Pablo, preocupado por su honor y propicio a escuchar para recobrar si no su felicidad, al menos su tranquilidad de espíritu. Aunque no puedan compararse los dos personajes en sus obsesiones, sí pueden ser comparados en su egoísmo, pues ambos se preocupan por sí mismos: uno por el negocio; el otro por la prueba que ha de salvaguardar su buen nombre:

PABLO:Tengo obligación sagrada
de escuchar su voz propicio,
que el que no escucha, da indicio
de que la maldad le agrada.
[...]
Y por más que me avergüence,
sigue el alma en sus prisiones,
y tampoco da razones,
y tampoco se convence...
¡Oh Dios!... ¡aunque huya de mí,
aunque dichosa la vea
en brazos de otro, que sea
tan pura como creí;
y líbrame del rubor,
que enrojece mi semblante,
de ser silencioso amante
de una mujer sin honor!...
(III, 13)

El nerviosismo materialista de Roberto queda aun más en evidencia en comparación con la decepción de Pablo y su lucha interna, que no ha logrado detener: sigue amando a la condesa pero le preocupa más su honor, o mejor dicho, que nadie se haya enterado de que fue su novio. En cuanto a su desaliento, es tal que ni siquiera a la pérdida de su tierra le da importancia. Roberto se regodea en “la derrota” de Pablo, de ahí que le traspase el rencor y el aborrecimiento que él mismo sentiría en sus circunstancias: “Ese es el mundo”, le dice, denunciando la traición que les han hecho aquellos que se han llamado sus amigos y servidores. Pablo se niega a admitir un mundo donde por dinero se venda el alma al diablo, como dice Roberto (“Todo se da a Belcebú / cuando media el interés”, III, 12), o sea, un mundo demoníaco donde el interés y los negocios se superponen a las personas (curiosamente es la misma denuncia que hará García Lorca en *Poeta en Nueva York*, muchos años después y en otro momento de fiebre del oro que afecta a la ciudad norteamericana). Sí hay que convenir con Roberto en algo que le echa en cara a Pablo, y es que no ha luchado por la condesa; no la ha defendido; no ha creído en su inocencia, de hecho ha considerado que las explicaciones de Isabel eran una “farsa” porque “los pobres no merecemos / mentira mejor fraguada”. Bastó con que la acusaran para que él mirase más por su honor que por ella; y aunque ahora se muestre muy enojado cuando lo acusa Roberto, esa actitud de Pablo empieza a estar trasnochada en su época, si bien responde a la ideología calderoniana por la que Ayala se deja influir y que aparece en repetidas ocasiones en algunos personajes que hemos visto y vamos a ver en las altas comedias del autor: en Mariano, en Diego, en Fernando

(de *El tejado de vidrio*, de *El nuevo Don Juan*, de *Consuelo*, respectivamente). Pero volvamos al texto dramático, Roberto sigue contando los minutos:

ROBERTO:(¡Oh! Si pasada la hora
me lo da, no lo recibo.)
[...]
(No trae nada.)
(Pausa. Un reloj de timbre da las doce.)
(¡Esa es..., esa
la hora!...) Pablo, ya es mía
la dehesa.
PABLO:(Con abatimiento.)
Cierto; hoy cumplía...
[...]
Tuya es la dehesa.
ROBERTO:Me alegro de mi ganancia,
(Tomando su tono habitual.)
y siento que hayas perdido.
PABLO:Ya, sí, que por algo he sido
tu amigo desde la infancia.
ROBERTO:Calma tu rencor profundo,
pues sin razón me aborreces;
ya es necesario que empieces
a saber lo que es el mundo;
Gaspar se llama tu amigo;
la Petra te quiere bien,
y a pesar de eso, también
tomaron parte conmigo
en el negocio.
[...]
Y Sabino, ¿y qué más?
hasta Ramona; y quizás
por eso todos callaron
cuando la pobre Condesa...
[...]
Ya la vieron casada
contigo, y desempeñada
con su fortuna tu dehesa.
Todo se da a Belcebú
cuando media el interés.
[...]
Este que ves
es el mundo.
PABLO:¡Ese eres tú!
¡Si esa maldad tan cruel;
si avaricia tan grosera
fuera el mundo, yo tuviera
vergüenza de estar en él!...
¿Y la Condesa?...
(Buscándola impaciente.)
ROBERTO:De aquí
salió; mas si algo la quieres,
a mí me ha dado poderes

para recibirte.
PABLO: ¡A ti!
ROBERTO: ¿Lo dudas, y a enmendar vengo
el daño que tú has causado?...
Yo las pruebas he buscado
de su inocencia, y las tengo.
Tú ya estabas decidido
a renunciar a su amor.
Yo, que vuelvo por su honor,
en cambio su mano pido.
[...]
PABLO: ¡Para esto
me han sacado de mi casa!
¡Huyamos!... que en su presencia
no seré dueño de mí.
(III, 13)

Las preguntas de Roberto nos recuerdan las que le hace el Comendador al Tenorio. Y mientras estos hechos sucedían, la condesa ha estado llamando a amigos y conocidos, a todos cuantos aparecen en el salón cuando se abre la puerta del fondo. Entonces entra llamando a Pablo y le dice:

CONDESA: Hoy aquí
se demuestra mi inocencia;
perdone usted si un momento
a detenerse le obligo.

Efectivamente, se congregan en el escenario la condesa, Pablo, Roberto, Gaspar, Petra, Sabino, Ramona, un escribano, señoras y caballeros. Roberto, con un comportamiento ya totalmente ridículo a los ojos del espectador, vuelve a equivocarse y cree que la condesa los ha convocado para anunciarles su casamiento. Se dirige primero a sí mismo muy ufano y luego toma la palabra:

(¡Hoy cuánta envidia provoco
Con mi fortuna sin tasa!)
Señores...

Los saluda a todos como conocidos que son; solo echa a faltar a Andresito y explica que está “durmiendo en un calabozo” por dos motivos: uno, deudas; otro, porque ultrajó a la condesa escondiéndose una noche en su dormitorio para obligarla al casamiento por medio del deshonor. “Movimiento de indignación en el corro”, apostilla la acotación que hace el autor. Pero él se presenta como su salvador y lee la carta y la muestra a todos y afirma que fue el interés lo que movió a Andrés a actuar de tan infame manera. Inmediatamente pasa a comunicar su próximo

matrimonio con la condesa, pero, utilizando un recurso muy efectista, el de la interrupción, Ayala, por boca de Isabel, corta al pretendiente y lo deja en suspensión:

ROBERTO: Sepan ustedes ahora
que yo recibo la mano...
CONDESA: Y usted, señor escribano,
¿nada dice?
ESCRIBANO: Sí, señora.
Antes que el plazo cumpliera
un minuto...
ROBERTO: ¡Como! ¿Qué?
ESCRIBANO: He recibido, y doy fe,
los quince mil; ya está fuera
de trabas y compromiso
la dehesa.
ROBERTO: ¿Es esto verdad?
¿Pablo dio la cantidad?
ESCRIBANO: No, señor; ni era preciso.
Otro en su nombre lo ha hecho,
y es igual para el contrato;
este es el *cuasi mandato*
de que nos habla el Derecho.
Tiene usted desempeñada
su finca, y ante escribano.
PABLO: ¿Qué mano ha sido?
(*Con reserva, a la Condesa.*)
CONDESA: (*Del mismo modo.*)
Esta mano,
que ya sabes que es honrada.
ROBERTO: Y usted cautelosa
vendió con seguridad...
PETRA: Una cosa es la amistad,
y el negocio es otra cosa.
[...]
ROBERTO: En fin, no es motivo este
para romper el concierto.
CONDESA: Poquito a poco, Roberto;
deje usted que sume y reste.
Cuando usted juzgó el proyecto
seguro, lo hice mi socio;
pero, amigo, este negocio
ya va cambiando de aspecto.
Como Pablo sube en renta
lo que usted baja...
[...]
¿Quién puede dudar que usted
(*Con el mayor desprecio.*)
a mí no me tiene cuenta?
Y siendo él rico y yo honrada;
y estando de amores loco,
¿quién puede dudar tampoco?...
¡Pablo mío! (*Se abrazan.*)
PABLO: ¡Prenda amada!

Y como Sabino y Ramona son el remedo de Pablo e Isabel:

SABINO:Chica, serás mi parienta;
ya sabes que te idolatro.

RAMONA:Tú, doce...; yo, veinticuatro...;
chico, no me tienes cuenta.

La condesa, que después de toda esta experiencia se ha hecho también experta en cuentas de interés, les reclama a sus sirvientes el dinero que le adeudan por los cuartos donde viven. Petra, a la que ya se le ha olvidado su comportamiento mezquino, la reconviene: “¿también tienes la crueldad?...” y ella responde con palabras que Ayala aprovecha para atacar de nuevo el afán de lucro que deja sin tranquilidad a quien lo padece:

CONDESA:Sí, desde ahora
quiero que rente, lo siento;
pero, hija, el tanto por ciento
es una razón traidora.
Cuando a todo poderoso
llega el interés inmundo,
ya lo ves, nadie en el mundo
puede vivir con reposo

Isabel los perdona a todos; solo quería asustarlos y obligarlos a reflexionar en lo que es el mensaje moralizador de la obra que queda implícito en su parlamento:

CONDESA: Vivirás en calma,
si llegas a comprender
que ese afán de enriquecer
el cuerpo a costa del alma,
es universal veneno
de la conciencia del hombre,
que nos tapa, con el nombre
de negocio, tanto cieno...
Codicia que nunca está
saciada, y siempre anhelante;
si en el hombre es repugnante,
en la mujer, ¿qué será?
Y hay negocios, si por Dios,
muy justos; no los igualo
todos. ¿Verdad que no es malo
el que hemos hecho los dos?
Ya eres rico.
PABLO: Ya no quiero...
CONDESA: Pues yo me alegro en verdad;
que a quien tiene caridad,
jamás le estorba el dinero.

[...]
¡Ay, Pablo mío! ¡Este sí
que es un negocio redondo!
(III, escena última)

Efectivamente, por oposición a aquel otro negocio redondo del que se regocijaba Roberto cuando vio que la condesa se desmayaba y él la recogía en sus brazos (II, 21) y que estaba basado en una traición y una tropelía, este sí es un verdadero negocio redondo: limpio, honorable, basado en el amor y ¡rico! La ñoñez de la que hablaba Ángel Valbuena, más que referirla al acto segundo como él hace, acto que parece admirable por su fuerza lírica y belleza dramática, hay que referirla a la simplicidad de este final, que sí resulta maniqueo y tópico: los buenos logran la felicidad y los malos son castigados o perdonados por los primeros. Era final obligado en una “alta comedia” con tesis, aunque en esta la figura del *raisonneur* o razonador es bastante discreta y casi pasa inadvertida.

Pero no se agota el asunto con hablar tan ampliamente de estos temas secundarios. Habría que añadir el temor al qué dirán, asunto recurrente en muchas obras de la época y en otras de Ayala, y que aquí también adquiere su importancia. El primero que piensa en ello es Andrés, que se queja de haberse quedado sin dinero: “Si saben la verdad, me echan a fondo” (I, 2); poco después, cuando recuerda con Roberto la bellaquería que cometió con una muchacha que veraneaba en el mismo balneario, afirma que no pudo seducirla, pero otros veraneantes alojados en el mismo balneario lo vieron, y esos “ociosos / bañistas, que se entretienen / en despellejar al prójimo” (I, 2) dieron pábulo a la calumnia y la publicaron. Después, en la conversación que mantienen la condesa y Pablo, es este mismo quien “después de mirar alrededor y respirando con satisfacción” (acotación) inicia el diálogo amoroso; a continuación él intenta besarle una mano y ella “la retira, mirando alrededor”; luego, cuando quiere convencerlo de que dilaten la boda, ella “con candorosa malicia” (acotación) le dice: “es que el secreto / me puede ser provechoso [...] / un poquito de cautela / sienta bien en la mujer” (I, 6), o sea, disimulo para evitar sospechas. Más adelante, cuando la condesa está haciendo las averiguaciones oportunas acerca de las calumnias vertidas sobre Pablo, le dice a Petra de forma entrecortada y avergonzándose de su debilidad:

CONDESA: Ahora
te puedo hablar con sigilo,
y después hay tanta gente
importuna... Aquí vivimos
en familia, y estas cosas,
que siempre arrancan suspiros
del alma..., ya ves... El llanto
no quiere muchos testigos.
(II, 2)

Un nuevo ejemplo en II, 4, cuando la condesa habla con Andrés: “(Sí; dirán...)”. La criada también se preocupa por si hay alguien fuera que pueda ver salir a Andrés de la habitación. Después, entre Sabino y Pablo se produce este diálogo:

SABINO:¿No sabe usted lo que ocurre?
PABLO:No⁴¹⁵.
SABINO:¡Pues sí en toda la casa!...
PABLO:¿Qué sabe?
SABINO:Que don Andrés
ha pasado en esta estancia
la noche.
[...]
PABLO:Por fortuna, nadie sabe
de cierto que yo la amaba.
(II, 17)

La condesa, en su defensa, desautoriza a los sirvientes por conspiradores y calumniadores. Por eso le ruega a Pablo que no escuche lo que han dicho de ella, lo que han hecho con su honor. Ayala ataca duramente a esa clase de gente que disfruta practicando uno de los males de la sociedad de su tiempo:

CONDESA:¡Por Dios, Pablo, no consientas
en la ruindad de esos seres
fiscales de las mujeres,
rebuscadores de afrentas;
que piensan en su maldad
cuando nuestra vida exprimen,
que hasta encontrar algún crimen
no han hallado la verdad!
(II, 18)

A Pablo también le preocupa el qué dirán. Así, cuando se sabe arruinado, piensa en lo que los demás podrán decir de él y, cuando se cree engañado por Isabel, lo único que le atemoriza es que la gente se entere de que eran novios.

Otro subtema es el de los celos. Los ha sufrido la condesa cuando sus sirvientes acusan a Pablo, pero ella pronto los abandona convencida de la inocencia de su novio. Sin embargo, este, cuando es ella la que ha sido asaltada por Andrés, se debate entre su honor y su amor y gana el primero. Ayala se apoya en Calderón, ya se ha dicho, pero con una visión más moderna hace que Pablo se plantee la muerte de la mujer solo como una solución teórica⁴¹⁶: “¿Quién de eso trata?”/

⁴¹⁵ Tenemos que recordar aquí la frase que hizo famosa Ventura de la Vega en *El hombre de mundo* (1849): “Todo Madrid lo sabía, todo Madrid menos él”.

⁴¹⁶ Recordemos que la recuperación del honor con la muerte es todavía una realidad social polémica en esta época y durará todavía bastantes años, como demuestra que aparezca en el drama de Eugenio Sellés *Un nudo gordiano*

“¡Si no es venganza la muerte!” / “¡Si concibo que es posible / dar la muerte a una mujer!...”,
“Por celos se mata; / por tanta vileza ¡no!” (II, 18). En la misma escena, la condesa intenta justificar su actitud anterior de rechazo con Pablo y le pide perdón por sus celos. Ayala aprovecha su voz para denunciar el mundo que los rodea donde se ve de todo, mundo pérfido y en desorden donde no cabe la generosidad ni la confianza:

CONDESA:Dudé; perdón; ¡que no sea
tu castigo tan violento!...
¿En quién no influye un momento
el mundo que le rodea?
¿Quién puede del mismo modo
siempre esperar y creer?
Todo se llega a temer
cuando hay ejemplo de todo.
Nos cercan tantos modelos
de perfidia, tan profundo
desorden, que ya en el mundo
no es posible amor sin celos.
(II, 18)

No obstante, el desagravio del deshonor mediante el duelo sí aparece en el comentario que hace Petra cuando se entera de que su primo Andrés está preso y sabe de sus vilezas y “trapicheos” con las mujeres: “¿Será por un duelo?” (III, escena última). Entre Sabino y Ramona, que como hemos visto son el paralelo cómico de los protagonistas, el tema no deja de ser una pelea en broma y la excusa perfecta para acusar a Pablo de haber seducido a varias muchachas. Cuando Ramona lo pone en duda, él le asegura: “¡Pura doblez!” y ella se atreve a amenazarlo: “¡Pues que venga otra vez; / verá...” aunque tiene muy claro que creerse otra cosa sería de “zafia” y no comprende que el novio dude de su fidelidad. Los fingidos celos dan paso a otro sentimiento mucho más egoísta y maligno:

SABINO:(Si no la escamo,
si no arranco de raíz...)
(I, 4)

“Escamar” es un verbo que solo en el nivel coloquial se utiliza para referirse a las personas con el significado de mover a alguien a desconfiar. Ramona le echa en cara que no se haya casado con ella todavía, por lo que la culpa es de él y no de ella. Por otra parte, como Pablo

(1878), donde la esposa muere a manos del marido; en *El gran Galeoto* (1881), de Echegaray, donde muere el marido en duelo, o en la novela de Leopoldo Alas *La Regenta* (1885), donde, también el marido muere en duelo con el rival.

es su amo y “le dispensa favores” es normal que ella, sin caer en el significado sesgado que puede adquirir esa expresión, lo estime, pero él juega también con la ambigüedad en el lenguaje cuando la denigra con la pregunta siguiente donde el verbo “beneficiar” tiene connotaciones sexuales:

SABINO: ¿Y vas a beneficiar
a todos mis bienhechores?
(I, 4)

Evidentemente, Ramona se incomoda. Salvo en estas primeras escenas, no vuelve a haber ningún motivo de celos en Sabino porque toda su preocupación va a girar en torno al dinero, que es más importante que el amor como lo es también para ella: “una cosa es el amor, hijo, y el negocio...” (I, 16). De ahí que, en la última escena, la chica se planteé, burlescamente cuando le pide que sea “su parienta”, si con el dinero que ha logrado le conviene Sabino o no.

Otro tema secundario muy bien tratado por Ayala, aunque de forma breve y no como uno de los motivos principales, es el del libertino representado en el personaje Andrés. Es asunto recurrente en la literatura española y él mismo lo ha tratado, como hemos visto, en *El tejado de vidrio* en los personajes del conde del Laurel y de su discípulo Carlos, y lo tratará en *El nuevo Don Juan*. Andrés no es comparable a ninguno de esos donjuanes: es un violador de poca categoría que se atreve solo con muchachas desprevenidas o aldeanas a las que atropella sin miramientos y, en el caso de la condesa, ocultándose con alevosía en su habitación. Lo más interesante en este personaje de Ayala es observarlo en relación con su falta de interés por el trabajo y su preocupación por mantener su estatus, aunque esté arruinado, porque para él es más importante su apariencia ante los demás que su realidad económica. Al comenzar el acto I, mientras los demás miran el mapa y hablan del Canal de Castilla, Andrés permanece sentado “leyendo un libro o un periódico” (en acotación). Cuando Roberto le pregunta si quiere participar en el asunto y comprar “papel del canal”, le responde: “¿Agua? No quiero”, a lo que el otro con ironía (sabiendo que tiene un déficit en sus cuentas) le responde: “¿Por qué ha de buscar dinero quien es tan rico?” (I, 1). Es el mal de España desde siglos atrás: el desinterés por el trabajo, la vagancia del que se cree poseedor de algunos bienes. Inmediatamente nos enteramos de la verdad porque el propio Roberto, administrador de sus negocios, le echa en cara la dilapidación de su fortuna, sin que falte por parte del crápula la crítica soterrada de la gestión que este ha hecho de la misma:

ROBERTO:Supongo
que tú mantienes oculta
la situación del tesoro;
pues si saben que a despecho
de tu pingüe patrimonio,
gravita sobre tu alma
un déficit horroroso
ANDRÉS:¡Chis!, más bajo.
ROBERTO:¿Ves?
ANDRÉS:Si saben
La verdad, me echan a fondo.
ROBERTO:Pero ¿cómo has disipado?..
ANDRÉS:¿Y tú me preguntas cómo?
¿No has sido tú el sempiterno
corredor de mis negocios?
ROBERTO:¿Negocios? (*Con ligera ironía.*)
ANDRÉS:Si; para muchos...
¡parece un sueño espantoso!
¡Juegos, mujeres, amigos,
eslabonados trastornos,
el ocio... ¡Nada en el mundo
es tan caro como el ocio!
Siempre la ocasión delante;
siempre el usurero pronto;
y luego el tanto por ciento,
ese reptil insidioso
que a lamer los capitales
comienza poquito a poco,
y luego no lame, chupa,
traga, devora, y más gordo
que su víctima, la suelta,
y la escupe y...
ROBERTO:(*Tocándole en el hombro.*)
“Ecce homo”.
ANDRÉS:Mas no; no la suelta; entonces
fueran menos más ahogos.
ROBERTO:¡Valor! Aún todos presumen
que eres muy rico.
(I, 2)

Como vemos, lo importante no es ser rico, sino parecerlo y seguir viviendo con el mismo tren de vida que le permita engañar a los demás y, mientras, “ese reptil insidioso” que es el tanto por ciento seguirá devorándolo y arrastrándolo por el suelo. Ayala, que no siente ninguna simpatía por él, como no la siente por ninguno de los donjuanes de sus obras, lo califica de “trasnochado y lacio”, si bien Roberto lo anima a seguir aparentando en sus círculos de buena clase porque es joven, no mal mozo y su vida disipada –“tú has seducido algunas mujeres” (I, 2)- “da siempre / cierto prestigio a los ojos / del bello sexo”, de ahí que le dé su voto y lo inste (“resuelve, en fin”) para que conquiste a la condesa. Andrés no parece muy conforme, pero

ANDRÉS: desde que soy pobre, odio
a todo el mundo; mas ella
me puede sacar del golfo.
(I, 2)

Puede entenderse el término “golfo” en su doble significado: el primero, como adjetivo, el que lleva vida depravada y desordenada. En este sentido, responde a la idea romántica, expuesta por Ayala en *El tejado de vidrio* (por el personaje de Julia) y que expondrá después en *El nuevo Don Juan* (por el personaje de Paulina), de que la mujer “ángel del hogar”, la sosia de doña Inés, puede ser capaz de redimir al donjuán, al sinvergüenza. El segundo significado sería metonímico y, por extensión al concepto geográfico (entrante grande del mar en la tierra), se podría referir a la mordedura que el reptil, el tanto por ciento, ha producido en su fortuna, y debido a la cual Andrés declara tener a tres usureros persiguiéndolo con tres escrituras de depósito, por lo que puede verse en la cárcel de un momento a otro. Este es un indicio que se anticipa en esta escena y que será aprovechado por el dramaturgo más adelante: Roberto será quien lo meta en prisión cuando a él le convenga y eso a pesar de llamarse su amigo y ser su administrador. Ayala denuncia de paso la falta de responsabilidad y de interés de estos sujetos por mantener la riqueza de aquellos que confían en su pericia. Pero es además otro ejemplo del desprecio de la amistad, porque cuando el oro suena en el oído se traiciona a quien sea menester, incluso a Jesucristo, de ahí la sacrílega comparación: *Ecce homo*. Roberto le propone a Andrés un plan haciéndole creer que fue él quien ideó la manera “de hacerla tuya”. Como es un simple, aunque malvado, se extraña (“¿Qué te dije?”, “No caigo”, “¿Yo he pensado?... ¿Estás seguro?”, “¿Y qué?”) y deja que el otro le relate una historia infame con la que los libertinos presumen, “la calumnia muda / con que algunos se dan tono”, y le dicte su actuación, del mismo modo que el conde del Laurel había guiado a su discípulo Carlos:

ROBERTO: “Yo no abandono
a la Condesita; sigo
con el respeto más hondo
sus pasos, y no hablo nunca
de amor ni de matrimonio;
hago que las apariencias
me acrediten de dichoso,
y al par que en ella descuido,
recelo inspiro en los otros,
de esta suerte...”
[...]
Sí, y añadiste: “Si logro
dar un golpe que confirme
las sospechas...”
(I, 2)

Por fin, Andrés ata cabos y recuerda una fechoría cometida que le puede servir de ejemplo para comportarse de igual modo: ocurrió hace tres años, en los mismos baños en que se hallan ahora, cuando conoció a “una muchacha / encantadora, un pimpollo / fragante” a quien echaba algunos piropos; la noche en que él se iba, pretendió asaltar su habitación trepando por el tronco de un árbol próximo con idea de seducirla –“Yo he sido / un gimnasta poderoso”, presume el malvado–, pero la puerta estaba cerrada y no lo consiguió. Fue suficiente con el intento. Otros veraneantes alojados en el mismo balneario lo vieron y se entretuvieron en “despellejar al prójimo”.

ANDRÉS: ¡Figúrate tú! En París⁴¹⁷
oía yo los sollozos
de la víctima.
[...]
¡Yo era rico, y el dinero
es tan cruel! (*Pausa.*) Si la pongo
en igual caso...
[...]
(*Mirando a la casa.*)
¡Qué casualidad! El propio
apuesto, a la Condesa
le sirve de dormitorio.
Mi fin es bueno: si acaso
la comprometo, le otorgo
mi mano.
ROBERTO: Y ella comprende
que su estado es peligroso;
que debe buscar un hombre
que la ampare...
ANDRÉS: ¡Y de ese modo
imaginas que se case
conmigo?
ROBERTO: Pues. (O con otro.)
[...]
(La compromete
este simple; me interpongo
y la defiendo, y...)
(I, 2)

El plan es inicuo. Andrés, que a sí mismo se califica de “tronado”, palabra de uso coloquial que en Andalucía quiere decir alocado, tergiversa la realidad, califica como “bueno” su fin, que es una bellaquería, porque se considera un buen partido para la condesa a la que será él quien le conceda su mano y no al contrario, como era lo habitual en la España de su momento, lo

⁴¹⁷ Todavía en esta época las ciudades que marcan la moda en Europa son París y Roma; más avanzado el final del siglo le cederán su puesto a Londres y Berlín.

que demuestra que, efectivamente, vive en un mundo al revés. Para llevar a buen puerto esta estratagema, Andrés se recomienda: “¡prudencia! [...] ¡arrojo!”. Pero no se acaba ahí la vileza, sino que su amigo Roberto le está presentando un plan en el que él será el ejecutor y está satisfecho; lo que no es capaz de percibir es que también será el chivo expiatorio porque, llegado el momento, Roberto se presentará como caballero andante que resuelve entuertos, mandará al insensato a la cárcel y será él quien se case con Isabel, redimiéndola del oprobio en el que el otro la ha dejado y haciéndose él rico a la vez. Es una solución rocambolesca la que pretende llevar a cabo Roberto y en la que no le importa quién o qué se quede en el camino. Se ha aludido en varias ocasiones al cuento de la lechera; “¡Largo me lo fiáis!” decía el Burlador. El dramaturgo se ríe, cómplice con el público, de los estúpidos personajes que todo lo confían a su buena suerte y, desde su sencillo pero cómodo, sencillo y seguro sillón de la calle de San Quintín, en la compañía de su amigo Emilio Arrieta, pone en evidencia a los avariciosos españoles que luchan por enriquecerse a toda costa. En la literatura ha habido muchos textos que hacían referencia a la vida azarosa de estos sujetos, desde el *Libro de Buen Amor* (donde el mur aldeano se enfrentaba al mur de la ciudad), a la oda famosísima de Fray Luis de León “A la vida retirada”, al personaje de Molière que ha quedado como símbolo de este tipo humano: Harpagón en *L’ avare ou l’ école du mensonge*, sin olvidarnos del Scrooge del *Cuento de Navidad*, de Dickens, publicado en 1843 (aunque todavía Galdós no ha comenzado a escribir sus “reflexiones” sobre el mismo). Ayala, que era un magnífico lector, sin duda conocería todas estas obras.

Andrés, para lograr su proyecto, cuenta con otra colaboración impagable: su prima Petra, que es la primera que le recomienda que se dedique “a la viudita” porque “te enamora y te conviene; / que si eres rico, ella tiene / quince mil duros de renta” (I, 1). Cuando Andrés le pide ayuda a su prima para cortejar a Isabel, la preocupación es que Pablo la ha seguido y está pendiente de ella. A Petra eso no parece importar y Andrés ironiza con su presunción:

PETRA: Y aquí estoy yo.
ANDRÉS: (*Bajando la voz y con alegría.*)
¿En relaciones estás
con Pablo?
PETRA: ¡Chico! Soy fiel.
ANDRÉS: ¿Tú eres la ninfa a quien él
sigue y persigue?
PETRA: Quizás.
ANDRÉS: Si me estimas cual te estimo,
ponle los ojos serenos;
entreténmelo. ¿Qué menos
puedes hacer por tu primo?
[...]
No le des suelta.
(I, 1)

Efectivamente, Petra se dedicará a distraer a Pablo mientras Andrés habla con Isabel. Petra, que ya sabemos que está casada con Gaspar, mantiene con Pablo un comportamiento procaz y poco honorable para ella y para su marido, al que considera un tonto y al que ella maneja a su antojo. No cabe hablar de adulterio porque ni el personaje masculino se presta a ello ni era este el tema que quería tratar Ayala en esta obra. La conversación versa sobre la compra de la finca:

PETRA:La compra celebro,
que la quinta es deliciosa.
PABLO:¿Le agrada a usted?
PETRA:En extremo.
A la Condesa y a mí
nos gusta mucho.
PABLO:Por eso
la compré.
PETRA:(*Mudando de tono.*)
¿Por qué me gusta
la compró usted?
PABLO:Yo deseo
con ansia que algún verano
pase usted...
PETRA:¿Yo?... ¿Cómo?... (Esto
ya es declararse. Me tiene
tanto amor como respeto;
mas evitar es preciso
las ocasiones.)
(I, 7)

Es tan prepotente e ilusa que cree que Pablo la ama; la vanidad la pierde y le hace confundir las amabilidades que tiene Pablo con ella, cuando lo que él quiere es que le hable bien a Isabel de él:

(Espero
que lo que es Petra dará
buenos informes.)

Otro tema secundario que también se observa en la obra es el del matrimonio entre personas de desigual edad, o sea, entre una muchacha joven y un hombre anciano. En ese caso está la condesa Isabel. Este es un tema interesante que trata Ayala como reminiscencia de sus lecturas y aprendizaje en el teatro neoclásico. Pero además esta situación de huérfana adolescente que se casa con un hombre mayor que hace las veces de padre es la misma que veremos años después en Ana Ozores, en *La Regenta*. Ayala defiende, como Moratín, la elección libre de marido. El asunto aparece en obras de escritoras y de dramaturgos de este momento. En

Una conjuración, Ramón de Navarrete aboga porque las muchachas no se casen con viejos ricos, pero al mismo tiempo al referirse a ellas dice: “Serafina es juiciosa, aplicada y buena cristiana, no se asoma al balcón nunca, ni pone los pies en la calle sino cuando va a la iglesia. Toca el piano como una profesora, cose como una modista, y sabe hacer natillas y huevos mole como el mejor cocinero”. Paz es “humilde, trabajadora, inocente y además lindísima”; Mariana es un “modelo de habilidades y de virtudes; borda en cañamazo, canta de tiple, habla francés y confiesa cada ocho días”. David Gies afirma que estas son todas las virtudes burguesas y cristianas que defiende el Padre Antonio María Claret, confesor de Isabel II, en sus obras moralizantes⁴¹⁸, al que ya me he referido en varias ocasiones.

Al mismo tiempo, Ayala sostiene la defensa de la mujer, representada en la condesa que es viuda, honrada y virtuosa. Ayala, lo hemos visto, aboga siempre por sus personajes femeninos, que representan seres reales con problemas reales de su sociedad y de su tiempo. Frente a esas mujeres, “el bello sexo” que dice Roberto, que se dejan seducir por los libertinos y crápulas (I, 2) y que gozan de simpatía y admiración entre las mujeres de su entorno, en 1842, anticipando esta posición, Pedro Sabater, en las páginas del *Semanario Pintoresco Español*, afirmaba que en “el bello sexo” dominaba el corazón, pero además del amor se dejaban llevar las mujeres por el orgullo y la vanidad. Ese es el caso de Dolores en *El tejado de vidrio*, pero no el de Isabel, que si flirtea con Roberto lo hace para sonsacarlo y enterarse bien del asunto que concierne a Pablo, y si se dejó cortejar por Andrés lo hizo por despecho cuando creyó que Pablo le era infiel y hasta mantuvo con él una conversación llena de cortesías ambiguas (I, 7). Con todo, no podemos comparar al conde del Laurel, que es un verdadero donjuán, con este infeliz que no llega a ser ni su vaga sombra, como tampoco podemos comparar a la casquivana Dolores con Isabel, que se hace fuerte para defender su honra y su honor aunque al principio es tímida y hasta melindrosa por el qué dirán. De ahí que cuando Pablo la acucia para que se casen (“Yo aguardara con reposo, / a no vivir tan sujeto / nuestro amor”), ella lo frene con candorosa malicia:

CONDESA: ¡Si eres bueno!

(Cogiéndole una mano. Pablo intenta besar la suya; Isabel la retira, mirando alrededor.)

No seas loco.

[...]

PABLO: ¿Puede más un desvarío
que la dicha de los dos?

⁴¹⁸ “La reacción antifeminista en algunas obras teatrales del siglo XIX español”, en G. Arnscheidt y Pere Joan Tous, eds., *Una de las dos Españas... (Representación de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas)*, Madrid- Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert, 2007, 506.

[...]
CONDESA:(*Con candorosa malicia.*)
Es que el secreto
me puede ser provechoso.
Tú eres bueno al parecer.
[...]
Aunque no me desvela,
un poquito de cautela
sienta bien en la mujer.
[...]
PABLO:Gente viene.
CONDESA:Disimula.
(I, 6)

El desvarío al que se refiere Pablo es que Isabel lleva viuda dos años y todavía cree que es pronto para casarse de nuevo, por tanto debe actuar con precaución, o sea, hipocresía para evitar comentarios porque, “¡con qué inicua ligereza / juzgamos a la mujer!” (II, 11), aunque llevan un año de relaciones según ella misma les confiesa a sus criados al comunicarles su próxima boda (I, 17):

CONDESA:Corto tributo en verdad
al anciano que aún bendigo,
ilustre sombra y abrigo
de mi temprana orfandad.
Cuando juzgo descubierto
nuestro amor, aunque inocente,
temo, Pablo, que la gente
se mofe del pobre muerto;
¡y me causa tan acerba
pesadumbre!...
(I, 6)

Los títulos de algunas obras que versan sobre el tema de la mujer en la sociedad decimonónica son esclarecedores porque revelan una ansiedad que puede interpretarse como inestabilidad, es decir, como un deseo de comprender ya por fin qué y qué quiere la mujer, tema evidentemente discutido durante todo el siglo. David Gies recuerda la comedia *La familia a la moda* (1805) de María Rosa Gálvez, también citada antes, y en la que se enfrentan los antiguos valores de la sociedad con la moda francesa. Es la tradición española de la nobleza de carácter contra la nobleza de título, desordenada, que juega, que pierde el dinero, que no trabaja, que se levanta tarde y que se disuelve en manos de una mujer insolente y frívola. Los valores tradicionales van a ser sustituidos en esta época por los nuevos, que son los que van a seguir las mujeres prototipo de los tiempos actuales (1994a, 501-502), pero no así la condesa Isabel, que lleva una vida tranquila y feliz: noble, modosa, honorable, cuidadosa de su fortuna que la

gestiona Gaspar, su administrador... y pretende mantener en secreto su relación con Pablo hasta que pase el tiempo del luto. Cuando en su vida sufre un revés, se hace valiente y luchadora.

El último tema secundario, pero no menos importante, que hay que destacar, es la denuncia que hace Ayala del atraso que sufre en general España, representada en una de sus ciudades periféricas:

ROBERTO:Hasta Zamora;
que según lo pobre y flaca
que la vemos en el día,
parece que todavía
la gobierna Doña Urraca.
[...]
Podrá, moviendo las canas,
competir con sus hermanas
Valladolid y Palencia.
(I, 1)

Uno de los proyectos que intentaron solucionar el escaso desarrollo que sufría la Península fue la construcción de canales como vía fluvial de comunicación y transporte. Precisamente este tema era muy debatido cuando Ayala estaba escribiendo la obra, dice Gies. De hecho, un canal que se proyectaba hacer en el río Ebro produjo una larga serie de comentarios en la prensa, y hasta inspiró a Gaspar Núñez de Arce una obra titulada *Inauguración del canal del Ebro*, en 1857, serie de cartas originariamente escritas para el periódico *La Iberia* (1994a, 352). Concretamente, en *El tanto por ciento* se habla del Canal de Castilla que fue uno de los proyectos más relevantes de ingeniería civil del marqués de la Ensenada, ministro de Fernando VI, y que pretendía solucionar el aislamiento en que vivía la meseta castellana y leonesa. Serían cuatro canales que unirían desde Santander hasta la Tierra de Campos, Medina de Rioseco en Valladolid y Segovia. Las obras dieron comienzo en julio de 1753 pero nunca se terminaron completamente, bien por la guerra de la Independencia, bien por la falta de recursos del gobierno. Cuando se privatizó, se terminaron algunos ramales y se empezaron a explotar para navegación, fuerza hidráulica, regadío y pesca. La época de mayor esplendor tuvo lugar una vez concluido todo su recorrido actual, entre los años 1850-1860, cuando las barcas que surcaban el Canal superaban las trescientas cincuenta, la mayoría de ellas de propiedad privada. O sea, que la referencia que hace Ayala en su obra no es solo real y contemporánea, sino muy oportuna, pues fue para muchos ricos una manera de hacer grandes negocios. La apertura de la línea férrea con un trazado casi paralelo al del Canal de Castilla dejó este sin utilización para el transporte y la

comunicación, si bien en su cauce se situaron fábricas de papel, de harinas, cueros, molinos, armas e incluso astilleros⁴¹⁹:

ROBERTO:Hasta Zamora;
que, según lo pobre y flaca
que la vemos en el día,
parece que todavía
la gobierna Doña Urraca.
El ramal en construcción
agua llevará a su seno,
que fecunde su terreno
y exporte su producción.
Zamora con su influencia
podrá, moviendo las canas,
competir con sus hermanas
Valladolid y Palencia.
Yo siempre a cualquier proyecto
el bien general asocio,
y hago, al hacer mi negocio,
el de todos.
(I, 1)

Si la otorgan,
como espero, antes de un año
llega el canal a Zamora.
Ya sabéis dónde se halla
la tal finquita; pues toma
tan grande valor, que hacemos
todos una suerte loca.
Ved: Castronuevo. Estas tierras,
que están al canal tan próximas,
diez veces aumentarán
su valor, cuando las obras
se terminen... A nosotros
la dehesa tendrá de costa
solo la tercera parte
de lo que hoy vale; de forma
que en un año treinta veces
nuestro dinero se doble.
(I, 16)

VI. 2. 2. Estructura externa

El profesor Jesús Rubio Jiménez afirma que *El tanto por ciento* tiene una estructura más sencilla que *El tejado de vidrio* y que *El nuevo Don Juan*. Presenta a la joven viuda Isabel

⁴¹⁹ Cfr. <http://www.canaldecastilla.org/content/view/34/52/>, consultado por última vez el 12 de Julio de 2014.

asediada por tres pretendientes: Pablo, Roberto y Andrés. Recuerda modelos constructivos bretonianos y aun neoclásicos. La propia Isabel, condesa viuda de un anciano, repite esquemas hartos conocidos. La presencia de tres pretendientes responde a la necesidad de presentar variaciones sobre un mismo tipo: Pablo encarna al pretendiente honrado; Roberto, al especulador y egoísta, y Andrés al arruinado que busca recuperar posición social mediante un matrimonio ventajoso (1988b, 656-657).

La comedia, género en el que la incluye el autor, está dividida en tres actos que se corresponden perfectamente con la introducción, el desarrollo y la conclusión. Por tanto, responde al esquema de la *pièce bien faite*.

El acto primero tiene dieciocho escenas más una primera, o sea, diecinueve, de desigual amplitud. Es donde se presenta el argumento que carece de la monotonía peculiar de las exposiciones, y todos los personajes están perfectamente descritos con referencia a los temas importantes que se van a tratar: el dinero, el amor, la amistad, la fidelidad, el libertinaje. Asimismo, el nudo queda planteado: la traición a Pablo, la emboscada que le van a tender a la condesa y el intento de que el amor de ambos no se logre. A partir de la escena sexta, momento de tensión porque los enamorados protagonistas, Pablo e Isabel, acuerdan confesar su amor y preparar su boda, se plantean los conflictos: la envidia que suscitan entre los que les rodean, la trampa pergeñada por Roberto y Andrés, el favor que Pablo le ha hecho a un amigo prestándose de fiador y consecuente ruina, el engaño de su amigo Roberto a quien pide ayuda, el planteamiento de un negocio perverso en perjuicio de Pablo y del que Roberto y sus aliados, todos en connivencia, saldrán beneficiados; las calumnias a Pablo y abandono de este por parte de Isabel.

El acto segundo contiene veintiuna escenas más otra primera, todas bastante cortas salvo la inicial. Manuel de la Revilla afirma que “es por sí solo un drama admirable” (2006) y es en este acto cuando Juan Eugenio Hartzenbusch, que estaba viendo la representación, gritó por primera vez “¡Calderón ha resucitado!” Clave es la escena cuarta, cuando Petra insta a su primo Andrés, libertino arruinado, a casarse con la condesa y su importancia en el conjunto del acto queda resaltada porque al final de la misma todo el teatro se ilumina, según la acotación que incluye el autor: “Entra en la habitación Isabel; Ramona abre la puerta del fondo, el teatro se ilumina del todo”. La tensión se mantiene a lo largo de las escenas siguientes en las que ocurren estos hechos: Isabel, que estaba dispuesta a reconciliarse con Pablo, es ahora rechazada por él porque, a todas luces, Andrés ha pasado la noche en su habitación. La condesa se desmaya en la séptima y cuando se repone está dispuesta a luchar denodadamente por demostrar el engaño y limpiar su honra, aunque sus amigos y criados no la apoyen, pues eso perjudicaría el negocio

pendiente. En la escena vigesimoprimera, que pone fin al acto, se alcanza el climax de la comedia y es, realmente, una escena magnífica pues la protagonista se crece dramáticamente en su afán mientras el resto de los personajes, es una especie de *delirium tremens*, hacen oídos sordos al intento titánico de Isabel por demostrar su inocencia porque no están dispuestos a que el negocio se les hunda. Pablo los recrimina por su silencio, pero no es capaz de atender las razones de Isabel y la abandona. Esta cae sin sentido en brazos de Roberto que ha sido testigo mudo y que se alegra de lo ocurrido: “¡Ya es mía! [...] ¡Negocio redondo!” Los demás los rodean.

El tercer acto tiene trece escenas, más una primera y otra última, o sea, quince en total y todas bastante cortas. No necesita el autor mucho para deshacer todo el embrollo que soluciona con gran talento dramático. Roberto y Sabino piensan en engañar al resto de participantes y quedarse ellos dos con el beneficio de la compraventa de la tierra de Pablo. Convencen a los demás para que vendan sus participaciones. La condesa está tan deprimida que en ocasiones roza la locura, pero eso no le impide reflexionar en el asunto y pensar que todo ha sido un malentendido con Pablo. Los titubeos de Gaspar que, en momentos, se arrepiente de su maldad, le corroboran a la condesa Isabel que sus elucubraciones son ciertas y llega a la conclusión de que todos mienten para beneficiarse en perjuicio de su novio y de ella misma. La escena central a partir de la cual todo rueda hacia el final es la séptima, en la que los criados le piden perdón a Isabel por su malvado comportamiento y ella accede a perdonarlos a cambio de que hablen con Pablo. En la escena siguiente, Roberto, que desconoce lo sucedido, le comunica a Isabel que tiene una carta de Andrés quien, desde la cárcel por “cuestión de ochavos”, confiesa su villanía y su traición; él aprovecha para erigirse en su defensor, declararle que es hombre muy rico y pedirle su mano. La condesa le dice que se lo pensará mientras gana tiempo hasta terminar de poner en pie todo el turbio asunto y pagar la fianza que Pablo tenía pendiente. Cuando ya está todo arreglado, le hace venir a su casa y descubre los entresijos delante de todos, que ya han vendido sus acciones y no tienen por qué seguir manteniendo el engaño. Roberto pierde el dinero con el que les había comprado las partes a sus compinches y los protagonistas acaban felizmente reconciliados. El amor triunfante sí que “es un negocio redondo”, afirma muy alegre la condesa, y así termina la obra.

Valera, en su crítica, afirma lo siguiente: “Sería menester extenderse mucho para hacer aquí un bosquejo incoloro del modo discreto y seguro con que el poeta desenvuelve la acción de su bella economía y magistral desarrollo de su interés, siempre creciente, y de la naturalidad con que llega el desenlace” (1861, 227).

Calixto Oyuela, que vio representada la obra por Rafael Calvo y Antonia Contreras, en el décimo aniversario de la muerte de López de Ayala, hace el siguiente resumen:

[*El tanto por ciento*] es notable por la belleza de la concepción, por la habilidad de los recursos dramáticos, por la intensidad de los afectos, por la fuerza sorprendente de las expresiones, por la grandeza de la inspiración, en fin. No dudo en afirmar que esta pieza no es solamente una de las mejores del teatro español, sino de todos los teatros del mundo.

En el primer acto, que contiene una sencilla y hábil exposición, empeñase ya la acción con viveza y energía, y el carácter de Roberto (interpretado con la mayor naturalidad y soltura por el señor Jiménez, quien cada día afirma más su reputación artística entre nosotros) muéstrase ya en todo su alcance y significado. En el acto segundo, de una perfección desesperante, la acción llega a su mayor elevación y grandeza, y cuando a causa del testimonio de inocencia de la condesa ofrecido ante Pablo por Petra y su esposo y los demás personajes comprometidos en el negocio de la dehesa, parece que llega a un término feliz, el autor, valiéndose de un habilísimo recurso, vuelve a enredar la intriga, y los buenos sentimientos próximos a manifestarse en aquellos sórdidos comerciantes, tornan a sepultarse en la escoria del vil interés nuevamente estimulado. Esta rápida transición de la escena en que la condesa desesperada va a vindicarse en presencia de su amante y en la que Roberto entra arrojando con su mercantilismo un manto de hielo sobre todo arranque generoso es verdaderamente magistral. La sensación que en el espectador produce es inesperada y la tensión de espíritu en que se hallaba queda un instante mitigada para renacer con más fuerza en la escena siguiente, que es hermosísima: Cuando Pablo se cree engañado por la condesa, descarga sobre la inocente acusada frases aceradas, sangrientas, mezcla turbulenta de cólera y desprecio:

CONDESA: ¡Eh!... Basta... No se dilate...

PABLO: ¡No! Que al fin quiere la suerte
que el engaño se despierte
y la traición se delate!

CONDESA: ¡Qué engaño!...

PABLO: Yo empobrecí
y usted me olvidó, señora.

CONDESA: ¡Ah!

PABLO: Y ahora vuelve, y ahora
usted no es digna de mí!

[...]

CONDESA: Por Dios, Pablo, no consientas
en la ruindad de esos seres,
fiscales de las mujeres,
rebuscadores de afrentas;
que piensan en su maldad,
cuando nuestra vida exprimen,
que hasta encontrar algún crimen
no han hallado la verdad.

[...]

PABLO: ¡Me ofreces tu mano!

Y todo se queda en calma
cuando mi esposa te llames...

¡Si piensan estas infames
que ya no hay amor, no hay alma!

(II, 18)

En toda esta escena, intensamente dolorosa, Rafael Calvo se mostró rico de inspiración y sentimiento. La ira y el desprecio le embargaban, y descargaba rayos en vez de palabras sobre la

cabeza de la acusada. Por su parte, la señora Contreras dijo bien la escena en que pretendiendo sacar de los circunstantes su testimonio de inocencia, estos permanecen mudos, sellado el labio con el amor del oro. Y manifestó verdadero sentimiento de la situación cuando, dejando de lado la súplica, advierte que está pidiendo lo que nadie le puede quitar. Llena de dignidad y altivez pronunció aquellos hermosísimos versos:

¿Y pensáis que estos agravios
me envilencen? ¡Qué sandez!
¡Qué!... ¡La virtud, la honradez,
¿dependen de infames labios?
¡Soy honrada! Y aunque vea
el orbe lo que sucede,
el orbe entero no puede
hacer que yo no lo sea!
Si yo me debo quejarse
a mí misma, a mí, que vengo
a pedirles lo que tengo,
lo que ellos no pueden dar.
¡Mi honra! ¿Quién os la pide,
si siempre me ha acompañado?
¡La debo a Dios, que me ha dado
el alma donde reside!
(II, 21)

Estos versos, exhalación pura y ardorosa de un espíritu vil e indignamente ultrajado, fueron dichos por la señora Contreras de una manera digna de ellos [...]

Si *El tanto por ciento* es tan admirable por sus cualidades fundamentales, no lo es menos por sus primores externos: tiene gran riqueza y naturalidad de formas, un diálogo vivo y bien sostenido y una versificación fácil y esmerada a la vez. Verdad es que estas condiciones le son comunes con las demás comedias de López de Ayala.

Si entre tantas perfecciones fuera permitido señalar algún ligero defecto, yo diría, no sin temor de equivocarme, que no es verosímil el que un hombre tan “ducho” (según su propia expresión) como Roberto, se empeñe en comprar, y compre al fin, la parte que en el negocio de la dehesa tenían los personajes a que antes me he referido. Era evidente que siendo la esperanza del lucro lo que les impedía proclamar la inocencia de la condesa, una vez que aquella hubiera desaparecido, bien podían hacerlo eficazmente, lo cual no convenía, por cierto, al astuto comerciante, hasta el momento de celebrarse su boda con Isabel. Podían también, como en efecto sucede, descubrir a esta el asunto de la dehesa de Pablo, y poniendo en descubierto los manejos de Roberto, frustrar su casamiento, aun en el supuesto de que la condesa lo hubiese aceptado sinceramente. Puede, no obstante, observarse, que el exceso de avaricia era motivo suficiente para ofuscarle, y él contaba, además, con que la condesa, interesada, según suponía, en su fortuna, no retrocedería por ningún motivo.

Como quiera, el hecho es que esta comedia es un modelo de arte realista bien entendido. Sin dejar de estar arrancada de entrañas españolas, sin carecer del tinte de la época y del país en que fue escrita (condición ineludible de toda buena obra artística), posee un interés general, en razón de que ciertos fenómenos sociales tienen en la mayor parte de las naciones civilizadas contemporáneas marcadas semejanzas (1889, 147-157).

Calvo Asensio, por su parte, puntualiza que donde mejor se ve el inmenso talento del dramaturgo es en el tercer acto, ya desprovisto de interés, sin acción imposible de sostener después del triunfo en el segundo obtenido, y que sin embargo resulta tan bien conducido, con tal discreción combinado, y agradable hasta el punto de que el espectador, seducido por el diálogo y

por la habilidad y el ingenio del poeta, se deja cautivar de nuevo, “y sigue atento hasta el desenlace, admirando cada vez más las raras prendas del insigne vate a quien es dado conseguir tales triunfos” (1875, 171).

En cuanto a las acotaciones, son en esta obra bastante exhaustivas y puntuales si bien se van haciendo más escuetas a medida que avanza la obra:

Petra, Gaspar y Roberto, de pie, alrededor de una mesa, examinan un plano. Andrés, a la derecha, sentado en una silla y leyendo un libro o un periódico (Acotación inicial, I, 1).

PETRA: *(Extrañando la frase.)* ¿Fuerza motriz? (I, 1)

ROBERTO: *(Como recordando.)* ¿Qué plan?... (I, 2)

RAMONA: Oye *(Andrés vuelve la cara.)* (I, 3)

CONDESA: ¡Si eres bueno! *(Cogiéndole una mano. Pablo intenta besar la suya; Isabel la retira, mirando alrededor.)* (I, 4)

PETRA: Bueno *(Esto lo dicen mientras Isabel se sienta y Andrés coge su silla. Petra pasa a la izquierda; coge el libro que Andrés dejó encima de la silla que ocupó al principio del acto, y se sienta en ella. En tanto entra Sabino, y Pablo le sale al encuentro.)* (I, 7)

GASPAR: *(A Roberto en tono de súplica.)* Fue tu compañero. (I, 13)

Ramona, que sale de su habitación con una bujía en la mano. Se acerca de puntillas al dormitorio de la Condesa, aplica el oído a la cerradura de la puerta, y escucha un momento. (Acotación inicial, II, 1)

ANDRÉS: *(Mostrándola.)* Esa flor / se encontraba en ese pecho. (II, 4)

ANDRÉS: Yo me escondo... *(Entra en la habitación Isabel; Ramona abre la puerta del fondo; el teatro se ilumina del todo.)* (II, 4)

CONDESA: *(Trémula.)* ¿Yo? ¿Por qué? *(Pablo y Roberto observan con inquietud creciente a la Condesa.)* (II, 7)

PABLO: Ya quizás no se acuerde ninguno... *(A la Condesa con sarcasmo sangriento.)* (II, 21) [¿Cómo se consigue la enunciación “con sarcasmo sangriento?”]

ROBERTO: (*Mirando su reloj.*) Cada minuto me vale seis mil duros... (III, 2)

CONDESA: En tanto que yo pedí / cuentas de mi honor en vano, / por los dedos de la mano, / tú echabas cuentas... así... (*Lo hace.*) (III, 5)

PETRA: Sí; Pablo tiene vendida (Con expresión de vergüenza y arrepentimiento.) (III, 7)

SABINO: (*Después de observar a Petra y Roberto.*) (Esto me huele a... ¿Si el parte habrá ya fructificado?) (III, 11)

Las didascalias, al ser las acotaciones tan concretas, son escasas y aportan exactitud y detalle. En este caso, Ayala no ha querido dejar que el director o los actores intuyan cómo ha de ser la actuación que él quiere fijar y dejar precisada. Veamos algunos ejemplos:

GASPAR: ¿Qué tienes, chico? Estás trémulo. (I, 8)

ROBERTO: Tú eras alegre, y hoy, chico... (*Mirándole.*) / ¿Tienes esplín? (I, 11)

En ambos casos, podría haberse suprimido la segunda parte, o sea, la enunciación afirmativa, pues con la pregunta ya se sobreentiende cuál debe ser el semblante del actor que interpreta el papel de Pablo y con la interrogación absoluta en el segundo queda implícita la respuesta. Las didascalias se hallan principalmente en los momentos en que los personajes utilizan la ironía, dejan en suspensión sus parlamentos o utilizan oraciones exclamativas. En muchos de esos casos, no hay instrucciones del dramaturgo ni acerca de la entonación ni de los movimientos o gestos.

PETRA: ¡Si tuviera mi marido alguna fuerza motriz! (I, 1)

ANDRÉS: ¡Chis!, más bajo. (I, 2)

SABINO: ¡Ya tengo reposo! (I,4)

GASPAR: Voy al instante. (I, 9)

CONDESA: ¡Tú en la quinta! ¡Ah! Ya concibo / la razón. (II, 2)

ROBERTO: ¡Fiado en su virtud!... ¡Qué sandez! (II, 8)

PABLO: ¡Matarte yo! No tiembles... (II, 18)

SABINO: *Después de mirar a Roberto.* ¡El hombre!... Veremos... ¡Ejem!... *(Tosiendo.)*
(III, 2)

CONDESA: ¡Petrita que palideces! (III. 5)

RAMONA: ¿A que el tonto que decías eres tú? (III. 11)

PETRA: ¡Preso! ¿Será por un duelo? (III. Escena última)

VI. 2. 3. Estructura interna

La acción que se describe en la obra es totalmente verosímil. Ayala debió conocer muchas circunstancias y situaciones similares porque, como dice el antagonista, lo que sucede es lo que ocurre en el siglo en el que vivimos y “ese es el mundo”. Efectivamente, el agiotaje era una de las grandes obsesiones de la sociedad en los años anteriores a la revolución del 68. La obra, estrenada en 1863, responde absolutamente a su época. Una nota de realismo que no deja de ser anecdótica es la referencia al periódico que trae Roberto donde se anuncia la subvención concedida por el Gobierno para el negocio del que piensan obtener grandes beneficios. Es *La Correspondencia* (II, 20). Otras serían las alusiones a los lugares de vacaciones, las obras gubernamentales en ciernes, las noticias de la gacetilla, lo que ocurre en Madrid, las referencias a la historia de España...

Resumiré la acción y evitaré entrar en detalles ya conocidos: se parte de una situación inicial equilibrada en la que unos personajes de clase alta y pudiente pasan sus vacaciones en un balneario del Norte, a donde han ido a tomar las aguas o tomar los baños, que era como se decía en la época en que se sitúan. El conflicto se avecina cuando un malvado intenta estafar a un amigo y dejarlo sin una dehesa que va a revalorizarse treinta veces (primer acto); después va a intentar dejarlo sin su novia (que es rica y noble) para casarse él con ella (segundo acto) y, por fin, la situación inicial se recupera: los protagonistas logran su amor y recuperan la finca y los malos pierden el pingüe negocio (tercer acto).

Como ya se dijo, la estructura es la clásica y lineal y la acción no sufre más avatares que los propios que dificultan la consecución de los diferentes fines para dar lugar a un argumento

consistente y serio. Juan Valera, en la crítica literaria que hace de la obra, afirma que la mayor excelencia de ella no está en los caracteres sino en la acción que

es, sin duda, lo esencial de todo drama. Los caracteres no lo son sino en cuanto la acción nace de ellos. Para que la acción no se convierta en enredo y no sea una caprichosa combinación de cualidades urdida por el poeta y un tejido de lances en que envuelve a sus personajes, es menester que el móvil primero de la acción esté en los caracteres, que la acción sea la lucha de ellos, que el fin de la acción sea su propósito, y que el desenlace sea el término natural de la lucha o por la conciliación de los opuestos caracteres o por el triunfo de alguno sobre los otros. Un acaso, un incidente, una circunstancia exterior, que no nazca de los caracteres puede intervenir asimismo en el progreso de la acción y en su desenlace; pero tiene menos interés que toda circunstancia que nazca del choque, de la lucha de los caracteres mismos. Parece también, aunque esto es más difícil de explicar, que en toda bella obra dramática es móvil de la acción, no solo la fuerza de los caracteres, sino también el pensamiento, en el cual está la personalidad del poeta, que no debe manifestarse, sino asistir invisible y concurrir a la acción dramática, como su oculta providencia. Todas estas condiciones es fácil de reconocer que se cumplen en el drama de que nos ocupamos.

La acción es efecto del amor de la Condesa y de Pablo, y de la codicia de los demás personajes. Enajenada la dehesa con la cláusula de retroventa, todos los acontecimientos que se siguen nacen de los caracteres de su desenvolvimiento, y por la impulsión que les da el poeta hacia un fin determinado (1861, 316-317).

Goenaga y Maguna, en su análisis, añaden que la acción se desarrolla con lentitud porque el estudio de los personajes y de las situaciones está perfectamente detallado, “al milímetro”. Coinciden con Valera en que la acción se va desarrollando apoyada en la lucha entre los dos protagonistas, en los que manda el sentimiento del amor, y los antagonistas, encabezados por Roberto, que constituyen la tropa positivista. Los segundos van colocando entre los primeros diferentes obstáculos que imposibilitan su acercamiento, porque precisamente en estorbarlo radica su interés que es el motor que no se frena con escrúpulos morales ni con delicadezas de conciencia, sino que obra bajo la consigna del negocio (1972, 317). Por último, ambos estudiosos contestan con el siguiente razonamiento a algunos críticos que se habían planteado que en la acción de la obra se hubiera podido prescindir del personaje Andrés:

El episodio, ese u otro semejante, es fundamental en la marcha de la acción para aparente desdoro de la Condesa ante su pretendiente y baja actuación moral de Petra y Ramona. Pero es que, además, la entrada de Andrés quedaría justificada quizá por la catadura cínica del personaje, que es otro de los aspectos válidos del positivismo reinante. Por tanto, Andrés y su actuación no quiebran la unidad (1972, 316-317).

Según la teoría actancial de Greimas, todos los personajes son fundamentales y claves en la obra, pues cada uno cumple un papel necesario. En el centro está Isabel (sujeto) que mueve todo el argumento; sus intereses se basan en el amor (destinador) que siente por Pablo (objeto) y en su deseo de ser feliz (destinatario). Para impedir su objetivo, aparecen Roberto, oponente principal, y Andrés, que colabora con el primero como ayudante, siendo un oponente más para

que la unión entre Isabel y Pablo se consolide. Como ayudantes, aparecen Petra, Sabino, Ramona, etc., que, engañados por Roberto, se unen a este para impedir la unión de los protagonistas y conseguir así que el negocio salga en el beneficio de ellos y de Roberto.

Robert Lott considera, pese a todo lo dicho, que es poco consistente el asunto que da principio a todo el argumento: Pablo incurre en una gran deuda porque pretende comprar y regalar a la Condesa un pedazo de la propiedad por la que había expresado su admiración por una flor que crecía en ella (1971, 850). Ciertamente resulta un motivo anecdótico y buscado por el autor a propósito para el desarrollo de la trama, pero es que son estas escenas las que actúan como catálisis, favoreciendo el enredo. Por otra parte, contrasta la sensibilidad de Isabel con el materialismo de los otros.

VI. 2. 4. Personajes

Los personajes principales sobre los que gravita la acción son los enamorados Pablo e Isabel, que representan el desinterés por el dinero, la generosidad, el honor y la honra, y Roberto, que es el más claro ejemplo del avaro que lo supedita todo al logro de unas ganancias. Los primeros contra el segundo y la cohorte que le sigue en la persecución del dinero forman los dos grupos enfrentados. Juan Valera, refiriéndose a ellos, escribió lo siguiente:

Los personajes están vivos, sienten, hablan y obran por sí. No son figuras indeterminadas, ni alegóricas de vicios y virtudes, ni personificadas abstracciones. La personalidad del poeta se diría que se divide en tantas almas cuantas son las que toman parte en la acción; y cada una de ellas tiene su ser, y su condición esencial, y su verdad, y su realidad humanas; raro merecimiento en el día en que hay tanto de convencional, de falso y de muerto, en las comedias.

La determinación de los caracteres que hace de cada personaje un individuo distinto, con los rasgos bien marcados de la fisonomía moral, es completa en todos los personajes cómicos. El criado, la criada, Gaspar, su mujer y Andrés, son “ellos”, que no acertamos a explicar de otro modo nuestra idea.

El usurero Roberto es el que tiene menos individualidad; es el que más participa de lo abstracto y de lo alegórico. Roberto parece, en ocasiones, el mismo “tanto por ciento” personificado. Ya comprenderá el señor Ayala que está es más bien observación que censura. Molière, el gran Molière, nos da en *El avaro*, en *El hipócrita*, en *El misántropo*, ejemplo de estos seres ideales que carecen de toda la realidad apetecible, por ser cada uno de ellos más bien un “tipo general” que un “individuo viviente”.

Los protagonistas del drama tienen también verdad y belleza, pero es menester confesar que no se determinan, que no se individualizan por el carácter mismo, sino por la acción y por la pasión. Son dos almas nobles, honradas y enamoradas. Supuestas las circunstancias, se determinan y obran. Por eso se señalan por la pasión, no por los caracteres. La castidad y el amor en la mujer, en el hombre, se ha de suponer y aún se ha de creer, que no son prendas tan raras que basten a determinar un carácter. Así es, que Pablo y la Condesa no se nos quedan en el alma, como todas las figuras poéticas que antes hemos citado; y con todo, Pablo y la Condesa, en el

final del segundo acto y en algunos momentos del tercero, se elevan a la mayor sublimidad que cabe en poesía. Las escenas a que aludimos no desmerecen de las mejores que pueda haber fantaseado y trazado el más egregio poeta [...].

Los personajes malos de *El tanto por ciento* no son completamente malos; son débiles, son pecadores, pero no se hacen odiosos al público, hasta el punto de que los que son cómicos dejen de serlo, como dejan de serlo el hipócrita y otros personajes de Molière, y hasta el punto de que los que son dramáticos se hagan indignos del perdón que Pablo y la Condesa les conceden a lo último, e incapaces de reconciliación final y del dichoso desenlace con que termina el drama. Al criado le disculpa su grosería y zafia pretensión de entendido; a la criada, su simpleza; a Gaspar, la falta de voluntad, su carácter débil y el estar sometido a su mujer, y a su mujer su misma vulgaridad e insignificancia y la vanidad, no ya solo de ser rica, sino de mostrarse hábil para llegar a serlo. Gaspar y la criada, además, aunque arrastrados por la corriente a cometer faltas que casi pueden calificarse de delitos, sienten compasión por la víctima y prueban la amargura del remordimiento. Roberto es el más firme, el más decidido en la maldad, y tiene, sin embargo, un momento en que no es todo lo malo que a sus intereses convenía. Este momento no es un momento insignificante, sino el que decide de la acción del drama, el de la compra de la dehesa. Pudo haberla comprado sin condición, y no calculó para hacerlo, bastante fríamente (1861, 225-227).

Gonzalo Calvo Asensio valora también positivamente a los personajes de la obra:

La gracia, la facilidad, la desenvoltura cómica con que el autor presenta sus personajes durante el primer acto, ligándoles a todos con lazos de un interés común, merced a la habilidad del avaro Roberto, tipo tan bien diseñado como verdadero, contrastando con la sencillez y del desinterés de dos felices amantes, llegan a la energía, brillantez, inspiración y vigor dramático en el supremo instante en que la pasión y la sospecha riñen ferocísima batalla con el egoísmo cauteloso, y la honra de una dama injustamente comprometida. Grandes frases, levantados conceptos, entonación robusta, elocuente y rapidísimo diálogo, pasión, arranque dramático, cuanto puede servir a conmover al espectador y excitar su entusiasmo, ha sabido combinarlo por admirable manera al laureado autor de tan bellísima producción dramática (1875, 171-172).

Francisco Blanco García, por su parte, pondera el ajustado retrato que Ayala hace, con sus personajes, de la sociedad “positiva” de la época,

El tanto por ciento es la anatomía fiel, estudiada y minuciosa del positivismo avasallador que nos invade, y por obedecer a un intento tan eminentemente social, no cabe con holgura dentro del hogar doméstico, ocupando la realidad un espacio mayor a pesar de las apariencias. Los personajes que intervienen en la acción y la acción en sí misma van supeditados a otro elemento de oculta e irresistible virtualidad que influye en ellos y en ella y que es el verdadero núcleo en cuyo derredor giran [...] El propósito [de Ayala] es demostrar que hoy el interés ha venido a reemplazar con despotismo irresponsable todas las grandes aspiraciones del alma humana. Los avaros de *El tanto por ciento* están distantísimos del figurón y la caricatura, son de esos avaros que se encuentran en todas partes y a todas horas y que sin personificar el vicio siguen sus inspiraciones por conveniencia mal entendida, por debilidad, por moda o por contagio. Con lo cual ya se dejan traslucir el propósito del poeta y el procedimiento que usa [...] El procedimiento consiste no en escoger una representación tópica del egoísmo, sino varios gradualmente dispuestos, para dar a comprender por este medio las proporciones del coloso, mostrándole presente en los negocios más ordinarios de la vida y en el lenguaje de la conversación como enemigo encubierto, a que se tienden los brazos, porque no se le conoce [...] Ahora el ponderar el tacto singularísimo, la previsión sagaz y el arte, en suma, con que va desenvolviendo la urdimbre

y se concentran en una sola tantas y tan diferentes personalidades, aunados solo por la hidropesía del negocio, la solidez que presta tal artificio a la demostración de la tesis, no reñida, ni mucho menos, con el carácter independiente y desinteresado de la belleza y la complicación y originalidad de recursos dramáticos: el ponderar todo esto sería excusado tratándose de una obra de Ayala y de obra tan universalmente aplaudida desde su aparición... Si no señala *El tanto por ciento* la cumbre más excelsa adonde llegó el ingenio de su autor, en aquel drama es, por lo menos, donde aprovechó como nunca la madurez de los años, la experiencia del mundo y el conocimiento del corazón, sin contar las prendas rigurosamente literarias (1899-1912, 188-190).

También José Antonio Paz: “El propósito es demostrar que hoy el interés ha venido a reemplazar con despotismo irresponsable todas las grandes aspiraciones del alma humana. La trama y sus personajes, en el dorado mundo de la burguesía, viven bajo la fatalidad de las preocupaciones erróneas, el afán del negocio, el tanto por ciento; contra ello predica el drama desde el principio al fin (1878, 571):

CONDESA: Vivirás en calma
si llegas a comprender
que ese afán de enriquecer
el cuerpo a costa del alma,
es universal veneno
de la conciencia del hombre,
que nos tapa con el nombre
de negocio, tanto cieno...
codicia que nunca está
saciada y siempre adelante...
(III, escena última)

Narciso Alonso Cortés, tras haber resumido la tesis, comenta el drama y se fija en los mismos versos que, en definitiva, recogen toda la enseñanza de la obra. Dice así el crítico:

Mas lo que comunica calor y animación a cosa tan sencilla es la coordinación de los hechos que con lógica estricta se van sucediendo en el terreno más real y humano y van dando a conocer con todo relieve la integridad moral de unos personajes, la vileza de otros, la lucha que sostienen algunos entre su conciencia y sus ambiciones para evidenciar lo que constituye el pensamiento fundamental de la obra; el afán de codicia que domina muchas almas y que en los tiempos actuales persigue sus fines mediante las especulaciones más punibles, ocultas bajo la forma de negocios y apelando, si es necesario, a las armas de la calumnia. Tentaciones que el hombre honrado debe dominar para no caer en los abismos que ofrece, como dice la condesa en las palabras finales de la comedia (1957, IV, 2, 294).

A. Goenaga y J. P. Maguna hacen también su propia valoración:

En el cuadro de caracteres, Ayala ha formado dos grupos: el de los que la codicia domina, con Roberto al frente, y el de los dos amantes, Pablo y la condesa, que sufren los efectos de esa codicia, que pone en peligro sus relaciones y su amor.

Roberto subordina prácticamente todos los valores al dinero. Ganar es su único afán. Un afán que le hace manejar circunstancias, personas, conciencias, a su propio lucro [...] Pero donde muestra su espíritu codicioso en extremo es en la organización del ataque a Pablo y a la condesa. Nada le detiene. Sabe aliarse con aquellos que tiene alrededor y excitarles su codicia, siempre con la única intención de lucrarse él. A Gaspar le domina mediante Petra, cuyas aficiones dinerarias ha podido captar bien pronto. A los criados no ha necesitado espolearlos; ellos se han apresurado a intervenir al avizorar la ganancia, Andrés es un instrumento para deshonorar a la condesa y mediante esto dominarla [...]. Y, sin embargo, Roberto tan ocurrente y conocedor de los cambalaches y también de los corazones humanos, ha tenido un fallo definitivo, fatal: ha caído en las redes de su propia avaricia. Ha considerado a la condesa tan codiciosa como él. Así se lo ha hecho ver cuando ha ponderado sus propias habilidades como hombre de negocios con el fin de que ella lo aceptara por esposo.

Cuando a última hora se enfrenta con Pablo, que viene llamado por la condesa a oír el testimonio de su inocencia, Roberto le abre los ojos y le amonesta:

ROBERTO: Ya es necesario que empieces
a saber lo que es el mundo.
Gaspar te llama a su amigo,
la Petra te quiere bien;
y a pesar de eso, también
tomaron parte conmigo
en el negocio.
[...]
Y Sabino, ¿y qué más?
Hasta Ramona; y quizás
por eso callaron
cuando la pobre Condesa.
[...]
Ya la vieron casada
contigo y desempeñada
con su fortuna la dehesa.
Todo se da a Belcebú
cuando media el interés.
[...]
Este que ves
es el mundo.

Pero Pablo responde:

¡Ese eres tú!
¡Si esa maldad tan cruel,
si avaricia tan grosera
fuera el mundo, yo tuviera
vergüenza de estar en él! (III, 13) (1972, 311-312)

Después de recoger todas las opiniones de tan respetables críticos no es mucho lo que queda por decir. Aun así, cabe añadir algunas puntualizaciones obtenidas de la observación y análisis de la obra. Los personajes, todos redondos, están muy bien diseñados y cumplen con la

norma de la discreción dramática salvo, a mi parecer, Sabino⁴²⁰, que pasa, en un tiempo demasiado breve, de ser un simple criado que utiliza vulgarismos en sus actuaciones lingüísticas a ser un experto especulador que usa un vocabulario específico: “¡Me entusiasman / los hombres que saben tanto!” (I, 13), había pensado de Roberto, y él intentará imitarlo. Empezará a referirse al personaje de Pablo con desprecio e incluso a faltarle al decoro con el uso de la palabra “perlático”, demasiado culta y específica (se refiere a la persona que padece perlesía o parálisis de algunas partes del cuerpo. También en el acto I, 15, usa “alícuota”, que en el lenguaje administrativo alude a la parte proporcional que le corresponde a alguien en un negocio. Sabino llega a creerse muy listo pero Roberto se ríe de él (y el público también) y piensa aprovecharse, como se deduce de su comentario: “A ver si adivinas la manera [...] / ¡Salud al futuro capitalista!”; o sea, a él, que sí es un especulador además de un vil traidor. Sin duda, es un recurso que Ayala utiliza para hacer cómico al personaje, pues la obra está bien pensada y construida y ningún parlamento es gratuito.

Y no solo será su vocabulario, también su actitud será de desprecio contra Pablo y contra Isabel, tratándolos con una hipocresía que encubre envidia y malquerencia. Así se muestra cuando Sabino tiene que ir preparando a su novia para que, llegado el momento, los traicione también. Ramona le ha contado el comportamiento cariñoso que tuvo Pablo con ella y cómo ella lo animó a casarse con la condesa. A Sabino le interesa ver en ese abrazo malicia:

RAMONA: Sin malicia alguna.
 [...]

No es posible
 ser zafia. Yo... la verdad...
 SABINO: (¡Tanta sensibilidad
 me puede ser muy sensible!)
 [...]

(Si no la escamo,
 no arranco de raíz...)
 [...]

¿No mienten las fachas?
 ¡Ya ha perdido a tres muchachas!
 (I, 4)

Más adelante, cuando Pablo tiene que pagar la finca que ha adquirido:

SABINO: Señorito,
 que está aguardando respuesta
 ese hombre.
 [...]

⁴²⁰Sabino es un adjetivo gentilicio que designa al oriundo de una tribu antigua de Italia central, famosa por el episodio mitológico del raptó de las sabinas, representado en una magnífica escultura manierista por Giambologna que Francisco I mandó colocar en 1585 en la Loggia dei Lanzi de la Plaza de la Señoría de Florencia. Por tanto, la apreciación de que el nombre en esta obra pueda ser simbólico y referirse irónicamente a sabio, o mejor dicho el que cree que se las sabe todas, no deja de ser una ironía.

(Mi don Pablo
por lo visto está de trueno.)
PABLO:Mi honra...
ROBERTO:¿Qué quieres que haga?
El hombre más caballero,
cuando no tiene dinero...
No lo tiene.
SABINO:(Y no lo paga.)
ROBERTO:Hay que tentarse la ropa
para dar dinero.
SABINO:(¡Pues!)
(I, 13)

El trato de “señorito” sitúa la posición de Sabino como criado de Pablo. Hay en sus comentarios un regusto malevolente, como del que se alegra de ver a su señor en esa nefasta tesitura, y, en efecto, de ahí va a pasar sin dilación a traicionarlo. En cuanto a Ramona, su comportamiento es muy parecido; sopesa lo que tiene ahorrado con el valor que para ella tiene su novio y gana el dinero:

SABINO:¿Y hemos ahorrado
lo bastante todavía?
RAMONA:Yo... mucho más que tú vales.
(I, 4)

En una actitud indigna escudriña por el ojo de la cerradura si Andrés está o no en el cuarto de la condesa, porque de esa fechoría va a depender todo lo que ya sabemos. La acotación que introduce Ayala para describirla pillada *in fraganti* no deja lugar a dudas de que al dramaturgo no le gustan las criadas a las que cree fisgonas e ingratas, aprovechadas y traidoras (recordemos la Elisa de *El tejado de vidrio*). Ella ha sido cómplice al subir a Andrés a la habitación, pero cuando ve a su ama tan triste y afligida, hay un atisbo de remordimiento, no quiere que entre en la habitación y la invita a dar un paseo; pronto rectifica y pone en marcha su inicuo plan:

RAMONA:(Si no es el marido
don Pablo, no desempeña
en el término preciso
nuestra dehesa. Y si las Cortes
nos dan lo que hemos pedido
para el canal... Doña Petra,
y yo, y él, y todos ricos.)
[...]
(pendiente de un hilo estoy.)
(II, 3)

La condesa se da cuenta de su comprometida situación y acusa a la criada, pero esta se defiende: “¡Yo tomar (*Lloriqueando.*) / dinero por... (Ayudar / mi negocio es otra cosa.) (*Con sinceridad.*)” Inmediatamente, pretende colaborar cuando Isabel echa de su habitación al salteador: “Deje usted / que mire si pasa gente” (II, 4).

También con Pablo es hipócrita y cruel cuando se entera de que se ha arruinado y después de que ambos se han mostrado muy cariñosos en el episodio del niño descalzo:

RAMONA: Pero si aún me queda espina...
después de tanto cariño
a don Pablo, ya resuelta
a tomarlo por marido,
¡admitir de don Andrés
en tal hora y en tal sitio
visitas! También el otro
le ha salido antojadizo,
y a más pobre, y la viuda
ha mudado sus designios
en vista de un desperfecto
tan grande. La quiere un rico,
y... también, aunque condesa,
hace negocio.
(II, 1)

Del matrimonio Gaspar y Petra hay que decir que, tal como han expresado las críticas reseñadas, él es un personaje débil, una marioneta en manos de su esposa que es la que manda y decide con órdenes tajantes al marido (“¡Compra, Gaspar!... / En fin, haz algo... Pues hazlo... / Dame acá. (*Le coge el papel que tiene Gaspar en la mano.*) Yo haré el contrato”. Y como él le advierta “Yo de mi paso no salgo”, ella lo amenaza tajantemente: “Pues nunca saldrás de pobre” (I, 1). , “¡No me sofoques!” (I, 15). Otras veces actúa no de forma voluble sino taimada, y se vale de carantoñas y lloriqueos: “Ya no me quieres, Gaspar, (*Acariciándolo.*)” (III, 4). La indecisión del marido queda en evidencia en las palabras burlonas de Roberto:

ROBERTO: Como el esposo,
(*Señalando a Gaspar.*)
señora, es tan delicado,
cuanto más gane, serán
mayores sus sobresaltos.
a las que contesta Petra con cinismo:

PETRA: Pero los que ya ha sufrido
justo es que produzcan algo.
(III, 10)

Cuando más tarde Petra ha vendido sus participaciones y se entera de que todavía el plazo no había cumplido y nadie había hecho el pago, se da cuenta de que ha perdido sus ganancias; entonces tampoco duda en echarle la culpa al marido de ser él el responsable de sus pérdidas:

PETRA: ¡Insensato!...
¿Ves?... Todos hacen negocio...
(III, 12)

La falta de respeto con que lo trata es evidente siempre, pero llega a la crueldad cuando Roberto se queja de que no quiere participar en el negocio y ella lo excusa: “Pues ¿quién ignora que es tonto?” (I, 15). Evidentemente, Petra es una mujer de temperamento fuerte, según advierte Roberto desde el principio de la obra:

ROBERTO: ¡Oh!, tu mujer, según veo,
tiene genio...
(*Con entusiasmo a Gaspar.*)
GASPAR: ¡Ya lo creo!
(Dímelo a mí que lo aguanto.)
(I, 1)

Dos cosas cabe observar en este diálogo: primera, el juego de palabras que se origina con el término “genio” referido al carácter colérico del personaje; y, segunda, el significado que también adquiere la palabra como ingenio, imaginación, facultad para discurrir con rapidez. Gaspar, por el contrario, no se atreve a manifestar su pensamiento en alto. Pero es que además Petra se queja también de la falta de hombría de Gaspar: “¡Si tuviera mi marido / alguna fuerza motriz!” (I, 1). El significado literal, dentro de su contexto, se refiere a las máquinas que funcionarán en el Canal de Castilla, pero el significado oculto que encierra la ironía no deja lugar a dudas: es un comentario que denigra al personaje porque la mujer no solo se refiere a su falta de decisión sino a sus carencias afectivas en su relación con ella. Este es un recurso muy abundante en las parodias o en las piezas del género chico: la reducción del personaje aludiendo a su impotencia sexual. Gaspar, en su apocamiento, está continuamente quejándose de la traición que cometen contra la condesa que se preocupa por ellos, tal como reconoce Petra: “Si no hay dinero, / que la Condesa te preste. / Por nosotros se interesa; / tú le administras sus bienes” (I, 1). También, cuando Pablo se arruina, lo anima y le ofrece su dinero (I, 9). Pero, a pesar de todas sus manifestaciones generosas y de arrepentimiento, no convence al receptor porque él es el primero que se cree las patrañas que le han contado su mujer y Ramona y pone en ascuas a la condesa:

GASPAR:Sepa usted ahora
lo que ha de saber después.
Pablo ya..., Pablo no es
lo que parece, señora.
Callar ofrecí; confío
en que al fin se sabrá todo.
Aguarde usted, que es el modo
de no engañarse.
(I, 17)

Después, se va y deja que su mujer y la criada calumnien a Pablo y ni siquiera es capaz de deshacer el entuerto cuando ve a Isabel destrozada. “El que calla otorga”, es el refrán que le viene bien al personaje. Solo cuando unos clientes le piden un préstamo y ve que no puede responder, ante el temor de perderlos, decide actuar y, como ya las cosas no parecen ir bien, Petra vende y Gaspar puede al fin respirar; cae de rodillas ante la condesa y le pide perdón. Su actitud bondadosa y su generosidad parecen falsas; su preocupación por el dinero, aunque en menor grado que en su mujer, es también mayor que su amor y fidelidad a su señora.

De Petra podemos añadir que es un claro ejemplo de marisabidilla, según la define Cayetano Rossell:

Con cierta táctica de lenguaje, que por acá llamamos labia, y su continua presentia en todas partes, iba haciéndose la indispensable en la vecindad [...] El afán por saberlo todo la llevaba a la plaza, donde averiguaba lo que cada cual comía, los sucesos de la víspera, los planes para el día siguiente; y de todo daba cuenta [...]; era una gaceta viva con su parte oficial, sus noticias extranjeras; sus artículos de fondo, a veces; periódico gratuito, puntual, inalterable en sus doctrinas, libre de todo temor y restricción: así es que contaba con un infinito número de suscriptores (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1843, 342).

Petra actúa por su cuenta y gestiona sus acciones. Ella quiere manejar su dinero, sin la tutela de su marido porque es avariciosa y no se fía de él. “A ver... ¿Qué sucede?” Quiere hacer fortuna aunque no entiende nada del negocio: “¿Hacer molinos y gasto de fuerza motriz?” (I, 1), le pregunta interesada a Roberto; pero luego, cuando parece que el negocio se agua, es la primera que se asusta, vende y regatea con el especulador para sacarle mayor beneficio a sus acciones. En ningún momento duda en traicionar a la condesa, a la que se refiere irrespetuosamente como “la viudita”, porque el negocio es lo primero y quiere hacerse rica cueste lo que cueste y caiga quien caiga; en lo profundo de su ser también la envidia y la odia, simplemente porque es rica y ella ansia serlo. La traiciona aconsejándole a su primo Andrés que la corteje; después asegurándole a Isabel que Pablo la sedujo:

PETRA:No tiene amor, hija mía,
(*Con ligera ironía.*)
un lenguaje definido;
que a veces tartamudea
para ser más expresivo.
Sin necesidad de frases
concretas, hay mil indicios
que claramente denuncian
amorosos desvaríos.
Eso, todas las mujeres
lo conocemos a tiro
de ballesta.
(II, 2)

Por último, felicitando a Roberto por su boda con ella. Cuando al final ve que lo pierde todo, todavía tiene la desfachatez de reconvenir a su ama cuando esta la amenaza con cobrarles “el cuarto que habéis vivido de balde...” y le contesta: “¡Qué!, ¿también tienes la crueldad?...” (III, 13). Es un personaje malvado y manipulador que en ningún momento logra hacerse agradable al público.

La condesa Isabel es la protagonista y el segundo gran personaje de *El tanto por ciento*, pues me parece que el antagonista, Roberto, es la figura principal de la obra. Es mujer de su tiempo, tímida y hasta un poquito mojigata en su relación con Pablo, más por el qué dirán que por sus propias convicciones:

CONDESA:Siempre que escucho tu nombre,
temo que la turbación
descubra mi sentimiento,
y callo, o hago al momento
cambiar de conversación.
(I, 6)

Pronto desoye las posibles habladurías y anuncia su boda con él con total satisfacción. Débil y versátil, y sin pararse a comprobar la veracidad de las acusaciones, da después crédito a sus sirvientas cuando acusan a Pablo: “La vergüenza me abrasa” (I, 18), y lo rechaza con “ceño cruel”; pero no tarda en reaccionar y, con perspicacia e intuición, se da cuenta de que todo lo que le han contado de él han sido mentiras y malentendidos:

CONDESA:¡Petra del alma!, acaso
serán muestras de cariño
las mismas con que nosotras
componemos su delito.
[...]
Desde niñas
previenen nuestro juicio

contra los hombres, y a veces
los juzgamos más inicuos
de lo que son.
(II, 2)

Como mujer débil sus continuos desmayos, e incluso que en el Acto III roce la locura, cuando hay algo que no le cuadra, son llamativos. Entiendo que responden al gusto romántico por la heroína melodramática, lánguida y de poco vigor. Sin embargo, después se opera en ella un cambio significativo: se crece en la adversidad y demuestra, al luchar por demostrar la inocencia de su novio y recuperarlo, que ha adquirido gran fortaleza de carácter. Es más, ella es la que saca de la ruina a su amado. Con una actitud muy diferente a la de Pablo, piensa escribirle para pedirle que defienda su inocencia, pues le extraña que todos pongan tanto ahínco en acusarle (II, 3). En el acto tercero, después de haber enfermado y sufrir convulsiones que casi la han llevado a perder la razón, según ella misma confirma (III, 5), ha adivinado las intenciones de sus sirvientes, a los que tacha de “imbéciles” por pretender engañarla, y toma decisiones al respecto, como es enviar como socio a su mayordomo, hombre de “edad fría” que “no comprende todavía / lo que es hacer un negocio”, o sea, no se ha corrompido (III, 9); está dispuesta a perder su fortuna y hasta su existencia para recuperar su honor y a su amado; se muestra prudente al recuperar la dehesa de Pablo, es sagaz para jugar con las palabras y hábil para desconcertar a Roberto y negarse a casarse con él.

CONDESA: Ya sé el mal que me atormenta.
¡Aún verlos se me figura
negociar mi desventura,
sumar y restar mi afrenta!...
(III, 8)

Pablo es el protagonista de la pieza y novio de la condesa, pero como ente dramático de *El tanto por ciento* lo valoro por debajo de Roberto. Pablo es alegre, según lo describe el antagonista (I, 10); bueno (I, 6) y sencillo, tal como Isabel lo pinta:

CONDESA: Mil veces,
al saber que yo averiguo
su vida, me ha declarado
con la sencillez de un niño,
que ansioso solicitaba
la gracia de mis amigos,
para que siempre su nombre
resonase en mis oídos
con alabanza.
(II, 1)

Pablo quiere a Isabel, pero le preocupa, por encima de ella, su fama y la impresión que tengan los demás de él. Así, cuando conoce su ruina, le pide a Gaspar:

PABLO:Aunque ves que tiemblo,
yo te suplico, Gaspar,
que no formes mal concepto
de mí.

(I, 9)

Por el contrario, su administrador lo anima y lo abraza: “¿Vas a perder tu bello carácter, porque has perdido tu riqueza?” La palabra bello está aquí usada en sentido etimológico y no se refiere a su físico sino a su condición moral: “He dado palabra de honor... / La palabra es lo primero” (I, 9). A la vista de cómo se desenvuelve la sociedad de la época, no deja de ser asombrosa la enorme generosidad que despliega Pablo para con su amigo, al que no pide nada a cambio del aval que le ha otorgado. A pesar de esas cualidades, tenemos la impresión de que el personaje siente cierto complejo de inferioridad ante la condesa, lo que contrarresta siendo un poquito irascible y colérico. A regañadientes acepta los razonamientos que ella le da para llevar “tan sujeto nuestro amor” y dilatar su casamiento porque tiene prisas por dejar de “penar”:

PABLO:Rabio porque sepa
mi cariño todo el mundo.
Y a veces en la reunión
tengo intenciones atroces.

(I, 6)

Sin embargo, cuando es pobre y cree que ese es el motivo por el que ella lo ha rechazado, se viene abajo como si el hecho de no tener dinero justificara su aminoramiento. No se da cuenta de que con esos pensamientos la infama a ella y se denigra él. El temor al qué dirán lo reconcome:

PABLO:Si descubren mi desgracia
y mi amor al mismo tiempo,
pensarán que interesado...
Hoy he tenido un empeño
en que Isabel publicara
nuestro cariño, que temo
que también ella sospeche...

[...]

Peores que la pobreza
son los malos pensamientos
que inspira. Nunca he sentido
tan miserables celos.

(I, 10)

“Sabes quien soy”, le dice al prestamista al pedirle ayuda haciendo hincapié en su honorabilidad y en su autoafirmación, pero el otro le responde: “El hombre más caballero, / cuando no tiene dinero...” (I, 13), o sea, el dinero hace al hombre y le otorga dignidad y respeto. Pablo así lo cree también inconscientemente y, aunque él mismo haya afirmado “Nunca he sido / idólatra del dinero. / Y seré pobre con honra” (I, 9), lo cierto es que su comportamiento lo contradice, lo que hace exclamar a la condesa: “Que usted se estime en tan poco” (II, 6). Efectivamente, esa puede ser la causa de no sentirse capaz de demostrarle a ella su amor defendiéndola a toda costa y aceptando sus razonamientos cuando los sirvientes la calumnian, a pesar de que, con una actitud calderoniana y machista, se cree el único con derecho a juzgarla: “¡Yo solo tengo derecho / a purgar sus extravíos!” (II, 21). Su preocupación por el honor le hace desear que Isabel recobre su dignidad porque así la recuperará él, aunque después la vea en brazos de otro:

PABLO: ¡Oh Dios!... ¡aunque huya de mí,
aunque dichosa la vea
en brazos de otro, que sea
tan pura como creí;
y líbrame del rubor,
que enrojece mi semblante,
de ser silencioso amante
de una mujer sin honor!...
(III, 13)

Efectivamente, falta de fe en Isabel y de forma egoísta, no le preocupa que ella recobre su honor, sino haber sido novio de una mujer deshonrada y cómo le afectará a él tal oprobio:

PABLO: ¡Y ahora vuelve, y ahora
usted no es digna de mí!
CONDESA: ¡Pablo!... ¡Ay, qué duro castigo!...
¡Yo olvidarte!... ¡yo!...
PABLO: (*Mirando alrededor.*)
Más quedo.
(II, 18)

Al lado de Isabel parece un personaje débil de carácter, aparte de endeble y enfermizo en su salud, según cuenta Sabino. Valbuena Prat así lo ve cuando dice de él que no revela un carácter fuerte y potente frente a Isabel, que sí alcanza un tono afectivo adecuado a las circunstancias (1944, 100). Un tanto trasnochado en su concepto del honor, demasiado preocupado por los demás y el qué dirán, se amilana cuando se ve pobre y su desánimo llega a

tal punto que lo único que desea es marcharse a vivir en el campo una vida solitaria, lo que les hace creer a Sabino y Ramona que está “tronado”. Para paliar esa falta de carácter es visceral y contradictorio: a la pregunta de Gaspar de qué le ha hecho a la condesa para que esté enfadada, acusa a Isabel de su propia relación con él: “Más pronto se ha olvidado, / del pobre que del difunto” (II, 5) y, tímido como es, amenaza a Andrés después de la tropelía cometida: “¡He de sacarlo arrastrando!” y se lanza a la puerta del dormitorio en su busca (II, 8); amenaza a Sabino si dice que él ha querido a la condesa: “Te arranco la lengua!” (II, 17); al resto de personajes por no querer defenderla: “¡Infames! ¿Por qué calláis! / [...] ¡Y si alguno me desmiente, / le voy a arrancar la lengua!” (II, 21), e incluso a la propia Isabel:

PABLO: No te quieras disculpar,
porque estoy por anudar
ese lienzo a tu garganta.
(II, 18)

Y más adelante: “¡Silencio, o no respondo de nada! (II, 21). En los últimos parlamentos de Pablo también hay cobardía a la par que prepotencia: “¡Huyamos!... que en su presencia / no seré dueño de mí”, dice refiriéndose a Isabel (III, 13). En último término, sin haberse preocupado de averiguar la verdad, no toma decisiones y se las deja a ella mientras él se deja llevar; así le pregunta: “¿Qué mano ha sido?”, “¿Olvidas tanto dolor?” Y cuando ya se sabe rico: “Yo de gustarlo respondo, / mi bien, mirándome en tí” (III, escena última). Decididamente, parece un personaje flojo y sobre él resalta la personalidad de Isabel.

En cuanto a Roberto, es el prototipo de hombre que vive en “este siglo”, o sea, “el XIX”, como él mismo afirma. Iris Zavala describe esta etapa histórica:

El siglo XIX ha merecido el título de “siglo de la burguesía en auge” y hasta Bécquer lo llamó (por motivos parecidos) “siglo materialista y prosaico”. La época lleva la marca inequívoca de la toma de conciencia de las clases medias en un entramado social y político, el proceso accidentado de la industrialización y el obrerismo [...] Esta burguesía emprendedora se mueve dentro de una atmósfera de caciques y amigos políticos [...] Si durante el siglo XIX emerge una burguesía comercial, financiera e industrial, es natural que veamos crecer a la clase media, deseosa de crear su propio destino y de llegar a afirmarse al implantar su ideal de vida por vías estéticas [...] Este hombre medio proyecta insistente su tabla de valores y se impone como tema a los escritores decimonónicos (1982a, 66)

Efectivamente, Roberto no es rico de cuna, como pueden serlo Isabel y Pablo, sino que se ha hecho a sí mismo, como lo va a ser Fernando en *Consuelo* y serán los indios y otros personajes de muchas novelas de Galdós. Él mismo se lo confiesa a Pablo y a la condesa:

ROBERTO: Ya sabes tú que mi herencia
fue corta; mas con paciencia
y algún negocio...
(I, 11)

Mi mayor fortuna estriba
en que ignoren mi fortuna.
Yo no he heredado riquezas;
he hecho alguna; ahora comienzo.
[...]
Entro en negocio; soy ducho.
(III, 8)

Con mucha osadía, buena dosis de suerte y ningunos escrúpulos se ha labrado una fortuna y está orgulloso de ello: “soy listo”, le dice a Pablo (I, 11).

Ya hemos visto cómo el valor de las personas es el valor de lo que poseen y la amistad está también supeditada al dinero; de ese modo, se echa atrás en cuanto Pablo no puede ofrecerle una fianza por el préstamo que le va a conceder:

ROBERTO: En viendo la parte
que libras de la fianza
con entera confianza
podré luego adelantarte...
[...]
pues, chico, sin garantía,
ya tú ves... quince mil duros...
[...]
Una cosa es la amistad,
y el negocio es otra cosa.
(I, 12)

Su afán de lucro le hace traicionar al amigo de la infancia y no confesarle el valor que adquirirá la dehesa, sino valorarla en lo que cuesta en la actualidad. Cualquier engaño está justificado:

ROBERTO: Dentro del negocio cabe
todo lo que es menester
(II, 10)

Tampoco es de fiar en la relación profesional que mantiene con Andrés, que se ha arruinado sin que Roberto, gestor de sus bienes, lo haya puesto sobre aviso o lo haya evitado. Pero donde demuestra lo codicioso y maligno que puede llegar a ser es en dos hechos: primero, en “estorbar” el matrimonio de la condesa y de Pablo, del que depende que él se apropie o no de la finca. Confía tanto en el poder que da el dinero que con él maneja a las personas, las

conciencias, las circunstancias. “A cada cual interesa / su porvenir en el lance”, advierte cuando avisa de que la subvención ha sido concedida y, efectivamente, Petra considera que “Ya es forzoso a todo trance / que no recobre la dehesa. ¡Fuera terrible!” (II, 20) y Sabino: “Si se casa, recobra / la finca, y todo se pierde” (II, 21). Él mismo no dudará en acusar a Pablo delante de la condesa, cuando ya cree que consiente en casarse con él:

ROBERTO:¿Qué ha hecho Pablo, que jamás
mereció tanta ternura?
[...]
Con su locura
perder a usted. ¿Ha hecho más?
Veremos si usted resuelve
tratar con mejor agrado
al que su honor le ha quitado
que al que su honor le devuelve
(III, 8)

El segundo hecho es estafar a todos sus socios, lo que considera lícito y llama eufemísticamente “contingencias”⁴²¹, a fin de quedarse él solo con el negocio. A Gaspar lo domina a través de Petra, que es su digna discípula, y a los criados tampoco tiene que hacer un gran esfuerzo para llevárselos a su terreno cuando sospechan la ganancia. También a Andrés, personaje cuya pretensión es casarse por dinero, lo manipula con facilidad haciéndole creer lo que él inventa y, así, acepta la proposición infamante e infamadora que le propone para salvar su propia situación económica: “Tú has seducido algunas mujeres”; ahora Andrés debe resolverse a conseguir a la condesa (I, 2); pero luego será Roberto el que se aproveche de las circunstancias en beneficio propio con lo que la vileza la hará suya.

No obstante, dos fallos comete Roberto: uno, dejarse llevar por la amistad en el último momento, quizá movido por la piedad que le pide Gaspar, porque la retroventa le va a permitir a Pablo recuperar su finca. Su actitud no parece sincera, sino más bien una pose para salvaguardarse:

ROBERTO:He sido
un imbécil. A estas horas,
si yo lo apuro, del todo
suelta en mis manos la joya.
Pero yo siempre me dejo
llevar...
GASPAR:¿Qué más ambicionas?

⁴²¹ Buen conocedor del lenguaje, Ayala es un maestro en buscar los eufemismos cargados de connotaciones negativas: Roberto le llama a sus bellaquerías “contingencias”, Fulgencio, en *Consuelo*, llamará “desafinaciones” a todas las iniquidades que rompan con el orden establecido.

ROBERTO:¿Qué más? Sacar al negocio
las entrañas. ¿Qué te asombra?
Parece que tú no vives
en este siglo. (*Con enojo.*)
(I, 14)

Y dos, considerar que la condesa es tan fría y calculadora como él y ponderar sus riquezas y habilidades como hombre de negocios para conquistarla. Y refiriéndose a la condesa, no duda en que acepta casarse con él porque “también ella atiende a las posiciones” (III, 13); pero es que él mismo está dispuesto a casarse con ella por lo que tiene y pueda adquirir pero no por sus cualidades (“¡Fiado en su virtud!... ¡Qué sandez!”, había pensado cuando planeaba aprovecharse del asalto de Andrés a la habitación de ella, en II, 8) o por su belleza (“¡Y es bella!”, en lo que repara en el último momento y por curiosidad, III, 8).

ROBERTO:(Cuando empobreció su amante,
lo trató con esquivéz;
bien lo recuerdo; y tal vez
no soy rico lo bastante...)
[...]
Y aún espero que en amor
algún interés produzca.
(III, 8)

En el colmo de la desfachatez, cuando está cotejando con la condesa la fortuna que posee cada uno, no duda en pedirle dinero:

ROBERTO:Y mi posición
es menos, si usted me resta
diez mil duros que me cuesta
poner a Andrés en prisión.
No espero que usted deduzca
esta suma.
(III, 8)

Todavía al final de la obra, cuando llega Pablo llamado por la condesa y sin saber nada de lo acontecido, Roberto lo amonesta por su apatía y dejadez y, al mismo tiempo, le descubre y denuncia quiénes son los que le rodean:

ROBERTO:Ya es necesario que empieces
a saber lo que es el mundo.
Gaspar te llama su amigo,
la Petra te quiere bien;

y a pesar de eso, también
tomaron parte conmigo
en el negocio.
[...]
Y Sabino, ¿y qué más?
Hasta Ramona; y quizás
por eso callaron
cuando la pobre Condesa...
[...]
Ya la vieron casada
contigo, y desempeñada
con su fortuna tu dehesa.
Todo se da a Belcebú
cuando media el interés.
[...]
Este que ves
Es el mundo.
(III, 13)

VI. 2. 5. Espacio y tiempo

El espacio reflejado en los decorados es sencillo y simple. Para el acto primero, según la acotación inicial, se concreta lo siguiente: “Jardín de una casa de baños en las Provincias Vascongadas. En el fondo, la fachada principal del establecimiento”. Aparece aquí un topónimo generalizador, pero Ayala no concreta el lugar. En toda la zona de la frontera franco-española, en los alrededores de San Sebastián, localidad de moda y donde veraneaba la realeza, hay numerosos lugares con balnearios⁴²². Se cita Mondragón, pueblo de Guipúzcoa, donde suele pasear la condesa con Petra, posiblemente en las afueras del mismo pueblo donde todavía hoy día existe un balneario. Sí se concretan algunas localidades: Bayona, en el País Vasco-francés (I, 1), donde parece que han estado la condesa, Petra y Pablo; pero en el tiempo en que transcurren los hechos ya no se encuentran allí, según se deduce de la siguiente conversación:

ANDRÉS:Dime: ¿Pablo la siguió
a Bayona?
PETRA:También fui
yo a Bayona.
ANDRÉS:¿Y ahora aquí
la sigue?...
PETRA:Y aquí estoy yo.
(II, 1)

⁴²² Ayala conocía bien aquella zona pues, como ya sabemos por su biografía, pasaba su mes de vacaciones, en compañía de Arrieta, en Vascongadas; pero, además, la referencia a este lugar responde totalmente a la realidad histórica de su época pues todos los ricos se marchaban al Norte para su veraneo, incluida la reina Isabel II. Recordemos que en *El tejado de vidrio* los personajes han pasado unos días en Biarritz, que también se halla, como Bayona, en la frontera del lado francés.

A ese balneario donde se hallan ahora la condesa con su criada, su dama de compañía y su administrador Gaspar la ha seguido Pablo que es su enamorado. También allí está Andrés, primo de Petra que, aunque esté arruinado, mantiene su *status* porque para él es más importante su apariencia ante los demás que su realidad económica; y Roberto, que es el administrador de Andrés y el motor de todo el enredo que se organiza con un negocio que él prevé. Gaspar lo conoce porque, cuando Pablo le pide que busque a un prestamista, este le dice: “pienso / encontrarlo sin salir / del mismo establecimiento” (I, 9). Se alude también a la capital francesa, París, lugar de moda que en esta época todavía marca los cánones que rigen las costumbres elegantes (I, 2). Y, por último, hay referencias a Madrid, que es de donde proceden todos y en donde transcurre su vida cotidiana, y a Zamora, Valladolid y Palencia que son las provincias en donde se hallan los pueblos que cruzará el Canal de Castilla, que constituye el motivo de todos los desvelos y desafueros de los personajes que se dejan convencer por Roberto. El acto segundo se desarrolla en el mismo balneario, pero en distinto lugar: “Sala de recibo en la casa de baños. A la derecha una puerta que conduce a las habitaciones de Petra y Gaspar. A la izquierda dos. La primera conduce al dormitorio de la Condesa. La segunda al de Ramona. Otra en el fondo, que abre paso a la galería. Es de noche. Todas las puertas están cerradas”. Se menciona aquí Bilbao, a donde van Gaspar (II, 1) y Pablo (II, 9) por cuestiones económicas. En el acto tercero los personajes se encuentran ya en Madrid. La primera acotación concreta lo siguiente: “Sala lujosamente amueblada en casa de la Condesa en Madrid. Dos puertas a cada lado, y una en el fondo”. El lujo de la estancia también se corresponde con la realidad de las personas de buena posición, pero Ayala no concreta el mobiliario ni los utensilios que deben aparecer en escena, que quedan al buen entendimiento del director y del escenógrafo. Dentro de cada uno de los actos no hay cambios de espacio en ninguna escena. Esto puede deberse también a que mientras se represente el nivel adecuado de los personajes, a Ayala no le interesan los detalles; le merece más atención el desarrollo de los caracteres de los personajes.

En cuanto al tiempo dramático, es el contemporáneo a la representación. Los hechos ocurren en el presente del espectador y comienzan un día no precisado. En la escena primera, Roberto, Petra, Gaspar y Andrés hablan de lo que será el Canal de Castilla y el posible negocio que se podría hacer. En la escena II se va el matrimonio y se quedan hablando los otros dos. Roberto le relata a Andrés la historia semiinventada de lo que le ocurrió al segundo con la muchacha a la que intentó seducir hace tres años. La referencia temporal tiene el valor de ponernos en antecedentes de que ambos personajes son dos depravados. Las escenas siguientes – segunda, tercera y cuarta- transcurren también sin intervalos temporales; en la cuarta, Ramona le cuenta a Sabino la anécdota de Pablo con el niño pobre que tiene el valor de mostrar la bondad

de este personaje en contraste con la malignidad de Andrés y de Roberto, que acabamos de conocer. La escena quinta comienza con el aviso de Sabino a Ramona: “Ahí tienes a la Condesa”. El uso del presente de indicativo es suficientemente explícito: a continuación ocurre lo siguiente: Isabel y Pablo tienen una conversación amorosa en la que ella le pide a él que disimulen todavía su amor porque “hace dos años apenas que estoy viuda”. Con esta referencia, como con las anteriores, el dramaturgo da a conocer a la condesa Isabel, pero los hechos siguen ocurriendo en el presente dramático. En la escena séptima, el tiempo sigue transcurriendo de forma continua: llega el apoderado del dueño de la quinta para cerrar la compraventa que ha hecho Pablo y este le pide a Sabino que lo haga esperar porque él, a su vez, aguarda la llegada del correo. En la escena octava, Gaspar entra con tres cartas para Pablo. No hay ninguna indicación del tiempo transcurrido. En la novena, Pablo le hace saber a Gaspar que está arruinado y le pide que le busque un prestamista. Gaspar le contesta: “pienso / encontrarlo sin salir / del mismo establecimiento” y, efectivamente, mientras Pablo se queda condoliéndose de su situación (escena décima), llega Roberto y comienzan a hablar del préstamo (escenas siguientes). Sabino apremia a Pablo para que decida porque “ese hombre” está aguardando y tiene que cobrar (decimotercera). Ha pasado solo el tiempo en que Gaspar ha salido en busca de Roberto y este ha llegado para arreglar con Pablo el préstamo y, conseguido, sale inmediatamente en busca del apoderado. La escena décimocuarta también comienza sin dilación, como demuestran las quejas de Sabino y de Gaspar a Roberto por haber explotado las circunstancias. Roberto se entera por ellos de que la condesa y Pablo se aman y trama una argucia para la que es necesario estorbar la relación entre los amantes y confía en que Petra le pueda ayudar. Al momento se presenta Petra para avisar de que “la condesa tiene que hablarnos”. Roberto les propone a ella y a su marido Gaspar que participen en el negocio (decimoquinta). Sabino también se apunta. Como tardan, llega Ramona en las escenas siguientes e insiste: “que mi señora aguarda a ustedes”, pero todavía se retrasan para preparar la traición que les propone Roberto. La condesa se queja a Petra de la tardanza: “¿No le has dicho a tu marido / que quiero hablar con ustedes?” Les comunica que se casa con Pablo y la reacción en ellos es la que ya conocemos: sorpresa, disgusto, calumnias. Fin del acto primero: todo se ha desarrollado en unas horas del mismo día y todo de forma simultánea, así que no ha habido interrupciones temporales.

Entre el acto primero y el acto segundo ha pasado el resto del día y gran parte de su noche pues, según la acotación de la escena primera, “Ramona, que sale de su habitación con una bujía en la mano. Se acerca de puntillas al dormitorio de la Condesa, aplica el oído a la cerradura de la puerta, y escucha un momento”:

RAMONA:Pues, señor, no me esperaba
tanta quietud... No he podido
pegar en toda la noche
los ojos.

En la escena segunda la condesa le pregunta a Ramona: “¿Piensas acostarte?” y ella le contesta: “Un rato”, o sea, que todavía es de noche, concretamente todavía no son las cinco, según confirma Petra que espera a su marido, de viaje con Roberto a Bilbao para hacer un pago. La condesa “después de mirar su reloj”, según la acotación, puntualiza que son las seis “menos cuarto”. Petra se queja a su ama de que desde la una llevan hablando del mismo “negocio”, que en este caso, como sabemos y dice Isabel, es “mi triste amor”. Mientras Ramona indaga si la puerta del dormitorio está abierta o cerrada (esto es, si Andrés está o no está dentro), las otras dos siguen hablando del mismo asunto que obsesiona a la condesa. Entre tanto, ha amanecido porque Ramona le pregunta a su ama: “¿Por qué no salimos / a dar una vuelta? ¡El campo / por la mañana es tan lindo!” (II, 3), pero la condesa prefiere ir a su habitación, abre la puerta y se encuentra a Andrés (II, 4). Llegan Gaspar y Pablo. El primero se sorprende de que estén todos levantados y le pregunta a su mujer: “¿Ya vestida?” (II, 5). Petra le pregunta a Gaspar por el negocio y la subvención. Gaspar le pregunta a Petra si se fue su primo Andrés (II, 6). Llegan Roberto: “¡Oh, qué temprano amanece!...”. Están buscando a Andrés y ya sabemos lo que ocurre: la condesa se desmaya (II, 7). Pablo amenaza al libertino entre dientes (II, 8) y a continuación decide marcharse a Bilbao y después a Madrid; es todavía por la mañana porque Roberto lo invita a almorzar antes de irse pero Pablo no acepta (II, 9). Roberto, en aparte, se felicita por lo bien que ha salido todo (II, 10). Isabel se recobra e inmediatamente encarga a Gaspar que prepare su vuelta a Madrid (II, 11); este la informa de la ruina de Pablo que se enteró “ayer” de su desgracia y ella cae en la cuenta de que él pensaría que rompía con él porque ahora era pobre (II, 12). La condesa se conduele de su situación en un aparte (II, 13), quiere hablar con Pablo antes de que este se marche; no lo ha hecho ya porque Sabino no aparece, pero no se dice dónde está, o sea, que se trata de un recurso para alargar la acción y justificar que Pablo esté allí (II, 14). Nuevo monólogo de la condesa en el que manifiesta: “¡he vivido sin amarle todo un día!” (II, 15). Llegan Ramona con Pablo, después Petra y Sabino; todos estorban para que no se queden a solas los amantes (II, 16). Sabino le cuenta a Pablo lo que ya sabe “toda la casa” y cómo él ayudó a Andrés a bajar por la escala (II, 17). Por fin, la condesa y Pablo hablan, pero él no acepta ninguna explicación de ella (II, 18). La condesa manda llamar a sus sirvientes para que le cuenten la verdad a Pablo pero Roberto se interpone con la gran noticia: la subvención. Los criados se niegan a hablar. La condesa se desmaya por segunda vez en brazos de Roberto. Fin del

acto segundo. Todo esto ha sucedido en la misma unidad temporal: comienza por la mañana temprano y los hechos transcurren en el día, o sea, que estamos en el segundo día.

Entre el acto segundo y el tercero hay un salto temporal que no se especifica pero que es absolutamente necesario para entender el sufrimiento de la condesa y comprender el cambio que se va a operar en ella. La acotación inicial indica que se hallan en casa de la Condesa en Madrid. Por tanto, ya han regresado desde las Vascongadas y están en la capital de España. En la escena primera nos encontramos a Roberto en la casa de la condesa interesándose por su salud. Ramona le cuenta: “Desde que dimos la vuelta / a Madrid, parece otra [...] / Quedó, después de aquel lance, / muy tranquila [...] / En fin, mejoró, vinimos... / y hoy pienso que nos sujeta a su lado”. El uso de los tiempos verbales en pasado nos informa del tiempo transcurrido pero sin concretar los días. Sí queda claro que cuando empieza el acto estamos en el “hoy”, es decir, en el presente dramático del tercer acto. Roberto habla con Sabino y planean dejar a los demás sin sus participaciones (II, 2). Llegan Gaspar y Petra y el primero insta a Roberto a que le asegure el negocio porque unos clientes le han pedido un préstamo; faltan todavía ocho días para que el plazo expire y al matrimonio le urge tener una solución inmediata. Roberto decide esperar a Isabel en su despacho (III, 3). Gaspar se queja ante Petra de la mala acción que están cometiendo (III, 4). Llega la condesa y reconviene a sus sirvientes: “¿Cómo os va / desde anoche que no os veo? / [...] ¿Las noches pasáis / en un sueño?” Por tanto, es el segundo día del tercer acto y la condesa les pregunta por “aquel día”, o sea, aquel en que ella les pidió que le aclararan a Pablo la situación y se negaron. Desde entonces afirma: “es raro que yo no duerma / y que vosotros durmáis” (III, 5), y con ese tiempo transcurrido sin especificar, pero en el que el dramaturgo insiste mucho, como vemos, pretende dar cuenta al receptor y justificar la evolución en el carácter de la condesa: la dejamos siendo agresiva y luchadora al final del segundo acto y se ha vuelto en el tercero irónica y suspicaz; con talento y con tacto trata a sus criados, de los que no se fía, para enterarse de la verdad, y ellos, que ya han decidido vender sus participaciones puesto que Sabino les ha advertido de que “mañana un amigo da la suma” (III, 6), le cuentan lo ocurrido. Ella les pregunta cuánto tiempo falta para que expire el plazo: “una semana”, responde Petra quien, además, le confiesa que Roberto tiene la prueba de su inocencia (III, 7). El tiempo comienza a correr. La condesa aborda a Roberto, quien le descubre el asunto de la carta de Andrés, le pide su mano y le asegura que es hombre muy rico (III, 8). La condesa quiere avisar a Pablo y recurre a su mayordomo pues no confía en Gaspar (III, 9). Roberto compra las acciones de Petra y Ramona (III, 10). Llega Sabino y se encuentra con que Roberto lo ha engañado (III, 11). Parece que los hechos son sucesivos, pero no, porque el tiempo del plazo ha ido pasando y ya se encuentran todos en el día definitivo. El dramaturgo ha seleccionado solo los pasajes que le

interesaban para dar cuenta de la evolución de la acción. Aparece en escena la condesa y después llega Pablo; la condesa le encarga a Ramona que lo reciba ella y sale (III, 12). Pablo entra en la sala donde se halla Roberto, que cuenta los minutos que faltan para que cumpla el plazo, y aprovecha para echarle en cara que no fue capaz de defender a Isabel. Entra la condesa en escena y le comunica a Pablo que “hoy aquí se demuestra mi inocencia” (III, 13). En la escena última, Roberto les comunica a todos los que se han congregado, entre ellos un escribano, que Andrés está preso y da su versión de lo que había ocurrido en el balneario; después muestra la carta de aquel. Cuando va a comunicar su próxima boda con la condesa, esta lo interrumpe y se dirige al escribano al que invita a que hable. Este comunica que ha recibido, en su plazo reglamentario, los quince mil duros por la finca de Pablo. Este es el momento final en que Isabel y Pablo se reconcilian. ¿Cuánto tiempo ha transcurrido en los hechos que se plantean en el tercer acto? Más de ocho días. El tiempo, al estar marcado por los días que faltan para que se cumpla el plazo de la retroventa, corre mucho en las últimas escenas: ocho días, una semana... trece minutos, ocho minutos, tres, menos de tres, menos... menos... casi dos. Por fin, un reloj da las doce. “¡Esa es...! ¡esa la hora!...” (III, 13).

Resumamos: ¿hay unidad de acción en la obra? Sí: la acción principal es una y los cambios que se producen en el lugar y en el tiempo no afectan a la trama. ¿Hay unidad de espacio y de tiempo? No. Los dos primeros actos ocurren en el mismo lugar, Vascongadas, pero en distintas estancias; el tercero se desarrolla en Madrid. También en el tiempo hay un salto temporal: los dos primeros actos ocurren en un tiempo continuo o simultáneo; entre el segundo y el tercer acto transcurre un periodo de duración no concretada por el dramaturgo pero desde la escena primera los personajes comienzan a preocuparse por el devenir del tiempo y a preguntar de forma insistente “¿cuánto resta? (III, 2), ¿cuándo se cierra el plazo? / ¿cuándo salimos de angustias?” (III, 3)”. El público debía vivir la misma desazón de los personajes, que va siendo cada vez mayor y los empuja a tomar decisiones: faltan ocho días (III, 3) luego “al menos una semana” (III, 2) para que el plazo de la fianza se cumpla; a partir de ahí nuevos saltos temporales hasta el día clave, poco antes de dar las doce. ¿Cuánto tiempo ha transcurrido en total entre la estancia de los personajes en el balneario y su vuelta a la capital de España? No lo precisa el autor, pero lo que está claro es que, en total, el tiempo en el que han transcurrido todos los hechos, desde su inicio hasta su final, es el que corresponde al plazo que había fijado Roberto en la carta de gracia con pacto de retroventa, que tampoco ha sido precisado por el autor, aunque sí se deduce que era escaso por el interés que tenía el prestamista en hacerse con la propiedad de Pablo.

ROBERTO:Fijo un plazo, y si en el día
que cumpla, devuelves esa
cantidad, tuya es la dehesa,
y si no, la dehesa es mía.
(I, 13)

VI. 2. 6. La expresividad realista

Decía Valera respecto al estilo, después de haber asistido a la representación:

El drama de *El tanto por ciento* me pareció escrito en buenos versos y con una sobriedad de estilo rara en el día y muy recomendable. Tal vez huyendo el autor de caer en el amanerado lirismo que ahora priva, dé un poco en el contrario extremo. Tal vez hubiera sido de desear, hasta para fijar y determinar mejor lo individual y propio del carácter de los dos principales personajes, que éstos tuviesen alguna más expansión lírica, donde lo consintiese el progreso de la acción y no le fuese estorbo u ornato inoportuno.

El diálogo me pareció, por último, fácil y adecuado a cada circunstancia; el lenguaje, natural y correcto; la representación, los actores, menos que medianos [...] Esto, pues, no es juicio ni análisis del drama, sino de la impresión que el drama ha hecho en mí; impresión no tan favorable y maravillosa como la sentida por algunos que sobre él han escrito con innegable talento y con noble amor al poeta y a la poesía; pero sí sobrado buena para mover mi ánimo y mi pluma a pensar y a escribir estos desaliñados y sinceros elogios que, por ser tales, no ha de faltar tampoco algún envidioso del señor Ayala que los tenga, no solo por torpes, sino también por inmerecidos.

Pero de cualquier modo, la verdad, aunque sea mal expresada se mostrará al fin claramente, libre de exageraciones a favor y en contra, y todos creerán que *El tanto por ciento* es un drama muy bello, y que el señor Ayala, si bien no puede aún llamarse Calderón resucitado, entra ya en el número de nuestros egregios poetas. Tal vez sería el príncipe de cuantos escriben dramas en el día, si no viviesen aún el autor de *Don Álvaro*, el autor de *Los amantes de Teruel* y de *Doña Mencía*, y el autor de *El trovador* y de *Simón Bocanegra* (1861, 228).

Teniendo en cuenta que Valera no fue nunca valedor de Ayala⁴²³, compararlo con Rivas, Hartzbusch y García Gutiérrez parece poca cosa. Le tacha de falta de lirismo y una verdad mal expresada. En cuanto a lo primero, Teodora Lamadrid, que tuvo un éxito clamoroso en el papel de la condesa, tal como hemos leído en el relato que hacía Luceño, paliaba con su actuación efectista cualquier carencia de lirismo; pero es que, además, tal como lo entiendo, la falta de tono lírico viene impuesta por el propósito realista, a pesar de la convención del verso. A pesar de haberse educado Ayala en la tradición de la comedia moratiniana, con Lista, y haber crecido en

⁴²³ Recordemos la carta que Valera le escribió a Menéndez Pelayo en la que le hablaba de lo poco que valía Selgas y de lo menos que valía Ayala (1930, pág. 170), citada en la biografía. Ayala tampoco contó con la amistad ni con el respeto de Narciso Serra, dramaturgo de segunda fila y redactor del periódico *Gil Blas*, quien tiene una opinión negativa de Ayala y así lo demuestra en estos versillos: “*El tanto por ciento*, Ayala / como literato ha hecho, / pero como hombre político / siempre hará el tonto por ciento” .

el ambiente romántico y haber hecho él mismo refundiciones, su verso es prácticamente prosa medida y rimada, con lo que consigue acercar los parlamentos de sus personajes a la comunicación coloquial todo lo posible, pero dentro siempre del límite de lo armonioso, cuidado y bien hecho; nunca mal expresado, como afirma Valera. En cuanto al contenido, efectivamente, sus obras responden a “la verdad”, como dice con acierto el crítico cordobés, y suponen un cambio tremendo con lo que se había hecho y todavía se hacía en su tiempo. A ello habría que sumarle una dificultad no despreciable: la novela se lee y sobre ella se ejerce menos censura; el teatro se oye y el público es mayoritario, de ahí que la censura fuera muy fuerte; pero muchos dramaturgos contemporáneos, entre ellos Ayala como excelente representante, ejercieron duras críticas contra la sociedad de su tiempo reflejando la verdad con dureza y a pesar de la censura.

Ayala, en *El tanto por ciento*, aprovecha magníficamente las posibilidades comunicativas que le brinda el lenguaje medio, coloquial y sencillo. Goenaga y Maguna afirman que en esta obra el diálogo es “vivo, expresivo, a tiempos gracioso” (1972, 318). Los tres adjetivos parecen apropiados porque Ayala maneja muy bien el vocabulario y aprovecha los dobles conceptos de las palabras: el literal o denotativo y el connotativo o sesgado. Así, sabe ser irónico cuando conviene: “¿Cuándo me sacas de penas?”, le pregunta Pablo a Isabel en lugar de preguntarle cuándo se casan (I, 6) o, incluso abundando en las referencias, cuándo podrá gozarla. “¿Y para ganar el cielo / se inventó el hacer negocio?”, le responde Roberto a Gaspar cuando este le pide piedad para Pablo (I, 13). “¿Has de hacer negocios / con gente que desconozcas?” (I, 14), “Dejadme todos; / no me acabéis de matar” (I, 17), “¿A que el tonto que decías / eres tú?” (III 11); “¡Oh! ¡Me ayudaba / sin yo saberlo!” (III, 12). Son frases llenas de ironía, un arte difícil y peligroso en la pluma de cualquier escritor que no sea muy hábil y comedido, que puede con facilidad hacerle caer en el achabacanamiento o en el sarcasmo. No hay mayor ironía que las palabras de Roberto a la condesa, tras leer la carta de Andrés: “Yo, que soy hombre de honor, / a usted pediré su mano” (III, 8). Ayala sabe además jugar con los significados, como hace con “caja”, con “genio”, con “beneficiar”, con “acción”, con subir/bajar, sumar/restar, quitar/devolver..., pudiendo llegar incluso a lo conceptista en este casi calambur: “me ciño / tan fielmente a tus antojos, / que ni aun consiento a mis ojos / deletrear tu cariño”, que le dice Pablo a Isabel (I, 6) o en el siguiente diálogo con el libertino:

ANDRÉS: ¡Qué linda flor!
CONDESA: Es muy bello
este jacinto.
ANDRÉS: Dos ramos
de flores por él ofrezco.
CONDESA: ¡Ah! No, que usted perdería.

ANDRÉS: La flor que está en ese pecho
vale un jardín.
CONDESA: Pues, amigo,
si vale tanto, yo pierdo.
ANDRÉS: En perder está la prueba.
CONDESA: ¿La prueba de qué?
ANDRÉS: De afecto...
amistoso.
CONDESA: La amistad
no necesita flores.
ANDRÉS: (¿Si sentirá que no diga
de amor?)
(I, 7)

Gracioso rayando en lo cómico es el diálogo entre Sabino y Ramona de la escena tercera, del primer acto, en que ambos reflexionan sobre sus relaciones y sus proyectos, ya recogido. Otro ejemplo ofrece en la escena decimoquinta del mismo acto, en que Petra maneja a su marido Gaspar:

ROBERTO: Le doy la tercera parte
y no la quiere.
PETRA: (*Decidida.*)
La toma.
GASPAR: ¡Mujer!
PETRA: ¿Tú te has empeñado
en que pidamos limosna?
GASPAR: ¡Petra!
PETRA: Todos tus amigos
van arrastrando carroza,
y tú, fraile franciscano,
con venerable pachorra
sigue recibiendo el cieno
que ellos al pasar te arrojan.
¿No te subleva tu orgullo
con esto? ¿No te abochornas?

Muy humorístico es también este otro ejemplo correspondiente al parlamento final, con el que la condesa confunde a Roberto para rechazarlo. Aunque recogido con anterioridad, conviene citarlo también ahora:

CONDESA: Poquito a poco, Roberto;
deje usted que sume y reste.
Cuando usted juzgó el proyecto
seguro, lo hice mi socio;
pero, amigo, este negocio
ya va cambiando de aspecto.
Como Pablo sube en renta
lo que usted baja...
[...]
¿Quién puede dudar que usted

(Con el mayor desprecio.)
a mí no me tiene cuenta?
Y siendo él rico y yo honrada,
y estando de amores loco,
¿quién puede dudar tampoco?...
(III, escena última)

Y, de forma paralela, el siguiente diálogo, en la misma escena:

SABINO:Chica, serás mi parienta;
ya sabes que te idolatro.
RAMONA:Tú, doce...; yo, veinticuatro...;
chico, no me tienes cuenta.

En la misma línea humorística encontramos chistes: “¡Ramona con dos... Ramonos! ¡Alerta!”, le dice Sabino a su novia advirtiéndola de sus manifestaciones cariñosas con Pablo (I, 3). Y en la misma escena, Sabino piensa, refiriéndose a la condesa y a Pablo: “Que en el periodo / de baños se reblandecen / con tanto estar en remojo”.

Con finalidad cómica cabe anotar la creación de palabras, recurso estilístico utilizado tanto por los poetas barrocos como por los del siglo XX. En este sentido destaca la jitanjáfora “*tole, tole*” de la carta de Andrés, con la que se refiere al cuchicheo que comenzará cuando la gente se entere de que ha pasado la noche en la habitación de la condesa (II, 10).

Tengamos en cuenta que el nivel coloquial de la lengua corresponde al uso distendido y familiar. Eso explica que los protagonistas también utilicen este lenguaje no solo cuando hablan con sus sirvientes sino cuando hablan entre ellos en privado, por ejemplo en la escena sexta del acto primero encontramos expresiones como “decir a voces”, “¡no seas loco!”, “el pobre muerto”.

La variedad y riqueza de las exclamaciones, de las preguntas retóricas, de las frases hechas, ya nos hablan de una lengua coloquial donde las emociones se expresan de forma directa, mientras que en la lengua culta abundan los razonamientos. Ejemplos de las numerosas exclamaciones que encontramos en la obra son: ¡Qué diablos!, ¡Por Belcebú!, ¡Demonio!, ¡Voto al diablo!, ¡Esta es otra!, ¡Dale bola!, ¡Chis!, ¡Chito!, ¡Basta ya!, ¡Dios poderoso!, ¡Gran Dios!, ¡Dios mío!, ¡Por Dios!, ¡Jesús!, ¡Virgen María!, ¡Si es...!, ¡Ah!, ¡Oh!, ¡Es verdad!, ¡Ya ves!, ¡Con un brío... que ya, ya!, ¡Albricias!, ¡Calla!, ¡Cielos!, ¡Infames!, ¡Inicuos!, ¡Madre mía!, ¡Ja! ¡Ja!, ¡Eso!, ¡Qué posma!, ¡Valor!, ¡Punto en boca!, ¡Es imposible!, ¡Qué!, ¡Ps!, ¡Prudencia!, ¡Arrojo!, ¡Hombre!, ¡Chica!, ¡Qué primada!, ¡Y amén!... Las preguntas retóricas tienen muchas veces valor fático: ¿Qué te dije?, ¿Estás seguro?, ¿Lo duda usted?, ¿Qué haré?... Entre las frases hechas: “Nunca saldrás de pobre” (I, 1), “Pues tuya es la culpa” (I, 4), “¿no mienten las fachas?”

(I, 4), “Madrid es tierra / de pesquis y manos listas” (I, 4), “Sacar al negocio / las entrañas... / parece que tú no vives / en este siglo” (I, 14), “Es una monja” (I, 15), “¿Te has empeñado / en que pidamos limosna?” (I, 15), “Fraile franciscano, / con venerable pachorra” (I, 15), “Dar la cara” (I, 15), “No hay que jugar con la suerte” (I, 16), “El negocio es lo primero” (I, 16), “No he podido / pegar en toda la noche / los ojos” (II, 1),...

Encontramos también ejemplos de diminutivos coloquiales con valor de reducción: Ramoncilla; Andresito, Pablito, “la tal finquita”, “endeblillo”. Y expresiones con valor despectivo, como cuando a la condesa sus criados la llaman “la viudita” o “la viuda”. Y, por último, aumentativos intensificadores: “¡Doce mil realazos!” (I, 4), “¡Esto ya se va poniendo / tan tristón!” (II, 11).

El uso vulgar de la lengua aparece no solo en las locuciones de los criados, sino que la propia condesa dice “la Petra”, y así la llama también Roberto muchas veces; el artículo está mal usado con el nombre propio. Hay eufemismos como “beneficiar” por conceder favores sexuales; “parienta” en lugar de esposa, novia o pareja; “aflojar” por entregar dinero, oficios de “baja estofa”, “labia”, ir a “su avío”, el negocio es una “magnífica breva”. Vulgares son también las amenazas y en la obra las profiere sobre todo Pablo, aunque también Ramona. Asimismo lo son los insultos que dirige Petra a Gaspar, la condesa a sus sirvientes o Roberto a Andrés.

En el nivel de uso culto del lenguaje hay que señalar la utilización de cultismos y de préstamos. En el primer caso encontramos el latinismo *Ecce homo* (I, 2)⁴²⁴, que dice, riéndose de su propia ironía, Roberto a Andrés que se queja de su mala situación pecuniaria. En el segundo caso está la palabra *esplín*, del inglés *spleen*, que utiliza Roberto para preguntarle a Pablo por su estado de ánimo.

Es culto también el uso del lenguaje específico bursátil o administrativo, ya señalado al principio del capítulo. Aunque no cabe duda de que serían términos de uso general y conocidos por la gran mayoría de los espectadores burgueses dedicados a los negocios, que asistían a las representaciones de *El tanto por ciento*, Ayala no duda en aclarar el significado de una expresión que va a repetirse en varias ocasiones porque es clave en la obra: “carta de gracia”:

GASPAR: Vender a carta de gracia
es poder en cierto tiempo
prefijado recobrar
lo vendido, devolviendo
la cantidad recibida.
(I, 8)

⁴²⁴ Ya se vio en *El tejado de vidrio* cómo Ayala incluye algún cultismo en el parlamento de alguno de los personajes.

Al nivel culto de la lengua pertenecen también las figuras estilísticas y los términos propios del lenguaje literario que utiliza Ayala, por ejemplo, el uso de la palabra “lid” que, en contraste, la escuchamos en boca de un personaje de clase baja como es Ramona: “La cobranza es mucha lid” (I, IV). Un gran lirismo hay en el diálogo amoroso entre Pablo e Isabel de la escena seta del acto I; gran tensión lírica en las reflexiones de la condesa en II, 15, sobre su amor perdido. En muchas ocasiones el lenguaje tiene claras reminiscencias literarias, como es el caso de la escena segunda, del acto II, en que Isabel cuenta sus cuitas amorosas a Petra, siguiendo el tópico del diálogo de la enamorada con su madre o sus hermanas: “¡Si en torno del fementido / volaba mi pensamiento, / como manso pajarillo / que por amor y costumbre / vuela siempre al mismo nido!”. En otro caso es el tópico del *beatus ille* que recordamos cuando Pablo, decepcionado, quiere retirarse a su tierra a vivir en paz (III, 2); propias de la poesía bucólica y la novela pastoril son expresiones como “¿Tú eres la ninfa / a quien él sigue y persigue?”, pregunta que le hace Andrés a Petra (I, 1) y que para el espectador está llena de ironía.

El dramaturgo reparte a lo largo de *El tanto por ciento* apóstrofes, lógicos en todo diálogo; metáforas, comparaciones, hipérboles, litotes... Pero abundan también las personificaciones (del dinero o del negocio pendiente: “El dinero es muy cobarde”, “Mi dinero no es tan santo” (I, 13), cosificaciones que en algunos casos rozan la sinestesia (“¡Que yo no pueda vivir / sin esta guindilla!”), que dice Sabino refiriéndose a Ramona, pequeña y picante como ese tipo de pimienta, I, 4; “¡Ya soy un banquero en agraz!”), dice Sabino comparándose con la uva que todavía no está a punto para hacer vino (I,m 15), o animalizaciones (la más lograda, en la plástica imagen del tanto por ciento, “reptil insidioso”, que ya se comentó (I, 2). Otros ejemplos (“¿De quién eres secretario, / de don Pablo o de su potro?”, I, 5; “¡Si el otro es pez!”), I, 17) proporcionan imágenes referidas a la lucha feroz que mantienen los personajes por el dinero.

Entre las técnicas estilísticas en la composición del texto sobresale el paralelismo, o sea, la disposición del discurso de modo que se repita una misma estructura, un mismo pensamiento, unas mismas frases, versos, estrofas o miembros oracionales sucesivos. Esta técnica, que Ayala emplea también en otras obras, engloba figuras como la repetición en todas sus posibilidades, la enumeración, la amplificación, la acumulación, la recapitulación... En suma, los recursos que se basan en la reiteración. Todos ellos contribuyen a facilitar la comprensión y la memorización del mensaje que envía el emisor al receptor y en los cuales pueden estar insertos los rasgos caracterizadores de algún personaje. El paralelismo en *El tanto por ciento* se produce también en la estructura en los actos: en el primero, Pablo, protagonista masculino, es acusado falsamente de

infidelidad y, en consecuencia, la condesa Isabel lo rechaza; los sirvientes muy contentos cuentan con los dedos de la mano las ganancias que podrán obtener como consecuencia. En el segundo acto, es la condesa, protagonista femenina, la que sufre una situación equívoca y también parece infiel a Pablo, que es quien ahora la rechaza; los criados, nuevamente satisfechos, vuelven a contar con los dedos los dineros que lograrán. Paralelos pueden considerarse también los dos desmayos de Isabel en sendos momentos de gran tensión: en la escena séptima, Isabel es consciente de que acaba de perder su honor; en la escena vigesimoprimera, es consciente de que, además de no poder recuperar su honorabilidad, ha perdido también a su amado. Entre el final del acto segundo y el acto tercero también hay paralelismo: el segundo termina cuando la condesa es rechazada por Pablo y desolada cae sin sentido en brazos de Roberto, que exclama contentísimo “¡Negocio redondo!”, porque ya se ve casado con ella y en posesión de la dehesa de Pablo. El acto tercero termina con unas palabras similares puestas en boca de la condesa: “¡este sí que es un negocio redondo!” Es el espectador el que relaciona los dos finales porque, evidentemente, ella no pudo escuchar el comentario de Roberto, en el acto segundo, para hacer la réplica paralela al final del acto tercero: “este sí que es...”

Hay también paralelismo entre los tres actos en lo que viene a ser una premonición de lo que les puede ocurrir a los malvados que “matan” (usado por la condesa en sentido figurado) a un inocente: la noticia del periódico del caso del labriego y el ajusticiamiento de su asesino aparece en I, 8; II, 20 y III, 5, y siempre con carácter de advertencia. Asimismo, se produce paralelismo cuando se repite insistentemente el motivo principal de la obra: la denuncia que hace el dramaturgo del mal de su tiempo y de la sociedad en la que vive, es decir, el agiotaje o apego excesivo al lucro sin importar lo que sea menester para lograrlo. Eso es lo normal en el siglo en que viven los personajes; lo habitual en su mundo. En el acto primero, escena decimocuarta, Roberto, antagonista, se ha aprovechado de la situación que sufre Pablo y Gaspar lo recrimina:

ROBERTO: Sacar al negocio
las entrañas. ¿Qué te asombra?
Parece que tú no vives
en este siglo. *(Con enojo.)*

En la decimotercera escena del acto tercero, el mismo personaje Roberto intenta espabilar al protagonista, cuando él cree que ha perdido su dehesa, y abrirle los ojos a la realidad circundante:

ROBERTO: Calma tu rencor profundo,
pues sin razón me aborreces;
ya es necesario que empieces
a saber lo que es el mundo.

En la misma escena, y en el mismo diálogo, Roberto insistirá en la misma idea para ratificar su opinión ante Pablo: “Este que ves es el mundo”. ¿Cómo es ese mundo? Es el segundo motivo importante de la obra y son varios los personajes que lo van a describir con unas máximas en las que Ayala introduce variantes para conseguir que el receptor reflexione en cada una de ellas. Efectivamente, el espectador debió de quedarse con la idea porque la frase de Roberto se hizo tónica en la sociedad de la época. Hay suficiente reiteración para facilitar la memorización, pero al mismo tiempo se amplía su significación y aplicación a la realidad circundante:

ROBERTO: “Una cosa es la amistad, y el negocio es otra cosa” (I, 13)

SABINO: “Y una es la lealtad, señor, y el negocio es otra” (I, 15)

RAMONA: “Una cosa es el amor, hijo, y el negocio...” (I, 16)

RAMONA: “Ayudar mi negocio es otra cosa” (II, 4)

La repetición y el paralelismo cobran gran importancia en todas las circunstancias y contextos y Ayala los utiliza profusamente. Llama la atención por su insistencia en la reiteración que se produce a lo largo de todo el texto dramático con las palabras “rico” y “pobre”, dos conceptos que obsesionan a los personajes. Ayala utiliza esta figura para intensificar lo que el personaje manifiesta:

CONDESA: La verdad.
¡Toda la verdad!
(I, 17)

Otras veces la utiliza para evidenciar situaciones que son incoherentes y ridículas. Por ejemplo, Sabino repite el numeral “trescientos” como respuesta ilógica al momento en que la condesa, por segunda vez, implora a sus sirvientes la verdad pues “¿No veis que el que adoro / vuestras palabras espera?”; y mientras, todos repiten el mismo gesto: contar con los dedos de la mano (II, 21) en una especie de obsesión extravagante. Poco después, cuando Isabel vuelve a indagar entre sus sirvientes la verdad, Gaspar tartamudea y Ramona también lo hace (III, 5). Esta es otra situación paralela y de nuevo se produce la oposición entre la tragedia de Isabel y la ridiculez de los personajes que emiten las palabras con pronunciación entrecortada y repitiendo

las sílabas. En todos los casos el dramaturgo busca intensificar el contenido y los hechos que son significativos para el argumento de la obra y para dejar en ridículo a los personajes desleales, de los que se burla en connivencia con el público, restándoles su capacidad de elocución, que implica la de pensar.

También con la repetición el dramaturgo consigue denunciar el cinismo de los personajes que no se sienten culpables en absoluto. Petra le insiste a su marido para que participe en el negocio de la dehesa, aunque sabe que con él van a estafar a Pablo:

PETRA: Compra, Gaspar.
[...]
Compra, Gaspar.
(I, 1)

Gaspar se muestra reticente, pero los negocios son así y ya los han descrito varios personajes en varios momentos, con lo cual solo queda aceptarlos:

ROBERTO [a Gaspar]: “Tú no alteras la situación de las cosas” (I, 15)

SABINO [a Gaspar]: “Yo no altero la situación de las cosas” (I, 15)

¿Y cuánto es lo que piensan sacar del negocio?

ROBERTO: ¡Ya treinta veces doblamos!...
PETRA: ¡Treinta veces!...
SABINO: ¡Treinta veces!...
(II, 20)

Ante tan pingües ganancias, no es delito la estafa que se hacen unos a otros. Sabino propone a Roberto mentir a sus socios para eliminarlos (III, 2) pero es eliminado por él (III, 11) y así lo justifica en ambos casos el especulador con repeticiones:

ROBERTO: “Esto es lícito; estas son las contingencias” (III, 2)

ROBERTO: “Estas son las contingencias...” (III, 11)

Sabino tiene claro lo que quiere y también lo reitera en la misma escena en su diálogo con Roberto: “Repartámonos la presa: / para usted el matrimonio / y para mí la doncella” (III, 2).

Consciente la condesa de cuál es el juego económico, entra en él para burlarse de Roberto que alardea de su fortuna y pretende compararse con ella:

ROBERTO: ¡Si me avergüenzo
de confesar mis flaquezas!
Se reduce mi caudal
a dos millones.
CONDESA: No es mucho.
ROBERTO: Entro en negocios; soy ducho,
y esto es un gran capital.
CONDESA: No es mucho.
(III, 8)

En esa misma situación, cuando la condesa y Roberto están tratando económicamente de su boda (III, escena última), ella le manifiesta: “A mí no me tiene cuenta”. Le está devolviendo la frase que él le dijo a Pablo cuando estaban negociando el préstamo por la dehesa (I, 13). La condesa no lo sabe, pero el espectador sí, y precisamente en la repetición de la misma frase pero en distintas circunstancias radica la comicidad y la ironía, que se acrecienta porque también Ramona utiliza la frase para despachar a Sabino que quiere casarse con ella (III, escena última).

El paralelismo es utilizado con insistencia por los personajes para marcar momentos de especial intensidad emocional:

CONDESA: ¡Si él era toda mi vida!
¡Si en torno del fermentido
volaba mi pensamiento
[...]
¡Si ha sido mi amor primero!
¡Si era el único camino...
(II, 2)

PABLO: ¿En quién no influye un momento
el mundo que le rodea?
¿Quién puede del mismo modo
siempre esperar y creer?
(II, 18)

CONDESA: ¡Allí la traición en calma!...
¡Aquí el engaño se ofrece
siempre dormido!...
[...]
PABLO: ¡Si la muerte es un momento!
¡Si no es venganza la muerte!...
(II, 18)

CONDESA: ¿No sabéis que yo no puedo
aborrecer, aunque quiera?
¿No sabéis que no hay agravio
más grande que mi indulgencia?
(III, 1)

La seriación de preguntas que se suceden en el acto III referidas al plazo de la retroventa (“¿cuánto resta?”, “¿cuándo se cierra el plazo? / ¿Cuándo salimos de angustias?”) refleja la intranquilidad que comienzan a sentir los personajes.

Con respecto a la versificación, solo procede reseñar lo mismo que para *El tejado de vidrio*: es correcta, fluida, esmerada pero a la vez sencilla. El uso del octosílabo, metro que se aviene perfectamente al grupo fónico del español, le viene muy bien a Ayala para la lengua coloquial que es la que generalmente utiliza, y contribuye a otorgar al texto realismo, verosimilitud, cohesión y coherencia.

VI. 2. 7. *El tanto por ciento* y la crítica

Pérez Galdós alabó la obra, que gira en torno a dos temas que se superponen de forma clara y bien trabada, el dinero y el amor, sin condiciones:

Es indudablemente la obra más trascendental de nuestro teatro moderno. Pocas, muy pocas hay que se le puedan comparar como obra exclusivamente literaria; ninguna le excede, ni hay tampoco ninguna que corresponda tanto a los fines indirectos y en cierto modo prácticos del teatro. El principal objeto del arte lo satisface perfectamente: es bella por la originalidad y vehemencia de las situaciones, por la vivacidad del diálogo, por la galanura y esplendor del verso. Además, tiene el mérito de la oportunidad y de la aplicación, que es eminente cuando va unido a la más alta expresión de la belleza, y contribuye a realzarla, como un medio de feliz propagación (2004a, 353).

Puede parecer maniqueo el final: los buenos ganan, los malos pierden pero son perdonados por los primeros. La explicación es fácil: es una comedia moralizadora que recuerda, como se ha dicho, al cuento de la lechera, de larga tradición literaria. Coughlin ve también otros defectos básicos, por ejemplo, el ya señalado: que Pablo incurra en una gran deuda solo porque quiere comprarle a la condesa un trozo de tierra para que ella plante flores (1977, 83-84). Si bien esto es cierto, creo que no debe infravalorarse el motivo: aparte de una nota de sensibilidad femenina –a Isabel le gustan las flores- es una concesión al amor romántico que siente él por ella, y la escritura formará parte de la dote de boda (I, 5).

Calixto Oyuela se fija en Roberto:

Si entre tantas perfecciones fuera permitido señalar algún ligero defecto, yo diría, no sin temor de equivocarme, que no es verosímil el que un hombre tan “ducho” (según su propia expresión) como Roberto, se empeñe en comprar, y compre al fin, la parte que en el negocio de la dehesa tenían los personajes a que antes me he referido. Era evidente que siendo la esperanza del lucro lo que les impedía proclamar la inocencia de la condesa, una vez que aquella hubiera desaparecido, bien podían hacerlo eficazmente, lo cual no convenía, por cierto, al astuto comerciante, hasta el momento de celebrarse su boda con Isabel. Podían también, como en efecto sucede, descubrir a esta el asunto de la dehesa de Pablo, y poniendo en descubierto los manejos de Roberto, frustrar su casamiento, aun en el supuesto de que la condesa lo hubiese aceptado sinceramente. Puede, no obstante, observarse, que el exceso de avaricia era motivo suficiente para ofuscarle, y él contaba, además, con que la condesa, interesada, según suponía, en su fortuna, no retrocedería por ningún motivo (1889, 147-157).

La crítica que el periódico de Albacete *El Alba* hizo a raíz de su puesta en escena en dicha capital incluía también un párrafo con lo que el periodista consideraba fallos de la obra:

No diremos que la fábula de que se ha valido para dar forma a su pensamiento sea una concepción correcta, muy lejos de ello la creemos inverosímil en algunos de sus pasajes. Enemigos de la escuela realista, no queremos que la fogosa imaginación del poeta se encierre en el estrecho círculo del clasicismo, que solo sirve de valladar al genio y de obstáculo a los accidentes dramáticos, tampoco admitimos que el poeta forje fantasmas que más tarde ha de combatir, como sucede a Roberto, usurero de oficio que compra a carta de gracia; ni menos aplaudimos que Pablo se despida de la Condesa a las cinco de la mañana, después de haber merecido sus desprecios; y otros defectos que el talento del Sr. Ayala hubiera excusado estudiando más maduramente el plan de su obra. Pero estos defectos ¿son superiores a sus infinitas bellezas? No. El interés que despliegan sus vigorosas situaciones, la vis cómica de sus contrastadas escenas y la correcta y difícil facilidad de su diálogo cautivan la atención del público que, fascinado, sigue los sucesos de la obra⁴²⁵.

En cuanto a la motivación de la obra, coincido con la valoración que hacen Goenaga y Maguna cuando afirman que *El tanto por ciento* es un drama de tesis. Pero una tesis que se desarrolla dramáticamente, sin que el afán de demostración tuerza ni siquiera flexione la marcha de la acción. Más que en afirmaciones concretas, la tesis está matizada en el ambiente, en los intereses de los personajes, en su manera de actuar, sobre todo (1972, 316). Precisamente por eso Ayala no necesita moralizar a través de un *raisonneur* concreto o de cualquiera de los personajes en un momento determinado, si bien es cierto que hay bastantes parlamentos que encierran una clara lección de moralidad, aunque engarzados dentro de la conversación. Además, el vicio o la virtud resultan tan evidentes que la moraleja queda clara debajo de todos los comportamientos, bien de forma directa o bien de forma indirecta. Tampoco necesita de ningún personaje cómico o caricaturesco en exceso, que es el que suele con sus rasgos de ingenio poner en evidencia a los demás, tanto en sus hechos como en sus palabras, porque si bien Sabino y Ramona vienen a ser la parodia de sus respectivos amos, no funcionan como dobles ocurrentes y

⁴²⁵ N° 8, 15-7-1861, pág. 5.

gracioso, como ocurría en el teatro áureo, sino que tienen sus propias personalidades y actúan de acuerdo con lo que persiguen. Ayala, afirman Goenaga y Maguna, se ha liberado de este peligro que se observa en muchos dramas de tesis o comedias realistas gracias a que ha distribuido con mucho acierto las cantidades necesarias de interés en los distintos personajes (1972, 317). Aparte de aquellos juicios en los que mediante la técnica del paralelismo Ayala intensifica el contenido, se hallan dispersos por toda la obra y en boca de casi todos los personajes, especialmente de la condesa, numerosas expresiones y comentarios que funcionan como máximas, consejos o duras críticas de las que se obtienen enseñanzas, pero están perfectamente integradas en sus monólogos o en sus diálogos con los demás. También los expresan otros personajes y en todos de la misma manera.

Valera, respecto a la moralización de la obra, afirma lo siguiente:

En esa impulsión, en ese movimiento que el poeta imprime a los caracteres reside su pensamiento, su idea; la cual puede ser moral, política o filosófica, pero no debe aparecer por medio de discursos puestos en boca de algún personaje [...] sino manifestarse y brillar en el conjunto mismo de la acción y, sobre todo, en su final desenlace, como se ve en *El tanto por ciento*. En él, el vicio de la codicia y este afán de enriquecerse que aflige a las almas vulgares, queda escarnecido y castigado, mientras que son ensalzados el desinterés y la virtud, sin que para ello tenga necesidad el poeta de hacer prolijas disertaciones.

El señor Ayala no ha caído en la trillada y declamatoria manía que algunos de buena fe le suponen para elogiarle doblemente, de hacer la sátira de su siglo como más aficionado al dinero, más ruin y más avaro que otros. El señor Ayala sabe que la avaricia sórdida ha existido siempre y ha sido puesta en escena por todos los poetas cómicos, desde Menandro hasta él; lo que ha variado es el traje, el modo, el color local o de la época, y esto es lo que, en su representación, varía también el señor Ayala (1861, 226-227).

Valera no desaprovecha oportunidad para cargar contra Ayala y restarle méritos a sus obras, como hemos tenido ya oportunidad de comprobar. No he encontrado ninguna crítica que lo elogie “doblemente” por haber caído en la trillada declamación para satirizar en sus piezas. Y tampoco es cierto que sus personajes sean similares a los de Menandro, actualizados con el traje y el color de la época. Como réplica a estas opiniones, puede considerarse la crítica del reputado Manuel de la Revilla:

Respecto de la forma de los dramas de Ayala, todo elogio es poco. Ayala es acaso el poeta contemporáneo que mejor ha comprendido lo que debe ser el diálogo dramático. El lirismo, ese escollo en que tropiezan casi sin excepción nuestros dramaturgos, aun los mejores, esa sirena fascinadora que les atrae al abismo brindándoles con el cebo de un fácil aplauso, no ha apartado a Ayala del recto camino. Su dominio de la lengua y versificación castellanas, su penetrante ingenio, su exquisito gusto y su natural discreción le dieron elementos suficientes para crearse un lenguaje a la vez natural y verdadero y lleno de inspiración y poesía [...] Es raro encontrar esas repetidas imágenes, metáforas y comparaciones, esas tiradas musicales de versos pomposos, esas frases afectadas y declamatorias a que apelan casi siempre nuestros dramáticos. Pero aquel lenguaje sencillo, familiar, que casi parece prosa, encierra mundos de poesía, de belleza, y se

escucha con gratísimo deleite. Aquel diálogo elegantísimo, animado, vivo, lleno de color y escrito en el más puro y castizo castellano, en el cual no hay palabra que huelgue, ni frase que no tenga verdadero valor, y que esmaltan a cada paso pensamientos de primer orden y rasgos de sentimiento que conmueven y suspenden, es de lo más bello que en nuestro teatro existe, y recuerda a cada paso los vibrantes acentos de la musa que inspiraba a los grandes genios de nuestro siglo de oro.

Por tales procedimientos y caminos realizó Ayala su misión del arte, que no era otra que trazar el modelo del moderno drama de costumbres, abandonando lo mismo la escuela romántica que la clásica, renovando en lo que de bueno tiene la tradición dramática española, y realizando en lo que de legítimo hay en ellas las doctrinas del realismo.

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. Pero los buenos principios y sanas tradiciones de que fue representante Ayala en el drama de costumbres y lo son Tamayo, García Gutiérrez y Hartzenbusch en el romántico, en el histórico y en la tragedia, prevalecerán al cabo, porque en el arte, como en la política, si pudieron triunfar por un momento, jamás causaron estado las demagogias (2006).

La obra puede seguir teniendo vigencia en nuestros días, pues la especulación y la corrupción, las traiciones y la ambición son temas de ayer, de hoy y de siempre. Y todo eso ya lo denunció López de Ayala en *El tanto por ciento* hace más de cien años.

VI. 3. *El nuevo Don Juan* (1863)

El nuevo Don Juan se estrenó en el Teatro del Circo de Madrid el 13 de mayo de 1863. Según se lee en el propio libreto, “representáronla en su estreno las señoras Lamadrid y Bagá, y los señores Arjona (D. J.), Osorio, Beneti y Martínez. La señorita doña Balbina Valverde dijo las palabras de la Señora primera, a instancias del autor”. López de Ayala la dedicó a su amigo “Señor Don José Selgas y Carrasco”⁴²⁶, que había sido su compañero en la redacción de *El Padre Cobos*:

Estas páginas que antes fueron zarzuela, ahora comedia y que serán tragedia en el deseo de muchos, llevan el encargo de decirte que recibí tus HOJAS SUELTAS con aquel placer mezclado de sorpresa que en mí producen todas las manifestaciones de tu peregrino y sutilísimo ingenio.

A ti llega, querido Pepe, la primera comedia que publico después de *El tanto por ciento*: ¡figúrate la suerte que le espera!

No por buena, por desgraciada, te la recomienda tu cariñoso amigo

Adelardo

Apareció dos años después de *El tanto por ciento* y, tras el revuelo que esta obra organizó, era difícil que cualquier otra pudiera alcanzar éxito; de ahí la picardía del comentario que le hace el autor a su amigo anticipándose a un posible fracaso. José Antonio Paz lo explica de esta manera:

Todo el mundo sabía, antes que Ayala lo dijese, que la comedia había sido zarzuela, porque ya en aquella época las obras inéditas de Ayala disfrutaban el privilegio de la más completa notoriedad. Pero sin estas circunstancias, nadie hubiese sospechado el arreglo; tan distinto es el plan de la obra de lo que suele ser una zarzuela, aunque la zarzuela sea de Ayala [...] El público no hizo tragedia de la comedia (a pesar del deseo de los muchos que el autor

⁴²⁶ Nació en Murcia el 27 de noviembre de 1822, hijo de un funcionario de correos. La precaria situación económica de la familia obligó a Selgas a seguir sus primeros estudios en el Seminario de San Fulgencio, estudios básicos que nunca llegaron a ser superiores. En 1833 murió el padre y José aceptó un trabajo como auxiliar del Gobierno Político de la provincia y acabó casándose con la hija del gobernador en 1857. Con 24 años asistía ya a los círculos literarios de Murcia donde Arnao, López Gisbert y otros se reunían con el editor José Carlos Palacios. Publicó sus primeras poesías en el periódico literario *La Lira del Thader* (semanario murciano de ciencias, arte, literatura, historia, teatro, etc.) que había hecho su aparición en 1845 (cfr. Joaquín Alcaraz Quiñonero, “Prensa gráfica murciana en el siglo XIX”, *Anales de Historia Contemporánea*, 12, 1996, 554). Pronto se traslada Selgas a Madrid con ayuda de Arnao, que presentó su obra en la corte. En la capital de España el conde de San Luis le ofrece un puesto de auxiliar en el ministerio de Gobernación, donde ingresa en 1850. Sus tendencias políticas siempre serían conservadoras y neocatólicas. Llegó a ser nombrado diputado en las Cortes y Subsecretario en la Gobernación. Su labor periodística fue muy amplia y, entre otras, participó en distintas publicaciones como *Hojas Sueltas* o *El Padre Cobos*. Su obra literaria es amplia y variada, y abordó prácticamente todos los géneros. Quizás es la poesía, de cierta inspiración becqueriana, el género con el que más popularidad alcanzó. Se hicieron muy famosos sus libros —*La primavera*, *El estío*, *Flores y espinas...*— que alcanzaron un buen número de reediciones en su momento. Escribió asimismo cuatro obras teatrales y una veintena de novelas que no alcanzaron éxito porque, según la crítica, tenían argumentos artificiosos y enrevesados en un tiempo —segunda mitad del XIX— en el que la novela social y realista acaparaba la atención de los lectores españoles. En 1874, fue nombrado miembro numerario en la Academia de la Lengua. Falleció el 6 de febrero de 1882 y en el centenario de su nacimiento sus restos fueron trasladados a Murcia.

aludía), lo que sí hizo fue colocarla en rango inferior a *El tanto por ciento*. Ayala mismo no hubiera hecho otra cosa (1878, 573-574).

Las críticas que suscitó en los periódicos fueron favorables en su mayoría y la elogiaron. Así, en *La España* se leía: “el autor ha conquistado una hoja más para su corona de autor dramático” (14 de mayo de 1863). Efectivamente, la obra se convirtió en uno de los éxitos de la temporada 1862-1863, junto con *Lo positivo* de Tamayo, *Deudas de la honra* de Núñez de Arce y la comedia de magia de Rafael M^a Liern y Cerach *La almoneda del diablo*. No obstante, al diario monárquico *La Esperanza* no le gustaron sus “falsos” personajes (23 de mayo de 1863). Con respecto a la evaluación del segundo diario, se justifica este calificativo si pensamos en lo ridículo⁴²⁷ que resulta don Juan, quien, a pesar de su malignidad, no deja de ser exageradamente bobo; Segundo, el otro pretendiente de la protagonista, que quiere emular al donjuán, todavía resulta más grotesco, y rayando en lo cómico hay que situar los insistentes e infundados celos de Diego con respecto a su esposa Elena. En este sentido, hay que admitir que las semejanzas con *El curioso impertinente* de Cervantes no se pueden considerar accidentales, ya que Ayala había escrito una versión de esta historia en 1853. En esta novela intercalada en el *Quijote*, Cervantes plantea la imprudente y reiterada duda de Anselmo respecto a la fidelidad de su mujer, Camila. Para asegurarse, le pide a su amigo Lotario que la seduzca y, aunque en un primer momento tal suceso no se produce, ante la petición del marido para un nuevo intento, Camila y Lotario acaban consumando el adulterio. R. M. Flores afirma que para valorar esta novelita podrían recordarse las palabras que, durante una conversación entre don Quijote, Sancho y el bachiller Carrasco (en el capítulo tercero de la Segunda Parte), pronuncia el cura, quien duda de que lo narrado en *El curioso impertinente* haya en realidad ocurrido, agregando que, si es ficción, el autor “fingió mal” (2000, 80). Esto mismo parece que se puede aplicar a la actitud del personaje del marido en *El nuevo Don Juan*, si bien las diferencias entre una y otra obra al respecto son sustanciales pues mientras Anselmo acaba mal, Diego rectifica y se convence de la honorabilidad y el amor que le profesa su mujer, lo que contribuye a hacer más verosímil y realista la obra. En cuanto a la crítica positiva que le hizo *La España* a *El nuevo Don Juan*, sin duda, tuvo mucho que ver con una recepción acertada por parte del público, o sea, que los espectadores entendieron perfectamente el mensaje que les lanzaba el emisor-dramaturgo desde las tablas. Profundicemos en esta cuestión. En primer lugar, hay que partir de que la mayoría de los críticos han señalado que esta comedia de Ayala es en realidad una sátira divertida del personaje del donjuán

⁴²⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, en el artículo “La ridiculez”, aparecido en la *Gaceta literaria* de 14 de marzo de 1863, definía lo ridículo con las siguientes palabras: “una cosa horrible que hace reír. Es algo que mata y regocija...” (Navas Ruiz, 1998, 150).

romántico. Incluso el sagaz crítico José Yxart califica la humillación de don Juan, al final, como de “rechifla” del mito (1987, 41). El título que le da Ayala, efectivamente, no intenta negar la relación con los hipotextos de Zorrilla, de Ventura de la Vega, de Tamayo, de sí mismo y de todos los donjuanes que le precedieron⁴²⁸. Ermanno Caldera afirma que se trata de un primer eslabón de esas parodias del *Tenorio* que menudean durante la segunda parte del siglo pasado (1998a, 141-146), pero, aunque eso es cierto, disiento en algunos aspectos de esta idea generalizada de que *El nuevo Don Juan* sea exclusivamente una parodia de los donjuanes anteriores⁴²⁹. Si Ayala hubiera pretendido exclusivamente ese fin, el género zarzuela hubiera sido el adecuado e idóneo para representarla en el marco del teatro por horas. Hubiera seguido así el camino que ya se había abierto y que, entre sus éxitos, había contado con la parodia escrita por el granadino Mariano Pina Domínguez, *Juan el perdió*, que fue la primera parodia que se estrenó del *Tenorio* en el Teatro de la Cruz el 21 de diciembre de 1848 (Íñiguez, 1995, 68-71). Sin embargo, aunque esa fuera su primera idea y por eso pensó en una zarzuela, no fue lo que en definitiva pretendió, de ahí que cambiase de género y pasara al de comedia⁴³⁰, con mayores posibilidades y que podía dar cumplida forma a una tesis seria, más en consonancia con el objetivo de la ‘alta comedia’: demostrar que los donjuanes depredadores de la sociedad eran incapaces de enmendarse y hacerse hombres de bien; en segundo lugar, estaría la burla de los mismos. Cumplía así, de paso, con el tópico clásico del *castigat ridendo mores*.

Con este fin, el dramaturgo realiza una obra que, aunque parodia al personaje del donjuán en algunos aspectos, es totalmente independiente de su hipotexto. Para empezar, el seductor es peligroso no por su libertinaje sino porque representa una amenaza para la tranquilidad doméstica y conyugal, en la misma línea de lo que había denunciado Ventura de la Vega en *El hombre de mundo* (1845) y él mismo en *El tejado de vidrio* (1856) (Blanco Aguinaga, 2000, II, 130). Además de la risa que produce ver a un don Juan cobarde y denigrado convertido en un Juan Lanás, o sea, en un pelele, esconderse debajo de las enaguillas de una mesa o ser encerrado en un armario por el marido –características que entrarían claramente en la parodia del personaje

⁴²⁸ David T. Gies cita *Don Juan Trapisonada o el demonio en una casa* (1850), de Juan de Alba; *Zampa o la esposa de mármol* (1859), de Narciso Serra; *L’ agüello pollastre* (1859), de Chusep Baldoví (1994b, 93-102).

⁴²⁹ Antonio Machado, en el Discurso que iba a hacer para su ingreso en la RAE, afirmaba: “El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es, hasta la fecha, el más desacreditado de todos los Don Juanes. Los doctos lo desprecian. El pueblo, en cambio, lo ha hecho suyo y lo defiende de los ataques de los doctos y de los pedantes. Lo defiende a su manera, yendo al teatro a verlo y a admirarlo” (M. Guerra, 1966, 49).

⁴³⁰ A Diego Marín, sin embargo, le parece significativo que Ayala transformase lo que hubiera sido una amena zarzuela en una mediocre comedia seria. El tema de farsa está bien visto –el engañador engañado–; el desarrollo de la acción sugiere el ritmo de una contradanza, con figuras centrales que se entrecruzan en escena acompañadas de un coro al fondo. Al querer sacar demasiada punta moral a un material intrascendente, Ayala lo echa a perder y su misma lección moral falla por la floja condescendencia del autor con el despreciable Don Juan que se propuso ridiculizar (1952, 135).

mítico- lo que parece más relevante es el rechazo del que lo hace objeto la jovencita e inocente Paulina, sosia de doña Inés, que no duda en echarlo de la casa cuando ha comprobado que el tal don Juan no tiene ninguna intención de reconvertirse por amor y casarse con ella⁴³¹. Este es el mensaje verdaderamente importante y más llamativo que aporta la obra: el infame es ridiculizado y expulsado del grupo que lo adopta y en el que se mueve con soltura y halago, por tanto es el fin del personaje irrecuperable que ya no será envidiado por la sociedad y hasta las ingenuas lo rechazan. Pero hay otro segundo mensaje paralelo que también es muy importante: Ayala advierte a su público sobre los males de los celos, especialmente de los no fundados, tema representado por Diego. Después de lo anteriormente expuesto, puede contradecirse con una base razonable la idea que manifiesta Edward Coughlin al afirmar que Ayala no tenía muy claro qué tenía que moralizar con esta obra (1977, 93-94). La lección moral no es distinta de la que pueden encontrarse en otras obras, pero es contundente.

En cuanto al género comedia, que fue la forma definitiva que le dio el dramaturgo, al tratar de *El tejado de vidrio* se trató ya de las cuestiones teóricas; por lo tanto, no volveré sobre ellas. El profesor Ermanno Caldera puntualiza que Ayala trata el tema de la burla del donjuán con la misma ironía y la misma severidad que lo había tratado Ventura de la Vega: “en una comedia, desde luego, cuya trama se desarrolla en la buena sociedad madrileña y donde se van analizando las relaciones entre sus miembros. Es decir, en una verdadera alta comedia” (1998a, 145). Por su parte, C. Conde, que se queda exclusivamente en la intención paródica, afirma en una breve reseña que “el fracaso de un personaje de tanto prestigio teatral está resuelto un poco ingenuamente; sin embargo, el autor –con técnica cuidada, hábil, con acción inteligentemente desarrollada- deja una obra de arte, de poeta” (González Porto, 2006). Mi opinión es la siguiente: el autor la concibió originariamente como zarzuela, y en este sentido el acto primero hubiera podido ser una pieza completa con pocos retoques; pero, al convertirla en comedia, aprovecha el planteamiento inicial, que le es válido, y además ya era conocido por el espectador (burlarse del donjuán en público, “cazarlo” y asestarle una buena paliza), pero se ve obligado a complicar el argumento con nuevos enredos: para empezar, el libertino se da cuenta de la trampa, la escabulle y, por el contrario, es él quien acusa a Diego de serle infiel a Elena. A partir de aquí la acción principal, que ya tiene una motivación clara en la mente de Ayala –demostrar que ninguno de estos tipos puede reconducirse y hacerse hombre de bien (III, 16 y 18)– se hace

⁴³¹ De 1862 es la obra *No matéis al alcalde*, de Eduardo Zamora y Caballero, donde los personajes Eduardo y Enrique dialogan acerca de la desgana que siente el primero ante la posibilidad de casarse con una de las “bellas fashionables” y proclama su deseo de “probar los goces, para nosotros desconocidos, de un amor puro, sencillo y candoroso [...] una mujer a quien tenga que enseñar algo, pues me hastían las que ya lo saben todo [...] una mujer de paz, para no volverme a acordar en mi vida de las mujeres de guerra”, a lo que responde el amigo: “¡Qué vulgar te vas volviendo!” (Madrid, Centro General de Administración, 1863, 15-16).

un poquito azarosa e intrincada, precipitada en ocasiones, excesivamente grotesca en los personajes del donjuán primero y del “segundo” con sus intenciones dudosas con respecto a Elena. Como reminiscencia de la zarzuela que iba a ser, Ayala conserva, además de otras particularidades que luego se verán, una buena dosis de sal gorda que él consideró que no le venía mal a la ridiculización de los personajes, máxime cuando estaba viendo el éxito de las operetas bufas que ya habían hecho su aparición en la escena dentro del teatro por horas. Los bufos, los sainetes, la zarzuela corta en especial se caracterizaron por incluir elementos burlescos y festivos de trazo grueso, como pueden ser en *El nuevo Don Juan* el esconder al libertino debajo de la mesa o en el armario; las carrerillas y persecuciones, las palizas y puntapiés que pueden propinarles a los donjuanes los cónyuges respectivos, el juego del teatro dentro del teatro con la broma que idea Diego en la que le escribe amorosamente a Juan haciéndose pasar por Elena, la guiñolización de don Juan convertido en Juan Lanás... Humorísticos son los dobles sentidos, las dobles intenciones, las ambigüedades, el lenguaje coloquial y vulgar, los numerosos refranes y frases hechas con los equívocos y chistes puntuales a que muchas veces dan lugar⁴³²; las anécdotas, las animalizaciones, las cosificaciones, las incoherencias, las excentricidades, las rupturas de lo esperado... El hecho mismo de que el marido sea tan celoso sin justificación lógica suficiente es un poco cómico y le resta seriedad al personaje; las referencias a Paz, la antigua novia del marido, como “jamona” y lo vengativa que aparece esta en la pieza; el recuerdo de “la Juana” que también quiso engañar al donjuán (I, 13), la denuncia de los escándalos y las emboscadas que montan las mujeres procaces y de dudoso comportamiento; la “turba de perdidos” con que son calificados todos los que quieren actuar como perversos galanes; el regodeo de las miradas en el donjuán, las alusiones al vicio y a la falta de pudor (incluidos los usos del verbo “contentar” y “abrasar” en relación con “hacer el amor a los hombres” o la opinión que tiene el paranoico Segundo sobre que “las mujeres y las gatas son de quienes las tratan”, con el significado connotativo que puede adquirir el verbo “tratar”); las referencias burlescas a los casados como “del gremio” que puede llevar cencerro; la duda que cae sobre Elena acusada de “mujer de vida airada” que mete a los hombres en casa “a escondidillas” cuando no está el marido. Muy probablemente es a estos atrevimientos y procacidades a lo que se refieren Narciso Díaz de Escovar y Francisco Lasso de la Vega cuando, a pesar de los encendidos elogios, afirman que

⁴³² Tengamos en cuenta que los chistes tienen muy corto recorrido conceptual por dos motivos: uno, porque son narraciones muy breves y, dos, porque en la risa interviene de forma importante la cultura y el contexto, con lo cual el chiste solo se comprende en su tiempo y en su referente.

esta obra, a pesar de su belleza de forma y aun de la rectitud del propósito, por la escabrosidad del asunto y aun la índole de ciertos pormenores, ni puede colocarse al lado de las anteriores, ni fue recibida por el público con el frenético entusiasmo que aquellas. Mas, afortunadamente, ni la obra daña la gran reputación de poeta dramático que tiene conquistada su autor, ni necesita de ella para ocupar un primer puesto entre nuestros ingenios del siglo a que nos referimos; su talento, su elegancia, su originalidad y sus tendencias filosóficas y sociales, le hacen digno de cuidadoso estudio y de alta consideración (1924, I, 429).

Gonzalo Calvo Asensio tiene una opinión muy similar respecto al contenido:

La comedia es bellísima, la intención sana, magistral su desarrollo, y en delicadezas de forma, a no dudar, excede a cuantas obras han brotado de su pluma; pero ya por la índole del asunto, ya por la insistencia con que el autor busca ocasiones y frases, no del mejor gusto algunas, para ridiculizar a su héroe, es lo cierto que el público y la crítica no se mostraron tan unánimes en tributarla aplausos como esta y aquel hubieran deseado [...] A pesar de esto, *El nuevo Don Juan*, como producción dramática es digna de su autor, a quien puede únicamente censurarse el excesivo desenfado con que trata un asunto muy dado a ciertos deslices, con los que no simpatiza nuestro público y pugnan con nuestra tradición artística (1875, 172).

Sí quisiera insistir desde ahora en que el hecho de que el autor la concibiera originariamente como zarzuela explica el hibridismo entre género menor y género grande y las particularidades propias del teatro popular que brevemente se han citado, pero que analizaré en detalle más adelante.

VI. 3. 1. Argumento y temas

En *El nuevo Don Juan*, la trama se desarrolla en torno al triángulo⁴³³ formado por el matrimonio de Elena y Diego y el donjuán que lleva ese nombre. La historia puede resumirse como sigue: el marido, Diego, tiene ciertas posesiones en La Habana, y para resolver sus negocios en la isla proyecta un viaje que se iniciará en Alicante, pero que no llega a realizar. Se habla repetidamente en la obra de operaciones de venta, de partes telegráficas, de apoderados, del valor que tiene el dinero..., señalándose así la conciencia capitalista de la burguesía media alta de la época. Diego parece que antes de casarse había sido un calavera y su pasado vuelve para perturbarle en la persona de don Juan, que pone en peligro los valores de la clase que él representa. Quizá por haber sido un libertino le queda como resabio el ser muy celoso de su esposa, Elena, objetivo de don Juan. Ella no considera irresistible al conquistador, primer fracaso del mismo, y le confiesa al marido la estratagema con la que aquél se ha introducido en su casa.

⁴³³ Una doble estructura triangular la había usado ya en *El tejado de vidrio*, como vimos, y también recurre a estos triángulos amorosos en *El tanto por ciento* y en *Consuelo*.

Entre marido y mujer preparan, en el acto primero, una trampa en la que ella se mostrará consentidora y con la que hará caer al seductor, pero este se percata de la burla y declara su amor por Paulina con lo que no solo deja en ridículo a Elena sino que, además, acusa a Diego de serle infiel mostrándole a la esposa una carta que este le escribió a Paz, su antigua novia. Por tanto, el acto termina con la posible infidelidad de Diego a Elena, motivo que abre el acto segundo, en el que Diego intenta convencer a su mujer del error, pero ella, muy decidida y ofendida, reclama su libertad. Diego consigue que el seductor aclare la situación y este consiente para así ganarse la confianza del marido y que le deje libre el camino con Elena. Efectivamente, en cuanto Diego se va, don Juan muestra sus verdaderas intenciones con Elena y ella, para librarse de él y desengañar a un tiempo a Paulina, vecina enamorada del seductor, le escribe una nota en la que lo cita en la reja del jardín con la idea de que acuda Paulina en su lugar. Pero Juan no acude a la reja, sino que directamente se presenta en la sala donde se halla Elena. Regresa Diego que vuelve de improviso porque ha liquidado el asunto pendiente sin tenerse que embarcar. El seductor se esconde debajo de la enaguilla de la mesa, pero al pretender escaparse en un descuido del marido este lo sorprende y lo encierra en un armario. Diego sospecha que Elena lo engaña y pretende batirse a pistola con Juan. Por tanto, este acto, de forma paralela al primero, acaba con la posible infidelidad de Elena a Diego. En el acto tercero Juan le pasa una nota a Paulina a través de una rendija de las tablas del armario donde está encerrado. En ella le explica que fue Elena quien lo citó pero esta nota la coge Diego sin darle oportunidad a la joven a leerla; aun así la chica decide ayudar a Juan a escapar por el lado del armario que da al piso de sus tíos (o sea, que debe tener puertas por ambas partes: la delantera y la trasera). Elena quiere hablar con su marido y explicarle lo acontecido, pero este no está dispuesto a escucharla. Por fin es Paulina la que con sus aclaraciones deshace el entuerto entre la pareja, y la conducta maligna del seductor queda evidente para los tres. Diego y Paulina lo echan de la casa. El matrimonio se reconcilia y la comedia termina con un mensaje claro: un donjuán nunca podrá reconvertirse en un “hombre de bien”.

Una vez que tenemos una idea general del contenido de la obra, creo que contribuirá a su clarificación que veamos cómo se desarrolla el argumento en detalle de manera que podamos ir analizando el tema pausadamente. La pormenorización se hace oportuna toda vez que permite explicar claves constructivas de la obra; es preciso tener en cuenta, también, que las obras de Ayala no son fácilmente accesibles.

El acto primero empieza cuando Diego y Elena, con su vecina Paulina han asistido a misa y vuelven a casa donde Gil, el criado, les espera. Diego da órdenes a su mujer sobre lo que ha de prepararle para su viaje de negocios a La Habana. Ella, de forma cariñosa, le pregunta si volverá

pronto pero él no la escucha porque cree haber visto en la iglesia a alguien dirigirle miradas a Elena. Ella, ante las quejas y las acusaciones del marido, con muy buen juicio y “con dignidad”, le hace saber que no repara en esos “licenciosos deseos”; además, lo lógico es que miren a Paulina que es más joven y hermosa. Diego, celoso, responde con ironía; ella se ríe y lo acusa de que él también ha tenido una “oculta correspondencia” con Paz, su antigua novia, lo cual calma de inmediato los celos de él. Elena aprovecha, entonces, para recordarle que es el día del tercer aniversario de su boda. Lamenta el marido la rapidez con que pasa el tiempo, pues desearía alargarlo para disfrutar del amor. Le ha comprado una pulsera con la que le gustaría poderla aprisionar, y ella a él le regala “una cadena de oro puro”, metáfora de un abrazo. La escena acaba con una reconciliación, una distensión por lo tanto.

A continuación, en un brevísimo monólogo la protagonista se alegra de que el marido sea “algo celoso”, aduciendo el refrán “en la mesa del amor los celos son el salero”. Aún así, la solivianta tanta insistencia del marido, aunque tiene una palabra que sirve de remedio y amuleto: Paz, de quien no acaba de fiarse, lo que demuestra que ella también es celosa.

En la escena siguiente aparece Gil, el criado, que anuncia la visita de un caballero que le trae una carta de Cádiz: se sobreentiende que es la que ella estaba esperando de su madre. Don Juan se presenta de repente, en la cuarta escena, ante ella, afirmando “Yo soy carta viva”, al tiempo que le dirige halagos, cortesías y miradas fijas (que ni a ella ni al espectador podían pasar desapercibidas puesto que en su época y hasta mucho después eran consideradas una falta de respeto hacia la mujer). Elena le ruega que le hable de su madre y él se escabulle para insistir en su juego malicioso y abundar en los tópicos laudatorios que pone en boca de la madre, pero que directamente le lanza a ella.

JUAN:Y empieza a estimar su sombra,
aun el corazón más seco,
sólamente que el eco
con que la ausencia los nombra.
Y el alma se lanza en pos
de presagio tan felice...

Elena, ya recelosa, le replica: “Y eso, ¿Quién lo dice, / mi madre o usted?”, a lo que él responde: “Los dos”. Por fin, le insta a que le entregue la carta, motivo de su visita, y él no tiene más remedio que entregársela y despedirse. Cuando Elena le pregunta su nombre, don Juan se niega a dárselo (clara reminiscencia de los hipotextos, pues recordemos que el Burlador es “un hombre sin nombre”, tal como le dice a Isabela n la obra de Tirso (I,15).

Diego se cruza con don Juan que sale, ya en la quinta, y se queda petrificado al reconocer al que miraba a su mujer en la iglesia. De inmediato le pregunta a Elena y le exige que le entregue la carta⁴³⁴ en un momento de gran tensión: “¡Pronto! [...] ¡Venga acá!” La abre y empieza a leer los requiebros que le dirige el donjuán:

JUAN:Digna concha de tal perla
será su madre: convengo;
mas yo, señora, no tengo
el honor de conocerla.
(Diego y Elena se miran estupefactos.)
Sólo a usted he conocido;
con su trato quiero honrarme,
y usted no puede negarme
que su casa me ha ofrecido.
Gracias. Honor tan ansiado,
estimando como debo,
irá a ponerse de nuevo
a sus pies, JUAN DE ALVARADO.”
(Diego, conteniendo la ira, mira con recelo a su mujer.)

Elena intenta frenar el ataque de celos de Diego, que sospecha que ella le haya dado motivos al osado galanteador. Se defiende enérgicamente mientras él empieza a elucubrar la venganza que tomará. Ella, que demuestra conocer bien al marido y sus acciones viscerales, le propone “el desprecio”, pero él considera que “después que esté derrengado a palos /... Después de una gran paliza, / caerá muy bien el desprecio”. El propinar una paliza o simplemente la amenaza de ello es un recurso cómico propio de sainetes, de juguetes, de parodias, de farsas... pero no parece adecuado para una comedia seria. Diego, a continuación, se propone seguir el juego haciéndose pasar por Elena al contestar, sirviéndose también de los invitados que llegan a la casa seguidamente, con la anuencia de su mujer, que ha de vencer sus recelos (“¡Y yo he de fingir!...”), porque “en su propia vanidad / se enredan esos canallas”:

DIEGO:Mira; esa chusma sublime,
el ridículo punzante
es el arma que constante
contra nosotros esgrime.
Yo quiero en esta ocasión
demostrarles a su modo,
aparte lo infames, todo
lo ridículo que son. [...]
Gil a buscarle saldrá. [...]
Le dice... El hará

⁴³⁴ La carta es un recurso dramático que Ayala utiliza en todas sus obras: aquí, concretamente, son tres: esta primera, que escribe don Juan a Elena; otra que fue escrita por Diego a Paz y una tercera que escribe Elena a don Juan.

que en seguida venga a verte;
tú le acoges con temor;
como diciendo muy triste:
“¡Ay, cielos! Y ¿quién resiste
a un hombre tan seductor?”[...]
Y esos íntimos amigos
que tenemos convidados,
a estas puertas asomados
serán del lance testigos.
Y cuando tierno te mire,
y se arrodille amoroso,
y se juzgue victorioso,
y se relama, y suspire,
yo, completando la escena,
salgo con mis camaradas,
y en sonoras carcajadas
le damos la enhorabuena.
Y aun será muy oportuno
que, en venganza merecida,
le aplique por despedida
un puntapié cada uno;
y así sabremos después,
si con acierto le dan,
qué cara pone un don Juan
con cuarenta puntapiés.

Elena previene al marido, le aconseja prudencia, pero él, decidido, considera que dar un “escarmiento” a estos donjuanes es muy necesario; conviene, pues, con sus invitados la participación en el asunto:

DIEGO: ¡Venga!... ¡También los maridos
solemos tener ingenio!

La ocurrencia y exposición de esta treta, como vemos, han calmado a Diego. Hay, por tanto, otro momento de distensión. Es de lo más logrado que contiene este acto primero, y el beneplácito del público supone la aceptación del rechazo del donjuán en la sociedad burguesa.

En la escena octava, a Elena le parece excesiva la broma, pero teme que si no participa en ella el marido crea que ella consiente. Llega Paulina, su vecina, y, viendo a Elena, presupone que ha habido “celitos”, pero justifica a Diego porque su amiga es muy hermosa. Elena no le presta mucha atención, preocupada como está por conseguir disuadir a Diego de su ocurrencia. Paulina quiere participarle un secreto: está enamorada de un hombre que tiene fama de calavera, pero ella confía en que “después que se casan...”. Paulina confía en que ella será el “ángel del hogar”, la doña Inés de su don Juan. Le hace saber que Diego lo conoce y que, en cierta ocasión, le habló a sus tíos mal de este enamorado para protegerla a ella, pero Paulina está completamente

enamorada como demuestra en un parlamento, muy similar al de doña Inés. Ayala demuestra que conoce muy bien la psicología femenina:

PAULINA: Y es verdad; mas yo no acierto
a explicarte... Son tan varias
mis sensaciones... Percibo
que nuestras almas se enlazan
poco a poco, y yo me dejo
llevar de esa fuerza blanda
que a un mundo desconocido
dulcemente me arrebató.
Y cuando soy más dichosa,
siento unas corazonadas,
así..., como si soñase
una súbita desgracia.
Si me habla de amores, caen
sus palabras en mi alma,
estremeciéndola toda,
como la piedra en el agua.
Cuando está delante, vivo
en él; no sé qué me pasa.
Se marcha, y ¡quién lo creyera!
soy más dichosa. Me embarga
éxtasis tan..., parece
que el corazón se regala,
escuchando todavía
el eco de sus palabras.
Y cuando pienso que yo,
casi niña, y sin más armas
que mi ternura, consigo
que un hombre venza sus malas
costumbres y entre en la senda
del bien... Entonces doy gracias
a Dios, que me hace instrumento
de obra tan buena, y se arrasan
mis ojos, y... yo procuro
ser mejor. Si alguna falta
sorprendo en mí, “¿Si él me viese!”,
me digo, y para evitarla
siempre imagino que estoy
delante de sus miradas.[...]
¡Ay, Elena!...
¡Qué bello es ser la esperanza
de un hombre!... Yo no sabía...
¡Oh!... ¡Qué bella es la alborada
del corazón!...

Por fin, Paulina le descubre a Elena que se trata de Juan de Alvarado. Elena la advierte y reconviene:

Arranca

de tu pecho la memoria
de ese vil, como una mala
semilla
[...]
que te engaña,
que te pierde, que es indigno
de tu amor.

La joven lo justifica aduciendo que son calumnias, y Elena le cuenta lo que le ha ocurrido con él en su propia casa. Se oyen carcajadas y entra Diego con unos cuantos: “Os convido / a la caza del Don Juan”.

Diego cuenta, en la novena escena, el asunto a la concurrencia, y Segundo está de acuerdo en que, si cunden esas alianzas, “veréis cómo sufre / el gremio menos derrotas”. Claramente se está refiriendo al gremio de los casados. Todos se ríen anticipándose a lo que ha de ocurrir y Diego asegura: “gozaremos de un Don Juan / convertido en un Juan Lanas”. Paulina le ruega a Elena que haga lo posible para que no venga Juan, pero Diego ya ha mandado a Gil a buscarlo. Como vemos, el resto de personajes colaboran para desenmascarar al donjuán, que es el motivo principal que persigue Ayala en esta obra⁴³⁵. Ante tal contundencia, la justificación que da la Señora 1ª para la existencia de los donjuanes no deja de ser anecdótica: “No conviene desahuciarlos / así..., tan a raja tabla”, porque de este modo se tiene a los maridos pendientes de sus mujeres. El asunto primero parece quedar zanjado de momento, pero ese comentario va a funcionar como resorte para alargar la acción con la vuelta al otro tema importante: los celos. Será el personaje Segundo quien le pregunte a Elena ahora si le guarda rencor a Diego porque tuvo amores con Paz. Diego intenta alejar el asunto, pero Segundo insiste e introduce un nuevo elemento de controversia al sospechar que aún la corteja, o al menos así lo va diciendo la propia Paz. Diego la califica de “diablo” y de “brava”, sugiriendo que actúa movida por el despecho. Segundo entera al espectador también de que don Juan escribe versos y con ellos tiene conquistado el corazón de una condesita. La Señora 1ª añade a esta información que el tal dio

⁴³⁵ Valbuena Prat hace una valoración muy interesante de *El nuevo Don Juan* y compara a Ayala con Alarcón y con Benavente: “A favor de la burguesía del XIX, hay que decir que sabía complacerse con ecos de un arte tan refinado como el secentista, que llegaba a Ayala, frente a las frases muchas veces en prosa banal de muchas de las comedias vacías de Benavente. Los intentos de la generación más joven, junto a dramas traducidos, desde Shaw a Graham Greene y Anouilh, demuestran que sigue conmoviendo el humor fuerte o el latigazo de tragedia. Está, también a favor de Ayala, el jugar limpio; no a un “no, pero sí”. Su moral y su propósito son claros. No juega a dos barajas. Es injusto con el mito anárquico del Tenorio, que se empequeñece en *El nuevo Don Juan*, para que no estorbe a la sociedad media, ni a la ética; resolviéndose en una sonrisa de fracaso la figura del viejo “Burlador”. Echeagaray irá, con más grandeza, a penetrar en las consecuencias funestas de su sucesión, de la mano de Ibsen. Pero Ayala deja, en la citada comedia, aún con el rebajamiento literario del héroe, una acción hábilmente cuidada, una dirección inteligente, una forma esmerada. Pero, como decimos, la lección es clara. En cambio, en la fina comedia de Benavente *Rosas de otoño*, todo estriba en que el Don Juan sepa retirarse a tiempo” (1956, 535).

“buenos escándalos” con “la Juana”. La pobre Paulina no da crédito: “Parece que están jugando / con mi corazón”, dice en aparte, y todos los presentes interpretan de su apariencia que “se abrasa por don Juan”. La escena finaliza con la convicción de Elena de participar en dar “caza” al libertino y con una generalización en boca de Segundo, que no pasará desapercibida al receptor:

SEGUNDO: Jugar con fuego
es peligroso, y quien ama
el peligro, en él perece. [...]
Y el mejor de los dados
es no jugarlos.

Gil avisa, a continuación, de que ya está en la casa don Juan. Se empieza a crear de nuevo la tensión dramática. Diego organiza a los invitados, los hombres por una puerta y las mujeres por otra. En la acotación leemos: *Elena entra en su habitación*. “Ya está en danza”, afirma Diego refiriéndose a la broma. Elena se arregla el traje y se dispone a encontrarse con el libertino.

En la undécima escena, Gil avisa a Juan y le comunica que su señora lo va a recibir. La pregunta que el libertino hace al criado es similar a la que hace don Juan Tenorio cuando entra en la Hostería del Laurel y pregunta por el hostelero: “¿Está en casa el marido?” Juan sospecha algo raro pues oye una algazara dentro, pero Gil intenta despistarlo y se enfada con él cuando este da por sentado que la señora debe llevar una vida de malas costumbres:

JUAN: ¡Chist! Cuando tú me buscas,
ella estará acostumbrada
a meter a escondidillas
los hombres dentro de casa.

Como Gil la defiende sin ambages, Juan ya parece no dudar de que se trata de una trampa. Y efectivamente, en un monólogo de la escena duodécima, el seductor se prepara para la revancha por si se tratara de una emboscada: se registra el bolsillo en busca de una carta que lleva y que le pueda servir de arma. No está muy seguro de sí mismo, pero aun así espera la llegada de Elena. El nerviosismo que siente contrasta con su seguridad anterior pues, según él, no tiene motivo para la duda. Esta carta que ha conseguido el donjuán de Paz tiene un valor coyuntural pues sirve para preparar la continuidad con los acontecimientos siguientes.

En la décimotercera, Elena trae el mismo traje que vestía hasta ahora pero con un adorno distinto, lo que indica, según la acotación, que viene del tocador. Ella abre el coloquio refiriéndose a la carta de su madre, con lo cual él se da cuenta de que ha advertido el subterfugio

y le pide perdón. “¿Qué no alcanza un hombre / como usted?” le pregunta Elena, y él le contesta: “No; por el nombre / que me ha servido de escudo”. Es una respuesta un tanto ambigua, pero es importante en dos aspectos: el primero, que este don Juan tiene clara conciencia de que está imitando al Tenorio; el segundo que el espectador entiende claramente que se está refiriendo a su hipotexto. También su interlocutora en la escena está al tanto: el nombre de don Juan conlleva un significado y una tradición que no le pasan inadvertidos, y así le replica: “¡Pues quererse servir del nombre!... (*Con ira*)”. Elena entiende que si se deja llevar por su enfado no llegará a buen puerto la broma que Diego se ha propuesto. Él se da cuenta de que no ha sido un buen comienzo y se teme que ella lo ponga en la calle, pero ante su asombro se vuelve hacia él “afectando dulzura” y le manifiesta que es con ella misma con quien está enojada porque “No puedo enojarme con usted” [*sic*]. Pero el donjuán no se deja engañar: “Quiere arrastrarme [...] / ¡Voy a dejarme querer!” Efectivamente, Elena inicia la que ella cree que va a ser la trampa:

ELENA: Solos estamos...
Hábleme usted con franqueza.
Mucho disculpa el ardor
con que arrastran las pasiones,
y un error en ocasiones
es disculpa de otro error.
Explíquese usted; yo ofrezco...

Don Juan se ha percatado (“¡Traidora!”). Ella piensa que ya es suyo y es zalamera y atrevida. Él se da cuenta y le sigue el juego adulándola, pero “Ni con tenazas / me has de sacar otra cosa”, se dice para sí. Después de mostrarse muy enamorado y confundirla a ella, le declara que es a Paulina a quien adora y espera que ella los favorezca. Quiere pagarle el favor que le pide con “otro favor”: inculpa a Diego y lo acusa de que la engaña⁴³⁶. Como prueba saca la carta que llevaba en el bolsillo y que es de Diego, escrita a Paz. Elena se llena de vergüenza y, entre los que están escondidos presenciando la escena⁴³⁷, Segundo sujeta a Diego que quiere salir de su escondite, o sea, de detrás de las bambalinas. Esos movimientos son percibidos por Juan quien, cobarde, intenta irse, pero se encuentra con Paulina que, muy contenta, sí ha salido al proscenio y le tiende la mano al que ya considera su novio. Salen todos y Diego le exige a Juan que le entregue la carta y pide disculpas a todos los convidados por el entuerto que se ha organizado. Elena, llena de ira, se dirige a la puerta de su habitación sin darle oportunidad al

⁴³⁶ Una situación similar se ha visto en *El tanto por ciento* donde, de forma paralela, los dos amantes son acusados en sendos actos de ser infieles. En esta obra se insiste más adelante en esta situación.

⁴³⁷ Muy bien buscado este recurso dramático, que es el mismo que utiliza Ayala en otras obras: el escuchar a hurtadillas.

marido de explicarse. Paulina no duda en acusar a Diego mientras que Segundo intenta disculparlo con la más indigna de las excusas: “No es tan grande el oprobio. / ¿Quién no tiene...?”. Ayala aprovecha para, por boca de Segundo, denunciar la situación que se vive como normal en la sociedad burguesa: el adulterio está aceptado sin que conlleve deshonra pública. Diego, contra quien se ha vuelto el “infame lío”, sale detrás de don Juan: “Yo le voy a romper...”, pero aquel ya se ha ido exclamando: “¡De buena me he escapado!” Segundo, que ha seguido a Elena, sale de la habitación pidiendo agua: “Tu mujer se ha desmayado”⁴³⁸. Ayala, en acotación, aclara lo siguiente: *Entra en la habitación de su mujer. Las Señoras y Caballeros, que deben ser pocos, han estado en el centro cuchicheando y señalando a Diego en ademán de burla. Este final debe ser muy rápido, pero sin atropellamiento.* La situación absurda que se ha originado y la falta de resolución ante la ruptura de lo esperado desemboca en el automatismo de los personajes, que se mueven sin saber qué hacer ni hacia dónde ir. Es un final apropiado para esta escena cómica y trágica al mismo tiempo⁴³⁹.

La posibilidad del adulterio por parte del marido, que se había mostrado celoso al inicio de este primer acto, es ahora el motivo consecuente para alargar la acción y dar paso al acto segundo.

Este se inicia de forma paralela al acto primero: en aquel era Elena la que daba lugar a la duda por parte de su esposo; en este es el marido el que da lugar a la duda por parte de su mujer. El posible adulterio y la tensión dramática sustentan la acción en uno y otro acto.

Paulina le pide a Diego que contente a Elena, pero este afirma que su mujer no quiere escucharlo. Paulina quiere servirle de “embajadora” a Diego, pero Elena no la deja hablar: “¿Otra?”, pregunta despectivamente. La Señora 1ª, dándose cuenta del tono, afirma: “la rubia tullida / es la que más atormenta”⁴⁴⁰. Todos cotillean, se ríen de ellos, incluso la Señora 1ª se permite aconsejar a Diego que, dando por cierto su adulterio, adopte la hipocresía como norma para salvar su matrimonio:

⁴³⁸ El desmayo no deja de ser un recurso dramático que responde a un momento de gran tensión que sufre el personaje, como hemos visto en Isabel de *El tanto por ciento*, pero también viene producido por la tensión sanguínea baja o la anemia que sufrían muchas mujeres de la época que, para mantener una piel pálida de porcelana (símbolo de clase que diferencia a los sirvientes de sus amos, pues la piel blanca significaba riqueza y estatus social y la piel bronceada, suciedad, trabajo y pobreza) tenían por costumbre ingerir agua de cal o trozos de piedra de cal. En épocas anteriores habían ingerido arsénico, barro e incluso trocitos de cristal o de cántaros de arcilla.

⁴³⁹ En las parodias suele usarse como recurso cómico la ataxia locomotora que es justamente la técnica contraria, dejar inmobilizados o casi a los personajes en un gesto hueco y congelado que los convierte, lo mismo que ocurre aquí, en muñecos mecanizados; en este caso la tensión los ha dejado sin norte, descolocados.

⁴⁴⁰ Referencia a otro hipotexto porque esta frase, a manera de máxima, está aludiendo, muy probablemente, a la ópera *Tristán e Isolda*. Curiosamente, en la edición de la imprenta de Pérez Dubrull, de 1885, dice “la rabia tullida / es la que más atormenta”. Creo que se trata de un error que está corregido en la edición de Castro y Calvo para la BAE.

SEÑORA 1ª: Buena pieza, (*a Diego*)
ten otra vez más cuidado
con tus cartas.

Comienzan a abandonar la casa todos menos Segundo, que aconseja a Diego que no se humille ante su mujer, mientras él piensa aprovechar el “río revuelto”. Elena, que ha quedado escarmentada, al ver al nuevo moscón, piensa: “Solo me falta que éste pretenda consolarme”. Paulina pretende alegrar a su amiga haciéndole ver cómo inesperadamente cambian las cosas; así le ha ocurrido a ella con Juan. Por su parte, Diego se queja de parecer un libertino sin serlo. A Segundo le parece que “ya luce el iris de paz”, momento que el marido aprovecha para acercarse a su esposa, que lo rechaza y amenaza con irse de casa, no sin aprovechar y quejarse contra las falsas y malévolas amistades:

ELENA: (*Levantándose llena de ira.*)
¿A que me voy
de casa?...[...]
Nada. ¿No me veis serena?
(¡Oh! ¡qué martirios impone
la sociedad! ¡Si pudiera
dar gritos... o echar a todos
por un balcón!...)

Diego reflexiona, en la escena segunda, y decide que la única solución del conflicto planteado es hablar con don Juan y aclararlo, y manda a Gil que vaya a buscar al seductor. Pero este, mientras escucha a su amo, está pendiente además del otro seductor que atosiga a Elena.

Diego intenta hablar con Elena que le pregunta con ironía si no será “otra feliz ocurrencia / como la de marras”. Segundo se despide: “Y haya paz: no creas que es alusión a la prójima”. El uso de este sustantivo es claramente despectivo y denota que el personaje, en el fondo, sigue metiendo cizaña.

La tercera escena es muy importante y contribuye a que conozcamos a los protagonistas. Elena le echa en cara al marido el ser un seductor, y como él le responde dramatizando “¿Tú quieres que me ahorque?”, Elena le responde, con mucha ironía, que sería una pena para doña Paz. Él le asegura que, después de casado, no ha vuelto a escribir ninguna carta de amor, salvo a ella. Diego le pide la carta para comprobar la fecha pero ella le aclara, sin dársela, que no la lleva, por eso él insiste: “¡Si me parece imposible / que estés celosa!”, le dice Diego. Ella lo corrobora y le da libertad: “desde este instante / puedes hacer lo que quieras”. Diego se queja de que, teniéndose que marchar de viaje por unos días, ella lo deje ir con ese “humor”, a lo que ella

le responde que vaya a despedirse de... Paz. Él se exaspera: “¡Porque anhelas / tener un pretexto siempre / para apurar mi paciencia; / para estarme achicharrando / la sangre!...”. Ella se burla de él: “No te enfurezcas, / ¿tendré yo que contentarte, / Dieguito?”. Él le pide calma y razón. Por toda excusa le hace ver que siempre está celoso de ella y eso es una prueba de amor. Elena estalla: eso es precisamente lo que la enciende, que ella “¡necia y renecia!”, tenga que renunciar a cualquier saludo, mirada, visita..., para que él no se sienta inquieto, e incluso que se haya prestado a una venganza grotesca, requerir de amores a don Juan hasta que aquél tuviera que excusarse y defenderse de ella... “¡Solo al pensarlo, / aun me abraza la vergüenza!”. Y todo para que “sepa / con risa Madrid entero / que él es traidor, y yo ciega!”

Asistimos, en la siguiente escena, a un soliloquio del personaje en el que las ideas van saliendo a chorros y entrecortadas:

DIEGO: No sé que es peor; tener
yo celos, o que los tenga
mi mujer. ¡Ay! Pero, ¿cómo
(Se deja caer en una butaca)
se ha formado esta tormenta?
¿Por dónde vino?... ¿Qué carta
de mil demonios es esa?
Ese don Juan... Y he de hablarle
sin... *(Levantándose con ira.)*
¡Calma! Si armo quimera
con él, dirán... ¿quién lo duda?
que Paz es la causa; y queda
mi fama de libertino...
Pues digo... Si de esta hecha...
Y mi hermano en Alicante
esperando... Que se pierda
todo... Sí; yo no me voy
hasta ver... ¿Abren la puerta?
Será Gil...
(Se dirige a la puerta por donde salió Gil.)
¿Le has encontrado?

Cuando entra don Juan, en la siguiente, Diego retrocede. Está claro que lo que tiene que hacer le desagrada, de ahí que se encomiende a Dios. Diego se disculpa ante Juan por hacerlo venir y le sermonea; Don Juan le responde de forma paralela:

DIEGO: Don Juan... aunque solo sea
de oídas, ¿usted no sabe
que el bien, que la paz doméstica
de una familia, son cosas
que todo el mundo respeta?
¿No ha llegado a su noticia?...
JUAN: Don Diego, y usted, que muestra

tanta rectitud, ¿no sabe
que cuando un hombre profesa
amor entrañable y casto
a un alma de quien espera
la paz, la dicha, esos bienes
que usted con razón celebra;
este hombre tiene derecho
a que nadie se entretenga
en crear inconvenientes
a su esperanza suprema?
¿No ha llegado a su noticia?

Juan se está refiriendo a la ocasión en que en casa de los tíos de Paulina se dijo que él amaba a Paulina y Diego lo tachó de calavera y le estropeó la relación. Ahora ha sido su momento de vengarse, de ahí que se haya aprovechado de que Paz, también ansiosa de revancha, le haya entregado un billete antiguo que su antiguo novio le escribió. Diego quiere llamar a Elena y que el malentendido se aclare; le pide a Juan que sea él quien se lo explique. Juan se alegra y piensa que Diego ha caído en la trampa que le ha tendido, ahora le toca a él burlarse y al quedarle franco el camino, declara:

JUAN: Mas... ¡soy franco!
cuando imagino que intentan
arrebatar me el amor
de Paulina, mi cabeza
se enciende, me ofusco, y... ¡vaya!
No es fácil que usted comprenda...

Elena, que ha entrado en escena en la siguiente, escucha la explicación de Juan: la carta la escribió Diego cuando era soltero, por lo que le pide disculpas:

JUAN: Perdóneme usted, señora,
si es bien que perdón merezca
el que confiesa su falta
y se arrepiente y la enmienda
[...]
El esposo
de usted no es fácil que quiera
ni a Paz, ni...

Elena no le deja seguir:

ELENA: A pesar
de las Paces y las guerras⁴⁴¹,
mi esposo no necesita
de que nadie le defienda,
porque yo nunca he dudado
de su amor.

⁴⁴¹ El dramaturgo juega con el hipotexto: la novela *Guerra y Paz*, del novelista ruso León Tolstoy. Comenzó a publicarse en el periódico *Ruskii Vestnik (El mensajero)*. Completa no se editó hasta 1865-67.

Juan cree que está herida en su amor propio, pero Elena declara que no es rencorosa por lo que, cuando de nuevo le pide Diego la carta, ella se la da. Juan le pide la carta a Diego para echarla al fuego y quemarla por su propia mano, ya que él ha sido el instrumento de la riña. Elena le reprocha a Diego que haya tenido que recurrir a Juan para que la convenza de su amor, pero él se justifica por estar ella muy furiosa. Finalmente, él la bendice, ella lo quiere juicioso. Se abrazan. Se ha recompuesto la relación entre ambos. Diego tiene que despedirse para irse a Alicante, pero está dispuesto a quedarse si ella se lo pide. Elena, por el contrario, *arreglándole la corbata*, lo anima a marcharse, pues a esta mujer sí le interesan los negocios del marido. Diego, muy contento, quiere que Paulina participe de esa felicidad y sale en su busca.

En la séptima escena, Elena no se acaba de fiar de Juan y también siente vergüenza por haberse mostrado tan tierna con él antes. Él quiere quedarse a solas con Elena y va a abordarla, pero en ese momento entra Paulina para la escena siguiente.

Ésta se dirige cariñosa a Juan y le pide que le dedique el libro que trae en la mano, que es de sus versos. Le pide también que “desenoje” a Elena y le da el librito para que Juan se lo regale. Ella lo acepta. Como ya sabemos, Diego se marcha de viaje y nos enteramos de que tampoco estará la tía de Paulina que va a velar a una enferma. Paulina pedirá permiso a su tío para quedarse en casa de Elena; echa de menos la puerta que comunicaba los dos pisos porque tardaría muy poco en ir y volver. Antes de salir les pide a Juan y a Elena que sean amigos y como señal de amistad une sus manos.

Como respuesta, en la escena siguiente, Juan besa apasionadamente la mano de Elena que se queda sorprendida. Él se le declara: “Salga por fin de mi pecho / el tormento que devoro”. Elena le recuerda que es como una madre para Paulina y, además, está casada, pero él la desoye:

JUAN: ¡Yo te adoro!
Amor nos presta su escudo;
ya no hay quien hable ni vea;
que el mundo que nos rodea
yo lo he puesto ciego y mudo.
De aquel agravio tan rudo
que en mi provecho volví;
de un amor que yo encendí;
de amistades mal pagadas;
de todo formé las gradas
para llegar hasta ti.
¿Cuándo alcanzaron desvelos
una ocasión tan propicia?
Sin lengua está la malicia
y están sin ojos los celos.
ya podemos sin recelos
amarnos; ya ese temblor
indica...[...]

Que te enciende a tu pesar
la centella de mi amor.
Produce mortal dolencia
amor secreto y profundo;
pero es placer sin segundo
secreta correspondencia.
Yo tu amorosa clemencia
de mí mismo ocultaré;
y cuando me haga mi fe
de tanta ventura dueño,
siempre creeré que lo sueño,
pero nunca que lo sé.
Corra muda en dulce guerra
la pasión que el alma inunda,
como el agua que profunda
corre debajo de tierra.
Cuidadosamente encierra
su intensidad en tu seno,
que el río, cuanto más lleno,
oculta mejor el fondo,

Elena no quiere escucharlo porque tiene honor y una fe que guardar, pero él insiste en su infame proposición, en la que no duda en imitar al Tenorio: “de ti sola imploro compasión” o recurrir al juego calderoniano de la vida como sueño. Así, pues, Juan la cita en la reja del jardín esa misma noche. Elena no da crédito a tamaña desvergüenza y, en aparte, declara: “¡Mi frente se abrasa! / [...] ¡Este hombre ha de ser / la perdición de mi casa!” Oyen ruido y entra Diego. El depravado seductor ni se inmuta. Diego llega muy contento, en esta escena décima, y felicita a Juan porque acaba de hablar con los tíos de Paulina, a quienes ha pedido en su nombre la mano de la joven, por tanto se casan “mañana”. Juan se queda estupefacto: “¡Yo casarme!...” Diego quiere darle la enhorabuena con un abrazo, pero Juan retrocede y, al hacerlo, se topa con Paulina que lo coge de la mano dispuesta a que ambos vayan a darles las gracias a sus tíos. Elena exclama en aparte: “¡Dios de mi vida!...” Este momento de alegría, de tensión, es roto bruscamente por Juan: “Aparta, niña. / ¡Y usted sin permiso mío!...” Paulina, casi desmayada, intenta salir del atolladero: “Si es una chanza de ese... (*Por Diego.*)”. Diego, aunque sorprendido, lo confirma, y Segundo lo recrimina por la nueva broma. Gil sale avisando de que el té está servido, motivo que más que para romper la tensión dramática sirve para poner de manifiesto lo ridículo, por incoherente, de la situación.

En la escena siguiente, Segundo le hace ver a Diego que Elena estaba leyendo las poesías de don Juan y que se la veía muy conmovida. Ya lo hemos visto anteriormente actuar de cotilla que busca el río revuelto para salir ventajoso, y le pregunta a Diego si el libro se lo regaló Juan. Diego, dándose cuenta de la maldad del amigo, le responde que ha sido él mismo quien se lo

regaló y con eso lo deja estupefacto y, de cara al espectador, rompe con lo esperado, que sería verle de nuevo celoso. El público se ríe de Segundo porque le ha salido mal la jugarreta.

A continuación, Diego está inquieto: “¿Si todos sospecharan?” Gil le avisa de que lo espera la berlina, pero él decide que no se va. Gil cree que esa decisión se debe a que ha descubierto las intenciones de Segundo y, en esa seguridad, le descubre que este “anda que bebe los vientos / detrás de la señorita”. Como Diego piense que se refiere a Paulina, Gil le aclara que es a su ama pero que, si no fuera porque es amigo de él, Elena ya lo habría puesto en la calle. Diego, ya tranquilo, piensa que se irá de viaje y le recomienda el cuidado de su mujer al fiel criado.

En un monólogo de la siguiente escena, Diego reflexiona sobre qué hacer: “Ella es buena” es la primera deducción. Así que mejor se calla porque antes metió la pata por hablar. En cuanto al donjuán,

DIEGO:Él... Ya es mi amigo; y no quiebra
por mí la amistad; me allano...
Yo le pasaré la mano
por el lomo a la culebra.
Ya quise ponerle el sello
de... Se escapó; mas se ofrece
nuevo lance, y me parece
que al fin me salgo con ello.
Si él amable, yo pulido;
si él fino, yo más que duende;
y creyendo que me vende,
él ha de ser el vendido.
No habrá bajeza, malicia,
ni ruindad que no utilice
el galán por... Y hay quien dice
que el marido es... ¡Bah! ¡Justicia! ...
que también los solterones
hacen papeles... segundos.
¡Cuántos van por esos mundos
moviendo los esquilones!...
Y luego el punzante apodo
aplican... ¡Pues han mentido! (*Con ira y dignidad.*)
Cuando es honrado el marido,
del otro es la infamia, y... ¡todo!
vamos... calma, que el sosiego
es lo que más me conviene.

En la decimocuarta escena, mientras Diego pensaba, Gil ha ido guardando en el armario todo lo que este ha de llevarse de viaje. Entra Juan y, aunque los dos recelan uno del otro, empiezan pidiéndose disculpas y practicando la hipocresía más fina, la cortesía más sospechosa y el cariño más falso. Juan le manifiesta que aceptaría el casamiento con Paulina solo para que el nombre de Diego quedara bien, pero esre lo libera de tal peso: “¿qué hombre se casa por cortesía?”, le pregunta. Juan asegura que se casa pero no tan deprisa; insiste en que adora a

Paulina y pretende justificar su actitud pasada, pero en realidad lo que intenta es congraciarse con Diego para seguir atropellando a Elena. Como cree que el marido ha caído en la trampa, exclama: “¡Qué infeliz!”, pero Diego no es tan simple y se ha dado cuenta: “¡Ya me engañó!” Es una escena muy graciosa porque toda ella se basa en un juego de engaños.

En la decimoquinta, Gil avisa a Diego de que el carruaje le aguarda y Juan, solícito, se presta a ayudar. Elena insta al marido para que lo revise todo y le ruega que vuelva pronto. Paulina, a su vez, le solicita que no lleve arreos de caza por lo que Gil los retira todos y los guarda en el armario. En acotación, se aclara que *entre los arreos hay un cuchillo de monte*. ¿Sirve exclusivamente para crear tensión? Diego se va creyendo que Juan hará lo que sea necesario para congraciarse con él: “Y me limpiará el calzado, / si se ofrece; es un bendito”. Pero se engaña, en cuanto sale don Juan exclama: “El campo es mío”, frase hecha que significa que tiene el camino libre para asaltar a Elena.

En la decimosexta, Paulina, que ha oído a Juan y se le han saltado las lágrimas, sale por donde se van los convidados para disimular. Elena, que ve el estado de ánimo de su amiga, piensa en cómo vengarse. Juan se dirige a Paulina y le pregunta por qué llora, pero ella se aleja; entonces se dirige a Elena para recordarle su cita de la noche en la reja del jardín: “¡Pronto!”, le exige.

La alegría que siente Juan le hace comportarse como un demente y duda hasta de sus propios actos: en aparte exclama: “Voy corriendo... ¿Dónde voy?... / ¿No es mejor...?” Ayala recurre de nuevo a la enajenación del personaje como procedimiento que provoca risa. Pero, como todos los presentes han abandonado la sala, Juan piensa que ya no es necesario que se encuentre con Elena en el jardín: “¿A qué he de saltar paredes, / si al salir la gente puedo?...” Esto vuelve a ser una alusión clara al hipotexto, porque este donjuán se está comparando con el Tenorio: aquel tenía que saltar las tapias del convento de doña Inés porque era la única manera de alcanzar su celda, pero él lo tiene mucho más fácil.

En la decimoséptima, Elena y Paulina aclaran la situación: Paulina no entiende por qué Juan persigue a Elena pero acepta la boda con ella. La señora le dice que es para engañar a Diego. “¡Jesús, qué infame!...”, dice la joven. A Elena se le ha ocurrido una idea para desengañar a Paulina:

ELENA:Que exaspere tu quebranto;
que no se cura sin llanto
y sin dolor una herida.
A mí me espera; tú vas.

Elena pretende que la joven confirme sus sospechas y salga de dudas: “Deja que hable primero. Verás cómo se vende”. Elena es mujer fuerte y pretende vengarse del pérfido y vil sujeto:

ELENA:Allí tu sola presencia
le responde por las dos.
Mírale allí confundido,
burlado y sin esperanzas;
véngate, que la venganza
te hará fácil el olvido.
Véngate del puro amor
que te ha sabido usurpar.

Paulina no está del todo convencida porque cree que se echará a llorar, pero Elena tiene argumentos firmes para convencerla: su temor a que la gente se entere.

ELENA:¡Ah! ¡Por Dios!... Mira que él piensa
que quien le cita soy yo.
¿Pretendes que infiel me crea?
¿Que publique...?

Paulina acepta por salvaguardar el honor de su amiga y asegura que no derramará ni una lágrima por él. Cuando ya ha salido Paulina, Elena se condeule de ella en la decimoctava escena:

ELENA:El tiempo reparador
curará el mal que padeces.
¡Hay tantas... tan pocas veces
se logra el primer amor! (*Pausa*).

Y para dejar pasar el tiempo que falta para la cita, se dispone a leer las poesías de don Juan con intención de descubrir cómo “el pérfido amante / encuaderna sus mentiras”.

Juan, que, como hemos visto, no se ha ido al jardín, sale en la escena siguiente y aborda a Elena mientras esta lee sus versos en voz alta. Don Juan, con alevosía, se acerca sin hacer ruido. Elena lo mira con espanto: “¡Aparta!... ¡Gran Dios!... / ¡Yo sueño!... ¡Yo, desvarío!...” Él le dice:

JUAN:He venido
a cumplir mi ofrecimiento.
Yo soy...
[...]
Sin ser visto me escondí;
y a oscuras...

[...]
Amor con su propia mano
me ha conducido hasta aquí.
[...]
Si me has citado, ¿qué ves
que te asuste?

(*Suena un repique fuerte y breve, y un golpe en la puerta de la calle.*)

Vuelve Ayala a los hipotextos. Tanto el Burlador como el Tenorio se valen de la oscuridad para seducir a sus conquistas con nocturnidad y engaño, aunque en este caso este donjuán no logra su fin. Diego llega de improviso y Elena se da por perdida porque nadie entenderá que don Juan ha entrado en la casa sin su permiso: “Si lo escondo, me acrimino; / si se encuentran... ¡Ah! ¡No!” Don Juan pretende esconderse en la habitación de Elena, pero ella lo detiene y lo mete debajo de la enaguilla de la mesa. El escondite no agrada al traidor: “¿Yo arrastrarme por el suelo? / [...] Me resigno”, a lo que ella responde: “¿Qué sitio es / indigno del que entra aquí / como usted?” Mientras, ya se escucha a Diego llamar a Gil. Ninguna acotación del dramaturgo aclara cómo deben actuar los actores, pero se sobreentiende que será con movimientos indecisos y sin rumbo que indiquen desazón e inquietud en los personajes.

Entra Diego (es la escena vigésima). En acotación aclara el autor que Elena coge el candelabro de encima de la mesa. El marido se sorprende de verla asustada y le explica que encontró a su apoderado, a quien explicó lo que debía hacer, así que se volvió a casa porque estaba angustiado, y ahora está muy contento. Elena no responde a su saludo y se anticipa a lo que pueda ocurrir: “Pues mira, suceda / lo que suceda, me alegro”. Diego no entiende: “¿Qué ha de suceder?” Elena cambia de tema y como si quisiera quitarlo de en medio le pregunta si se retiran, pero él debe antes escribir dos partes telegráficos. Elena le comunica que Paulina está en la casa y se despide del marido con una especie de apología *pro vita sua*:

ELENA: Quisiera ahora mismo
que estuvieras en mi pecho:
Dios es testigo: Dios sabe
que eres el único objeto...
¡Diego, por piedad, no dudes
de mí ni un solo momento!

Diego va a la habitación de Elena para buscar un tintero, momento que aprovecha Juan para salir de debajo de la mesa y escapar por donde le indica Elena con mucho miedo. Diego sale con el tintero y se dirige a la mesa del centro. Se oyen ruidos y sale Gil gritando: “¡Ladrones!” “¡Ya no hay remedio!” se queja Elena.

En la escena vigesimoprimera se disponen a perseguir al fugitivo y en la siguiente, Paulina entra asustada. Se ha tropezado con alguien al que cree reconocer. Diego saca una pistola de un cajón. Paulina, en aparte, cree que era don Juan que estaba con Elena. Esta, al ver a su marido con la pistola en la mano, le pide que no se exponga, pero Diego la aparta. Paulina le ruega que no lo mate. Elena se conmueve por el temor al qué dirán: “¡Qué escándalo, Dios mío!”

Las escenas siguientes de este segundo acto (23, 24 y 25) son muy cortas: la fragmentación contribuye a otorgar rapidez a la acción y, al mismo tiempo, comicidad a la situación que vuelve a parecer, de nuevo, tragicómica. En la vigesimotercera, Diego insta a las mujeres a que salgan de la habitación y se retiren a un aposento. Gil sale seguido del sereno y del portero. Elena pretende que Diego vaya con ellas, pero él se niega:

DIEGO: Ahora...
No le queda más remedio.
Saldrá la res perseguida
por aquí, y aquí la espero.
(*Se pone enfrente de la segunda puerta de la derecha.*)

En la vigesimocuarta, sale Juan y se encuentra a Diego apuntándole: “¡Esto a mí!..”, exclama el seductor. Diego lo reconoce: “¡Quieto! ¡Esa cara!...” La única excusa que se le ocurre al depravado traidor es un talismán para su salvación y, envalentonándose como un fanfarrón, amenaza: “Mi cadáver deshonra dos mujeres [...] ¡Dispara!” Es un momento de tensión que se resuelve rápidamente de forma inesperada y cómica porque Diego se da cuenta de que, efectivamente, sería un error puesto que recaería sobre él todo el oprobio del posible adulterio. Así pues, lo encierra en el armario.

En la escena siguiente, Diego tiene una reacción de marido calderoniano: “¡Se ha vuelto loco este infame, / o es culpada ella!” Gil entra informando de que no ha encontrado al ladrón, aunque se ha registrado todo. Diego quiere ahora tenderle una trampa a su mujer:

DIEGO: (Si ella pensara en mi ruina,
no trajera aquí a Paulina,
y él seguro se escapara.)

Paulina también en aparte exclama: “¡Ese hombre cruel, / de cuántos modos me asombra!”. Elena está tan tensa y asustada que “cada sombra / se me figura que es él” No obstante, cada una se retira a su habitación.

Diego, en un monólogo, vuelve a ser el marido que piensa antes de actuar en la vigesimosexta:

DIEGO: Yo sabré, sin dar un grito,
si ella intenta deshonrarme.
Y en tanto...
(Echa la llave del armario y la quita.)
Bueno es quedarme
con el cuerpo del delito.
(Da un golpecito con la llave en el armario y dice:)
Yo me acuesto: si hay un ruido,
mando el armario quemar.
¡Agur!... No siempre ha de estar
en ridículo el marido.

El acto termina con tensión dramática pues cada uno de los personajes, por un motivo distinto, está profundamente inquieto y preocupado. Pero además hay que añadir que es un final que rompe con todo lo esperado por el espectador, en cuyo horizonte de expectativas muy posiblemente no entraba este desenlace trágico y cómico a la vez.

El tercer acto se inicia con Gil, que se ha quedado dormido en un sillón. Entra Segundo que viene de la calle cavilando qué debe hacer para alcanzar su objetivo, que no es otro sino conquistar a Elena. Segundo parte de una premisa popular: “la mujer y la gata, de quien la trata”.

Para ello lo primero es ganarse a Gil, con quien se muestra adulator. Está seguro de que este le ayudará porque, acogiéndose a otra máxima popular, “en tanto que no hay amores, no medran los sirvientes”. El criado, que se da cuenta de la intención oculta, en aparte, lo tacha de “marrajo”, cuyo significado primero se refiere al toro o buey que, astutamente, arremete a golpe seguro. Efectivamente, actúa como un malicioso pusilánime:

SEGUNDO: Si me lanzo, ¿por qué tiemblo?
Si tiemblo, ¿por qué me lanzo?
¿Será el primer despropósito
de una mujer?...
[...]
¿No entra en el cálculo
de muchas que son prudentes
favorecer con su halago
más que a un lindo vocinglero
a un camastrón redomado?
[...]
Es necesario
adelantar... como grulla...
un pie en tierra y otro en alto.
Atisbo; miro seguro
el terreno; doy un paso
en firme, y vuelvo a la misma
posición, y así... despacio...,
y siempre en la pista, y siempre
a lo somormujo... [sic]

Si tenemos en cuenta que el somorgujo (*somormujo*, uso vulgar) es un ave palmípeda capaz de permanecer mucho tiempo bajo el agua para pescar, tenemos una idea muy aproximada de cómo se ve a sí mismo este personaje. Gil lo engaña haciéndole ver que ha adivinado su secreto, y cuando el otro se muestra muy satisfecho y cree que ya Elena está sobre aviso, Gil lo desengaña y le dice que, por error, al que ha avisado es al amo y no a su esposa. Segundo se llena de pavor:

SEGUNDO:(Estoy pisando
un volcán. Querrá vengarse
cuando vuelva... Yo me marchó...)
[...]
(Elena de mi arrebato
nada sabe. Le diré
que me calumnia ese ganso;
que me defienda con Diego
cuando vuelva. Aquí la aguardo;
esto es mejor. Siento ruido:
ella sale. (*Sale Diego.*) ¡Cielo santo!)

Segundo, muy cobarde, en la siguiente escena, quiere irse: “¡Ha vuelto para cogerme / *in fraganti!*” Diego comienza hablando con naturalidad con él, mientras Segundo tiembla de miedo: “¡Qué amargo momento!” Diego quiere hablar con él de un asunto y Segundo, asustado, se porta como un demente y, acordándose de su mujer que lo estará esperando, la pone como excusa para salir corriendo.

Por su parte, Diego piensa en darle un escarmiento a Juan, pero no lo nombra, y de eso habla con Gil, por lo que Segundo piensa que va a por él: “Me echó la garra”. Amo y criado se ríen a costa del aprendiz de donjuán porque se dan cuenta de lo que pasa por su cabeza. Diego consiente en que Gil le cuente a la mujer de Segundo las intenciones del marido.

En la tercera, Segundo se dispone a lo peor pues entiende como referidas a él todas las ambigüedades que le expone Diego. En tono suplicante y contrito, le dice:

Piensa que nadie
se libra de un temerario
pensamiento. Dios perdona;
perdona tú. [...]
Miro por ti,
miro por ella. El escándalo
mata. Tú, ¿no estás seguro
de Elena? ¿No es el encanto
de todos?

Segundo está implorando por él y le recuerda que se equivocó una vez, le puede pasar lo mismo otra. El receptor entiende la ambigüedad del parlamento que puede referirse al otro donjuán. Ambos se ensimisman en sus pensamientos, pero Segundo está temblando: “¿Qué pensará?” Diego lo manda esperar en su despacho. Segundo: “Voy. (Le obedezco lo mismo / que un niño. ¡Si de esta escapo!...)”.

En la siguiente, Diego se debate entre dudas y se compara con un héroe de caballerías. Después decide ir a hablar con Paulina. En la quinta ya está con Paulina y le pregunta qué pasó; Paulina le cuenta que ella quiso pasar la noche con Elena. Como él sigue preguntándole, la joven no le cuenta más para salvaguardar a su amiga. En aparte, piensa: “Si ella lo ha callado, / y yo descubro...”. Diego, a falta de respuesta, colige que su mujer “No la trajo y la echó”.

Por su parte, en la escena sexta, Paulina desconfía de Elena aunque no quiera y piensa que, como es desgraciada, se ha vuelto malpensada. Elena nota en ella una mirada de reprobación y le pregunta, pero no le da tiempo a contestar porque entra Diego. Elena le ruega que hable: “No más tu silencio aumente la inquietud / en que me abraso”. Diego, como un marido calderoniano, piensa:

DIEGO:(¡Calma! Si digo que sé
mi ignominia, aquí tendré
que darle muerte ahora mismo.
¡Silencio!...)

Diego comienza a hablar con Elena sin acabar las frases premeditadamente esperando que ella las termine y se vaya descubriendo, pero ella está ensimismada observando que el marido le ha quitado la llave al armario, lo que hace que por un momento sospeche que don Juan está dentro. También Paulina interviene para preguntar por qué Diego ha colocado el armario en la puerta que comunicaba los dos pisos, pero él no responde. Paulina va a marcharse, pero Elena la detiene. Diego pretende dejarlas hablar y escuchar lo que van a decirse las dos, con un comportamiento poco honroso⁴⁴² en un personaje serio.

En la siguiente, Paulina que se ha quedado cerca del armario, escucha una voz que la llama. Se asusta. Es Juan que saca un papel por las juntas de las tablas y le pide que lo coja y lo lea. Diego lo ve y se lo coge. Paulina se debate entre la rabia que siente porque Juan la ha ultrajado y el temor de que si le ayuda a escapar y lo ven salir de su casa su honra quede entredicho, Por otra parte, si Juan se encuentra con Diego puede ocurrir una desgracia.

La escena octava empieza con Diego leyendo el papel:

⁴⁴² Vuelve a aparecer la escucha a hurtadillas como recurso dramático que suele utilizar Ayala en sus obras.

DIEGO:“¡Perdona, y sálvame! Yo mi conducta explicaré; y si aquí he venido, fue porque Elena me citó. Tengo una tabla vencida; si libre paso me das por tu casa, salvarás muchas honras y una vida”.[...] ¡Qué horroroso desconcierto! ¡En un momento perece honra, amor! [...]

No; no te creo;

(Llevándose la mano al corazón.)
 Muestras ira, y es deseo
 Del soborno de su voz. *(Pausa)*
 Él... ¡Lo puedo asesinar y arrastrar por los cabellos!... pero... ¡mejor fuera que ellos me acabaran de matar!” *(Cayendo en una silla.)*
 ¡Que esto pueda un desvarío!...
(Abismado, y en voz baja.)
 ¡Que tenga tantas dobleces un corazón!... ¡Cuántas veces he estrechado sobre el mío aquel abismo profundo de iniquidad!... ¡Y creía que entre mis brazos tenía toda la dignidad!... ¡Y creía que entre mis brazos tenía toda la dicha del mundo!
 ¡Eh! ... ¡Basta! *(Se levanta.)* De esa mujer ya ni aun vengarme pretendo.
 Sí; pero seguir viviendo él y yo... no puede ser.
 ¡De aquí lo saco! Segundo será testigo, y que Dios decida cuál de los dos debe quedar en el mundo.
 Lo mismo me importa...

La notificación de Diego a Segundo de que va a haber un duelo ocupa la novena escena, y en la siguiente este último cree que Diego lo quiere matar. La tensión del personaje lo hace totalmente ridículo:

SEGUNDO:¡Ay de mí! ¡Quiere matarme! pero ¿qué he hecho yo?...
(Ruido en el armario: D. Segundo se estremece.)
 ¡Ay!... También creí que me amenazaban los muebles! Pero ¿cuál es mi crimen, que así subleva

a todos? Porque pensé
y tuve intención... Pues de esto
(*Incómodo.*)
Dios solamente es el juez.
Si pensamientos merecen
un castigo tan cruel,
tan bárbaro, ¿quién se libra
de que le estrujen la nuez?
¿Echo a correr?... ¿qué dirán?
No; yo no quiero correr
ni batirme. (*Se sienta con ira.*)

Intenta hablar con Elena para pedirle que le ayude, pero ella está más preocupada por la falta de la llave en el armario, y solo repara en él cuando le comunica que Diego va a batirse. Oyen que llega Diego y Elena le pide a Segundo que se vaya. Este, aliviado, se excusa.

La undécima es una escena muy bonita, muy bien construida y muy significativa en cuanto a lo que el dramaturgo pretende lograr con esta obra (que haya sinceridad y confianza entre los matrimonios). Elena ruega a su marido que hablen con calma, pero él le dice que le ha dejado una carta escrita. Elena no sabe cómo iniciar la conversación y se queja de que él no se exprese directamente.

ELENA:Pues dime... si es tu deber.
Hablemos... yo te prometo...
Si Dios no quiere secreto
entre marido y mujer,
solo la muerte –ten calma-
rompe obligación tan fuerte.
¡Mientras no llega la muerte,
los dos se deben el alma!
DIEGO:¿No consideras
que por mi honor y por ti
me callo? ¿No has advertido,
en medio de tu despecho,
que el hombre de cuyo pecho
eterno huésped has sido;
que en sus burlas y sus veras,
en sus virtudes y faltas,
pensaba... con voces altas,
para que tú la oyeras;
una vez que se ha propuesto
a tu vista enmudecer,
muy dura tiene que ser
la mordaza que le has puesto?
¿No ves que este acusador
silencio que te exaspera,
es la fineza postrera
que puede hacerte mi amor?
¿Y no adviertes que en seguida,

si te descubro mi pecho,
tendré que decir: “¿Qué has hecho [...]”
Basta. ¡Si hablar de esto... es
encenagarse en la afrenta!
Déjeme usted, pues me vende...[...]
Conservar todavía
la parte de la honra mía
que solo de mí depende.
ELENA: ¡Dios bendito!
cuando tu voz me condena.
¿También que me ahogue la pena
es señal de mi delito?
¡Diego!... ¡Que de esta manera
me trates!...

Las preguntas retóricas y llenas de sentimiento de Diego nos recuerdan la famosísima “escena del sofá” del *Don Juan Tenorio*, e incluso la que llevan a cabo Guacolda y Pedrarias Dávila⁴⁴³. Quizá a Ayala le han parecido demasiado conocidas y emotivas como para ponerlas en boca de un fantoche como es don Juan, de ahí que se las haya otorgado a Diego. Elena le relata cómo han ocurrido los hechos, cómo ideó burlar al donjuán enviando a Paulina en su lugar y cómo el pérfido libertino apareció en la sala. Al escucharlo llegar de vuelta a casa, se escondió debajo de la mesa. En este momento oyen a Paulina y Elena la llama.

En la duodécima, Elena le ruega a Paulina que cuente la verdad, que “es la mentira / la que me puede perder”. Paulina lo relata todo tal como ocurrió: “Ya no habrá más pesadumbre / que la mía”, exclama, y aun añade que el infiel quiere hablar con ella. Diego asegura: “Ya esto es otra cosa”. En aparte, manifiesta que quiere sacarlo de su casa “a puntapiés”. Elena le ruega prudencia porque ellos mismos, con la broma que pensaron darle, han dado lugar al equívoco. La importancia que ella le concede al libertino se evidencia en el uso del indefinido “un” ante su nombre:

ELENA: ¿Vengarte? Pues ya te ves
vengado, y de una manera
bien cumplida. ¿Escarnecer
un Don Juan? ¿Quién ha sufrido
un escarnio más cruel? [...]
Aparezca en tu sosiego
inalterable la fe
que me debes; y si anhelas
completamente vencer,
y la más noble venganza

⁴⁴³ Estamos ante otro de los héroes románticos por excelencia en el que el erotismo implícito al mito desencadena el conflicto dramático personal y social que se observa en el personaje de la obra de Pedro Gorostiza *Pedrarias Dávila*, antecedente y eslabón también de este donjuán de Ayala, como lo son el Lisardo de Torquemada o Lozano, el don Juan de Mañara de Cárdenas, el Burlador de Tirso o de Zamora o el Don Juan de Zorrilla, que es el más exitoso y atractivo de todos (Cf. Montserrat Ribao Pereira, 2006, 155-167).

después de la más cruel,
pues es fuerza que le hables,
háblale; pero ha de ser
procurando de un malvado
hacer un hombre de bien.

Hacer un hombre de bien es precisamente lo que Ayala le va a negar al personaje, con lo que pretende denunciar y aniquilar el libertinaje, que considera una lacra de la sociedad.

En la escena decimotercera, Gil avisa de que ha llegado “aquel caballero”, palabras llenas de ironía. Paulina le pide que lo traiga al momento.

Segundo entra temeroso, en la siguiente, pero se tranquiliza porque ve a Diego “más blando”. Paulina, en presencia de Segundo, le pide a Diego que sea benevolente porque es posible que se arrepienta:

PAULINA: ¿Por qué ha de ser imposible
que se enmiende? No lo es.
El no es tonto, y el ser malo
me parece la sandez
más grande.

Elena le hace ver a Diego que Paulina adora a Juan. Segundo cree que Paulina se refería a él y enternecido se lo agradece en silencio. Paulina quiere que hable con él y le dice a Diego que don Juan está en su casa, y que ella misma, mientras él leía “aquel papel”, ha mandado a Gil a buscarlo y ya lo oye llegar.

Ahora sí llega Juan, en la decimoquinta escena:

SEGUNDO: ¡Con que éste es!...
(*Por Don Juan.*)
Y nada sabe (*Mirando a Diego.*)
Y yo estoy
en buen lugar. ¡Oh placer!...

Paulina anima a don Juan a hablar con Diego: “Nada tienes que temer. / Elena y yo conseguimos...”. Diego les ruega a Elena y a la joven que salgan de la habitación. Al salir, Elena mira con recelo a don Juan porque no se fía de él. Segundo también sale preguntándole a Elena qué es lo que ocurre.

Juan entra con furia prepotente, en la siguiente, y, en aparte, afirma con rotundidad: “¡Acabemos de una vez!” Es una escena que anuncia gran tensión y, efectivamente, antes de que empiece a hablar, Diego lo manda callar y es él quien relata los hechos:

Silencio. Lo sé todo,
don Juan, ¿no lo he de saber,
si hasta hay en mi casa muebles
que se hacen lenguas de usted?

[...]

sorprender a los donjuanes
me causa mucho placer.
Ya ha probado usted la copa
del escarmiento.

[...]

Antes de llegar al puerto,
cual sospechoso bajel,
debe estar en cuarentena
hasta que seguro esté.
Y los médicos del alma
patente limpia le den.

[...]

Si hoy dice usted: “Es temprano”,
mañana, *tarde* ha de ser.
Con que, agur. Este soy yo;
veremos quién es usted.

Estamos ante una nueva versión del “tan largo me lo fiáis”: Diego le propone a don Juan que para redimirse se case con Paulina, “única rosa tal vez [...] / que no han hollado sus pies”, o sea, que se la presenta como otra virgen inocente similar a doña Inés. Él y Elena serán los padrinos, pero antes deberá guardar una cuarentena cual “sospechoso bajel”, comparación que nos recuerda la que utilizó Lope de Vega para hablar de sí mismo. Este sería el hipotexto al que recurre Ayala en este momento. La autoafirmación de Diego contrasta con la personalidad engañosa del libertino. Pero hasta aquí, Ayala no ha desvelado el desenlace: “veremos quién es usted”, le dice Diego, y eso supone que todavía tiene la oportunidad de rectificar su actitud vital.

En la decimoséptima, El personaje se queda meditando un momento. El público está expectante: ¿decidirá el donjuán redimirse y casarse con Paulina? En el horizonte de expectativas que se plantea para un posible desenlace entraría esa posibilidad que sería la políticamente correcta en el marco de la ideología burguesa, pero, por toda respuesta, aparece en sus labios “una sonrisa maligna”. Repasa lo que ha sido su peripecia y tacha a Paulina de obrar con “sandia candidez”. No tiene intención de casarse con la joven, sino que todavía cree que todo vuelve a ser una estratagema de Elena para situarlo en mejor posición. Así, se dispone a entretener a la joven mientras él y Elena gozan juntos. Ayala tiene claro que tiene que pintar a este personaje, además de ridículo y maligno, como torpe e incapaz de merecer la compasión ni del autor ni del espectador. Así es que su reacción es escribir a Elena para comunicarle que ha comprendido su juego y está de acuerdo:

JUAN: Sí; no hay duda; todo ha sido
obra de Elena; que bien
su mirada al despedirse
lo quiso dar a entender;

La escena siguiente presenta a Paulina, Diego y Elena que parecen muy contentos. Segundo (en el único rasgo de inteligencia, sobre todo de perspicacia, que tiene en toda la obra) duda de que el donjuán se vaya a casar. Juan se dirige a Elena y le entrega la carta que había estado escribiendo en la escena anterior y que ella lee:

ELENA: “Comprendo el plan y lo sigo,
(*Leyendo el papel.*)
entreteniendo a Paulina”.
(¡Interpreta este momento!...
¡Jesús! ¡Qué infame cinismo!
¿Quién pudo hacer de sí mismo
un escarnio más sangriento?)

Inmediatamente, llama al marido y se lo entrega. Él se indigna, pero ella le pide que la deje hacer sin intervenir. Diego se da cuenta de lo malvado que es el sujeto y de lo necio que ha sido dudando de su esposa. Elena se dispone a castigar a don Juan y le pide a Diego que le dé el papel a Paulina con objeto de que

¡Si algún espejo brillante
para verse el alma hubiera,
más castigo no le diera
que ponérselo delante!

Juan se ve descubierto y Paulina así lo confirma a la vista de la nota:

Nada. Todo es excusado.
No es tan fácil de un malvado
hacer un hombre de bien.

Diego lo echa de su casa y Paulina también cuando le pide árnica: “¡Don Juan, es tarde! ¡Por allí! (*Señalando la puerta de salida.*)” Es un final muy similar al hipotexto del *Burlador*. Segundo, aunque no se ha enterado de nada, piensa: “¡Si yo lo dije!”

Gil se suma a los anteriores, en la escena siguiente. Paulina le da las gracias a Elena. Segundo, quitado de encima al donjuán, se viene arriba y, en aparte, declara: “Nadie del mundo / ya entra aquí. / Yo solo y fijo...” Pero Gil que lo conoce bien, le dice a su amo:

Señor, llorando me dijo
la mujer de don Segundo,
que no le deje usted [*sic*] un hueso
en su lugar.

Diego pregunta el por qué y Gil le aclara que él le ha contado a la mujer del fatuo aprendiz de libertino que ha intentado galantear a Elena. Diego insta a Segundo a salir de su casa y le advierte de que si vuelve, cumplirá lo que su mujer le tiene encomendado. Como él quiere saber qué es, Diego lo envía a preguntarle. Acaba la obra con la amenaza de una paliza para este Segundo, segundo donjuán, con lo cual se cierra la comedia aludiendo a un elemento propio de pieza de género chico que nos vuelve a recordar la idea originaria de la zarzuela que tenía en mente Ayala. Y con una escena final que sirve para dejar enunciada claramente la finalidad didáctica de la pieza. Elena quiere saber si Paulina es infeliz porque la ha librado de don Juan, pero la joven la convence de lo contrario: “Este papel arrancó / mi cariño de raíz. / Tú rompiste mi cadena”. Diego afirma que también sirvió para consolar su afán. Elena aconseja a Paulina: “Nada esperes de un Don Juan” y después, dirigiéndose al marido: “¡Nada temas de tu Elena!”.

Resta deducir los temas a partir de este pormenorizado relato de acontecimientos. El principal es la constatación de que los donjuanes son unos crápulas, nocivos para la sociedad, y nunca podrán enmendarse. Por tanto, la virtud debe triunfar y triunfa sobre el vicio. Es así como la obra cobra valor, y es eso precisamente lo que quiso dejar claro Ayala cuando la convirtió en comedia, y la enfrenta a cualquier posibilidad buenista que pudiera haber en otras obras, incluido el *Don Juan Tenorio* e incluso la suya propia, *El tejado de vidrio*. Se ha pasado del romanticismo al realismo y en esta nueva etapa literaria se pretende dar cauce a la crítica social. En consecuencia, el libertino se muestra como un pérfido sin posibilidad de conversión, con lo cual el dramaturgo arremete muy duramente contra los donjuanes y les niega cualquier intento de redención porque no ve en ellos ningún atisbo de arrepentimiento. Precisamente, Paulina es una jovencita inocente similar a la novicia doña Inés, pero mientras el Tenorio romántico se salva por el amor, este tenorio más verosímil y realista no acepta dicha posibilidad, que igualmente se le brinda en la obra. Así lo vemos, por ejemplo, cuando Diego le propone a Juan que se case con Paulina y con ello rectifique su pasado:

Esa niña, esa infeliz,
única rosa tal vez
que ha brotado en su camino
y no han hollado sus pies,
ya sabe usted que le adora;
que mi honrada sencillez

pidió su mano; y yo creo
que, al tratarla con desdén
usted, aún más que con ella,
consigo mismo es cruel.
[...]
Si hoy dice usted: “Es temprano”,
mañana, *tarde* ha de ser.
(III. 16)

Es una advertencia que nos recuerda las palabras que la estatua de don Gonzalo de Ulloa dirige a don Juan. Y en este punto, ese sosia del Tenorio tampoco recapacita:

(D. Juan permanece un momento en profunda meditación, poco a poco va asomando a sus labios una sonrisa maligna.)

JUAN: Sí; no hay duda; todo ha sido
obra de Elena; que bien
su mirada al despedirse
lo quiso dar a entender;
y aun Paulina me lo dijo
con su sandía candidez.
¿Es sueño? Me da una cita,
y apenas pongo aquí el pie,
vuelve Diego[...]
¡Oh, fortuna! (*Ebrio de gozo.*)
Me debías
desquite, por tanta hiel
como he tragado... A la niña
puedo entretenerla un mes,
un año...
(III, 17)

Don Juan, que ni siquiera ha tomado en cuenta las palabras de Diego, es rechazado, al final, por Paulina y expulsado de la casa donde había sido admitido cuando él reclama su ayuda: “¡Don Juan, es tarde! ¡Por allí! (*Señalando la puerta de salida.*)”. En este sentido, este desenlace en el que don Juan es castigado está más cerca de *El Burlador de Sevilla* de Tirso que del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

Entre los temas secundarios, consecuente con el principal, está el de los celos, asunto que obsesionaba a Ayala porque acuciaba a muchos matrimonios de la burguesía que él trataba (y a él mismo en más de una ocasión en su relación con Teodora Lamadrid, tal como vimos en su biografía). Los celos en el matrimonio están justificados de forma general en boca del personaje de la Señora 1ª: “El amor de los maridos se aumenta / con el fantasma de los celos” (I, 9). Diego es muy celoso de su mujer, aunque esta no le da ningún motivo para ello, al contrario (“No

necesita mi Diego...” A pesar de ello, son numerosas las veces en las que Diego duda de ella, por ejemplo, cuando vuelven de misa en la iglesia de San Sebastián:

DIEGO:(Y hace plaza
de la iglesia: él tiene traza
de un infame libertino.
Cuando sorprende el afán
con que la mira, el bribón
finge que está en oración,
mirando a San Sebastián.
Pero a través de su encanto
contemplativo, yo noto
que es más ardiente devoto
de mi mujer que del Santo.)

Después de esta reflexión, se dirige a Elena intranquilo y malhumorado:

DIEGO:Sigo su pista
siempre con ojo avizor,
porque mi mismo rencor
en él me clava la vista,
y dos veces he notado
en su semblante el chispeo,
la bobera, el regodeo
del que mira y es mirado.
(I, 1)

Elena defiende su inocencia y su honorabilidad ante su marido, al tiempo que lo acusa de haber tenido él mismo otras relaciones:

ELENA:Yo no soy atisbadora
de licenciosos deseos.
Juzgo que nadie repara
en mí, pues siempre he creído
(Con dignidad.)
que el amor de mi marido
lo llevo escrito en la cara.
Tal vez sin causa te irrita
(Cambiando de tono.)
ese hombre.
(I, 1)

Como él insiste en sus celos, Elena se enfada:

ELENA:Ya tus sospechas
van despertando las mías.
Tus celos, tal vez fingidos,
recuerdan, y con razón,

lo que en más de una ocasión
ha llegado a mis oídos;
que me apuras la paciencia
para que así, distraída,
no indague, sepa e impida
tu oculta correspondencia
con la que quiso casarse
contigo, con doña Paz.
(I, 2)

Estos celos dobles en la pareja dan lugar a diálogos llenos de intervenciones paralelas chispeantes y hasta cómicas:

DIEGO:En la iglesia hay quien se mete
diablo con frac o levita;
y ofrece el agua bendita
para entregar un billete.
ELENA:Pues hay jamona que atrapa,
mal parecida y coqueta,
al novio de la discreta
y al marido de la guapa.
DIEGO:Y como encuentran hechizos
muchas en tales acciones...
ELENA:Y como sois los varones
tan blandos y quebradizos...
estas jamonas traviesas
a pares os tienen presos.
DIEGO:Pero, ¡por Dios, ¿soy yo de esos?
ELENA:Y, ¡por Cristo!, ¿soy yo de esas?
(I, 1)

Sin embargo, cuando Elena cree que es él quien la engaña a ella, no está dispuesta a aceptarlo y mucho menos que le riña dentro de casa y fuera se comporte como un calavera:

ELENA:Y todo,
¿para qué? ¿Para que sepa
con risa Madrid entero
que él es traidor, y yo ciega! [...]
Que infiel y celoso,
me ofende a un tiempo y me cela.
Corito, dentro de casa;
libertino, fuera de ella;
su mujer muy guardadita,
y él detrás de las ajenas.
¿No es esto? Pues mira, hijo...
(II, 3)

La defensa del marido entre los componentes del grupo social contrarresta la comicidad que provoca el marido burlado, que tanto teme Diego (“el gremio” del “esquilón”). La actitud generalizada en estas situaciones y en la época es muy machista: todos sin distinción de sexo estarán dispuestos a apiadarse del marido, a disculpar al libertino y a inculpar a la mujer. Sin embargo, en esta obra, como seña de modernidad y de una actitud diferente, amigos y convidados se prestan para contribuir a “pescar” al donjuán. Segundo se congratula de ello:

SEGUNDO: Si se propaga
este sistema de mutua
protección, esta alianza,
veréis cómo sufre el gremio
menos derrotas.
(I, 9)

Quizá las escenas donde Diego se muestra más exageradamente celoso y en una actitud calderoniana están en el acto tercero, después de enterarse de que Elena citó a don Juan en la reja del jardín. Él no está dispuesto a escuchar las explicaciones de su mujer, que lo hizo con el fin de que en su lugar fuera Paulina y se desilusionara por completo del “novio” que ella creía tener y amar, pero el seductor se dio cuenta del juego y, quedándose escondido dentro de la casa, asaltó a la primera. Diego parece reflexionar, pero en su egoísmo no lo hace en beneficio de su mujer o siquiera de la duda, sino en lo que a él le conviene (es una postura semejante a la que veíamos en Pablo, en *El tanto por ciento*):

DIEGO: ¡Calma! Si digo que sé
mi ignominia, aquí tendré
que darle muerte ahora mismo.
¡Silencio!...
(III, 6)

Y como se da cuenta de que Elena quiera hablar a solas con Paulina, él, de forma poco digna, se dispone a escucharlas simulando que sale para la calle, y mientras piensa:

¡Qué horroroso desconcierto!
¡En un momento parece
honra, amor!... Sí, sí; parece
imposible; pero es cierto.
¡Voy a arrojarle su atroz
perfidia!...
(Se dirige al cuarto de Elena, y se detiene.)
No, no te creo;
(Llevándose la mano al corazón.)
muestras ira, y es deseo

del soborno de su voz. (*Pausa.*)
 Él... ¡Lo puedo asesinar
 y arrastrar por los cabellos!...
 Pero... ¡mejor fuera que ellos
 ne acabaran de matar!
 (*Cayendo en una silla.*)
 ¡Que esto pueda un desvarío!...
 (*Abismado y en voz baja.*)
 ¡Que venga tantas dobleces
 un corazón!... ¡Cuántas veces
 he estrechado sobre el mío
 aquel abismo profundo
 de iniquidad!... ¡Y creía
 que entre mis brazos tenía
 toda la dicha del mundo!
 ¡Eh!... ¡Basta! (*Se levanta.*) De esa mujer
 ya ni aun vengarme pretendo.
 Sí; pero seguir viviendo
 él y yo... no puede ser.
 ¡De aquí lo saco! Segundo
 será testigo, y que Dios
 decida cuál de los dos
 debe quedar en el mundo.
 (III, 8)

En este conflicto de amor y celos, honor y honra, Gonzalo Calvo Asensio afirma lo siguiente:

Demostrar que la honra del marido no está a merced de liviandades femeniles, y que el galanteador de oficio es el verdadero personaje ridículo de toda escena de seducción; evidenciar el error de cuantos creen que la probidad, la rectitud y la buena fe del padre de familias no son de su exclusivo patrimonio y pueden ajarse por la debilidad o la infamia de la que lleva su nombre, cuando a ella deben únicamente imputarse y poner de relieve, cuán azarosa y cómica, y despreciable es la vida del Tenorio de estos tiempos, siempre en acecho de ocasiones propicias a sus intentos y sujeto a mil azares de sainete y a la sátira de toda clase de gentes, propúsose el autor de *El tejado de vidrio* en su comedia titulada *El nuevo Don Juan*, dando una prueba brillantísima de su feliz ingenio y de las altas dotes dramáticas que le distinguen (1875, 172-174).

Como vemos, los temas que se superponen pero que están relacionadas entre sí son el del donjuán en dos vertientes -la irremisión del libertino y la ridiculización de que es objeto- y el tema del marido celoso. Si tenemos en cuenta que los donjuanes son dos, uno el antagonista y otro un personaje secundario que no pasa de ser un seductor en tentativa (Segundo), que las burlas que se le infligen al libertino son dos también (una que protagoniza Elena pero que se le ha ocurrido a Diego y otra que lleva a cabo Elena en colaboración con Paulina), se logra con ello ampliar la acción y el enredo, pero como contrapartida se distrae al espectador al no mantener el foco sobre un único asunto principal.

Otro tema secundario no menos importante es la denuncia de la situación de la mujer, cuya reivindicación se arroga López de Ayala en estas obras que estamos estudiando. La mujer sufre la malignidad y la persecución del donjuán y, al mismo tiempo, la duda de su honorabilidad por parte del marido y de cuantos la rodean. Ante esta tesitura, Elena acuerda con Diego escarmentar al depravado personaje, al menos para que él se convenza de que ella no consiente en el asedio del libertino ni ha favorecido tal situación con su actitud:

ELENA: ¡Oh! Calla.
Venga don Juan. Si antes quise
impedir..., ya tengo ansia
de verle, de que me hable,
de acometerme a tu magia
invencible. Y sepa usted,
don Segundo, que esas almas
de última moda; esos vicios
poéticos; esas mansas
culebras que se deslizan
en derredor de las damas,
y manchando las alfombras
por los salones se arrastran,
brindando siempre bajeza
por deshonor, en mí no hallan
calor; y si antes mi instinto
su presencia repugnaba,
no es por temor, es... por asco
que siento al pisotearlas.
(I, 9)

Como vemos, la situación de la mujer, incluso las de clase media-alta, como es Elena, queda bastante aminorada y en entredicho en la sociedad en la que vive. Su inferioridad respecto al hombre es evidente y siempre debe estar alerta para defenderse de los donjuanes y reivindicar su honor ante los celos del marido o la maledicencia de los amigos, ávidos de difamar y calumniar, como ocurre cuando, por boca del infame don Juan, conocemos la indignidad del adulterio convertido en costumbre entre la clase burguesa de la época. De ahí que no dude en la negativa de Elena y le pida colaboración a Gil para llevarlo a cabo, porque, como vimos, presupone que “Ella estará acostumbrada / a meter a escondidillas / los hombres dentro de casa” (I, 11). La mujer se debate entre lo que le gustaría hacer y lo que debe hacer, así a Elena le parece excesiva la ocurrencia de Diego, pero teme no secundarlo:

ELENA: ¡Tal locura!... Y si combato
su plan, dirá que me agrada
él...
(I, 8)

Elena se queja de las imposiciones a las que la somete el marido y que ella acepta, aunque considere que son sandeces. Pese a todo él duda de ella:

ELENA: ¡Pues si eso es lo que me enciende en ira! Mientras yo, ¡necia y renecia!, no hay capricho ni sandez a que no acceda... ¡Vaya!... Y todo lo sufría creyendo, muy satisfecha, que amor, como siempre es niño, siempre tiene impertinencias. “Elena, no cuides tanto tus galas.”- Pues galas fuera. “Elena, que no saludes a don...” –Pues me haré la sueca. “Que no mires...” –Pues no miro. “Que no visites...” –Pues quieta. (II, 1)

Más adelante, valora ante Diego su relación conyugal:

ELENA: ¿Tan mala fui que lo sientes? ¿No lo he sido atenta siempre a tu amor, a tu llanto, a tu placer? Y ¿no he de ser tu mujer para tratar de tu honor? (II, 11)

Aunque se queje, este personaje dista mucho de la indecisa y dependiente Dolores, de *El tejado de vidrio*. Esta Elena es mujer con autonomía, piensa y actúa por sí misma y no siente la necesidad de tener que estar sometida a ningún hombre; si lo hace, es en beneficio de la paz conyugal. Así, por ejemplo, al cerciorarse de la vileza de don Juan, sentencia y generaliza en contra de todos ellos: “No hay un hombre que valga / mi tranquilidad” (I, 8). También es capaz de mantener un trato de igualdad con el marido, al que no duda en reñir porque no la escucha o porque se imagina cosas que no son ciertas y que la infaman; pese a ello, se doblega y acepta secundarlo en una broma que a ella le desagrada. Eso sí, ella no engaña a su marido pero no está dispuesta a ser engañada por él:

ELENA: Pero calla. ¿No es esto verdad? ¿Son estas visiones? ¿No me he dejado contagiar de tus simplezas, hasta imaginarme vana

que un hombre me galantea,
me ofende... y hasta prestarme
a tu venganza grotesca?
¿Qué más? Hasta requerirle
de amores, para que él tenga
que excusarse y defenderse
de mí, ¡de mí!, y en presencia
de... ¡Vaya!... ¡Solo al pensarlo,
aun me abraso de vergüenza! [...]
De hoy más, vida nueva.
tú harás lo que se te antoje;
yo haré lo que me convenga..
Me vestiré muy pomposa;
saludaré muy risueña;
hablaré, saldré, veré... [...]
¡Libertad completa!...
(II, 3)

También encontramos casos de misoginia, por ejemplo en las palabras de Diego cuando se debate ante la duda del posible engaño de su mujer y generaliza: “¿Quién dichoso puede ser, / si la dicha es la mujer, / y la mujer es así?” (III, 8). En la escena decimoquinta del mismo acto III, Diego echa de la habitación a Elena y a Paulina porque quiere pedirle cuentas a don Juan; sin embargo, ellas son las dos sufridoras de la vileza del libertino y, por tanto, las mejores testigos. Así se corrobora cuando, al final, ambas participan en la expulsión del vil personaje.

Otros temas secundarios plasmados en *El nuevo Don Juan* son las costumbres de la burguesía apoyada en la familia como institución inamovible, aunque el adulterio esté aceptado en su modo de vida. Ayala arremete contra esta situación: aniquila al donjuán halagado y asumido como personaje galante, protege al marido que triunfa sobre el amante, con lo cual aboga sinceramente por el matrimonio, y hace una defensa de la mujer desde una postura krausista y moderna que postula en estas tres ‘altas comedias’ que hemos analizado, si bien se deja llevar por los tópicos de la época: la mujer es ángel del hogar, la mujer es así, la dicha es la mujer... Todo está aludido y descrito de forma fidedigna y realista. Entre las costumbres de la burguesía, hay una fuerte crítica contra los falsos amigos que, invitados en las propias casas de sus anfitriones, no dudan en reírse de ellos y hacerlos diana de su insidia. En este sentido, aunque las visitas son una forma importante de cortesía y las reuniones un modo de distracción frecuente, Elena las ve como un martirio que impone la sociedad (“¡Si pudiera dar gritos... / o echar a todos por un balcón!” (II, 1). Otra manera de entretenerse y presumir en los salones es escribir versos, lo que practica don Juan como una más de sus habilidades para conquistar y seducir a la mujer, que evidentemente se siente halagada con ellos. Diego y Elena han invitado a una serie de amigos para la cena. Son los contertulios con los que él suele jugar al tresillo y a las cartas los domingos pero, de paso, van a ser espectadores y actores del bromazo que ha tramado

Diego, con el beneplácito de su mujer, para dar caza al libertino al que podrán propinar cien puntapiés. No cabe duda de que estos linchamientos simbólicos, ejercidos sobre cualquiera que se saliera de los cánones establecidos y que podían convertirse en auténticas manifestaciones de crueldad, eran una forma más de distracción de la burguesía ociosa de la época, y el cotilleo una causa y una consecuencia. Así se ve en el inicio del acto segundo, cuando Elena ha sufrido un “chasco” que es motivo de risa para sus invitados: ha querido hacer caer al donjuán en la trampa y este se ha escabullido y ha jugado con ella (ama a Paulina frente a lo que ella había supuesto y, además, Diego le es infiel). Son también evidentes el temor al ridículo (“El ridículo es el arma más cruel”, dice el Caballero 1º en I, 9), al qué dirán (“¡Ay, mujer! / Si tú supieras lo que es Madrid!”), le advierte Diego a su esposa (I, 1) y al escándalo (“el escándalo mata”, dice Segundo en III, 2). La hipocresía como defecto de esta clase social se hace patente cuando la Señora 1ª reconviene a Diego no por su sospecha de adúltero sino por haber perdido la carta que lo ha denunciado: “Buena pieza, / ten otra vez más cuidado” (II, 1). Otro ejemplo: el criado Gil descubre a su amo Diego de que Segundo también persigue a Elena; Segundo se entera, acusa a Gil y este le responde: “No es malo que usted lo haga / ¿y que yo lo diga es malo?” (III, 1). En otro momento, Segundo reclama la ayuda de Gil para poder acercarse a Elena y para ello parte de una experiencia real que, además, es un tópico en la literatura: “en tanto que no hay amores, / no medran los sirvientes” (III, 1). Encontramos también una crítica tenue de la relación entre las vecinas: Diego, el marido, coloca un armario con el que tapia la puerta de comunicación que existe entre los pisos de Elena y Paulina para evitar, sin lograrlo, que la segunda esté siempre en casa de la primera y que a la primera le guste echar un rato en casa de la segunda. El dramaturgo aporta algunos datos acerca de la vestimenta –sombrero y bastón en él, los aderezos que ella lleva para adornar su traje-. Asimismo, Ayala ataca el hábito de asistir a misa aunque no todos los fieles muestren devoción, que recoge la literatura española, como hemos dicho, desde antiguo: la iglesia es el lugar de encuentro de los enamorados o el lugar donde se va para ver y a ser visto. Es el comportamiento que vemos en don Juan, más pendiente de Elena que de los santos. Otro dato de la vida cotidiana: Diego y Elena celebran el tercer aniversario de su boda. El marido le regala a su mujer una pulsera pero no sabemos qué le regala ella a él, aparte de un abrazo (metafórica “cadena de oro puro”). Por último, alguna información acerca de cómo se prepara el viaje de Diego a La Habana: maleta o saco de noche con sus avituallamientos personales, sin olvidar el chocolate y los bizcochos que le han de hacer más grato el camino.

VI. 3. 2. Estructura externa

La obra está dividida en tres actos. El primero contiene trece escenas más una escena primera y son muy desiguales en su extensión. El segundo tiene veintiséis escenas más una primera. Creo que la acumulación de escenas que se suceden en un muy breve espacio de tiempo se debe a que Ayala utiliza la fragmentación para apoyar la técnica del automatismo, con la que provoca comicidad. El tercer acto tiene diecinueve escenas más una primera y una última. Esta disparidad del número de escenas en los distintos actos no va en paralelo con la extensión de los mismos, pues están todos bastante igualados. La segmentación en escenas y actos se halla en relación con la acción y con las entradas y salidas de los personajes, y en esta obra están todos estos movimientos muy bien señalados en las acotaciones. Esa exhaustividad llama más la atención si comparamos *El nuevo Don Juan* con *El tejado de vidrio*, por ejemplo, donde como vimos se dejaban muchas recomendaciones e instrucciones al arbitrio del director y del actor. La posible explicación es que, siendo esta obra en su origen una zarzuela, el dramaturgo pensaría que las compañías que la pudieran representar serían de menor categoría que la que, ya comedia, la estrenó, y necesitarían mayor información y precisión acerca de los decorados, movimientos y actitudes de los personajes, etc. La primera acotación se refiere al espacio y al tiempo dramáticos y la veremos al tratar de estas unidades. A partir de ella, las siguientes indican quiénes son los personajes que estarán en el proscenio y en alguna ocasión se amplían para incluir mandatos precisos con respecto a la puesta en escena. Por ejemplo, en I, 11, se lee: *Gil y Don Juan. Gil, maquinalmente y procurando no hacer ruido, se acerca a la puerta, hace una seña a Don Juan, lo trae al centro del teatro, y le dice muy de quedo [...]*. Al principio de la escena decimotercera, el dramaturgo aclara: *Elena y Juan. Elena no ha cambiado de traje, pero trae nuevo adorno que indique que viene del tocador*. Esta misma escena, la última del acto, termina con otra acotación muy precisa: *[Diego] entra en la habitación de su mujer. Las Señoras y Caballeros, que deben ser pocos, han estado en el centro cuchicheando y señalando a Diego en ademán de burla. Este final debe ser muy rápido, pero sin atropellamiento*. Las acotaciones intercaladas en las escenas son también muy concretas:

Vienen de misa. Diego entrega a Gil el bastón y el sombrero (I, 1).

Se registra el bolsillo, y saca una (I, 4).

Después de mirarse el traje (I, 10).

En el Acto II el número de acotaciones disminuye, pero las que se incluyen siguen siendo exactas y puntuales. La que abre la escena primera es como sigue: *Elena, Diego, Paulina, Segundo, Señoras y Caballeros. Elena, a la izquierda del actor, sentada en una butaca. Don Segundo, Señora 1ª y Caballero 1º, en el centro. Diego y Paulina a la derecha. Todos de pie, menos Elena. Señoras y Caballeros sentados y hablando en el fondo* (II, 1). La escena novena también contiene una aclaración oportuna: *Juan y Elena. Juan besa apasionadamente la mano de Elena*. En la decimocuarta: *Diego y Juan. Gil, durante el monólogo* [se refiere al de Diego con el que ha terminado la escena anterior], *ha entrado con un saco de noche, ha abierto el armario, y ha puesto en el saco un neceser, ropa blanca, etc. Al salir don Juan, se retira por la segunda puerta de la izquierda*. En otras, interiores, encontramos:

Dirigiéndose instintivamente a la puerta por donde entró Elena (II, 5).

Don Juan retrocede y se encuentra con Paulina, que le coge de la mano (II, 10).

Saca Gil el candelabro que hay en la mesa de la izquierda. Deja en ella la palmatoria, con la vela que sirvió a Don Juan (II, 16).

En el Acto III hay aún menos acotaciones que en el II. El dramaturgo debe suponer que los actores ya les han tomado la medida a los personajes y sabrán caracterizarlos convenientemente; no obstante, las que hay son muy detalladas. Abre la escena primera la siguiente: *Gil y Segundo. Gil aparece dormido en una butaca. Después de una larga pausa, sale Don Segundo muy pensativo, viene de la calle*. En la escena duodécima, se lee: *Diego, Elena y Paulina. Paulina entra, creyendo encontrar a Elena sola, al ver a Diego, se para*. La escena decimoseptima es un monólogo de don Juan y el autor concreta: *D. Juan permanece un momento en profunda meditación, poco a poco va asomando a sus labios una sonrisa maligna*. Otras acotaciones precisan:

Con socarronería [...] Con extrañeza [...] Dudoso e impaciente (III, 1)

Ruido en el armario; D. Segundo se estremece (III, 10)

Echándose en sus brazos (III, 13)

Además de las acotaciones, encontramos también didascalias, es decir, instrucciones que los actores tienen que deducir de los parlamentos de los personajes, y serán ellos mismos quienes decidan cómo las dotarán de una actuación adecuada. Señalaré algunos ejemplos:

Acto Primero

Escena octava: Paulina habla con Elena, a quien Diego le ha echado en cara que tontee con don Juan.

PAULINA: ¿Qué pasa?
Chica, estás inquieta. ¿Ha habido celitos? ¡Vaya una gracia!
No hagas caso...

Escena novena: Paulina se entera de qué clase de individuo es don Juan.

SEÑORA 1ª: (*a Paulina.*)
¿Te pones mala? [...]

PAULINA: (Parece que están jugando con mi corazón).

SEGUNDO: (*Aparte a Diego.*)
Repara
en Paulina.

DIEGO: ¡Pobrecilla!
Está triste...

Acto Segundo

Escena novena: Juan, que se ha escabullido de la trampa que le había tendido Elena diciéndole que ama a Paulina, en el momento en que la segunda abandona la sala, le declara su amor a la primera.

ELENA: (¡Mi frente se abrasa!)
[...]
(¡Este hombre ha de ser
la perdición de mi casa!...)

Escena duodécima: Diego le pregunta a Gil si Elena se muestra receptiva con don Juan:

DIEGO: Atiende. Y ella... ¿No indica?...
(¡Me cuesta un trabajo hacer
Esta pregunta!...) ¿Le mira
así?... Digo...

Escena decimosexta: La joven sale de la escena para acompañar a los convidados que se marchan. Inmediatamente Juan vuelve a asaltar a Elena que lo cita con el objeto de engañarlo de nuevo pues mandará a la cita a Paulina en vez de acudir ella:

JUAN: Salto al jardín; en la reja
Espero. [...]
(Voy corriendo... ¿Dónde voy?
¿No es mejor...)

Acto Tercero

Escena primera: Segundo espera su momento también para poder seducir a Elena, pero el criado Gil ha puesto al corriente a Diego.

SEGUNDO: (*muy pensativo.*)
Si me lanzo, ¿por qué tiemblo?
Si tiemblo, ¿por qué me lanzo? [...]

(*A Gil.*)
¿Por qué me pones
tan mal gesto? [...]

(¡Ay de mí!) ¿Y él?...

Escena quinta: Paulina, tras el desengaño sufrido con don Juan, habla con Diego:

DIEGO: ¡Ah, qué adusto
semblante!...
PAULINA: Sí; mala vengo,
Diego (*Apoyándose en su hombro.*)

Escena séptima: Juan, escondido en el armario, saca por las rendijas una nota que le entrega a Paulina en la que le pide que lo salve y le explica que fue Elena quien lo citó.

PAULINA: ¡Yo sueño!... ¿Ese escrito?... ¡Ya
comprendo lo que ha de ser!...

Escena decimoctava: Juan le ha escrito una nota a Elena creyéndola su cómplice y disponiéndose a seguir un plan amoroso. Ella se lo entrega a Diego y este a Paulina para desengañarla. Don Juan ha sido descubierto.

JUAN:(Un dolor nuevo me aflige,
me aterra y me hace cobarde)
¡Paulina!...

Como se ve, todas estas acotaciones y didascalias dan profundidad psicológica a los personajes, además de favorecer el avance de la acción y la intriga.

VI. 3. 3. Estructura interna

El título de la obra, *El nuevo Don Juan*, tiene un significado preciso y claro. Ayala recurre a los hipotextos, harto conocidos, que han tratado al personaje para crear él una obra nueva, de ahí el adjetivo que acompaña al nombre propio. Pero no se trata de un hipotexto más, sino que Ayala aprovecha elementos originarios de los donjuanes de Tirso de Molina, de Espronceda, de Zamora y de Zorrilla, de los que este es su antítesis; pero también recurre a componentes de obras menores como la zarzuela o incluso la farsa barroca y los utiliza en su comedia. Esto dificulta que puedan establecerse las partes estructurales clásicas de introducción, climax y conclusión en la totalidad de la obra, pues en cada uno de los tres actos podríamos fijar cada una de estas partes y, por otro lado, el paralelismo, como técnica que utiliza recurrentemente el dramaturgo, según ya hemos visto, marca también otra forma distinta de concebir el desarrollo de la acción. Hay que añadir que el argumento, aunque simple, es complicado y repetitivo en los motivos que permiten el avance de la acción y el enredo, lo que contribuye a que la obra se haga, como ya se advirtió, un tanto enrevesada. De ahí que nos pueda dar la impresión de que, cuando está a punto de solucionarse un conflicto del que puede extraerse una enseñanza precisa, surge dentro de ese mismo otro que lo prolonga en una especie de juego de cajas chinas que van insertándose dependiendo de la suerte y del momento oportuno, a veces sin mucha coherencia, y que solo cumplen una función cómica y de alargamiento de los hechos. Creo que la zarzuela que tenía Ayala más o menos terminada pasó a convertirse en el acto primero de la comedia, pues no es difícil darse cuenta de que con un breve redondeo hubiera podido constituirse en pieza completa apta para ser representada dentro del teatro por horas: un acto, una hora. Esa discordancia la advirtió José Antonio Paz cuando afirmaba que el plan de la comedia era muy distinto al de la zarzuela inicial prevista, a pesar de lo cual la obra “no convence ni resulta artística”. Y así lo justificaba:

El autor ha querido sacar moralidad de un asunto que se rebela contra ella. El protagonista se desmiente a sí propio a cada paso para que el desenlace cuadre al propósito: aquel carácter no cabe en aquel cuadro. *El nuevo Don Juan* que Ayala presenta, no se deja burlar de la manera que

allí pasa, sin llevarse al menos una presa entre las garras. Aquel don Segundo, verdadera figura de segundo término, es el tipo, entre otros, a quien puede cuadrar lo de salir trasquilado yendo por lana; pero ni Segundo, ni ningún segundón de igual estofa (por peligroso que en la realidad pueda resultar) era digno de los honores de comedia semejante. Esa falta de unidad entre el propósito y los recursos del poeta; este dualismo de carácter del protagonista, bonachón e inerme a ratos, a ratos audaz y astuto y, en llegando el caso, desalmado y amenazante. Todo ello eriza de escollos (imposibles de sortear con constante acierto, ni aún por Ayala mismo) el desarrollo de esta obra, a trechos admirable (1878, 573-574).

Así pues, este primer acto hubiera podido ser una pieza completa con un final abierto (donde el receptor habría recurrido a sus diferentes horizontes de expectativas para darle el final que mejor le pareciese) o con uno cerrado si, en lugar de salir mal la broma, el donjuán hubiera sido escarmentado. Tal como está planteada la obra, el acto primero termina con tensión dramática. El elemento de unión entre el primer acto y el segundo es la carta, que acusa y supone el posible adulterio de Diego. En el segundo acto se parte de la tensión dramática y comienza con la amenaza por parte de Elena de abandonar al marido, al que le reclama su libertad, y con el donjuán encerrado en el armario. La tensión que se había generado en el primer acto no ha dado lugar a la distensión porque, en esta ocasión, Ayala ya tiene claro que el conflicto se ha de resolver en el tercer acto. Se produce un paralelismo entre los finales de los actos primero y segundo con la posible infidelidad de cada uno de los esposos. En el tercer acto, por fin, como obra realista que es, se aclaran los malentendidos y triunfa el amor. Solo Paulina es la perjudicada porque ella había creído en el amor verdadero de don Juan, y este la ha burlado. El libertino acaba siendo castigado por su perversidad: distensión final. Dentro de cada acto, el juego tensión-distensión también está muy bien marcado y casi siempre coincide con los momentos de enfado o arreglo entre Diego y Elena. La tensión se mantiene, con movimientos pendulares entre las distintas escenas, hasta la distensión con la que concluye la obra.

La acción se desarrolla en ambientes cotidianos y los personajes hablan de aquello que les preocupa en su día a día. Esto contribuye a dar verosimilitud a la obra, si bien, como ya se ha advertido, adolece de falta de unidad porque, aunque los contenidos estén desarrollados de forma paralela en los dos actos primeros y los acontecimientos avancen de forma consecuente, son demasiados los sucesos que se intercalan, y más que servir de ayuda son una distracción para la adecuada recepción por parte del espectador, pese a sus funciones cómicas y de alargamiento. Por otra parte, esa estructura que más arriba se ha apuntado como de cajas chinas impide distinguir con claridad los momentos de tensión-distensión porque son varios en cada acto según el tema que se trate, y especialmente según los diálogos que se desarrollen. Esto conlleva además que la distribución del contenido en las distintas escenas sea muy desigual, si bien están bien marcadas por la salida y entrada de los personajes en la escena.

Siguiendo estas líneas de estudio, se puede deducir que el análisis actancial de esta obra vuelve a ser tan complicado como en las obras anteriores. Podríamos partir de Elena, como sujeto, que parte del amor que siente (destinador) por Diego, su marido (objeto) y tiene como objetivo (destinatario), ser feliz con él. El claro oponente sería el libertino don Juan, mientras que Paulina sería la ayudante de Elena. Gil también sería el ayudante de Elena, a la que defiende a ultranza. Segundo, por otro lado, podría ser también un oponente, pero el carácter plano de su personaje, lo convierte más bien en parte de la comicidad de la obra. Pero siguiendo con el argumento de las cajas chinas, ya expuesto más arriba, el enredo se va estrechando y los personajes cambian sus papeles por lo que sería muy difícil profundizar en este análisis, toda vez que podrían establecerse esquemas actanciales en función de los distintos conflictos presentados.

Así, si el título de la obra remite a las hazañas del famosísimo personaje del Don Juan, pronto podremos ver que no es esta la única línea de acción, sino que se entrelaza con todos los enredos que la misma origina.

Por otro lado, hay que señalar algunos *lapsus* que se observan en la obra, en concreto en la edición que Castro y Calvo preparó para la BAE: ya se indicó en las primeras páginas de este estudio cómo en la acotación primera del acto primero se cita al personaje Palmira que no actúa en ningún acto. En su lugar, debe figurar Paulina. El error, como se dijo, no se halla en la edición de Pérez Dubrull de 1885. Pero, además, también advertiremos a propósito del tiempo dramático cómo hay incoherencias que demostrarán que las horas tienen muchos más minutos de los reales, cosa que las asemeja a las del *Don Juan Tenorio*. Hay más: en el acto II, en las escenas decimotercera, decimocuarta y decimoquinta se produce un diálogo y sucesivos monólogos de Diego y Juan. En ellos, ambos personajes pretenden engañarse uno al otro, en especial Juan, que soterradamente quiere ganarse la confianza del marido para seducir sin sobresaltos a la mujer, pero, a mi entender, no queda claro cómo se produce el engaño, cómo ambos personajes se mienten uno a otro, aunque Juan piensa de Diego: “¡Qué infeliz!”, y Diego de Juan: “Ya me engañó”. Otro detalle carente de cohesión textual y coherencia lógica: en el mismo Acto II, en la escena decimosexta, se lee en una de las acotaciones: *Saca Gil el candelabro que hay en la mesa de la izquierda. Deja en ella la palmatoria, con la vela que sirvió a Don Juan*. En la escena siguiente, decimoseptima, Elena le da a Paulina la palmatoria para que vaya a la cita con don Juan. *La escena queda iluminada solo por el quinqué que hay en la mesa del centro*, nos informa otra acotación. En la escena vigésima, cuando ya Juan está escondido debajo de la mesa y se escucha llegar a Diego, se lee en la primera acotación, referida a Elena: *Coge el candelabro que está sobre la mesa y se dirige a la puerta*. Pero, ¿no se había llevado Gil el candelabro? ¿No debería coger Elena el quinqué que hay en la mesa del centro? Si para cerciorarnos releemos la

acotación inicial de la obra, observamos que el autor solo cita una mesa con tapete largo en el centro y no hay más mesas. Incomprensible es también cómo se logra escapar don Juan del armario, aunque sea por la parte que da al piso de Paulina. La impresión que tenemos es que Ayala escribió esta obra sin poner en ella demasiado cuidado. Esto no está reñido con que se obtengan de ella razonamientos y consejos muy válidos.

VI. 3. 4. Personajes

A estas alturas del análisis están casi perfilados los personajes, pero todavía queda información por añadir. Todos ellos son bastante originales en el sentido de que aportan novedades al teatro de la época, a las obras anteriores de Ayala y a las de sus hipotextos: don Juan no es ni malvado ni infame como los de Tirso, Espronceda o Zorrilla, y sus pecados no son tantos ni tan graves: solo se le conocen dos mujeres conquistadas y no ha matado a nadie sino que se somete a la voluntad del marido, que lo encierra en un armario, e incluso se esconde debajo de una mesa cuando lo oye llegar; no seduce a Paulina, a la que solo quiere para estar cerca de Elena, aunque es cierto que a esta no la respeta como mujer casada y la asedia repetidamente, lo cual indica que en el ambiente de la burguesía madrileña los lazos del matrimonio no son sagrados y las cuentas se saldan con cuarenta puntapiés del marido; es impío, como demuestra el hecho de que va a la iglesia para ver a la mujer que admira, pero no llega al sacrilegio de retar a los muertos, por lo que no es necesaria la intervención divina; tampoco este donjuán de Ayala se margina de la sociedad, antes al contrario, no está dispuesto a casarse con Paulina porque asume la importancia social del matrimonio. Desagradecido, desprecia los ofrecimientos llenos de buena voluntad que le ofrece la familia si cambia de actitud. Paulina representa a la joven virtuosa, si bien no es tan inocente como la novicia de Zorrilla; en Diego triunfa su faceta de juicioso y prudente sobre la de celoso y visceral, con lo cual es un personaje más realista y moderno; Elena, que podría acercarse al tipo de la perfecta casada, es una mujer muy de su época y reivindica su libertad cuando se cree engañada por el marido, al que trata de igual a igual. Sí mantiene Ayala el espíritu redentor romántico que en Zorrilla corresponde a doña Inés y que en *El nuevo don Juan* vemos en la actitud final de Diego, Elena y Paulina, que se muestran superiores a don Juan al ser capaces de sentir piedad y de renunciar a la venganza. En cuanto a Gil, es inteligente y avisado y nos recuerda al que será famoso criado Crispín de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, y Segundo es quien más se acerca al tipo de las farsas.

Me detendré, a continuación, en un comentario más detallado. Diego, frente a don Juan, afirma y garantiza su personalidad (“este soy yo”) y su conducta es discreta a lo largo de toda la obra, o sea, que evoluciona acomodándose a las circunstancias -de ahí que califique de “quimeras” sus obsesiones (I, 1) y sea capaz de pedir disculpas a su mujer-. Diego es fiel a Elena, aunque ha tenido una novia anterior con la que no mantiene ninguna relación; por eso se queja cuando la Señora 1ª da por sentado que es adúltero: “(No hay falencia; / yo soy un gran libertino, / sin sospecharlo siquiera”, II, 1). El gran defecto que posee Diego son los celos que determinan sus emociones, sus pensamientos, sus sensaciones, sus temores y sus comportamientos en numerosas ocasiones. Lo que principalmente le preocupa es que Elena es demasiado hermosa: “Me inquieta tanta hermosura”, dice al inicio de la obra (I, 1) y, en consecuencia, cualquier mínimo suceso lo hace dudar, con lo cual demuestra su carácter inseguro. Por ejemplo cuando llega a casa al tiempo que sale de ella don Juan e interpela de forma brusca a su mujer:

DIEGO:(*Bajando rápidamente.*)
¿A qué ha venido?
ELENA:¡Hombre!... (*Asustada.*)
DIEGO:¡Pronto!
ELENA:(*Dándole la carta.*)
Esta ha traído
de mi madre.
(I, 5)

Estamos ante una esposa asustada que entrega una carta personal al marido pues este se la reclama casi con violencia, hasta el punto de que ella le ruega: “Suspende la fiera / sospecha que en ti ha nacido”. El mismo tono imperativo utiliza cuando le pide sin cortesía que le entregue la carta que escribiera él a Paz, y cuando le arrebató a Paulina el papel que le había dado don Juan:

ELENA:(¡Ay de mí! Quiere que calle,
Que no hablemos de... ¿Qué haré?
¿De qué modo empezaré
Sin que su cólera estalle?)
DIEGO:¡Elena! (*En tono amenazador.*)
ELENA:Si estoy callada.
DIEGO:¿Te vas? ¿Tendré que sacarte
De aquí? (*Reprimiéndose.*)
(III, 11)

Visceral y vengativo se muestra desde el comienzo de la obra, cuando todavía apenas tiene motivos y, sin atender a más razones que sus infundadas suposiciones, castiga a Elena con el alejamiento:

DIEGO: En la calle me acosa,
y hasta en la iglesia me apura...
Pero mi esposa asegura
que no ha notado tal cosa.
(I, 1)

O le hace una pregunta injuriosa:

DIEGO: ¿En ti no ha habido
nada que le anime? [...]
¿Qué venganza tomaré
que pueda satisfacerme?
¿Qué medios?...
(I, 5)

Como individuo celoso, antiguo y tradicional, mantiene un honor calderoniano: “¡Calma! Si digo que sé mi ignominia, / aquí tendré que darle muerte / ahora mismo. ¡Silencio!” (III, 6). Él cree que, como ya había manifestado otro personaje de *El tejado de vidrio*, “el hombre tiene deberes que cumplir, y la mujer solo tiene un deber: ¡ser fiel!” (III, 14), de ahí que se extrañe ante las quejas de Elena: “¡si me parece imposible / que estés celosa!” (II, 3). De antemano, Diego justifica su proceder pero no el de su mujer, aunque nos parece que duda entre el oprobio que él se teme y la felicidad que ha disfrutado hasta ahora con ella:

DIEGO: ¿No consideras
que por mi honor y por ti
me callo? ¿No has advertido,
en medio de tu despecho,
que el hombre de cuyo pecho
eterno huésped has sido;
que en sus burlas y sus veras,
en sus virtudes y faltas,
pensaba... con voces altas,
para que tú las oyeras;
una vez que se ha propuesto
a tu vista enmudecer,
muy dura tiene que ser
la mordaza que le has puesto?
¿No ves que este acusador
silencio que te exaspera,
es la fineza postrera
que puede hacerse mi amor?

¿Y no adviertes que en seguida,
si te descubro mi pecho,
tendré que decir: “¿Qué has hecho
de mi honor y de mi vida?”
¡Un hombre a ti se presenta,
y en solo un día! [...]
Basta. ¡Si hablar de esto... es
encenagarme en la afrenta!
Déjeme usted, pues me vende... [...]
Conservar todavía
la parte de la honra mía
que solo de mí depende.
(III, 11)

Aparte de las similitudes que podemos observar con la “escena del sofá” del *Don Juan Tenorio* en las preguntas retóricas que hace Diego a Elena, observamos la diferenciación entre honor y honra, tan característica del teatro del siglo de Oro, muy especialmente en Calderón, del que como ya sabemos Ayala es gran admirador y adaptador. Diego puede perder su honra, que depende de los demás, pero no está dispuesto a perder su honor, que depende de su propia dignidad y estima. Con todo, Diego quiere a su mujer, la respeta y teme sus enfados:

DIEGO: Y ¿dejas
que yo salga de mi casa
de este humor? [...]
¡Porque anhelas
tener un pretexto siempre
para apurar mi paciencia;
para estarme achicharrando
la sangre!...
(II, 3)

No sé que es peor: tener
yo celos, o que los tenga
mi mujer. ¡Ay! Pero, ¿cómo
(*Se deja caer en una butaca*)
se ha formado esta tormenta?
(II, 4)

De sus infundados celos también se deriva la amenaza al donjuán en una actitud más propia de un matón de sainete que de un comedido burgués: “Yo le voy a romper...”, piensa cuando lo ha escuchado entregarle la carta acusatoria a Elena (I, 13). Tampoco es digno de un hombre de bien espiar a Elena y Paulina: “Si oyera lo que han de hablarse las dos” (III, 6). Otras veces, sin embargo, su conducta irascible se hace más juiciosa y califica sus celos de “quimeras” (I, 1), se reprime y rectifica, con lo cual demuestra que es prudente y realista, en el sentido de

que piensa antes de hacer y valora los pros y los contras de sus reacciones. En el siguiente ejemplo, le ha preguntado a Gil si Elena favorece a don Juan y el criado le ha asegurado que no:

DIEGO: Cuando es honrado el marido,
del otro es la infamia, y... ¡todo!
Vamos... calma, que el sosiego
es lo que más me conviene.
(II, 14)

Otro ejemplo de sagacidad y discreción ofrece cuando le dice a Segundo que el libro de poemas de don Juan se lo ha regalado él a Elena, y con ello evita la maledicencia y el cotilleo, o, cuando al final se queja de sí mismo: “¡Qué necio he sido!” En otro momento, se debate entre la duda de sí mismo o la duda sobre su esposa:

DIEGO: Si ella resulta culpable,
él de aquí no sale vivo. (*Pausa.*)
Que se turbó, es positivo;
(*Recordando.*)
Que algo calla, es indudable.
ambos con igual empeño
hemos estado entre abrojos,
estudiándonos los ojos
Y espiándonos el sueño.
pero, ¿por fuerza ha de ser
culpa lo que oculta Elena?
¡Si ella siempre ha sido buena...
(III, 4)

No se deja engañar por el donjuán, cuyas artes conoce tan bien. No duda en que será capaz de cualquier bajeza por congraciarse con él en beneficio propio: “Y me limpiará el calzado, si se ofrece” (II, 14). Diego no tiene que vengarse públicamente de él porque ha sido agraviado a nivel privado: su mujer siempre le ha dicho la verdad, nunca ha tenido intención de condescender a los halagos del libertino y por tanto, aunque él dude reiteradamente de ella y en algún momento se hable de duelo, no tiene que buscar una venganza pública ni sangrienta; el donjuán queda ridiculizado al tener que esconderse debajo de la enaguilla de una mesa para no ser pillado *in fraganti* por el marido; cuando este lo descubre lo encierra en un armario donde permanece durante todo el acto tercero. El ridículo es el mayor de los castigos para un personaje de este calibre, de ahí que Diego, de forma ingeniosa, pretenda vengarse de él con una broma:

DIEGO: Voy
a bromearme con él,
yo contesto a su papel
en nombre tuyo. Le doy
esperanzas.[...]
Deja siquiera unos días
que me enamoren a mí.
(I, 5)

En definitiva, Diego es un personaje agradable al receptor, aunque quizá no goza totalmente de sus simpatías debido a lo muy celoso que es. Esa faceta de su carácter no es gratuita porque Ayala, con ello, tiene la intención de dejar en evidencia los peligros que esto supone para la buena relación de los matrimonios. Por otra parte, cabe añadir que el espectador se encuentra con un marido que no es frecuente en la ‘alta comedia’, pues en vez de guardar la discreción que le corresponde al personaje no le importa recurrir a la astucia, al engaño, incluso al acecho, y presume de su ingenio para no verse con el “esquilón” colgado (o sea, cornudo). Estas son situaciones más próximas a la farsa y al género chico que al género serio.

Don Juan, cuyo nombre es simbólico, no es el personaje irresistible tradicional, aunque con sus versos tenga enamorada a una condesita (de forma muy similar al conde del Laurel, de *El tejado de vidrio*) o haya tenido relaciones con una tal Juana. Ayala, que no siente ninguna simpatía por él, le quita cualquier dignidad desde el primer momento en que se niega a dar su nombre, aunque Elena se lo pregunta por dos veces (I, 4). El personaje en su faceta externa, la de seductor, es engolado y meloso y por lo mismo resulta ridículo; de él se ríen Diego, Elena y Gil, quienes de la estupefacción ante sus comportamientos pasan a utilizar con él la ironía para burlarse,

JUAN: Señora...
vengo a aliviar mi conciencia
de un peso...
ELENA: ¿Vive en mi casa
su confesor?
(II, 6)

y a gastarle bromas pesadas solo apropiadas para un personaje poco valorado, como es hacerse pasar unos por otros para intentar engañarlo. Pero, al mismo tiempo, el libertino es sagaz y las “caza al vuelo”, de ahí que Ayala lo rebaje hasta lo ordinario y lo grotesco con otros rasgos negativos de su carácter, como es el hecho de que se vengue de Diego porque este lo ha desenmascarado ante los tíos de Paulina y les ha dicho la verdad, o sea, que es un calavera; con ello demuestra además ser un hipócrita y un malvado. Así, no duda en utilizar una carta antigua sin fecha que escribió Diego a Paz como arma para acusarlo de infiel ante Elena: “escrita parece

hoy mismo” (I, 12). Desde los primeros actos, Juan no engaña a nadie porque el autor lo pinta tal como es: malévolo, pérfido, embustero y fingidor. Así lo describe Diego advirtiendo a Elena:

DIEGO:Es... la mariposa fiel
que en torno de tu luz gira;
(*Conteniendo la ira.*)
El que se afana y suspira
porque repares en él;
el que anda todos los días
contándote las pisadas,
y buscando tus miradas
y sorteando las mías.
Y va siempre dando indicio
de vencedor, que parece
que en su cara resplandece
el favor de todo el vicio.
¡Y fija con una calma
su mirada torpe y leda!...
Como quien dice: “No queda
ningún pudor en mi alma.”
El que hoy por verte asistía
a misa muy reverente;
¡como que estaba en su mente
rezando este Ave María!
(I, 5)

Y, más adelante, cuando piensa en burlarse de él, añade otros rasgos negativos y el temor de las familias de buena clase a que uno de estos donjuanes se filtre entre ellos y ponga sus ojos en un miembro femenino de la familia:

DIEGO:Mira; esa chusma sublime,
ridículo punzante
es el arma que constante
contra nosotros esgrime.
Yo quiero en esta ocasión
demostrarles a su modo,
aparte lo infames, todo
lo ridículos que son.[...]
¡Venga! ¡Si no hay sufrimiento!
¡Si es urgente un escarmiento,
que subordine y contenga
a estos padres del ardid,
perseguidores de oficio,
propagandistas del vicio
y zánganos de Madrid!
(I, 7)

Ayala, por boca de Diego, los califica de urdidores del engaño, censurables en el sentido moral ya que persiguen el encuentro sexual pero no el logro de un amor honesto, y son vagos pues no se sabe ni cuál es su dedicación laboral. Elena también contribuye a hacer su retrato, con lo que Ayala completa la imagen nefasta de estos individuos:

ELENA:Hoy, yo misma he sido objeto
de su cinismo y audacia.
(I, 8)

ELENA:Esas almas
de última moda; esos vicios
poéticos; esas mansas
culebras que se deslizan
en derredor de las damas,
y manchando las alfombras
por los salones se arrastran,
brindando siempre bajeza
por deshonor, en mí no hallan
calor; y si antes mi instinto
su presencia repugnaba,
no es por temor, es... por asco
que siento al pisotearlas.
(I, 9)

Este sujeto tiene de Elena la impresión de que es casquivana y de moral dudosa, pero esa creencia lo denigra a él pues no tiene ningún motivo que sustente su opinión. Así, al tacharla ante Gil de “señora alegre, de vida airada / y malas costumbres”, el fiel criado, lleno de ira, lo acusa de “tunante” y le impide que siga por ese camino (I, 11). Hasta Segundo, que no deja de ser un aprendiz de libertino, opina negativamente de él y lo tacha de “lindo vocinglero”, refiriéndose a que es locuaz y poeta (III, 1), con lo que esa faceta queda reducida a charlatán de feria.

Elena es la esposa de Diego, como ya sabemos. Algunos críticos la ven como un personaje no idealizado por Ayala. Puede aceptarse, si se entiende como la negación de la mujer dulce, comprensiva y amante sin condiciones del marido, o sea, el “ángel del hogar” que se reivindica desde las tablas en toda la ‘alta comedia’ y que se convierte en arquetipo de la mujer burguesa. Sin embargo, creo que ese personaje está idealizado por Ayala en el sentido de que corresponde a una mujer no de su época sino de la que habría de llegar unos años después y que ya empezaba a vislumbrarse, pues responde totalmente a los postulados del movimiento feminista que ya había empezado a hacer su aparición con el incipiente Krausismo en la época en que se escribió la obra, que reclamaba la igualdad y la libertad para la mujer. De hecho, Ayala tenía amigas que pertenecían a estos grupos, como pudimos ver en su biografía, incluida su

propia sobrina Ángeles López de Ayala Molero. También es cierto que estas actitudes ya se daban, aunque sin conciencia de ello, entre las mujeres de baja clase social que aparecen en el género chico: además de ser ellas las que llevan la voz cantante en el matrimonio, eran las que reivindicaban su igualdad ante los hombres, a los que no dudaban en poner en su sitio si se escurrían lo más mínimo. Con esta contaminación que se produce en *El nuevo Don Juan* entre los dos tipos de géneros, como estamos viendo, y desde esta perspectiva, Elena se muestra con un carácter fuerte, independiente, vengativa según le aconseja a Paulina contra Juan (II, 17), irascible cuando conoce la carta de Diego a Paz⁴⁴⁴ y se enfrenta al marido que le reclama esa carta: “No digas nada, nada” (I, 13), capaz de luchar por sacar adelante su matrimonio e incluso, cuando cree que este ha fallado, reclamar su libertad. Al respecto, son muy ilustrativos estos versos para que observemos las características que definen a esta mujer de temple resuelto:

ELENA:Desde este instante
puedes hacer lo que quieras.[...]
Solo quiero
Que me dejes.
(II, 3)

Es juiciosa y no se deja seducir por el donjuán en ningún momento, ni siquiera ante su verborrea inicial, que le produce risa: “¡Válgame Dios, qué habladora / se me ha vuelto mi mamá!” (I, 4). Su sentido del humor también lo practica contra Diego y así no duda en calificar su venganza de “grotesca” cuando esta ha fracasado (II, 3).

Es joven, atractiva, melosa y complaciente con su marido, incluso diríamos procaz para su época y entre las de su clase social.

DIEGO:Me inquieta tanta hermosura.
ELENA:Pues, simple, ¿y eso te apura?
tanto mejor para ti.
(I, 1)
ELENA:No seas
tonto; ¿volverás prontito?
(II, 6)
ELENA:¿No lo he sido
atenta siempre a tu amor,
a tu llanto, a tu placer?
(III, 11)

⁴⁴⁴ Dice Ayala en su *Teatro vivo* que “los maridos de buen tono suelen contar a sus mujeres todos sus amores pasados; franqueza que procede de la vanidad, más que del arrepentimiento” (1965, edic. de Castro y Calvo, III, 351). En este sentido, debemos entender que Elena conozca la antigua relación de su marido que este no le ha ocultado y por ello se muestre celosa.

Al mismo tiempo, no duda en llamarle la atención o reconvenirle cuando es necesario, por ejemplo cuando se va a marchar de viaje y le advierte:

ELENA: Que no dejes, como sueles,
olvidada alguna cosa.
(II, 15)

Y lo que parece un rasgo de modernización en ella frente a la mujer burguesa tradicional es que quiere ser igual al marido para tratar los asuntos que competen a ambos, como es el honor:

ELENA: ¿Tan mala fui
que lo sientes? [...]
¿Y no he de ser tu mujer
para tratar de tu honor?
(III, 11)

Y también los negocios pues, en las últimas escenas, cuando ella insiste en contarle a Diego lo ocurrido y él ya convencido quiere quedarse con ella, lo anima a marcharse a La Habana para resolver la venta que tiene pendiente. Por todo, Paulina la considera una “buena mujer” y así se lo dice a Diego (III, 13).

Rasgo de modernidad todavía no afianzada puede ser que se muestre contradictoria en su temor al qué dirán. “El escándalo mata”, afirma Segundo, pero, cuando el marido duda de ella porque cree que ha mirado al donjuán en la iglesia, ella desprecia las habladurías. Asistimos al siguiente diálogo entre ambos:

ELENA: ¿En su rostro has sorprendido
mi imagen? ¿Sí?
DIEGO: ¡Pues es claro!
ELENA: ¡Jesús! ¡Qué espejo tan raro
(*Riendo.*)
me regala mi marido!
DIEGO: Vamos, chica; no te rías.
¿Por no defenderte lo echas
a risa?
[...]
¡Ay, mujer! ¡Si tú supieras
lo que es Madrid!...
ELENA: Bien; ¿y qué?
(I, 1)

Que es capaz de superar las opiniones ajenas se ve nuevamente cuando, después del “chasco” que ha sufrido con la broma fallida del donjuán, se repone con tanta rapidez que la

Señora 1ª no duda en comentar con toda malignidad: “¡Qué sardesca se ha vuelto!” y desoye a Segundo: “Solo me falta que este / pretenda consolarme” (II, 1). Ese desprecio por la opinión pública varía, sin embargo, cuando es ella la afectada por la posible infidelidad del marido: “¡Qué escándalo, Dios mío!” (II, 22). Esta segunda actitud responde a la de la mujer casada de clase media de su época, pero, por contraste con la mayoría de ellas (un ejemplo puede ser Dolores de *El tejado de vidrio*), es capaz de oponerse al marido cuando cree que sus actos son improcedentes o poco razonables: “¡Jesús! Te ocurren / extraños dislates” (I, 1). Este es otro rasgo de mujer moderna, como lo es la queja del sometimiento que sufre, pues él no solo le dicta cómo ha de vestir, hablar y comportarse sino que también tiene que secundarlo en sus ocurrencias ingeniosas, aunque ella no esté de acuerdo:

ELENA: ¡Pues si eso es lo que me enciende
en ira! Mientras yo, ¡necia
y renecia!, no hay capricho
ni sandez a que no acceda...
¡Vaya!... Y todo lo sufría
creyendo, muy satisfecha,
que amor, como siempre es niño,
siempre tiene impertinencias.
“Elena, no cuides tanto
tus galas.” –Pues galas fuera.
“Elena, que no saludes
a don...” –Pues me haré la sueca.
“Que no mires...” –Pues no miro.
“Que no visites...” –Pues quieta.[...]
¿No es eso verdad? ¿Son estas
visiones? ¿No me he dejado
contagiar de tus simplezas,
hasta imaginarme vana
que un hombre me galantea,
me ofende... y hasta prestarme
a tu venganza grotesca?
(II, 3)

Elena no está dispuesta a sufrir en silencio lo que podría entenderse como un maltrato psicológico por parte del marido, sino que fácilmente le llama la atención y se enfada:

ELENA: ¿Por qué me ofenda un canalla
me ha de insultar mi marido?
¿Tendré yo que defenderme?
(I, 5)

Incluso llega a amenazarlo cuando cree que él ha sido el infiel:

ELENA:(*Levantándose llena de ira.*)
¿A que me voy
de casa?...
(II, 1)

Y a exigirle que cumpla con el respeto que le debe:

ELENA: Aparezca en tu sosiego
inalterable la fe
que me debes.
(III, 12)

Ayala deja en evidencia el adulterio consentido por parte de la mujer que debe hacer oídos sordos y ojos ciegos a esa realidad frecuente y asumida en su época por la burguesía. Lo veremos insistir en este aspecto en *Consuelo*. Por el contrario, Elena se queja del calavera: “¡Este hombre ha de ser / la perdición de mi casa!...” (II, 9). También deja en evidencia a la mujer que acepta los galanteos equívocos de un seductor porque así llama la atención del marido:

SEÑORA 1ª: No conviene desahuciarlos
así..., tan a taja tabla.
El amor de los maridos
se aumenta con el fantasma
de los celos. Si aún celosos
son así..., ¿quién los aguanta
seguros?
(I, 9)

Elena, honrada, responde: “No necesita mi Diego...”. Está orgullosa de su marido y de ser su esposa:

ELENA: Yo no soy atisbadora
de licenciosos deseos.
Juzgo que nadie repara
en mí, pues siempre he creído
(*Con dignidad.*)
que el amor de mi marido
lo llevo escrito en la cara.
(I, 1)

Lo anterior no quita para que se queje de la situación de la mujer en el matrimonio y en la sociedad:

ELENA: Ya tus sospechas
van despertando las mías.
Tus celos, tal vez fingidos,
recuerdan, y con razón,

lo que en más de una ocasión
ha llegado a mis oídos;
que me apuras la paciencia
para que así, distraída,
no indague, sepa e impida
tu oculta correspondencia
con la que quiso casarse
contigo, con doña Paz.

Diego se defiende y, a su vez, la acusa a ella de ser objeto del donjuán:

¿Tendré paz cuando contemplo
esa turba de perdidos?

Y Elena, que no se calla, le reprocha:

Sí; pues también los maridos
a fe que dan buen ejemplo.
(I, 2)

Y todo
¿para qué? ¿Para que sepa
con risa Madrid entero
que él es traidor, y yo ciega! [...]
Que, infiel y celoso,
me ofende a un tiempo y me cela.
Corito, dentro de casa;
libertino, fuera de ella;
su mujer muy guardadita,
y él detrás de las ajenas.
¿No es esto? [...]
De hoy más, vida nueva.
Tú harás lo que se te antoje;
Yo haré lo que me convenga.
Me vestiré muy pomposa;
Saludaré muy risueña;
Hablaré, saldré, veré...
¡Libertad completa!...
(II, 3)

Elena es el personaje femenino con el que más a gusto se siente Ayala porque responde a la idea que él tiene de lo que debiera ser la mujer de su presente y la que ha de ser la de su futuro, bastante alejada de los cánones que rigen a la mujer burguesa de su tiempo. El último rasgo que añadiré de ella es anecdótico: probablemente es andaluza, más aún, gaditana, como se intuye del hecho de que allí viva su madre. Estaríamos ante una realidad social que ya empezaba a darse en la época: la emigración de mucha población de las provincias limítrofes al centro de España. Al fin y al cabo, es lo mismo que hace Ayala cuando abandona Sevilla y se marcha a Madrid,

capital donde se pueden establecer los negocios de la burguesía y donde se pueden cultivar las letras con posibilidades de éxito. También era andaluza Dolores, la protagonista de *El tejado de vidrio*.

Paulina es la vecina de Diego y Elena. Comparte con ellos gran parte de su vida y los pisos que habitan solo están separados por el armario con doble puerta que Diego ha colocado en medio. Paulina es una joven inocente, sosia de la doña Inés del *Tenorio*, enamorada de don Juan, quien no duda en engañarla y utilizarla de pantalla para encubrir su tropelía: el intento de seducir a Elena. Recordamos también con ella a la Margarita del *Fausto* aunque las diferencia el que en la obra de Ayala la *donna angelicata* no salva al personaje demoníaco como en la de Goethe pues, más realista, el libertino no se deja redimir. La descripción que hace de ella Diego está próxima a la que en el hipotexto Brígida hace de doña Inés:

DIEGO: ¡No se encuentra
más digna!... Si es un pedazo
de cielo. [...]
¡Y qué discreta!...
¡Y cómo encantan unidos
el talento y la inocencia!
(II, 5)

Ayala se vale de ella para descubrir al espectador su idea acerca del amor. Así, habla por boca de Paulina, quien lo describe con todas las metáforas y antítesis típicas del petrarquismo:

PAULINA: Mira, lo he dicho
muy pronto. Siento en el alma
un placer que causa pena,
una pena que me halaga,
y una inquietud tan sabrosa,
que vale más que la calma. [...]
Son tan varias
mis sensaciones... Percibo
que nuestras almas se enlazan
poco a poco, y yo me dejo
llevar de esta fuerza blanda
que a un mundo desconocido
dulcemente me arrebata.
Y cuando soy más dichosa,
siento unas corazonadas,
así..., como si soñase
una súbita desgracia.
Si me habla de amores, caen
sus palabras en mi alma,
estremeciéndola toda,
como la piedra en el agua.
Cuando está delante, vivo

en él; no sé qué me pasa.
Se marcha, y ¡quien lo creyera!
Soy más dichosa. Me embarga
un éxtasis tan..., parece
que el corazón se regala,
escuchando todavía
el eco de sus palabras.
Y cuando pienso que yo,
casi niña, y sin más armas
que mi ternura, consigo
que un hombre venza sus malas
costumbres y entre en la senda
del bien...[...]
¡Ay, Elena!...
¡Qué bello es ser la esperanza
de un hombre!... Yo no sabía...
¡Oh! ¡Qué bella es la alborada
del corazón!...
(I, 8)

Volvemos a observar cómo Ayala conoce muy bien el alma de la mujer y la experiencia del primer amor, “alborada del corazón”. Pero no puede decirse que el dramaturgo tuviera una experiencia demasiado positiva de este sentimiento, pues sabemos que en 1863 lleva ya varios años de relación con Teodora Lamadrid, relación que no fue fácil y placentera sino que estuvo llena de luces y sombras; de ahí los consejos y las advertencias que Paulina recibe de Elena sobre el primer amor que es difícil de lograr, sobre el tiempo que lo cura todo, sobre el matrimonio en el que naufragan muchas mujeres...

Paulina, generosa y bondadosamente, ofrece a don Juan la posibilidad de regenerarse, casarse con ella y convertirse en un hombre de bien. Se basa para ello en la experiencia tenida por válida de que los calaveras “después que se casan...” (I, 8). Era lo que le había ocurrido al conde del Laurel de *El tejado de vidrio*. En esta obra, sin embargo, acaba negándole su apoyo pues se ha portado con ella como un infame: la ha tratado de tonta (“sandia candidez”), se ha aprovechado de su amor y de su relación, que ha utilizado para tapar sus fechorías, y después la ha rechazado. Paulina era la única posibilidad de redención que tenía el malvado personaje y él mismo se niega su salvación. “Más que con ella, / consigo mismo es cruel”, dice Diego. Como amiga es honesta, fiel y sincera; no duda en contar la verdad a Diego aunque esa verdad sea ofensiva para ella, si bien salvará el honor de Elena. En el desenlace de la obra, el público siente pena por este personaje que representa a la joven cuya soltería es la antesala del matrimonio, pero al no lograr acceder a él se convierte en un ser desprotegido, digno de compasión. Así es como se ve a la mujer soltera en la sociedad burguesa de la época.

En cuanto a Gil, su participación en la obra no es prolija, pero sí suficiente para que lo cataloguemos de personaje redondo, no comparable al gracioso, que era plano. Gil es el criado del matrimonio, personaje adyuvante, con una conducta no siempre discreta y una participación relevante en la obra. Es el criado fiel que quiere mucho a su ama, la defiende, la cuida y no permite que nadie se aproveche de ella, ni de obra (don Juan) ni de pensamiento (Segundo). Da la impresión de que ha criado a Elena, de ahí que hable de su madre como de “la señora” (I, 3) y se refiera a ella como “la señorita” (II, 12), sin tener en cuenta que ya está casada. Entiende la fidelidad en el sentido literal del término y con tanto celo la guarda que se delata, como ocurre cuando don Juan quiere que le haga de tercero (I, 11); por lo mismo, Diego está seguro de que se puede ir encomendándole que guarde él a su mujer (II, 12) y le espante los moscones: a don Juan y a Segundo, contra el que le ha advertido ya Gil. Hasta tal punto es fiel que colabora con Diego, de manera cómplice, en la “caza” del libertino don Juan y, en último término, tampoco duda en confesarle a la mujer de Segundo que este “bebe los vientos detrás de la señorita” y, en consecuencia, ella (que solo conocemos en la obra por referencias) amenaza al marido con una soberana paliza. Es diligente (apenas si necesita que le indiquen lo que debe guardar en el saco de viaje para Diego, incluidos los documentos, el chocolate y los bizcochos), avisado (ha sido sereno y le ha quedado “el resabio” de dormir a medias, con lo cual no pierde detalle de cuanto ocurre en la casa) e ingenioso, como demuestran las conversaciones llenas de equívocos que mantiene con don Juan (al que de ninguna manera permite que difame a su ama) y con Segundo (al que tiene manía por hipócrita, remolón e infiel). Ayala pinta a este personaje muy positivamente: es simpático, sutil, gracioso y cae bien al espectador. Por el contrario, hay que decir que no guarda el decoro dramático que le corresponde, pues en sus actuaciones no tiene conciencia de su subordinación y trata al resto de los personajes, sus amos y los amigos de estos, como si fueran sus iguales.

Segundo es un personaje prácticamente plano que mantiene una conducta lineal, o sea, que apenas cambia a tenor de las circunstancias: remedo del donjuán, no se entera de nada porque siempre anda desorientado (“¿No sabré, vecina, / qué significa lo que pasa?” III, 15), con manía persecutoria y esperando, sin éxito, su oportunidad para seducir también a Elena a la que despectivamente llama “la prójima” (II, 2). Parece que comparte algunas características con el personaje del “clown” en el sentido shakespeariano del término (Ladra, 1997, 247-266), porque es simple aunque perverso; es el que se lleva las bofetadas para hacer reír al público porque es inseguro en sus movimientos, nunca encuentra su momento y siempre está fuera de lugar, a pesar de lo cual él insiste en su actitud hipócrita y soterrada que solo tiene un fin: conquistar a Elena. Así, no tiene inconveniente en compararse con el *somorgujo* (por “somormujo”, III, 1). Gil, que

lo conoce bien, lo llama “marrajo”, palabra que como se dijo viene a significar traidor (III, 1), porque ha descubierto su pérfido juego. Su particular comportamiento es el de moverse de forma solapada sin que se le note, sin que se le vea mucho, zigzagueante y engañoso, mientras trabaja en su beneficio y los demás no dudan de él porque lo consideran un infeliz, “un camastrón redomado”, como él mismo se define (III, 1). Entra y sale de la casa porque es amigo del marido, con el que va a colaborar en la broma al donjuán; porque ha escuchado que han entrado ladrones y se propone ayudar; porque viene a preguntar por la salud de Elena..., pero en realidad, por esos caminos tortuosos, espera aprovecharse de los momentos en que el marido esté ausente o don Juan decaiga. Sin embargo, nunca lo logra porque, además, es cobarde y pusilánime, siempre con el ojo en la puerta por si tiene que salir huyendo: “Estoy pisando un volcán [...] / Yo me marchó” (III, 1). Elena lo descubre: “Esa palidez, ese sobresalto” que denuncian el miedo en su cara, del cual él no es consciente o no quiere serlo: “¿Yo? Pues si estoy tranquilo...” (III, 10). Su miedo, después de que Gil le ha dicho que Diego conoce su intención, llega hasta hacerle ver visiones:

SEGUNDO: ¡Ay de mí! ¡Quiere matarme!
Pero ¿qué he hecho yo?...
(Ruido en el armario. D. Segundo se estremece.)
¡Ay!... También
Creí que me amenazaban
los muebles. Pero ¿cuál es
mi crimen, que así subleva
a todos? Porque pensé
y tuve intención... Pues de esto
(Incómodo.)
Dios solamente es el juez.
(III, 10)

Quiere irse y no se atreve hasta que Elena lo despide. “Esto no es huir”, piensa escapando. Efectivamente, su actitud roza la esquizofrenia porque quiere una cosa, se cree capaz y merecedor de conseguirla, pero actúa del modo contrario, con lo cual se produce una ruptura en su personalidad, en su yo; entre su conducta externa hipócrita, aduladora, delatora, cotilla, chismosa, y su estado interior temeroso y asustado: “Ni sé mirar, ni hablar, / ni correr, ni estar parado” (III, 2). Diego y Gil se ríen de él, con la complacencia y la complicidad del público. Así lo vemos en el comentario que le hace el criado al amo: “Si, por más señas, (*Mirando a Segundo*) que unos tienen mala fama, y otros callandito...” (II, 2).

Por contraste con su vileza y malevolencia, es el típico marido cuya mujer lleva los pantalones en casa y lo amenaza con darle una paliza si comete alguna fechoría, comportamiento

propio de los tipos de las piezas del género chico pero no de los de una ‘alta comedia’. En definitiva, es un personaje grotesco y ridículo. Evidentemente, Ayala no siente simpatía por él aunque le concede una función: advertir a aquellos a quienes se les cruza por la mente seducir a una mujer de que ni siquiera con el pensamiento el donjuanismo y el adulterio son aceptables. Por tanto, aunque en muchos momentos de la obra nos parece que el autor podría haber prescindido de él porque resulta poco grato y hasta pesado, lo cierto es que desempeña un papel importante: adoctrinar al espectador a través de su conducta ridícula y su ejemplo *a contrario* y, a la vez, provocar a risa.

Paz es un ejemplo de personaje dramático ausente. Aparece referido en los parlamentos de los otros personajes pero no en la escena. A pesar de ello desempeña un papel coyuntural e indispensable en toda la obra pues su existencia justifica los celos de Elena y su carta es el motivo clave para el desarrollo del acto segundo. Ayala arremete contra estas mujeres amorales y vengativas que intentan romper los matrimonios.

VI. 3. 5. Espacio y tiempo

Si atendemos a la acotación inicial que abre el acto primero, diríamos que esta obra cumple con las reglas clásicas: unidad de espacio, de tiempo y de acción. Dice así:

Sala de paso en casa de Diego, adornada con elegancia y sencillez. Dos puertas a cada lado. La primera, inmediata al proscenio y a la izquierda del actor, conduce a la habitación de Elena; la segunda a la calle. La segunda de la derecha conduce al despacho de Diego y al interior de la casa. La primera al gabinete que ocupa Palmira⁴⁴⁵ en el segundo acto. En el fondo un magnífico armario de roble. En el centro, y un poco inclinada a la derecha del actor, una mesa con tapete largo. Los dos espacios que median entre las cuatro puertas laterales pueden ocuparse, el de la derecha con un reloj de sobremesa, y el de la izquierda con un bureau.- La decoración, que debe ser elegante y armónica, es inmutable. La acción es contemporánea, y dura menos de veinticuatro horas.

El lugar en el que ocurren los hechos es Madrid, aunque se citan otras ciudades, todas españolas en la fecha en que se estrena la pieza: Cádiz, donde vive la madre de Elena; Alicante y La Habana. Los protagonistas vienen de oír misa en la Iglesia de San Sebastián Mártir (famosa

⁴⁴⁵ Debe decir Paulina. Este error que se encuentra en la edición de Castro y Calvo para la BAE no se corresponde con la edición de la imprenta de A. Pérez Dubrull, donde se lee: “La primera al gabinete que ocupa Paulina en el segundo acto” (López de Ayala, 1881- 1885, XXIV, Teatro).

porque en ella se conservan los restos mortales de Lope de Vega). Se halla en la calle de Atocha, en pleno centro de la ciudad y muy próximo al Paseo del Prado, lugar de paseo por excelencia de la burguesía. Podemos deducir que si son feligreses de esa parroquia es porque viven en ese barrio, lugar donde se congregaba buena parte de esa clase social a fin de siglo, si bien en esta obra ya hay un cambio sustancial: viven en un piso y no en una casa, curiosidad que puede entenderse en el sentido de que su posición económica no es tan solvente como la de los protagonistas de *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* o *Consuelo*. En la acotación inicial se concretan datos del piso en que habitan, pero más adelante nos enteramos de que hay un “armario de roble”, que va a desempeñar un papel importante en la acción y que se halla al fondo del pasillo; dicho armario tapa una puerta que comunica con el piso de los vecinos: los tíos de Paulina, que entra y sale de la casa de Elena y Diego como si de la suya se tratara. No deja de ser sorprendente que esos pisos estén contiguos, a no ser que supongamos que se pudiera tratar en un principio de una mansión o un palacete que después fue dividido en apartamentos individuales, hecho que responde realmente a la realidad, de ahí que la descripción se complete aludiendo al jardín comunitario que posee la casa. Como se dijo con respecto a las obras anteriores, a través de la acción, y consecuentemente de la representación, quedan plasmados tres dominios referenciales: 1) las realidades objetivas que estaban en el texto dramático; 2) las situaciones trágicas generadas por la función dialogística de la declamación en el escenario, los apartes y las acotaciones y 3) las realidades subjetivas representadas gracias a las licencias poéticas del lenguaje. En su conjunto constituyen tres dominios que coexisten y que conforman el universo plural de la obra y del espectáculo total.

En cuanto al tiempo, la acotación inicial decía que la época en que transcurre la acción es la “contemporánea” a la representación, o sea, alrededor de 1863. Las referencias más importantes que acotan este tiempo histórico (aparte de las citas del dinero y de los negocios propios de la burguesía) son el uso del telégrafo⁴⁴⁶ por el protagonista y la constatación de que para viajar a La Habana había que recurrir a las compañías navieras cuya sede se hallaba en Alicante. En concreto me refiero a la de Antonio López y Cía., que se estableció en dicha ciudad a partir de 1857 y luego se convertiría en la Compañía Trasatlántica (Rodrigo y Alharilla, 2006, 231-247). Ayala conocía bien Valencia y allí había sido objeto del primer homenaje por su obra *El tanto por ciento*, como ya se vio. Por tanto, estas noticias las conoce por sí mismo y no de

⁴⁴⁶ Invento realizado por Samuel Finley Morse. Pintor famoso como retratista y gran aficionado a la Física, conocía a fondo las teorías electromagnéticas desde que era colegial. Concibió la idea del telégrafo eléctrico yendo a bordo del *Sully*, en 1832, en una travesía de Europa a América, y durante los doce años siguientes, con la ayuda de Leonardo Gale, José Henry y Alfredo Vail, se ocupó de conseguir el crédito necesario para perfeccionar el aparato, darlo a conocer y procurarse las patentes. Se ensayó por primera vez entre Washington y Baltimore y a Europa llegó en 1851, a Alemania, y en 1856 a Francia. Con posterioridad se fue adoptando en el resto de países europeos.

oídas. En cuanto al tiempo interno o dramático, el dramaturgo aclara, en la acotación recogida, “dura menos de veinticuatro horas”. Veamos si esto se cumple. El acto primero debe de comenzar hacia la tarde-noche cuando regresan los protagonistas de la misa y Diego afirma que “mañana” sale para La Habana; después asistimos a la visita de Juan a Elena tras de lo cual se celebra la cena de aniversario y ocurre todo el asunto de la broma fallida al donjuán que se venga acusando a Diego de infiel. Elena se desmaya. Entre el acto primero y el segundo no parece haber intervalo de tiempo, ya que la Señora 1ª le pregunta a Elena cómo se encuentra pues “como tan pronto abandonaste la mesa, / pensé que te repetía”. El desmayo ha debido pasársele muy rápidamente porque Diego ruega a Paulina que saque de la casa a los presentes. Ella así lo hace y los invita a dar un paseo por el jardín ya que “la noche nos convida”. Segundo se va también y quedan a solas Diego y Elena que inician un diálogo de celos y reproches. Mientras tanto, Diego ha encargado a Gil que le traiga a don Juan y este se presenta para darles explicaciones a ambos y asegurarles que ama a Paulina. Diego y Elena se reconcilian. Diego le pide a Juan que “suelte la vela”: sobreentendemos que la había cogido para iluminarse al entrar y que el marido lo está invitando a marcharse. Pero a continuación Gil avisa: “Cuando ustedes gusten, / espera el té” (II, 10), y Diego: “voy a hacer que venga Paulinita”. ¿Pero no era por la noche? ¿Se toma té a esas horas? Ni siquiera cabe la posibilidad de que se tuviera por costumbre servir una infusión después de la cena porque los convidados ya han abandonado la casa. No hay duda de que esto es una incongruencia del autor, un *lapsus*, máxime cuando Diego vuelve a manifestar que “salgo dentro de poco para Alicante” y eso era “mañana”, es decir, dentro de unas horas. Diego va en busca de Paulina y Juan pretende iniciar una conversación con Elena. No les da tiempo porque llega el marido con la joven. Juan y Paulina charlan acerca del libro de poemas que acaba regalando a Elena y, como el marido y la vecina se ausenten, Juan aprovecha para declararse a Elena y citarla “esta noche” en la reja del jardín. ¿De qué noche estamos hablando: de la primera que todavía no ha terminado o de una segunda de la que no tenemos más constancia que el té que se iba a servir? No queda suficientemente claro pues, a continuación, en la escena décima, tenemos otra vez presentes a los mismos personajes, a pesar de que se supone que ya se habían ido: “Segundo, Caballeros y Señoras”, además de Diego, Elena, Juan y Paulina. ¿Qué motivo había hecho ausentarse a Diego? Nada menos que ir a pedirles la mano de Paulina a sus tíos en nombre de Juan, y ahora se presenta comunicándoles a ambos que se casan “mañana”, y él y su mujer serán los padrinos. Juan se niega y Paulina lo achaca a una “chanza” de Diego. Después de algunas dudas, Diego decide que se va “para tres días”, es decir que su viaje durará tres días; pero ¿cuándo se va?, ¿no era “mañana” cuando iba a iniciar el viaje? Juan quiere rectificar su metedura de pata y habla con Diego para convencerlo de que se casará con

Paulina, mientras espera que se vaya para volver a insistir con Elena. Diego sale de casa con el saco de viaje y se despide de Gil. Que sigue siendo por la noche explicaría que en la escena décimosexta, Juan le diga a Elena: “Salto al jardín; / en la reja espero [...] ¡Pronto!”, que se despida la Señora 1ª y que Elena mande a Gil que se retire: “Buenas noches. (Ya es hora)”. Si a lo que Gil, en ese aparte, se refiere es a lo muy larga que ha sido la noche que aún no ha terminado, es muy cierto porque todo lo acontecido no ha podido caber en tan poco tiempo, con lo cual estaríamos nuevamente ante las horas que duran mucho más de sesenta minutos. No hay duda de que el tiempo se le ha descontrolado al dramaturgo. Pero es que hay más porque, después de la fallida cita en el jardín a la que iba a acudir Paulina y después también de que don Juan se haya escondido debajo de la mesa, regresa Diego de forma inesperada porque ha encomendado el negocio a un apoderado. ¿En qué tiempo? Coge *in fraganti* al seductor, que apenas ha podido dedicarle cuatro lindezas a Elena; avisa al sereno (cuyo trabajo se realiza de noche), al portero y despierta a Gil para que descubran al ladrón al que él mismo ha descubierto y ha metido en un armario. El acto tercero es continuación del anterior. Segundo acude a la casa, alarmado por el robo, y Gil le pregunta “¿por qué viene de visita tan temprano?”, luego hay que suponer que ya serán las primeras horas de la mañana. Paulina también acude y Diego, al verla, le dice: “el susto no te ha dejado dormir”. No dice a nadie que ha encerrado al “ladrón de su honra” porque pretende descubrir la complicidad de su mujer, que en su defensa aduce que Paulina se vino “anoche” a dormir a su casa, y le pide que le cuente toda la verdad a Diego. Este queda convencido y Elena le pide “prudencia” pues ambos son responsables de que el donjuán se haya confundido por causa de la “escena que los dos / aquí tuvimos ayer”. Este adverbio, que se halla en la escena duodécima, ratifica que la broma de la seducción por parte de Elena ocurrió el día anterior. De nuevo, hay que preguntarse cuántas horas ha tenido esa noche. A partir de aquí no vuelve a haber más referencias temporales porque ya la resolución del conflicto es breve y se hace de forma bastante rápida. Está claro que, aunque en teoría la acción se haya iniciado una tarde-noche y todo el conflicto se haya resuelto para la mañana siguiente, es imposible e ilógico que todos los sucesos relatados quepan en ese tiempo real que Ayala marca de “en menos de veinticuatro horas”. Por tanto, el tiempo se sale de lo que marca el dramaturgo.

VI. 3. 6. Intertextualidad y parodia

Ayala trata en esta obra un tema serio con un estilo sencillo, apropiado para lo que en su origen iba a ser una zarzuela, una obra menor. Precisamente por eso abundan los términos

coloquiales y hasta vulgares, los refranes, las frases hechas, los chistes... Todo contribuye a que muchas escenas resulten cómicas, pero la comicidad está conseguida con los procedimientos más simples y, a veces, manidos, y c todos ellos se basan en la intención paródica de la obra: la carta, los malentendidos, los equívocos, las bromas, las animalizaciones, las cosificaciones, los insultos, la mecanización de los personajes... Incluso la presencia del segundo seductor, que nos puede parecer fácilmente prescindible, resulta útil no solo en cuanto se refiere a los propósitos del autor sino porque se consiguen con él coloquios chispeantes y su actuación permite prolongar la comicidad en la acción.

La primera característica estilística destacable en este texto dramático es, pues, el fenómeno literario de la intertextualidad, o sea, la relación hipotexto- hipertexto. Esta obra sería el hipertexto en relación con sus hipotextos correspondientes, en especial de *El Burlador de Sevilla* y del *Don Juan Tenorio*. Se ha ido señalando esa relación tan profusa a medida que se comentaban las distintas escenas. Pero no es solo de esas obras de las que es deudora, sino que además pueden señalarse otras que, como en un palimpsesto, se descubren debajo de ella aunque sea tenuamente. Así, el personaje de Paulina nos recuerda a Margarita de *Fausto*, y cuando Segundo califica de “brava” a Paz no cabe duda de que, aunque sea ya término de uso común, nos acordamos de *La fierecilla domada* de Shakespeare. La presencia de Calderón, autor tan admirado por Ayala, no podía faltar, y a Segismundo lo encontramos enredado en el juego de palabras de la infamia que le propone Juan a Elena:

JUAN: Yo tu amorosa clemencia
de mí mismo ocultaré;
y cuando me haga mi fe
de tanta ventura dueño,
siempre creeré que lo sueño,
pero nunca que lo sé.
(II, 9)

Asimismo, la actitud recelosa y el temor de Diego a que su mujer le pueda ser infiel con el consiguiente gravamen para su dignidad es totalmente calderoniana (“Si digo que sé / mi ignominia, aquí tendré / que darle muerte ahora mismo”, III, 6), como lo es también la diferenciación entre honor y honra ya comentada. En otra ocasión, Diego cree vivir “caso tan grave” que lo hace compararse a sí mismo con el padre de los caballeros andantes, perfecto caballero, amante poético y vasallo fiel de Amadís de Gaula “enjaulado” (III, 4). Algunos elementos estructurales son también propios de las comedias de enredo y de amor y celos del siglo de Oro: la exclamación que pronuncia Diego al final del acto segundo: “No siempre ha de estar / en ridículo el marido”, aludiendo a la estratagema que ha ideado para dejar en evidencia al

donjuán que le libraré de ser motivo de chanza como lo son todos los maridos burlados de las comedias áureas; la cita del refrán en boca de Segundo y referida al criado: “en tanto que no hay amores, / no medran los sirvientes” o el recurso a la puerta del armario, auténtico escotillón por el que desaparece el donjuán. Otra reminiscencia literaria hay en el juego de palabras existente entre el nombre de Paz y la novela *Guerra y Paz*, de Tolstoy: “a pesar de las Paces y las guerras...” (II, 6). Más ejemplos: cuando Diego compara a don Juan con un bajel que navega a la deriva tenemos que acordarnos del célebre soneto de Lope de Vega, donde una barquita le sirve al poeta de alegoría para hablarnos de su alma atormentada que se debate en la tempestad de sus sentimientos y anhelos contradictorios: lo divinos y los humanos, los dignos y los menos dignos. Por otra parte, “el fiel” de la balanza que también cita Diego en la misma escena (III, 16) aparece en la pintura del Barroco con profusión y simboliza la Justicia, pero también el Juicio Final. No tenemos sino que recordar una de las “postrimerías” de Valdés Leal, donde un ángel pesa en una balanza las buenas acciones y las malas para que Dios decida dónde ha de ir el alma que se juzga. En este caso será el propio don Juan quien habrá de tomar “su decisión”: si acepta que Paulina lo salve o no. En la escena primera del acto segundo, Paulina pretende influir favorablemente ante Elena en beneficio de Diego: “¿Otra?” pregunta despectivamente Elena, que no quiere saber nada, y la Señora 1ª comenta: “la rubia tullida / es la que más atormenta”. Creo que Ayala está aludiendo a la ópera *Tristán e Isolda* que ya había compuesto Wagner, aunque no se estrenó hasta el 10 de junio de 1865, en Munich. Esta obra está basada en el romance de Godofredo de Estrasburgo y muy posiblemente algunos versos fueran de dominio común, al menos, entre las personas cultas de la época, entre ellas Ayala, de quien sabemos por su biografía que gustaba de la música de Wagner. Otro hipotexto que utiliza Ayala es *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega, obra estrenada en 1849, que había sido la primera en situar al personaje del don Juan (este se llama Antoñito) en los elegantes gabinetes de las casas burguesas; asimismo, la frase puesta en boca de Diego dicha a Elena: “¡Si tú supieras lo que es Madrid!” parece apoyarse en la que hizo famosa Vega en su obra: “Todo Madrid lo sabía, todo Madrid menos él”, y el malestar que siente Elena cuando se entera de que posiblemente su marido le es infiel también nos recuerda la vida pasada de aquel Antoñito que viene a envenenarlo todo. Por último, encontramos reminiscencias de su propia comedia *El tejado de vidrio*, cuando el alumno del conde del Laurel sale de la casa de Mariano burlado y sin novia:

DIEGO: Y hay quien dice
que el marido es... ¡Bah! ¡Justicia!...
Que también los solterones
hacen papeles... segundos.
(II, 13)

Podríamos considerar casos de intertextualidad también las concomitancias que guarda *El nuevo Don Juan* con los sainetes y las zarzuelas de la época⁴⁴⁷. Ayala, que había escrito los libretos de algunas de ellas, como hemos visto en su biografía, dominaba bien los diálogos chispeantes y desgarrados propios de los chulapos. Este uso del lenguaje coloquial rayano en lo popular, incluso en los personajes principales, corrobora lo que vengo diciendo: el dramaturgo mantuvo en gran medida formas del género menor aunque decidiera ampliar la obra y convertirla en una comedia del género grande. Los ejemplos los encontramos desde el principio: cuando Diego le echa en cara a Elena que un sujeto la ha mirado en la iglesia y ella le responde con desplante:

ELENA: Pero ¿quién?...
DIEGO: Y si te digo
que tú...
ELENA: Dirás mil sandeces.
¿Qué?
DIEGO: Le has mirado dos veces.
ELENA: ¿Yo mirar?...
DIEGO: Y yo testigo.
ELENA: Pero, hombre...
DIEGO: Sigo su pista [...] y dos veces he notado
[...]
la bobera, el regodeo
del que mira y es mirado.
ELENA: ¿En su rostro has sorprendido
mi imagen? ¿Sí?
DIEGO: ¡Pues es claro!
ELENA: ¡Jesús! [...]

DIEGO: Vamos, chica, no te rías [...]
Bien se ve. [...]
ELENA: Bien; ¿y qué?
(I, 1)

Elena demuestra, al hablar con su marido de algo tan serio para él, un desparpajo que no es apropiado en la mujer burguesa que es, sino que se acerca más a cualquier modistilla de sainete madrileño. La misma insolencia e ironía la vemos en otros momentos: cuando la broma ideada por Diego ha fracasado, ella se ríe de él:

⁴⁴⁷ El 10 de octubre de 1856, con el cumpleaños de la reina, se inaugura el teatro de La Zarzuela por iniciativa de la Sociedad Lírico Española, formada por el banquero Francisco Rivas y los músicos Barbieri, Salas, Gaztambide, Olona, Oudrid e Inzenga quienes deseaban contar con un local propio para explotar este género. La zarzuela, que ya se representaba en el teatro del Circo, se va a convertir en un género muy solicitado por el público.

ELENA:¿Estás inspirado? ¿Tienes
otra feliz ocurrencia
como la de marras?
(II, 2)

Cuando es Diego quien ha sido acusado por Juan de infiel, la execración y las hipérboles que él mismo utiliza, al tiempo que ella le responde con ironía y sarcasmo, también parecen muy cercanas al lenguaje del género chico:

DIEGO:¿Tú deseas
desesperarme?... ¿Tú quieres
que me ahorque?...

ELENA:¡Ay, Dios! ¡qué pena
para doña Paz!

DIEGO:Te he dicho,
te repetiré doscientas
veces; después de casado
yo no he escrito ni una letra
de amor [...]

ELENA:¿Y qué más?

DIEGO:¡Mujer!... Sabes que esta noche
me marchó...

ELENA:Noticia fresca.

DIEGO:Que he de estar dos o tres días
ausente...

ELENA:¿No más?

DIEGO:Y ¿dejas
que yo salga de mi casa
de este humor?

ELENA:¿Me quieres tierna?
Vete a despedir de... [...]

ELENA:Solo quiero
que me dejes.

DIEGO:¡Porque anhelas
tener un pretexto siempre
para apurar mi paciencia;
para estarme achicharrando
la sangre!...

ELENA:No te enfurezcas.
¿Tendré yo que contentarte,
Dieguito?

DIEGO:(*Calmandose.*)
Vamos, Elena...

ELENA:¿Adónde? [...]

DIEGO:¡Oye!...

ELENA:¡Libertad completa!

DIEGO:¡Por Cristo!

(II, 3)

Creo que estas peleas conyugales están muy próximas al ambiente de barrio popular de la zarzuela llamada *Anarquía conyugal*, estrenada en el teatro de La Zarzuela en 1861, con libreto de José Picón (tío de Jacinto Octavio) y música de Gaztambide, célebre compositor. Como vemos, Diego y Elena hablan como los tipos sacados del Avapiés más que como dos burgueses de la buena sociedad madrileña. Esta forma de hablar rayana en lo vulgar contribuye a que los personajes ficticios cobren realidad a través de sus palabras, pero también es cierto que la manera chulesca en el diálogo, que anulaba diferencias sociales y culturales, estaba de moda y los autores la copiaban, a pesar de que Valera y otros ponían reparos a tal técnica basándose en su personal concepto del buen gusto literario.

Más adelante, cuando el malentendido se ha aclarado entre ambos, volvemos a encontrar otro diálogo de tono festivo y ligero:

DIEGO:¿Tú sabes
la horrible ansiedad, la pena?...
ELENA:Y tú solo, ¿no podías
convencerme?...
DIEGO:¡Buena es esa!...
¡Si estabas furiosa!...
ELENA:¡Simple!...
Si ya estaba yo deshecha
por convencerme...

La alusión a las relaciones físicas contribuye, como en las obras menores, a rebajar a los personajes y el nivel sociolingüístico de la conversación, aunque evidentemente otorgan realismo a la obra. Así, Elena se queja de que el marido la acuse de infiel y le hace notar: “¿Yo misma no te entregué?...” (I, 5). Frente a estas formas populares llama sobremanera la atención por contraste el lenguaje empalagoso, y por lo mismo ridículo, que usa don Juan cuando se presenta ante Elena:

DON JUAN:Verdad que pierden presentes
los seres imaginados;
mas los hay privilegiados,
que jamás están ausentes,
que iluminan los abismos
de la ausencia, si se alejan,
porque en cada pecho dejan
una parte de sí mismos.
Y empieza a estimar su sombra,
aun el corazón más seco,
solamente por el eco
con que la ausencia los nombra.
Y el alma se lanza en pos
de presagio tan felices... (I,4)

Elena despide al personaje con un “¡Agur!”, término de la lengua vasca coloquial que Ayala conocía bien por sus estancias veraniegas en esa región, con el que responde a su saludo: “Con su permiso, me privo / de su grata compañía”.

El lenguaje relajado sorprende menos en boca del criado, pero sí asombra que se dirija a sus amos o a los amigos de estos con tanta soltura y familiaridad. Así, por ejemplo, cuando don Juan hace su aparición en escena:

GIL:Señora, aquí hay un señor
que quiere colarse adentro.[...]
¿Pasa o no pasa?
que aguarda en el pasadizo.
ELENA:Y ¿quién es?
GIL:Es... primerizo.
ELENA:¿Quién?
GIL:Digo, nuevo en la casa.
(I, 3)

“Primerizo” evidentemente permite una lectura de frente y otra de sesgo, y en el contraste radica la comicidad. Más adelante, Diego está a punto de marcharse de viaje y le encarga a Gil que no pierda de vista a Elena. El mismo encargo, las preguntas que le hace, las palabras de doble sentido, el mensaje entrecortado, así como el ruego que le hace a Gil para que “no riñamos”, añadiendo a las palabras una caricia, nos parece que están fuera de lugar en la relación amo-criado en una comedia seria como pretendía ser esta. Sí estaría aceptado entre vecinos o allegados en una obra de género menor.

GIL:(Ya ha calado
a don Segundo.)
DIEGO:¿Eh?
GIL:No es chica.
DIEGO:¿Tú sabes?...
GIL:Pues ¿soy yo tonto?
mientras que usted le acaricia,
anda que bebe los vientos
detrás de la señorita.
DIEGO:¿De Paulina?
GIL:No señor.
De mi ama; ¿qué Paulina?...
DIEGO:(¡Canalla!)
GIL:(Toma Segundos.)
DIEGO:Atiende. Y ella... ¿No indica?...
(¡Me cuesta un trabajo hacer
esta pregunta!...) ¿Le mira
así?... Digo...

GIL: Ya comprendo.
DIEGO: ¿Y qué? (*Con inquietud.*)
GIL: (*Con calma.*)
¡Vaya unas pamplinas
que tiene usted!
(II, 12)

Tampoco parece apropiada la forma de hablarle Gil a Segundo. Es cierto que el aprendiz de donjuán no es persona respetable, pero también lo es que es un invitado de los señores de la casa y Gil un criado que se ríe de él con socarronería y le habla de forma irónica, pues el servicio que le ha hecho ha sido el de darle, a propósito, el “mandadito” al amo en lugar de dárselo al ama. Volvemos de nuevo a la ligereza y desenvoltura en el uso que del lenguaje hacen los personajes y a su falta de discreción dramática:

SEGUNDO: Cuando yo... Pero ¿no escuchas
lo que digo?
GIL: (Hoy lo clavo.)
Señor, y a usted, ¿qué le importa
encontrarme duro o blando? [...]
GIL: ¡Ya he empezado
a servir a usted! (*Con socarronería*)
(III, 1)

Añadamos más ejemplos, pues son abundantísimos los usos lingüísticos de nivel coloquial-familiar-vulgar, según las ocasiones y los contextos. Cuando Elena se muestra en desacuerdo con la Señora 1ª, que defiende que los celos aumentan el amor de los maridos, responde: “No necesita mi Diego...” (I, 19). El posesivo en el uso de los nombres propios es popular y abunda en cualquier obra de teatro menor. Es vulgar la utilización del artículo delante del nombre de pila (“la Juana”, I, 12; “la Petra”, II, 21) y también lo es la pronunciación del pronombre personal “usted” en el que se ha perdido la consonante –d final y, en consecuencia, la forma resultante lleva tilde: “Sí, me causa miedo y enojo ver... / que no puedo enojarme con usté” (I, 13), le dice Elena a don Juan pretendiendo engañarlo; y Gil a Diego, refiriéndose a Segundo: “Señor, llorando me dijo / la mujer de don Segundo, / que no le deje usté un hueso / en su lugar” (III, 19), pero en los demás contextos está usado correctamente⁴⁴⁸. Sea como fuere, aunque así lo hubieran dicho Elena y Gil, tampoco nos extrañaría, puesto que es la forma natural

⁴⁴⁸ Si comparamos la edición de 1885 de la imprenta de A. Pérez Dubrull con la de Castro y Calvo para la BAE, encontramos que en la primera solo aparece *usté* en el segundo de los casos citados, mientras que en el ejemplo anterior y en todos las demás apariciones el uso del pronombre es correcto. Esto hace pensar que se trate de erratas cometidas por las imprentas más que de copia del lenguaje popular (que tendría que producirse en todos los casos) o de *lapsus* cometidos por el autor o por los editores, y sobre todo en la edición de Castro que, como ya se indicó, está llena de erratas.

que tienen de hablar los personajes del género chico a los que imitan. Tampoco es correcto convertir el verbo intransitivo “bromear” en pronominal reflexivo como lo utiliza Diego:

DIEGO: Voy
a bromearme con él.
Yo contesto a su papel
en nombre tuyo. Le doy
esperanzas.
(I, 5)

Es también de uso coloquial la reiteración de exclamaciones coloquiales como: “¡chica!”, “¡hombre!”, “¡mujer!”, “¡eh!”, “¡ea!”, “¡venga!”, “¡mira!”, “¡quí!”, “¡por Cristo!”, “¡Jesús!”, puestas en boca de todos los personajes en cualquiera de las situaciones comunicativas.

De nivel sociolingüístico bajo son también las deixis con los pronombres demostrativos de forma despectiva que utilizan los personajes para referirse unos a otros:

SEGUNDO: Creyó que el otro [se refiere a don Juan]
estaba muerto por ella,
y encontrarse...
(II, I)

PAULINA: ¡Qué tontería
de boda!... Si es una chanza
de ese... (*Por Diego.*)
(II, X)

También es coloquial el uso de la conjunción “que” con valor copulativo: “Y el otro, reza que reza” (II, 2); el uso del diminutivo para restar importancia a algo grave (por ejemplo hablar de “mandadito” al recado que Segundo supone que le ha llevado Gil a Elena de su parte) o para simular un aprecio que en este caso es falso: Juanito, Dieguito, se llaman ambos personajes cuando están pretendiendo engañarse uno a otro. También Elena llama al marido con el diminutivo para burlarse.

La escena undécima del acto primero resulta, a tenor de lo que vamos diciendo, muy significativa. En ella dialogan Gil y don Juan y sus parlamentos, llenos de gracejo popular, están plagados de segundos significados que se aproximan al chiste. No falta tampoco la alusión que hace Gil a su oficio anterior al de criado de sus amos burgueses: ¡era sereno! Y serenos encontramos en todas las zarzuelas y sainetes de la época.

JUAN:¿Por qué me hablas
tan quedo? (*Alzando la voz.*)
GIL:(*Turbado.*)
¡Pst!... No hay motivo...
JUAN:¿Por qué?
GIL:¡Pst!... Tengo esa maña. [...]
JUAN:Oye, al entrar
oímos cierta algazara
aquí dentro. ¿Quién metía
tanta bulla?
GIL:¡Pst!... Las ratas
quizás; no hay gato...
JUAN:¿Sí? Dime...
hombre, yo he visto tu cara.
GIL:Sí tal; yo he sido sereno;
y como usted trasnochaba,
y andaba...
JUAN:¡Chist!... No recuerdes...
¿Serenos?
GIL:Junto a la plaza
del Progreso.
JUAN:Sí; ya caigo...
¡El buen Gil!...
GIL:Esa es mi gracia.
(I, 11)

En el mismo nivel medio-bajo de uso lingüístico hay que incluir los abundantes chistes, que tienen una clara intención cómica y lúdica, pero no son gratuitos sino que se utilizan cuando son idóneos para el contexto y solo requieren la complicidad del interlocutor en el parlamento correspondiente y del receptor o público capaz de captarlos (Vigara, 1998). Ejemplos de chistes: Diego afirma al comenzar la obra que ha visto a un “bribón” en misa mirando a Elena: “a través de su encanto / contemplativo, yo noto / que es más ardiente devoto / de mi mujer que del Santo” (I, 1). Elena le ruega a Diego que suspenda sus sospechas y este le contesta: “¡Pues si estoy más suspendido / que si colgado estuviera!” (I, 5). En un diálogo entre Segundo y Elena, refiriéndose al libro de poemas de don Juan, dice él: “Pues el libro es tan meloso, que ablanda las piedras” a lo que ella responde: “No soy golosa” (I, 9), con la consiguiente cosificación de sí misma y la ruptura de lo esperado por él, que le ha dicho que para él es dura como piedra.

A la comicidad y a la risa contribuyen también, como se ha dicho, otros recursos muy importantes: preguntas retóricas de carácter metafórico y burlesco, insultos, animalizaciones, cosificaciones, frases hechas, expresiones y palabras del acerbo común o de creación propia que enjuician, afrontan y comentan las situaciones concretas con cierto distanciamiento ingenioso, burlón, ridículo. Así, Elena cuando habla con Diego o con Paulina, les dice: “¿estás en Belén?, ¿estás en el mundo?; el marido es un “simple” y “machaca tanto...”. Diego se alegra pensando

en los palos y los puntapiés que le va a dar hasta conseguir romperlo, o sea, hacerlo añicos o hacer de él un muñeco de trapo, pelele, fantoche o guiñol, un Juan Lanas..., que son los que se queman en las hogueras de los barrios por San Juan. El uso de ese verbo y la intención de moler a palos y a puntapiés al libertino están fuera de la actuación de un burgués moderado y cercana a la de cualquier noviete de zarzuela. Gil y Segundo son los que usan más palabras y expresiones de bajo nivel sociolingüístico: me cuajo, me mamo el dedo, espetar (por dar), hoy lo clavo (Gil refiriéndose a Segundo, lo pongo en su sitio), no dejar un hueso en su lugar, abrasarse (de amor), etc. Incluso hay gitanismos como “usted la camela” o se va a liar una “zambra”. Las frases hechas o que se emiten como apotegmas son también muy abundantes y todas encierran significados metafóricos: “no hay un hombre que valga / mi tranquilidad” (I, 8), “Este don Segundo me revienta” (II, 1), “Dios me tenga de su mano” (II, 5), “mi cabeza se enciende” (II, 5), “el campo es mío” (II, 15), guiñar un ojo, bendita sea tu boca, ir por lana y volver trasquilado, jugar con el corazón, escapar de buenas, ir detrás de, cazarlas al vuelo, ser cita autorizada, tener ojo avizor, irse con tiento, beber los vientos por, sacarle a uno las cosas con tenazas, querer arrastrar a uno a hacer algo, dejarse querer, ser un ángel, darse trazas, tener fama de calavera, estar muerto/a por él/ella, achicharrar la sangre, ser un pedazo de cielo, ser uno esclavo de alguien, dejar el nombre bien puesto, quitar un peso de encima, ser de casa, limpiarle los zapatos a otro, arrastrarse por el suelo, ir a rajatabla, cazar largo, allanarse por acobardarse.

Otro procedimiento de creación que provoca risa y contribuye a prolongar la acción y, al mismo tiempo, a conectarla con la realidad, es el uso de refranes o dichos populares: “en la mesa del amor / los celos son el salero” (I, 2); “quien tiene buena opinión / suele salir buena alhaja” (I, 8); “el amor de los maridos / se aumenta con los celos” (I, 9); “jugar con fuego es peligroso” y “quien ama el peligro en él perece” (I, 9), “el río, cuanto más lleno, / oculta mejor el fondo” (II, 9), “un favor con otro favor se paga”, “a río revuelto...”, “las apariencias engañan”, “la mujer y la gata, de quien la trata”...

A veces la comicidad se logra porque se produce una variante en el referente que el receptor tiene del mensaje. Esto es lo que ocurre cuando Juan se declara a Elena:

JUAN: ¡Yo te adoro!
Amor nos presta su escudo:
ya no hay quien hable ni vea;
que el mundo que nos rodea
yo lo he puesto ciego y mudo.
(II, 9)

“Ciego y mudo” se refieren a Cupido, por lo que estaríamos ante una metonimia donde las cualidades del dios han pasado al mundo. La ruptura de lo esperado, a veces con un juego de palabras o un simple cambio en su enunciado, lo encontramos en: “el mejor de los dados es no jugarlos” (I, 9), que sería una especie de hipálage por: el mejor dado es el que no se juega. En “unos tienen mala fama...” que dice Gil de Segundo refiriéndose a don Juan (por “unos crían la fama y otros cardan la lana”) el receptor da por bueno el mensaje pero ha roto la frase hecha. Tampoco es coherente “¡Ya está a la oreja del ama!” que también dice Gil de Segundo viéndolo revolotear a su alrededor; para dar por bueno el significado hay que entenderlo con su valor de sinécdoque y por lo mismo resulta muy expresiva y plástica la expresión.

Los nombres o características de animales para referirse a las personas, o sea, las animalizaciones, son abundantísimas: don Juan es, según Diego, culebra, res; quiere apresarla y ponerle una “calza que le distinga” (I, 9), o sea, colocarle una cinta que se pone a algunos animales para diferenciarlos de otros de su misma especie. Gil lo califica de “bestia” (II, 2). Segundo le advierte: “mira que es un pez”, o sea, escurridizo (I, 9). Segundo quiere “engatusar” a Elena y para ello tiene que actuar de forma solapada como una grulla, un “somormujo” o somorgujo, un marrajo... Segundo piensa del marido, cuando este ya se ha enterado de sus intenciones, que ya le echó la garra. Gil es ganso, perrillo que muerde pero no ladra. Paz es “jamona traviesa” (despectivo claramente vulgar). Diego manifiesta su negativa a ser del gremio del esquilon y aceptar el “punzante apodo” (II, 12) que se le da al marido cornudo. En cuanto a las cosificaciones, tienen lugar incluso en los nombres abstractos como inocencia y honra. Segundo teme que le vayan a estrujar la nuez o cuando tiene miedo “se allana” o se mueve como si tuviese azogue. Paulina es la “pantalla” de don Juan. El grado mayor de cosificación es el que se logra con el automatismo, por ejemplo, cuando en el acto primero, escena décima, Diego pretende poner a todos los invitados “en danza” para burlarse del donjuán o cuando para terminar ese acto primero todos los personajes se mueven muy rápida pero no atropelladamente por el escenario (según reza en acotación) en señal de desconcierto por el inesperado desenlace. Parece un final muy acertado para este acto primero. López de Ayala que conoce bien los resortes dramáticos, recurre al automatismo de los personajes. Henri Bergson explica en qué consiste este fenómeno: “Les attitudes, gestes et mouvements du corp humain sont rissibles dans l’ exacts mesure où ce corps nous fait penser à une simple mecanique... La vision d’ une personne est chose qui perce a travers une foule d’ effects amusants”⁴⁴⁹. Ayala se anticipa a la mecanización que también utilizará Salvador M^a Granés, en 1906, en su obrita *¡Delirium tremens!* y preludia

⁴⁴⁹ *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París, Félix Alcan, 1916, pág. 30.

los fantoches guiñolescos del esperpento, las películas cortas de Charlot con sus persecuciones y sus incidentes donde la velocidad y la tiranía del absurdo predominan. Este fenómeno lo observamos además en Juan y en Segundo en más de una ocasión, cuando no saben qué hacer para salir de un apuro o en un momento de felicidad máxima; esos movimientos incontrolados denotan su desazón, su alegría o su nerviosismo. Por el contrario, también encontramos algunos casos de personificación: las más llamativas son las que les atribuyen a los muebles capacidad para delatar a los libertinos o la idea de que el escándalo mata, que se repite varias veces en la obra y se convierte en un motivo literario.

Estas salidas de tono, rupturas de lo esperado, formas y recursos lingüístico-literarios están presentes en las actuaciones comunicativas de todos los personajes, desde los de alta condición a los de baja. Sin embargo, también encontramos usos cultos como el del verbo “acriminar”, menos frecuente que “incriminar”, que aparece en II, 19; ambas palabras tienen la misma procedencia latina y son sinónimas: exagerar una falta, intensificar la acusación de un delito grave. Culto es también el uso literario del lenguaje que se manifiesta en numerosas figuras estilísticas; las más abundantes son las comparaciones, las metáforas y las hipérbolas. Las tres coinciden en la descripción que hace Juan de Elena, llena de tópicos, pero como estamos ante una obra realista, el dramaturgo no duda en restar exageración por boca de ella misma: “Porque nunca aconteció / que el ser que se imaginó / corresponda al que se ve” (I, 4).

Hipérbolas, circunloquios, metáforas, antítesis, apóstrofes, concatenaciones, hipérbatos, suspensiones, metonimias, sinécdoques,... muestran que Ayala no renuncia al cuidado expresivo, a pesar de que los recursos realistas estén en esta obra especialmente intensificados y acerquen la obra al género chico.

El paralelismo parece ser un procedimiento particularmente grato a Ayala. No solo produce entre los actos, sino que es abundantísimo en el interior del texto dramático como recurso sintáctico que permite el juego del *quid pro quo*. Los ejemplos podrían ser sumerosísimos:

Diego se queja de alguien que miraba a Elena en la misa:

DIEGO:En la iglesia hay quien se mete
diablo con frac o levita;
y ofrece el agua bendita
para entregar un billete.

ELENA:Pues hay jamona que atrapa,
mal parecida y coqueta,
al novio de la discreta
y al marido de la guapa. [...]

DIEGO:Pero, ¡por Dios!, ¿soy yo de esos?

ELENA:Y, ¡por Cristo!, ¿soy yo de esas?

(I, 1)

Estas estructuras paralelas en la composición ven acrecentada su eficacia poética por las concatenaciones, que también le gustan mucho a Ayala. El resultado es bastante logrado y de gran efectividad. Es más, se diría que el dramaturgo pone más cuidado en las estructuras sintácticas y en las técnicas de composición textuales que en la versificación, que realiza con facilidad en octosílabos casi siempre agrupados en redondillas. Este metro contribuye a la veracidad y al realismo que el dramaturgo quiere otorgar a su texto dramático, pues se adapta perfectamente al grupo fónico de la lengua española. He aquí unos cuantos ejemplos de concatenación, combinada con anáforas, bimetraciones, paralelismos, incluso antítesis:

Empiezan a llegar los invitados y Elena y Diego se disponen a recibirlos:

ELENA: Abre la sala.
GIL: Y otros...
DIEGO: ¿Otros?... ¡Ah, qué idea!
GIL: Otros varios han venido.
(I, 6)

Don Juan, muy contento, se dispone a encontrarse con Elena en la reja del jardín:

Todo yace en derredor
de sombra y sueño cubierto.
Ella en vela; yo despierto,
y más despierto el amor.
(II, 19)

Pero sin duda, el recurso por excelencia para conseguir la comicidad es el de la parodia del mito, que se ha dejado para el final con objeto de otorgarle toda la importancia que se merece. La parodia del don Juan se lleva a cabo principalmente al fracasar el libertino en su intento de seducir a la protagonista Elena quien, junto a su marido, consigue desenmascararlo, tal como hemos ido viendo. Pero la destrucción del mito se lleva a cabo de forma general a lo largo de toda la obra y en múltiples ocasiones concretas.

Empecemos por comentar el nombre que lo define. En la comedia de Ayala comienza siendo presentado como alguien interesante y prometedor que oculta su nombre. Por fin, nos enteramos de cómo se llama, Don Juan de Alvarado, nombre simbólico y apellido sonoro. Más adelante, cuando lo conocemos algo más, se generaliza en “esos canallas”, “esos zánganos de Madrid”. Luego pasa a ser simplemente “Juanito”. El nombre genérico de don Juan pierde todo su significado y, con él, el sello de grandeza de sus antecesores. El apelativo simbólico lleva implícita la designación del conquistador por naturaleza, pero, en la antítesis de aquellos, nunca

este seductor consigue hacerse atractivo a la mujer que pretende seducir, aunque sea un “famoso calavera”, un poeta “tan meloso que ablanda a las piedras” o haya conquistado a una condesa y a “la Juana” (o sea, dos mujeres de distinta escala social, de forma similar al Burlador). La máxima reducción la encontramos en su sosia, el personaje que le sirve de caricatura: Segundo, que está casado, estado al que nunca debe llegar un donjuán que se precie, que es más cobarde y en absoluto seductor, al contrario: es el hazmerreír de la pieza.

Unas palabras que Diego dice a Juan condensan perfectamente lo que Ayala pretende comunicarle al espectador acerca de los sucesos que acontecen en la obra, originados por el donjuán:

DIEGO: Don Juan, nada ha sucedido,
y nadie lo ha de saber,
fue de noche, hubo tinieblas;
salió la luz, y se ve. (III, 16)

¿Qué valor tienen estas palabras? En primer lugar, Diego niega la posibilidad de hacer públicas las hazañas de don Juan, tanto en su faceta exitosa como puede ser el enamoramiento de Paulina como en su fracaso con Elena. Pero es que la fama siempre ha sido clave en el comportamiento de los donjuanes; es lo que siempre el personaje ha perseguido y aquí se le niega; por lo tanto, si no hay notoriedad don Juan no existe. Solo habría una posibilidad de que el personaje saliera de las tinieblas, palabra que puede entenderse en su doble significado: denotativo –invisibilidad– y connotativo –malignidad–. Así la entiende y la utiliza Ayala cuando por boca de Diego le ofrece poder redimirse y casarse con Paulina:

DIEGO: Después
que usted pruebe con las obras
que es digno de tanto bien.
Antes de llegar al puerto,
cual sospechoso bajel,
debe estar en cuarentena
hasta que seguro esté.
Y los médicos del alma
patente limpia le den.
(*Don Juan quiere hablar.*)
Aquí se queda usted solo;
quiero dejar en el fiel
su decisión, sin que nada
la violente. Si usted cree
que puede su corazón
dignamente responder,
nos llama, y... buenos amigos
le darán el parabién.
Si usted vacila, se va;
se va para no volver.
(III, 16)

Sin notoriedad y casado: estas son las posibilidades que Ayala ofrece a este donjuán. Pero es que son exactamente la antítesis de las cualidades que caracterizan y distinguen al personaje, que debe ser famoso y conquistador. Cuando el dramaturgo pretende aniquilarlas, cercena su idiosincrasia y elimina al don Juan.

Por otro lado, es preciso comentar su característica más definitoria: el don Juan clásico es un impío, pero el de *El nuevo Don Juan* nunca llega a retar a Dios como hacen el Burlador, el Tenorio o Félix de Montemar. Este se limita, según el propio Diego relata, a mirar a su mujer en lugar de rezarle a San Sebastián cuando están en la iglesia. No es un hecho grave porque era práctica habitual y de larga tradición literaria (recordemos sin más a Calixto). Así, “en la iglesia hay quien se mete / diablo con frac o levita; / y ofrece el agua bendita / para entregar un billete” (I, 1). Correspondiéndoles, en actitud totalmente opuesta a la de doña Inés, las mujeres, al decir de Elena, también son “jamonas traviesas” que toman la iniciativa y se dedican a quitarles los maridos o los novios a las otras. La relajación moral es un denominador común en todas las clases sociales, pues en las altas la coquetería forma parte del trato galante. Diego parece que lo tenga asumido porque no piensa resolverlo con un duelo; simplemente es cuestión de “cuarenta puntapiés” propinados por el marido o cogerlo por los cabellos y arrastrarlo y darle un escarmiento. Esta actitud es propia de personajes de género chico o de farsa. En los personajes de Tirso y de Espronceda se pretende mostrar que ningún malvado es perdonado; con Zorrilla un momento de contrición salva a don Juan. En Ayala, la propia mediocridad del personaje hace innecesaria la venganza de los hombres o el castigo divino, pues el único pecado de su personaje es haber querido abusar de los sentimientos nobles de Paulina, que es su doña Inés (aunque también Elena participa de la función de redentora, por amor a Paulina). Lo que hace el dramaturgo es simplemente dejar que este se marche ridiculizado.

Fijémonos a continuación en detalles puntuales que añaden nuevas acreditaciones a la parodia del mito: En la octava escena del primer acto, este don Juan respeta y es delicado con las mujeres, según manifiesta la propia Paulina en la escena decimotercera asistimos al juego del teatro dentro del teatro. Elena toma la iniciativa de la seducción⁴⁵⁰ y don Juan la rechaza aduciendo que ama a Paulina. Esta actitud del seductor seducido es la antítesis del personaje tradicional, que es el actante de los hechos y no el receptor: “¡Y qué bella! / Es un abismo; si en ella / me fijo, me desvanezco”, dice pensando en Elena (I, 13). Es cierto que hay que concederle cierta astucia (Arias Álvarez, 2003, 33-46) que le hace escapar de las encerronas que le tienden

⁴⁵⁰ La trans-sexualidad del personaje es un procedimiento externo que solían usar los parodistas para transformar la obra original -*Doña Juana Tenorio, La señorita Tenorio...*- . Aquí Ayala también invierte el protagonismo de la seducción y hace que sea la mujer la que lleve la iniciativa como una más de las técnicas que va a usar para la degradación máxima del personaje.

(hasta la Juana le “preparó una emboscada”, I, 12), pero se escabulle por pura casualidad y nunca por osadía ni por intentar imitar las hazañas extraordinarias de sus antecesores en los hipotextos: “En su propia vanidad / se enredan estos canallas” (I, 7), dice Diego y, efectivamente, se anticipa al final donde la vanidad pierde al donjuán y queda al descubierto. Los donjuanes tradicionales seducen bajo palabra de matrimonio, pero este por el contrario se atemoriza ante la idea de casarse con Paulina: “Aparta, niña”, le dice y más adelante: “¡Un dolor nuevo me aflige, / me aterra y me hace cobarde!” (II, 10 y III, 18) Podemos preguntarnos si este temor puede significar cierto respeto a la institución y a los valores que conlleva, aunque creo que no; es consecuencia de su cobardía y de la intención burlesca del dramaturgo. Los anteriores donjuanes se saltan ese código, este simplemente lo ignora. Sí demuestra ser un desagradecido al no aceptar los dos ofrecimientos que le hace Diego para casarse, entrar en una vida reglamentada y cambiar de actitud, como vimos que hacía el conde del Laurel al aceptar las condiciones de la vida burguesa. En la escena decimonovena y siguientes del acto II, hay una cita en la reja. Cuando llega el marido por sorpresa, el público espera una tragedia al sorprender a su mujer con el libertino, pero esa expectativa se resuelve de forma cómica. En lugar de enfrentarse con el marido, don Juan se esconde debajo de la mesa; es más, por orden del marido, dentro del armario. No nos imaginamos a este don Juan aceptando un duelo ni batiéndose por la mujer que ama porque es un cobarde. Aparte, Don Juan está dispuesto a tener paciencia, otra característica antitética de los donjuanes anteriores: va a entretener a Paulina un año con tal de gozar de la amistad de Elena y poder entrar en su casa con la excusa de ver a la muchacha, luego, además, es un mentiroso y un hipócrita (III, 17).

Este “nuevo” don Juan supera en rasgos desfavorables los tipos de las parodias del personaje clásico que el público estaba acostumbrado a ver en los escenarios del teatro menor. Comparte con ellos el tener clara conciencia de dependencia de su hipotexto, esto es, sabe que está imitando al Tenorio y por tanto su actuación está predestinada de antemano, por lo que su independencia como personaje se ve recortada desde ese momento, si bien en este caso goza de la libertad que le otorga el dramaturgo en tanto en cuanto su obra se aleja en su argumento de los hipotextos. En este sentido, él es el responsable de su destrucción, pues en la escena decimosexta del acto III su creador, por boca de Diego, le da libertad (toda la que puede tener un personaje de ficción) para que él mismo decida si quiere redimirse y hacerse un hombre de bien casándose con Paulina, y es él quien decide, con sonrisa maligna, que no. Este donjuán se vale de la fama que conlleva su nombre y lo usa como “escudo”, lo que le reprocha Elena: “¡Pues quererse servir / del nombre!...” (I, 13). Para el receptor la suspensión es significativa y no hay duda de que entendería “es poco honorable”. El personaje comparte también los rasgos con los tipos de

parodia o de la zarzuela original que quiso escribir Ayala: cursi, cobarde, hipócrita, imprudente, insidioso, especialmente en su relación con Paulina, a la que considera una bonita “pantalla” (I, 11). Con los donjuanes clásicos tiene en común ser insolente, maligno, infame, arrogante, depravado y también prepotente, pues se cree en el derecho de exigirle a Elena que acuda a su cita “¡Pronto!” (II, 16). Enunciamos algunas diferencias notables que separan a los donjuanes hipotextuales de este de Ayala: no es coleccionista de mujeres (su obsesión está centrada y focalizada en una sola: Elena); carece de preocupación por la fama y la popularidad, incluso en su faceta literaria como poeta; huye ante la amenaza o el peligro, sea de duelo o sea del marido que está en casa. Su manera de actuar nunca es abierta y a la vista, sino que se vale siempre del engaño y del enredo. Así lo vemos dirigirse a Elena:

JUAN:De aquel agravio tan rudo
que en mi provecho volví;
de un amor que yo encendí;
de amistades mal pagadas;
de todo formé las gradas
para llegar hasta ti.
¿Cuándo alcanzaron desvelos
una ocasión tan propicia?
Sin lengua está la malicia
y están sin ojos los celos.
ya podemos sin recelos
amarnos;
(I, 9)

Cuando habla de amor, como se ha dicho, se refiere a sexo. No ama a Elena sino que la desea, de ahí que afirme: “¡hasta el aire que ella agita / se estremece de placer!”⁴⁵¹ (I, 13). Es una gran diferencia con respecto al Tenorio, que adora en doña Inés su virtud y siente por ella, por primera vez, un amor casto. Elena lo entiende perfectamente, de ahí que utilice el sustantivo “ardor” y el verbo “inflamar” para referirse al asedio que sufre del donjuán. Sí comparte con el Tenorio, al que sabe que está imitando, la nocturnidad o el ocultamiento, como en el acto II, cuando ha de acudir a la reja del jardín: “¿A qué he de saltar paredes, / si al salir la gente puedo?... [...] “Todo yace en derredor de sombra / y sueño cubierto [...] Sin ser visto me escondí; y a oscuras...” (II, 16, 17 y 19). Saltar las paredes del convento es lo que hace don Juan Tenorio, pero este no es arrojado como aquél ni se mofa de su padre o del padre de doña Inés; antes al contrario, cuando oye llegar al marido, su preocupación inminente es: “¿Dónde

⁴⁵¹ Esa bella imagen del aire que impregna todo lo que rodea al personaje es recurrente en Ayala, apareció en *El tejado de vidrio* y lo hará en *Consuelo*.

ocultarme?”, aunque esa cobardía la enmascara con la fanfarronería: “¿Yo arrastrarme por el suelo? [...] ¡Yo arrastrarme! [...] Me resigno” (II, 19). El horizonte de expectativas por verle un acto atrevido y valeroso queda roto de inmediato.

Por otra parte, la insistencia en la animalización y en la cosificación de este personaje, así como la reiteración en los palos y en la paliza que va a recibir, incluso el pretender transformarlo de un don Juan en un Juan Lanás (I, 9), o sea, en un fantoche o pelele, tiene mucho que ver con el teatro del género chico (y lo que habrá de ser el esperpento, que tiene uno de sus más claros antecedentes en estas parodias de género menor). En el mismo sentido hemos de entender que este personaje cometa repetidamente el pecado de atribución errónea, o sea, el que se produce cuando se conectan hechos que no tienen que ver y por tanto se actúa de forma inconsecuente. Esto lo observamos cuando, ya en las últimas escenas, el donjuán insiste en su apreciación de que Elena le corresponde. En psicología este fenómeno se denomina retractibilidad, y consiste en la necesidad que tiene el sujeto de cambiar aquello que no le gusta, de ahí que todavía pretenda engañar a todos para gozar de Elena. Estamos ante un caso claro de demencia, corroborada por sus movimientos indecisos e inseguros cuando Elena lo cita en la reja del jardín: (“Voy corriendo... /¿Dónde voy?... ¿No es mejor...?” (II, 16). Coughlin opina que este don Juan es más contemporáneo que los anteriores y proporciona a la obra mayor realismo y verosimilitud, pero eso mismo le influyó negativamente y le restó éxito (1977, 89-94). Coincido con esta opinión, pero se hace necesario matizar respecto a su contemporaneidad: no se da noticia de cuál es su medio de vida, ni de que sea hombre de negocios, como Diego, ni sabemos cuál es su situación económica y su *status* social, que debemos suponer medio o alto por ser esa la clase en la que se mueve; la única dedicación que le conocemos es la de libertino y seductor, y en ese sentido es un vividor, mientras que los donjuanes anteriores sí tienen oficio: son soldados, son estudiantes...; si se refiere a que abusa menos de los tópicos y se asemeja más a los donjuanes que pululaban por los salones de la burguesía, es cierto, pero evidentemente pierde en literaturización lo que gana en verosimilitud. En cuanto a la segunda parte, o sea, que gozó de menos éxito que sus precedentes, sucede porque rompía con lo esperado por el público en una obra seria como era esta comedia y se encontraba con un don Juan que comparte con los chulapos de sainete la malicia y la falta de respeto por los demás y por sí mismo.

Ayala inventa una vez más un final feliz para los protagonistas y don Juan termina no arrepentido pero sí escarnecido por sus fracasos y sus errores. En realidad, recibe dos castigos: es expulsado de la casa, o sea, del grupo social que lo había admitido y en el que él se movía; y, segundo, se le quita algo agradable, en este caso, pierde a Paulina que lo ha querido de veras y ha

estado dispuesta a darle una oportunidad para hacerle un “hombre de bien” y él la ha rechazado. Ayala ha aniquilado en este donjuán a todos a los que podía servir de modelo.

La parodia de la parodia es el personaje de Segundo. Podemos considerarlo parodia del donjuán, al que intenta imitar en su lenguaje efectista (“¿Con que ya luce el iris de la paz?”, II, 1) e incluso suplantarlo en el momento en que aquel ha sido desenmascarado. Por tanto, estamos ante un segundo donjuán, de ahí su nombre simbólico, que es otro motivo más de comicidad. La escena primera del acto II es interesante para entender que es en realidad un misógino: aunque persiga a Elena desprecia a la mujer en general porque la cree hipócrita y vengativa: “Estas cosas una mujer las desprecia / [...] Las disimula; y si le hieren, / se venga de otro modo” (se está refiriendo al chasco que se ha llevado Elena intentando seducir al donjuán para reírse de él y encontrarse con que el marido le es infiel). En la escena segunda del mismo acto II se evidencia la psicología de este personaje secundario, aprendiz de seductor, desleal y depravado, que carece de honor y justifica el adulterio quizá porque él mismo está intentando consumarlo: “No es tan grande el oprobio. / ¿Quién no tiene?...” (I, 13). Sin respeto por el matrimonio, aconseja al marido que no se humille ante su mujer. Al mismo tiempo encizaña a Elena acusando a Diego, su anfitrión y amigo, de haber tenido otra novia para incordiarla y mirar así de ganarse su confianza: “Dime, ¿le guardas rencor / porque tuvo amores con Paz?” (I, 9); acusa a Elena ante Diego de leer con emoción las poesías de don Juan: “Las poesías... Ya las estaba leyendo tu esposa, y / ¡qué conmovida!...” (II, 11). Con ello pretende deteriorar la relación conyugal de ambos. Con Gil tiene un comportamiento absolutamente desvergonzado al proponerle que lo trate bien, mientras él no duda en rebajarlo y animalizarlo: “Hombre... si entro en una casa, / me gusta ver agasajo en todos; / y si un perrillo me ladra, / paso un mal rato” (III, 1) o le sirva de alcahuete, porque, según él cree “mientras no hay amores, / los criados no medran” (III, 1).

Solo queda por apuntar una técnica de composición de la que no se ha hablado todavía: la del teatro dentro del teatro. El uso de este recurso dramático parte de un deseo de modernidad de los dramaturgos en un intento de experimentar con técnicas más o menos novedosas (Hernández Valcárcel, 1988-1989, IV, 75-96)⁴⁵². Se consigue así un distanciamiento entre lo que ocurre en la escena (lo fingido) y el mundo real que vive el público en su vida cotidiana; pero, al mismo tiempo, ese alejamiento lleva aneja una buena dosis de humorismo pues también le hace ver al espectador que en la vida lo trágico y lo cómico suelen darse juntos. Esto ocurre en el acto primero cuando Diego organiza a los invitados para burlarse de don Juan.

⁴⁵² Aunque se haya hecho famosa a partir del estreno de *Seis personajes en busca de autor* (1921), del italiano Luigi Pirandello (Premio Nobel de Literatura, 1934), es un procedimiento que se da en el Barroco, fruto de la fusión de artes y de ciertos juegos de perspectiva muy del gusto en la época.

Ya está en danza.
(*Movimiento en todos.*)
¡Silencio! ¡Chist! A su sitio
cada uno.
(I, 10)

Diego imagina la actuación que tendrá lugar como broma. Cuando Elena ya ha aceptado realizar su papel delante del donjuán, afirma:

(Ya es fuerza...
(*Mirando a las puertas, detrás de las cuales, y cubiertos con las cortinas, están los que escuchan la escena.*)
Yo haré que estalle
al momento. No hay motivo
ciertamente. (*Afectando dulzura.*)
(I, 13)

A medida que la actuación va avanzando y tomando un cariz que no es el previsto, se van produciendo las reacciones de los personajes que están tras de las cortinas, o sea, de las bambalinas. Comprobamos entonces cómo mundo ficticio (el de la dramatización prevista) y mundo real (que también es ilusorio porque está contenido en el texto dramático) empiezan a coincidir. Las acotaciones son las siguientes: *Deteniendo a Diego en la puerta* (Segundo a Diego que ha escuchado cómo don Juan ha humillado a Elena), *Salen todos* (Juan cuando ve aparecer a Paulina en el momento en que se despiden), *Paulina baja al proscenio* (I. XIII).

VI. 3. 7. *El nuevo Don Juan* y la crítica

Si Ayala hubiera dejado *El nuevo Don Juan* en zarzuela, como fue su primera idea, esta no hubiera tenido más mérito que cualquiera de las parodias que se habían escrito, se estaban escribiendo o se escribirían sobre el *Don Juan Tenorio*. Pero no, en una actitud parecida a lo que le aconteció a Cervantes con su *Entremés de los romances* y el *Quijote*, varió su idea en cuanto vio que el conflicto planteado podía dar mucho más de sí, pero no prescindió de lo que tenía escrito sino que lo modificó y lo amplió para dar lugar a una comedia seria. De ahí, tal como se ha expuesto y justificado, la contaminación que se produce entre el género menor originario y el género mayor resultante. No coincido, en consecuencia, con las siguientes palabras de Valbuena Prat:

El sentido puramente de su sociedad predomina en *El nuevo Don Juan*, en el que la lección moral, aun siendo verdadera, respira cierta mediocridad burguesa muy segunda mitad del siglo XIX, aunque aquí también Ayala, con la cuidada técnica de una buena comedia, con la inteligencia para mover los resortes de la acción, nos revela que es sobre todo un poeta, un artista del teatro (1944, 99).

El tema principal plasma, efectivamente, una de las grandes preocupaciones de la sociedad burguesa: el adulterio, asunto que para Ayala tiene mucha importancia pues lo trata en las cuatro altas comedias que escribió. En algunas aparece de forma explícita y en otras solo a manera de tentativa o de duda. Ahora bien, hay una variante que me parece muy importante: la mujer ya no es sujeto pasivo en la relación amorosa sino que es ella la que se puede ofrecer al donjuán (*jamonas traviesas*). Así, cuando Valbuena habla de “mediocridad”, cabe entender que el crítico se refiere a que estos burgueses protagonistas se alejan bastante, con su actuación y su lenguaje popular, de los prototípicos que aparecen, por ejemplo, en *El tejado de vidrio* y *El tanto por ciento*, o en *Consuelo*. Tampoco es cierto que esta obra esté elaborada con la “cuidada técnica de una buena comedia”, pues si la comparamos con las demás se ve su inferioridad y la rapidez con que Ayala la escribió. Sí parece acertado el juicio sobre “la inteligencia para mover los resortes de la acción” que nos revela “un artista del teatro”.

Ayala lanza mensajes claros y precisos al espectador. Esta es otra característica que pone en relación la obra con el teatro menor, donde no hay mensajes ocultos ni sobreentendidos. Se trata de escarnecer a un donjuán, después de procurar hacerle un hombre de bien y de que este renuncie a tal redención. En consecuencia, el hombre virtuoso puede ser superior a aquél que no lo es, y aquellos que intentan acabar con la virtud son seres ridículos. El buenismo y la generosidad quedan patentes de forma clara y precisa en el personaje de Paulina, mientras que la malignidad y la perversión lo están en don Juan.

Los personajes están exagerados, porque cuando nos reímos del otro estamos marcando lo que es aceptable o no en la clase social a la que la obra va destinada; de hecho, la risa tiene una función catártica, pero también de unión entre el grupo: comunica y une. Por otra parte, Ayala pretende que sus receptores escuchen en una actitud activa y no se limiten a oír (actitud pasiva). Escuchar supone descentrarse y abandonar el yo narcisista para volcarse y atender al otro y, como consecuencia, sacar un provecho de aquello que se está presenciando. El papel del razonador, o *raisonneur*, es mínimo porque las enseñanzas que se pueden deducir están a la vista y la moralización perfectamente integrada en los parlamentos de los personajes; por otra parte, el propio Ayala y otros dramaturgos han insistido suficientemente en el mismo asunto en otras obras. Lo que pretende demostrar el autor es que ni una burla aleccionadora para el donjuán ni el corazón de una mujer que lo ama va a reconvertir a un libertino si este es un tipo egoísta,

individualista, egocéntrico y sin escrúpulos. En cuanto al personaje de Segundo tiene también una función didáctica claramente expuesta (III, 10): Ayala advierte de que ni siquiera con la intención se puede ser un donjuán; se corre el riesgo, como le pasa a Segundo, de pasar un susto enorme y estar expuesto a que el marido le pegue una paliza o que la propia esposa le dé una buena tunda de palos si de tal intención llega a enterarse.

Quizá lo más interesante que aporta la obra es la advertencia de que en el matrimonio muchas mujeres naufragan (I, 8) y la exposición de la causa y consiguiente consejo de que entre marido y mujer no debe haber secretos y de que las preocupaciones de ambos han de tratarse con calma, de forma abierta y sincera:

Contra los celos, el diálogo y la verdad:
pues dime... si es tu deber.
Hablemos... yo te prometo...
Si Dios no quiere secreto
entre marido y mujer,
solo la muerte –ten calma-
rompe obligación tan fuerte.
¡Mientras no llega la muerte,
los dos se deben el alma! (III, 11)

De paso reivindica a la mujer honrada que desprecia “estas cosas” (II, 1) y arremete contra los maridos celosos; demuestra, además, cómo los moderados y juiciosos sacan a flote su matrimonio. Parece muy novedosa y moderna la enseñanza que postula Ayala al grupo social al que pertenecen los protagonistas: que pongan en ridículo al libertino (I, 7) y no hagan blanco de sus burlas al marido (I, 9; II, 26). *El nuevo Don Juan* ofrece, además, el conveniente añadido del fracaso ridículo del burlador ante la solidez moral de la vida familiar, núcleo del sistema burgués.

En definitiva, algunos críticos dicen que *El nuevo Don Juan* es la obra más humorística de Ayala y verdaderamente es entretenida y hasta divertida a ratos; no tiene el pesimismo de las otras altas comedias, ni retrata tan crudamente la corrupción de la sociedad como en las demás, pues no encontramos en ella la admiración de esta clase por el tipo del donjuán; al contrario, después de este personaje ridículo muy poco queda del exitoso libertino. Sin embargo, resulta floja en cuanto a su composición y a la caracterización de algunos personajes.

La acción no avanza de forma lineal, sino que para alargar el asunto va encadenando hechos que a veces son un poco peregrinos, con lo que el plan de la obra no alcanza el realismo (Peak, 1964, 60-61). Por ejemplo, el motivo de la carta con la que se presenta don Juan a Elena resulta poco creíble; en el mismo sentido pueden citarse la nota que acusa a Diego, la lectura que hace Elena del libro de poemas que justifica Diego de una forma un tanto rocambolesca, la cita en la reja que no fue tal, don Juan escondido debajo de la mesa y sorprendido por Diego, la

puerta del armario que da al piso de Paulina y por la que escapa el donjuán... Los personajes no parecen discretos en la mayoría de sus apariciones y tampoco son del todo creíbles. Diego, el marido, es demasiado celoso sin motivos, por lo que resulta en ocasiones grotesco, y su reacción contra el donjuán debilita también la fuerza de la obra, porque no es natural que quiera jugar con él al ratón y al gato cuando lo que se espera de un marido es mayor firmeza; el propio don Juan está presentado como un niño pequeño del que se ríe Diego y encerrarlo en un armario es una broma pesada entre dos adultos. Elena también se sale de los cánones de la mujer burguesa porque participa de las características de la mujer de clase popular. El criado Gil se comporta como uno más de la familia y no guarda el decoro que es obligatorio a su condición. Paulina es, a mi entender, la que más se acomoda al papel que le ha sido destinado por el dramaturgo. En último término estarían los *lapsus* que el autor no ha subsanado porque, en definitiva, tampoco eran imprescindibles para entender la obra.

La conclusión es que Ayala no puso mucho interés en su elaboración y, como el argumento era de sobras conocido, carece también de una motivación fuerte; así, el autor solo pretendió castigar al donjuán, con lo que la trama se resuelve en una gran bufonada, que no impediría la lección para los espectadores. Creo que escribió esta obra con rapidez y se le olvidó que debía revisar y corregir, quizá porque no le dio importancia desde el principio. Hasta es posible que la tuviera como un ejercicio de los que hacía para que no se le oxidara la pluma, como él mismo dice en sus “Apuntes” y, en ese sentido, lo que más cuida es el estilo y la versificación.

Por otra parte, si atendemos a su biografía, sabemos que en esta época estaba inmerso de lleno en la vida política. Había sido reelegido diputado por Castuera y participó en la elaboración y redacción de la Ley de Prensa de 29 de junio de 1864, que había sido aprobada en enero de 1863. Por otra parte, los homenajes que le tributaban por el éxito de *El tanto por ciento*, tanto en Madrid como en su pueblo, lo tenían abrumado. De todos modos, las críticas que recibió en la prensa, aparte de las ya citadas al inicio del estudio, no le fueron desfavorables. *La Época* (14 de mayo) afirmó que la obra estaba sembrada de notables pensamientos y de intencionados chistes que dan la exacta medida del talento de su autor. Efectivamente, lo hemos comprobado: hay escenas muy bien construidas, muy cómicas y que demuestran que Ayala conoce bien su oficio. La ejecución en las tablas fue esmerada, se distinguió principalmente Teodora Lamadrid en el papel principal y el autor fue llamado a la escena. Asimismo, *La Iberia* y *La Esperanza* (14 y 15 de mayo, respectivamente) alabaron al dramaturgo alegando que la obra daba la medida exacta del talento de su autor al que felicitaron por su éxito, aunque días después el segundo periódico

se desdijera en el sentido que vimos al principio. Mi opinión, como ya queda dicho, es que es una obra aceptable pero a la que el dramaturgo no le dedicó suficiente tiempo ni interés.

VI. 4. *Consuelo* (1878)

Se estrenó el día 30 de marzo de 1878⁴⁵³ en el teatro Español⁴⁵⁴. López de Ayala la denominó también comedia. Sin embargo, hay que convenir con José M^a Ruano en que, aunque dominan la naturalidad y sencillez propias de la vida ordinaria que caracteriza a la comedia, “el desenlace no es feliz sino desgraciadísimo, y el conflicto de las pasiones, principalmente en las últimas escenas llega a su más alto grado produciendo el terror y la compasión propios de la tragedia [...] Este género intermedio, que representa la vida social en todos sus aspectos, se ha llamado en los tiempos modernos drama” (1901, 241-243).

Casi dos años antes de su puesta en escena, Ayala le había leído el texto a Felipe Ducazcal, empresario del teatro, noticia de la que se hizo eco *La Época* con fecha 19 de diciembre de 1876, pero quizá porque el propio autor estaba muy ocupado en sus asuntos políticos o porque lo estaba también Ducazcal en sus múltiples actividades, no se representó entonces. Con posterioridad, y poco después de que Ayala fuera elegido presidente del Congreso, el autor retomó la comedia y el 14 de marzo se la leyó, en el teatro Español, a Echegaray, a Larra⁴⁵⁵ y a los actores: señora Marín⁴⁵⁶, señoritas Mendoza Tenorio y Contreras, y los señores Vico, Alisedo, Rodríguez y Fernández (*El Imparcial*, 15 de marzo de 1878). El 19 volvió a leerla en el mismo teatro (*La Época*, 20-III). Ayala dedicó esta comedia a su madre: “A la señora doña Matilde Herrera de López de Ayala, en testimonio de amor y gratitud. Su hijo. Adelardo”. Mi impresión es que para la creación del personaje de la madre de Consuelo, Antonia, Ayala tuvo siempre presente el carácter comprensivo y humano de la suya pero al mismo tiempo su rectitud. Por fin, la obra se puso en escena con gran éxito. Conrado Solsona relata la intranquilidad y la tensión que sufrieron el autor y sus más allegados con motivo del evento:

⁴⁵³ De forma equivocada, Narciso Díaz Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega sitúan la fecha del estreno en 1877 (1924, I, 429). Y Juan Antonio Hormigón en 1870 (2004).

⁴⁵⁴ Antonio Espina, que edita esta obra, afirma erróneamente en su Prólogo que se estrenó en el teatro de La Comedia (1966, pág. 18).

⁴⁵⁵ Luis Mariano de Larra, hijo de Mariano José, era otro de los hombres polifacéticos del siglo XIX: funcionario del Estado, periodista y autor dramático de éxito, especialmente con las zarzuelas. Suya fue la controvertida y festejada *Chorizos y polacos* (1876), zarzuela con música de Barbieri, que llevó a las tablas las célebres polémicas entre los dos bandos de actores: *chorizos*, los del teatro del Príncipe; frente a *polacos*, los del teatro de la Cruz. Este Luis Larra era muy amigo de Ayala y, como él y Cristino Martos, aficionado al billar. Adelardo dedicó a Luis un poema jocoso, con el título precisamente de “Improvisación, jugando al billar”, que comienza: “Porque el mundo es una bola, / rueda inconstante, cual ves...” (1965, *Poesías varias. Obras completas*, III, pág. 294).

⁴⁵⁶ Afirma Antonio Espina, prologuista y editor de *Consuelo* (1966, 18), que las crónicas de su tiempo solían dedicarle gran atención y elogio a esta actriz de gran prestigio y buen arte.

Madrid entero se disputó con ansia todas las localidades [...] Había un doble interés literario y político en el estreno. La política exige que cuando uno de sus hombres hace algo en campo ajeno, lo haga bien. Como los políticos no tienen precisión de buscar la notoriedad por otros caminos, porque muy público es el suyo, cuando se apartan del que les es propio, siquiera de Ayala fueran tan propios el uno y el otro, se les exige más que a nadie. –”Si es Presidente del Congreso, ¿para qué ha de ser otra cosa?”– pensaban de seguro sus adversarios. –”Y si después de ser tan gran poeta, y de tantos años de tener la escena abandonada, no es su comedia última la mejor de todas, nos van a decir que no debe ser Presidente del Congreso”–, pensaban de seguro también sus amedrentados amigos (1891, 139).

Galdós, que había sido nombrado por entonces diputado en Cortes, asistió a la representación junto a una amiga suya y nos cuenta cómo fue:

Fui con Casiana al estreno de la comedia de Ayala, *Consuelo*, en el Español, y ocupamos dos modestas delanterillas en el anfiteatro principal. La sala rebosaba de selecto público, descollando en sus palcos los Reyes, los Duques de Montpensier y un lucido acompañamiento de magnates y fantasmones [...] Casianilla y yo no apartábamos los ojos de la simpática Merceditas⁴⁵⁷, que en el teatro como en la Plaza de Toros, en los paseos y en todas partes, se llevaba tras sí los corazones. La obra del gran Ayala gustó mucho, sin llegar al éxito clamoroso y entusiasta de *El tanto por ciento*. Pasaje culminante de la representación fue el monólogo del acto segundo, que dijo Vico de un modo magistral. Aclamado el insigne poeta con aplauso ardoroso se presentó en el palco escénico, no ciertamente cogido de la mano de los actores como es costumbre en estas solemnidades, sino solo, enteramente solo, pues su categoría de presidente de las Cortes le obligaba, según se dijo, a recibir los homenajes teatrales en un decoroso aislamiento. La eminente actriz Elisa Mendoza Tenorio subió a las más altas cumbres del arte en la creación del carácter de la protagonista (1941, III, 1346)

Enrique Gaspar recuerda una bonita anécdota de aquel momento, que reproduzco:

Memorable fue la primera representación de *Consuelo*. El rey presidía la solemnidad. Los más eminentes hombres de Estado llenaban la sala. Todas las Academias tenían allí su representación. España entera acudía por conducto de sus entidades a rendir el tributo de su admiración al poeta que, con la fuerza de su talento potente, se había conquistado la más alta jerarquía en un país en donde se dice que no se premia al mérito. El triunfo todos lo recordamos.

Dejando mi butaca me dirigí a la escena por el saloncillo; y al llegar a la escalera situada en el extremo del corredor, apareció Ayala solo, aunque seguido por muchos a distancia. Era tan feliz que me abrazó al verme.

-Este por mí –le dije aceptando conmovido su generosa dádiva-; y repitiendo el abrazo:

-Este por su madre de usted –añadí.

El estrujamiento nervioso de aquellos membrudos brazos y el hondo suspiro de aquel pecho colosal con que respondió a mis palabras, parecían la majestad del tribuno y la apoteosis de la inteligencia dejándose quemar como incienso en los altares del amor filial.

El siguió hacia el palco regio y yo me volví a mi butaca.

-¿Quién domina a quién en ese momento? –se preguntaban todos al verle objeto de las distinciones del monarca-. ¿Es del poeta o del presidente del Gobierno de quien está más satisfecho el hombre?

⁴⁵⁷ Es muy curioso este comentario de Galdós porque nos hace recordar cuanto dijimos en su momento acerca de las motivaciones del público para asistir al teatro: muchos no acudían para ver lo que sucedía en la escena, sino para estar pendientes de lo que ocurría en el patio de butacas, más cotidiano y menos trascendental.

Y, en efecto, dilema era este que cada uno se preguntaba, sin acertar a escoger, pero cuyo velo voy yo a rasgar, presentando para ello un testigo de prueba.

Al día siguiente, durante la segunda representación de *Consuelo*, nos hallábamos en un cuarto Ayala, su amigo y maestro mío Don Manuel Tamayo y este humilde admirador de aquellas dos olímpicas divinidades de la dramática española. Aunque engolfados en la conversación, seguíamos el curso de la obra, fácil de oír por la proximidad a que nos hallábamos del escenario. Concluido el monólogo del acto segundo, el público entusiasmado pidió al autor.

-Llaman –dije a Ayala.

-Que llamen –me contestó secamente.

La representación estaba interrumpida y los aplausos no cesaban.

-Insisten –continuó Tamayo.

-Que insistan –prosiguió él con aspereza-. Pero sus pies se resbalaban hacia la escena, y en su semblante se pintaban visiblemente las alternativas de la lucha.

-¡Vamos! Salga usted –le dije conduciéndolo hacia donde le arrastraba el deseo.

-No, no salgo –me contestó resueltamente sentándose para poner trabas a su comezón.

-Pero, ¿por qué? –le preguntamos.

-Porque desgraciadamente estoy representando el papel del sacristán.

Y con aquella voz, que ya no volveremos a oír, nos refirió el siguiente cuento:

-“Había en cierto pueblo un vecino tan hombre de bien como tibio en creencias religiosas.

Aconteció con él, que hallándose en peligro de muerte se juzgó de urgente necesidad administrarle los auxilios espirituales.

-Fulano –le decían sus parientes-, te debes confesar.

-Yo no me confieso –contestaba volviéndose del otro lado.

-Mira que estás muy malo.

-No importa.

-Advierte que Dios te lo manda.

-Pues bueno; cuando me lo mande Dios entonces me confesaré.

Insistieron repetidas veces y otras tantas atajó a los exhortadores con su concluyente argumento, de que sólo se confesaría cuando Dios se lo mandase.

Entonces sus deudos apelaron a una estratagema, y llamando al sacristán le vistieron con unas túnicas parecidas a aquellas con las que el Padre Eterno estaba representado en el cuadro del altar mayor de la iglesia del lugar. Metiéronle en una alcoba que frente al lecho del moribundo había y le dieron las oportunas instrucciones para el feliz desempeño de su cometido.

Llega el caso.

-Confíesate –le repitieron-. Mira que Dios te lo manda.

-Cuando me lo mande, Dios; ¡dale! –volvió a refunfuñar.

Y las cortinas de la alcoba se abrieron y el sacristán apareció gritando majestuosamente:

-Pecador, yo te lo ordeno.

El pobre vecino, consternado con lo que creía divina aparición, se puso de rodillas en la cama, exclamando contrito:

-Señor, yo acato tu omnipotencia. Me confesaré, sí. El primer pecado de que me acuso es el de estar desde hace tres años siendo el amante de la mujer del sacristán.

Oyendo este lo cual, dijo lanzando una interjección enérgica y expresiva:

-¡Ay! ¡Si no fuera por el sagrado ministerio de que estoy investido!”

Indudablemente el presidente del Congreso tenía envidia del poeta.

El primero ya habrá hallado sucesor. Al segundo, ¿quién lo reemplazará? (1889b, 219-224).

No hay que decir que, tras varios años de silencio, era una obra muy esperada y su gran éxito le suponía a López de Ayala equipararse al nuevo ídolo del público de los teatros, José

Echegaray, que había triunfado⁴⁵⁸ en los escenarios ante el silencio de Ayala y de Tamayo, quien también permanecía callado desde su estreno de *Los hombres de bien*, en 1870. Muchos de los periódicos importantes se hicieron eco de dicho estreno. En *La Iberia*, la crítica que hizo Emilio Sánchez Pastor afirmaba que en la obra “hay pensamientos tan profundos, imágenes tan delicadas y tal gusto literario, que es absolutamente imposible saborear esas bellezas sin manifestar en el acto la aprobación más entusiasta” (31-III y 4-IV-1878). El mismo periódico estuvo repitiendo que el actor Antonio Vico era todas las noches aplaudido de forma entusiasta cuando recitaba el monólogo lírico reflexivo de Fernando en la escena vigésima del segundo acto, y el 8 de ese mes el mismo diario informaba de que el beneficio de la representación del día anterior, en el Español, había sido para el actor don Antonio Vico. Unos días antes, el 2 de abril, *La Iberia* dio también la siguiente noticia: “Anoche se verificó en el Español un concierto en beneficio del gran poeta A. L. de A.”. *El Siglo Futuro*, sin embargo, publicó una reseña tan ambigua que no se sabía si era favorable o no: “Es obra de mucho aliento; es un episodio de la lucha entre el bien y el mal, entre la conciencia y el deber, entre el hombre y el ángel. Es una comedia humana, llena de verdad. Es un cuadro informe y borroso de pasiones sin freno, en el que todo marcha ciega y violentamente al fin que se propone el autor. Firmado: Ovidio” (9-IV-1878). Detrás de ese seudónimo estaba Ceferino Suárez Bravo (Hernández, Mario, 2007, 254, 60).

Todavía estaba la obra en los escenarios cuando hizo su aparición como secuela inevitable para todos los grandes éxitos la parodia de Salvador M^a Granés, *Consuelo... de tontos*, en un acto y dos cuadros. El autor era uno de los mejores parodistas que se dedicaban a este género en aquella época⁴⁵⁹. Su estreno se hizo el 15 de junio de 1878, en el teatro Apolo.

Goenaga y Maguna declaran, refiriéndose a *Consuelo*, que Ayala, “dentro de su no muy abundante producción, se puede decir que trabajó con mucho cuidado. Huye de la improvisación. Sus apuntes privados nos delatan lo que piensa, prepara y pule sus obras. Esto le ha hecho triunfar. Un estudio directo de sus obras nos da la sensación de mente clara, ordenada, fácil. Su estro, sin llegar a la expresión destacada por brillante, tiene la perfección difícil de decirlo todo bien, sin altibajos” (1972, 297). José Ortega Munilla comenta que, por el relato de sus íntimos, se sabe que Ayala empezó esta obra once veces porque sus ocupaciones políticas le impedían

⁴⁵⁸ Afirma Francisco Ruiz Ramón que todo en el teatro de Echegaray es ripio: “Toda pasión, cualquiera que esta sea, es sometida por Echegaray a un sistemático proceso de falseamiento, de medular vaciamiento de su verdad humana. Todo lo que le pasa a sus personajes –entes huecos rellenos de gritos-, y les pasan muchas cosas, cosas tremendas, escapa a todo código racional y sentimental de expresión de la vida humana” (1979, págs. 351-352).

⁴⁵⁹ Granés era reconocido como uno de los pocos autores de parodias que dominaban el arte difícil de decir con inimitable gracejo y hacer de una broma que en manos de otros podía resultar pesada, una fiesta literaria. *Madrid cómico* llegó a decir de él que era “el Frascuelo de la parodia teatral” (Iñiguez, 1999, 83). La parodia la publicó la Imprenta Conde, en Madrid, 1878.

centrarse en ella; así, los apuntes que iba tomando no le servían de una vez para otra (Ortega Munilla, 1922).

Efectivamente, la había trabajado a conciencia. En *Proyectos de comedias*, Ayala incluye un soneto, en el que pide a su “espíritu sutil”, numen creador, musa o como quiera llamársele, inspiración para acometer el segundo acto de la obra.

INVOCACIÓN

Al ponerse a escribir el segundo acto de “Consuelo”

Espíritu sutil que, condensando,
varias especies de la mente inquieta,
sueles a veces ofrecer completa
la forma que el ingenio anda buscando,
hoy tus favores con afán demando.
¡Haz el milagro que hace la trompeta,
cuando al disperso ejército concreta
y lo muestra formado y peleando!
Sólo exige de ti mi pensamiento
un momento feliz que con vehemencia
coloque en su lugar cada elemento...
¡Y en verdad que no es floja la exigencia;
que muchas veces un feliz momento
suele influir en toda la existencia! (1965, III, 310).

Asimismo, encontramos multitud de anotaciones en diversos Apuntes. En las notas para un *Teatro vivo*, Ayala va ideando “caracteres, rasgos y situaciones tomados del natural, que pueden servirme para diversas obras” y concibe motivos que luego pasarán a *Consuelo*. Robert Lott afirma que Ayala “tired of the idealized and identical romantic heroines and their successors, he take great interest in the characterization of a real and very modern woman, Consuelo” (1971, 850). Efectivamente, en “Apuntes para la comedia en tres actos titulada *Consuelo*“, tenemos oportunidad de observar cómo trabajó en su elaboración, con qué minuciosidad y detalle describió y se recreó en la belleza del personaje, si bien era consciente de que

[...] esta prolija descripción, exuberante de voluptuosidad y tachable de incongruencia a la postre (lo reconozco humildísimamente), no tiene aplicación a mi comedia, como no fuera reducida a poquísimos versos; pero me ha servido para ejercitar la pluma, ya entumecida por el mucho tiempo que llevaba de no emplearse en ningún asunto literario.

De diez a doce horas habré tardado en escribirla.
Cuento estas doce horas, tomando tres de cada día.
La cabeza ha resistido bien...
Me voy, pues, habilitando.
¡Sus! ¡y al trabajo!

Marzo 28 de 1877.- En la Taramona⁴⁶⁰.

Cuando está pensando en el planteamiento general escribe lo siguiente:

Es conveniente defender a los padres de familia de la eterna acusación de *interesados* y *ambiciosos* que se les hace en la escena, presentándolos siempre como perseguidores del amor desinteresado de la poética *niña*.

Sería, cuando menos, tan verdadero y mucho más elocuente el que la *niña*, inficionada con el contagio de la época, soñase riquezas y altas posiciones, y el que la madre, por ejemplo, fuese la representación de la modestia y la abogada de un buen muchacho que había sido objeto de los primeros amores de la hija, la cual, prescindiendo de los consejos de su madre, lo abandonase por un rico. Todo esto en el PRIMER ACTO; y en los restantes, una pintura viva de las costumbres de un matrimonio de gran tono; y concluir con un severo castigo de la *petite Catalina*⁴⁶¹. El marido se separa de ella; la madre se muere de pesar, y de dos hijos que ha tenido, uno se ha muerto, y otro es raquítico.

Después de escrito el párrafo antecedente, se me ha ocurrido una idea, que es el complemento de la comedia. La chica, para despedir a su primer novio, toma por pretexto que ha tenido otros amores o que es jugador; en fin, cualquier cosa que calumniosamente se haya dicho de él. El novio se justifica hasta la evidencia y con un ahínco que manifiesta la gran pasión que siente por aquella mujer; pero, como ella necesita un pretexto, se niega a creerlo, y no se da por convencida hasta después de casada. El procura entonces hacerle el amor, y lo intenta, no sin buenos auspicios, y con intención, según él cree, de tomar horrible venganza de ella y del marido, aunque en realidad es porque la ama. Ya ha soltado algunas prendas; pero la madre interviene, y

⁴⁶⁰ (1965) *Obras completas de Don Adelardo...* III, 363. Ayala especifica con detalle el tiempo que le dedica porque le había prometido a su amigo Mariano Zabalburu, que estuvo con Ayala en el destierro de Lisboa y lo había animado a coger la pluma, que iba a escribir todos los días y así se lo manifiesta en varios versos de la *Epístola* que le dedicó. En cuanto a la fecha de 1877, ya se justificó, en el capítulo correspondiente a su biografía, que se trata de un error y que debe decir 1867.

⁴⁶¹ Conrado Solsona añade a estas anotaciones del propio Ayala alguna información más acerca de la concepción de la obra relatando la siguiente anécdota: Cuentan que una noche de tiempo muy lejano, acabado el estreno de cierta comedia en que se fustigaba a los tiranos padres por no consentir el caprichoso amorío de su hija, le decía Adelardo Ayala a Federico Balart, a la salida del teatro, estas u otras palabras semejantes:

–Sería de interés y de conveniencia social defender a los padres de familia de la eterna acusación de interesados y ambiciosos que se les hace en la escena, presentándolos siempre como perseguidores del amor desinteresado de la poética niña. Sería además verdadero y elocuente que la *niña*, inficionada con el contagio de la época, soñase riquezas y altas posiciones, y prescindiendo de los consejos de su madre, abandonase a un buen muchacho por un hombre rico, y hacer después que la protagonista sufriera el merecido castigo.

–Tiene V. mucha razón -le contestó Balart-; todo lo dicho por V. sería elocuente, verdadero y artístico; pero esa comedia no la puede escribir más que... Ayala.

Y la comedia que se comenzó a imaginar en la calle se acabó de escribir en el Congreso. Pocas noches después de aquella trazó en algunas cuartillas el autor de *Consuelo* todo el plan admirable de su comedia, y publicado está como lo escribió en Lisboa en la Colección de escritores castellanos (*Obras de Ayala*, tomo 7^a, 1885). Once años y trece días más tarde se estrenó su obra en el teatro Español” (cfr. *Ayala*. Imprenta de los Hijos de J.A. García. Madrid. 1891. Pág. 138-139).

En páginas anteriores Solsona relata también cómo terminó Ayala la obra, con lo que podemos entender qué quiere decir esto de “se acabó de escribir en el Congreso”. Veamos: “Una tarde, presidiendo Ayala cierta sesión sin utilidad y sin interés, distraídos los Diputados, ausentes los Ministros, un individuo de la Comisión en el banco, desiertas las tribunas, y en el uso de la palabra un orador jurisperito y papalista, frío, amplificador, de interminable y monótono discurso que lo explicaba todo, hasta la misma abstracción mental del Presidente, aquella tarde, digo, dio Ayala con el último verso de *Consuelo*, y allí, en la Mesa presidencial recitó la famosa redondilla del tercer acto.- Al escribir estas palabras refiero una noticia en la misma forma que me la comunica el mejor testigo presencial de aquel momento; trasmíto lo que me dice quien era Secretario del Congreso y tenía el deber de oír al orador y observar lo que pasaba, para llamar, si el caso lo requería, la oportuna atención del Presidente, D. Ezequiel Ordoñez” (1891, pág. 137).

hace que el muchacho desista de su empeño. El marido ha conocido lo que pasa; pero como se encuentra perdidamente enamorado, o envidiado con una cantante del teatro Real, no se inquieta mucho de lo que pasa; crece su pasión por la italiana; quiere irse con ella; sabe que su mujer no le ha faltado, pero como él necesita también un *pretexto* para abandonarla, se prevale de este, y sigue con su esposa la conducta que esta había seguido con su novio. Final: el amante se despide, para que sea buena; el marido la abandona para ser malo; va a buscar para consolarse a su pobre madre, enferma de tantos disgustos, y una criada la detiene... ¡Ha muerto!

Lisboa, 21 de marzo de 1867 (1965, III, 352).

Con bastante aproximación, como vemos, tiene prefijado el argumento y hasta la estructura de la pieza. Frente a la propia constatación de Ayala que claramente relata cómo, cuándo y dónde fue escribiendo la comedia, tenemos la malévola opinión de Luis de Oteyza que afirma que escribió la obra con prisas entre el 16 de febrero y el 18 de marzo de 1878. Y de nuevo es Mabel Harlan quien echa abajo su opinión, del mismo modo que hizo con otro juicio equivocado sobre la fecha del estreno de *El tejado de vidrio* y que se comentó en su momento. Para no haber cometido tan mal intencionado error, aparte de demostrar conocer muy poco al autor, le hubiera bastado al biógrafo echar un vistazo a estos apuntes de Ayala y ver que las anotaciones corresponden al año de 1867, en su destierro en Lisboa y en Guadalcanal (1935, 426). ¡Once años antes! Incluso tenía escrito un soneto que resume el argumento del segundo acto de la obra y que dice así:

Consuelo vuelve en sí; medita, y halla
que ama a Ricardo y no es correspondida.
Ricardo siente el alma enardecida
por la tiple del Real, que le avasalla.
Bien aconseja Antonia, o sufre y calla.
Fulgencio a todos ama, y les convida
a la calma. Consuelo, inadvertida,
mete a Fernando en áspera batalla.
Por picar a su esposo, coquetea
con el que fue su novio. Este vacila,
y su antigua pasión se enseñoorea...
Tras la borrasca, viene la tranquila
apariencia. Fulgencio se recrea,
y la infeliz Antonia se horripila (1965, III, 367).

Ayala pensó mucho antes de ponerse a escribir, quizá porque como él mismo dice su pluma estaba anquilosada y era consciente de que tenía que tener todas las dudas resueltas:

II

PLAN DE CONSUELO

Comedia original en tres actos y en verso

Guadalcanal, 1 de mayo de 1867.

ACTO PRIMERO.- Amor de Fernando. Traición de Consuelo. Angustia de Antonia. Sensualidad de Fulgencio. Desesperación muda y tremenda de Fernando.

Debo excogitar antes de nada el lazo que ha de unir el Primer acto con el Segundo y éste con el Tercero. Hasta que no sepa cuál haya de ser el alimento del Segundo y Tercer acto, me es absolutamente imposible trazar el Primero.

¿Por cuántas maneras puede verificarse en el Segundo Acto la unión de Consuelo y su novio?

Son infinitas.

Pero ¿cuáles las dramáticas?

1ª Impulsado por el delirio de su pasión, que le lleva irresistiblemente a solicitar y a recibir algo [...] aunque sea el desdén y la muerte. 2ª.- Con el objeto de conseguir su amor, para humillarla, despedazarle el corazón [...]. 3ª.- Reunidos por la casualidad [...]. 4ª.- Con objeto de hacerle algún gran favor; de librarla tal vez de la deshonra o de la ruina, porque así se *vengan* los nobles. 5ª.- Atraído por la mujer, con objeto de darle celos al marido [...]

1ª. *Amor mendigo*.- Este llega a inspirar desprecio cuando tiene que sobreponerse a tantos agravios y cuando el objeto que lo inspira llega a hacerse aborrecible. Sólo podría darme juego dramático, si la madre, accediendo a los deseos de su hija, fingiera que ésta se opuso al matrimonio, y echara sobre sí la responsabilidad de lo ocurrido. En este caso la hija llamaría para darle celos al marido, y la madre, alarmada, y con deseos de desengañarle y hacerle desistir, le declararía entonces que su hija no había amado nunca a su esposo y todo lo demás; con lo que podría nacer en él naturalmente el deseo de la venganza...

Pero así, el papel de la madre tomaría demasiada importancia, y ofrecería dificultades en la ejecución, aparte de que se rebajaría este noble carácter, prestándose a contrarias sus buenos instintos. Tengo que pensarlo mejor.

Los celos de ella se hacen rabiosos al ver su aderezo en una cantante del Teatro Real,
[...]

Las últimas escenas de la obra serán estas:

FULGENCIO, CONSUELO.

CONSUELO.

CONSUELO, FERNANDO⁴⁶².

CONSUELO, FERNANDO, ANTONIA.

CONSUELO, RICARDO.

CONSUELO, FERNANDO.

CONSUELO, LA CRIADA.

⁴⁶² A pie de página tenemos la siguiente nota: “En estos apuntes, Fernando se llamaba Felipe, y Ricardo se llamaba Luciano. Nosotros, en obsequio a la claridad, hemos puesto los nombres que conoce el público. (Nota de la primera edición, o sea, la de Pedro Antonio de Alarcón, Tamayo y Cañete).

Al empezar la comedia, Consuelo hace algunos preparativos en la casa, que llaman la atención de la madre. Cuando viene Fernando, cree que han sido por él; después se sabe que han sido para recibir a Ricardo.
(Decididamente hay que introducir la figura del sensualismo frío y cómodo.)

Este la ama como un necio,
el otro con saña impía
la aborrece. ¡Será mía!
- ¿Por qué?
- Porque la desprecio.

Al final del Primer acto, Ricardo espera a Consuelo en un coche a la puerta de la calle, en compañía de Fulgencio. Fernando intenta en vano detenerle... *Pendant* en el final del Tercer acto: ¡La italiana espera en un coche a Ricardo, y Consuelo se desespera, sin lograr detenerlo!

NOTAS DEL LUNES

Antonia intenta marcharse. Ricardo no es hombre que retrocede [...] Hasta Lorenzo y Rita andan de mal gesto. Fulgencio se estremece ante la idea del escándalo, también su mujer está disgustada, y su amigo Alfredo otro que tal! El recurso del coche es muy natural y muy propio. Ya tengo todos los recursos necesarios. ¡Ya no falta nada! El coche; la carta en italiano, y la sociedad de *Ambos continentes*...

NOTAS DEL MARTES

Determinación del estado de Consuelo. ¿Qué es más conveniente? ¿Qué Consuelo aparezca triste y sospechando, o que esté alegre y bullicios, y de pronto la hiera la desgracia? Creo que debo fijarme en que ella ha descubierto lo de las flores.

El aniversario del compromiso amoroso de Consuelo y de Ricardo tiene muchas ventajas: 1º. Recordar el principio del Primer acto e insinuar en el público el propósito del autor de hacer sufrir a Consuelo todas las penas que ella ha hecho sufrir a Fernando. 2º. Explicar y motivar el paseo en coche, de Rita. 3º. Dar ocasión a que se hable naturalmente de la salida de la mujer de Fulgencio. 4º. Hacer más dramático el golpe que recibe Consuelo.

Deben ser los días de la mujer de Fulgencio.
[...]

IV

MÁS SOBRE EL ACTO SEGUNDO

Necesito dos recursos capitales para este Acto:

1º. El negocio en que Fernando es la principal persona.

2º- El incidente que provoca los celos de Consuelo.

Estos celos es preciso graduarlos, para que la primera escena no se parezca a la segunda, y la segunda se diferencie de la tercera.

Tres son, en efecto, las escenas de celos que tiene Consuelo con su marido. En la primera se manifiesta inquieta; comienza a sentir la indiferencia de su esposo, aunque no tiene cargos concretos que hacerle; está llena de presentimientos y dudas; [...] En la segunda escena no pide celos, sino los da, y llega al extremo de escribir en presencia de su esposo la carta a Fernando. En la tercera, apela a todos los recursos... ¡Nada es más triste que el primer momento en que una mujer se convence de que ya no seducen sus atractivos [...] La unión de Ricardo y Consuelo corrió la suerte de las relaciones ilícitas. El fue llevado del sensualismo [...] ella del amor al lujo; pero la impetuosidad y energía de Ricardo, por lo mismo que contrastaban con todo lo que la había rodeado desde niña, la apasionó. A poco vinieron la indiferencia y los celos, que acabaron de volverla loca.

[...]

Debe haber una escena en que Consuelo se informa con satisfacción de la buena suerte de Fernando; con esto tranquiliza su conciencia.

Otra escena con su madre, después de leer la carta en italiano, puede ser de buen efecto, amén de que proporcionará natural intervención a la madre, quien de otro modo correría en este Acto grandísimo peligro de convertirse en figura decorativa.

.....
(La preparación del monólogo de Fernando y de sus naturales consecuencias, es la llave del SEGUNDO ACTO.) (1965, III, 364-370).

Si a esto le llama improvisación y prisas Oteyza, a mí me parece un borrador meditado y profundamente reflexionado, un cañamazo amplio, completo y valioso de la obra. Estos apuntes tienen además el atractivo de la frescura y la espontaneidad con que están escritos, puesto que eran notas personales que no iba a leer nadie, como por ejemplo cuando, hablando de los celos de Consuelo, dice: “¡Nada! ¡Nada! ¡Es conveniente madrugar!”, o al referirse a Fulgencio afirma que “a él le gusta proteger la comodidad de todo bicho viviente”. Y cuando tuvo ocasión, se encerró en su casa y empezó a escribir la obra que iba a considerarse como la mejor de las suyas. Todavía no sabía que iba a ser “el canto del cisne”, como dicen Goenaga y Maguna (1972, 321), si bien era consciente de su enfermedad cuando afirma: “Si Dios me da salud y vida, y llego a escribir la comedia que tiene por asunto la disipación y lujo de las niñas...” (1965, III, 353). La obra quedaría como de rara perfección, siempre dentro de aquella mesurada elegancia que era típica de su carácter literario. Aparte, estos apuntes resultan muy interesantes porque en ellos los lectores tenemos ocasión de asistir al proceso creador, cosa que casi nunca podemos hacer con ningún escritor porque eso forma parte de lo que podemos llamar la “cocina” del autor, pero nunca se sirve en la obra. Ayala, sin embargo, nos deja movernos entre sus fogones y ver cómo se plantea, en primera persona, la descripción de Consuelo para justificar “la frenética pasión de Fernando; pues, aunque el amor no necesita justificación, porque lo que tiene de inexplicable, tiene de terrible, siempre es bueno, si el amante ha de inspirar interés, que haya en el objeto amado cualidades o atractivos capaces de producir honda impresión en todos los corazones” (1965, III, 359). A continuación el autor se mete en la piel del personaje Fernando para hacerle hablar no como el ente ficticio que es sino como la criatura literaria que él ha creado y a la que le concede entidad propia fuera de la obra. Así, le puede decir a Consuelo: “No temo que se despierte tu soberbia al verme examinar los atractivos de tu persona...”. Y efectivamente, comienza a alabarla en su conjunto, luego se fija en su cabeza, en su frente, en sus cejas, en sus ojos, en sus orejas, nariz, mejillas, boca, cuello, seno, talle, mano, caderas, pies. Es un retrato completo, ordenado en el sentido clásico, y lleno de digresiones literarias, filosóficas, incluso mitológicas, como cuando relata la “peregrina historia” de la creación de Venus por Júpiter, los

celos de Juno, el casamiento de aquella con Vulcano y el nacimiento de Cupido. Valbuena Prat apostilla a la descripción que va haciendo Ayala que el personaje era casi un ideal poético para el autor. Los supuestos elogios en boca del personaje Fernando, el enamorado, parecen, en esos papeles sueltos, verdaderos poemas en prosa, muy de época, sobre la “Beatrice” ideal, del último tercio del XIX, hasta ornada de un cuento mitológico (1956, 535). Vayamos a la descripción de Consuelo:

Tu cabeza es tan gallarda y bien proporcionada y graciosa, que tiene una hermosura verdaderamente escultural, y parece construida ex profeso para contener al mismo tiempo la atrevida inteligencia del hombre y la varia y risueña imaginación de la mujer [...] Luce tu frente, con supremo arte natural, limitada por el cerrado bosque de tu cabello y por las sombras incitativas de tus cejas; lo mismo que cuando el horizonte está cubierto y en algún punto determinado se rasgan las nubes, aparece un pedacito de cielo claro, sereno, sonriente, que alegra el alma, y excita el deseo de penetrar en los misterios de la eternidad. –Así yo desearía penetrar en lo más oculto de tu pensamiento.- Dijérase que en tu frente nace el día; pues despide una luz misteriosa que no perciben los ojos, pero que invade suavemente el corazón [...] La esmeralda, el ópalo, el rubí, el zafiro y el brillante, han tenido que mezclarse en felicísima combinación para producir las luces de tus ojos [...] Tu seno, formado con especial cariño y exquisita maestría por la mano de la naturaleza, se estremece debajo de la ropa, a cualquier movimiento de tu cuerpo, como leche cuajada que tiembla sin deshacerse. ¡Vírgenes y apretadas azucenas, que, al descubrir sus pétalos, inundarían de celestiales aromas al espacio de un alma! [...] El gallardo arranque de tus caderas, los vagos y seductores contornos que, al través de tu falda, se dibujan, y el bien acentuado y correctísimo lineamiento de tu pierna, hacen en ti verosímil la aparición de la diosa Hebe [...] Nada tendrás que envidiar a la famosa Venus del Ticiano; la cual, según cuenta la fama, no es otra que la princesa de Elgaen, de quien el emperador Carlos V estuvo perdidamente enamorado... (1965, 360-362).

Todo esto le ha servido a Fernando para ponderar la boca de Consuelo: “¡Bien haya, pues, Consuelo, la naturaleza, que quiso compendiar todas tus gracias en tu boca; pues que, reducidas a tan breve cifra, todas juntas se pueden gozar de un solo beso!” (1965, 363). Después de este apóstrofe con el que Fernando pone fin al retrato de la muchacha, el dramaturgo se dirige directamente a él, como si lo tuviera en presente y en presencia: “Deja de hablar Fernando, y hablo yo” y le riñe por la cantidad de incongruencias que ha dicho de su amada. Estamos asistiendo a un diálogo entre el hacedor y su criatura y esto no lo vamos a ver hasta Unamuno en *Niebla* (1914) o hasta Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* (1921). Ayala cumple de este modo las recomendaciones del filósofo alemán Schlegel, que aconsejaba cierto distanciamiento del autor para poder observar críticamente su obra. Son muy interesantes las reflexiones que va introduciendo en cualquier momento porque nos dan idea de cuáles son sus horizontes de expectativas con respecto a lo que está modelando. Es el autor quien, por medio de Fernando, reflexiona acerca de Consuelo:

Puede en las cualidades del alma ejercer grande influencia nuestra voluntad, cultivando el entendimiento, enriqueciendo la memoria con útiles conocimientos, excitando la imaginación, evitando al mismo tiempo su pernicioso predominio, y reglando nuestras acciones de modo que nos granjeen el aprecio y aun el aplauso de nuestros conciudadanos. En todo esto se ejercita el libre albedrío; podemos hacerlo o dejarlo de hacer, y, en elegir lo mejor, contraemos un mérito que hace lícito, ya que no el orgullo, porque éste nunca lo es, al menos cierta interior satisfacción de nosotros mismos... (1965, 359).

Al ser el personaje el que comunica lo que piensa, la impresión de realismo y de veracidad es mucho mayor que si fuese López de Ayala quien nos enviara este mensaje a los receptores-lectores, como ocurre cuando describe a Fulgencio: “Como ya he dicho, a él le gusta proteger la comodidad de todo bicho viviente...” (1965, 365). Insisto en que estos apuntes están fuera del texto dramático; no tienen nada que ver con él porque son previos a su consecución definitiva y ni siquiera los diálogos que se producirán en escena son lo que se dicen ahora y tampoco los nombres de los personajes son los mismos⁴⁶³, pero cuando el receptor tiene la oportunidad de haber asistido a la representación y también de leer estas notas, el enriquecimiento en la información es enorme porque los procesos de comunicación se han multiplicado considerablemente.

Estamos ante una gran obra, y no solo lo es por su resultado, sino por lo que me parece más valioso, el conocimiento que tenemos de su proceso. *Clarín* afirma que *Consuelo* es acaso la mejor comedia entre las modernas españolas (1887, 91) y Fernández Bremón, el reconocido crítico de *La Ilustración Española y Americana* aludido varias veces hace la siguiente valoración:

Las concepciones importantes de Ayala son: *El tanto por ciento*, *El tejado de vidrio* y *Consuelo*, cada una de las cuales ha producido en el teatro profunda sensación, sin innovar nada las formas establecidas, sin que su invención sorprenda, sin que su composición deje algo que desear; pero las tres profundamente humanas y teatrales y de honda trascendencia. La contextura o armazón de esas comedias no tiene sello especial que dé carácter a su autor. ¿En qué estriba, pues, el mérito extraordinario que todos le concedemos? [...] La personalidad y el sello del poeta consistía en el ropaje magnífico de esas concepciones; la virilidad y profundidad del pensamiento, la energía y propiedad de la dicción, la delicadeza, la flexibilidad de entendimiento con que desarrollaba sus obras, constituyendo de tal manera una individualidad poética, que si referido el argumento de sus obras se puede atribuir a algunos, leída cualquiera de sus escenas se ve matemáticamente que deben ser suyas o de nadie; la noble ampulosidad, la elegancia, corrección y nervio dramático, cualidades de reunión tan difícil, de sabor muy pronunciado. Un gran sentido común, profundidad e intención, daban además a sus obras los rasgos de las obras de un maestro (1879, 410).

⁴⁶³ Aparte de los nombres que Alarcón aclara, en nota a pie de página, también se cita en los “Apuntes” a un tal Alfredo que no aparece después en la comedia, pero sí por referencias se alude a Enrique Maldonado, el amigo de Fulgencio para el que este quiere el puesto de segundo letrado en la empresa de la que es director Fernando. Este Alfredo ha pasado a denominarse Enrique en la obra definitiva.

VI. 4. 1. Argumento y temas

El argumento es sencillo y corriente⁴⁶⁴: la conocida historia de la mujer ambiciosa que abandona al amante sincero pero con menos posibilidades económicas y se casa con el que le proporciona comodidad, fortuna y lujo. La originalidad de la obra, en general muy cuidada (con naturalidad expresiva y la composición atenta de los personajes), se deriva sobre todo del amargo final.

La investigadora Mabel Harlan afirma que *Consuelo* es la antítesis absoluta de *El sí de las niñas* de Moratín, pero que ambas obras reflejan fielmente las costumbres de la sociedad de sus respectivas épocas. En la neoclásica se exponen los peligros de forzar a chicas jóvenes a casarse con maridos que no eligen ellas. En *Consuelo* se muestra el peligro de tener demasiada libertad a este respecto pues puede llevar a un exceso de materialismo, que desemboca en una catástrofe sobrecogedora en cuanto a los valores más espirituales y fundamentales (1935, 426). Efectivamente, este problema se había empezado ya a observar como uno de los males presentes y, desde 1846, habían sido continuos los artículos aparecidos en la prensa que reflejaban la situación de la mujer en la época. En Barcelona, Víctor Balaguer manifestaba que sobre la mujer pesaba una triple esclavitud frente a sus padres, su marido y sus hijos, y Narciso Monturiol, más radical, afirmaba: “Si el funcionamiento actual de la sociedad doméstica es desafortunado, ello se debe al predominio de la idea de lucro como criterio para la formación del hogar, el cual solo ofrece tres posibilidades a la mujer, todas ellas igualmente insatisfactorias, la de ‘señora’, ‘esclava’ o ‘prostituta’ (Marrades, 1978, 101).

Comienza la obra con la conversación entre Antonia que cose y Rita que termina de arreglar la casa y quitarle las fundas a las sillas y butacas: “día de gala con uniforme”, comenta (I, 1). Consuelo se está acicalando de forma minuciosa y detallada en su habitación. Rita va describiendo la belleza que posee (resumen y resultado de los “apuntes” que hizo el autor para la “descripción de Consuelo”, que he citado más arriba) y todos los pasos que sigue en su arreglo demuestran el conocimiento que tiene Ayala de esta labor femenina (no en vano tenía varias hermanas a las que, entre otras mujeres, pudo observar). Consuelo se hace esperar con la consiguiente expectación del público; no aparece hasta la escena octava y causa gran impresión: “¡Gran Dios!”, exclama Fernando. Antonia cree que el motivo de tanta atención como la chica se ha dedicado es que unos vecinos ricos han invitado a Consuelo a pasear en coche por el Prado

⁴⁶⁴ Coughlin afirma que Ayala para el argumento de esta comedia toma ideas de *La seconde année, ou a qui la faute*, de Scribe, que fue traducida al español en 1832 por García Gutiérrez. También hay similitudes con otra obra de Scribe, *Mariage d'argent*, traducida también por García Gutiérrez en 1835 (1977, 100).

y por Atocha, pero Rita opina que es porque viene Fernando, su novio, que le parece un chico estupendo:

RITA:Un novio que sólo busca
la ventura de su novia,
y constante y decidido
la sirve, mimas y adora,
y entregando confiado
las llaves del alma toda,
al fin se casa, merece
corazones y coronas.
[...]
Hasta los bichos de casa
de contento se alborotan;
y el perro le echa los brazos,
y el gato maya y se esponja,
y...
(I, 1)

En este momento aparece Fernando. Rita lo recibe con alegría y Antonia con un abrazo. Él da muestras de emoción ante la proximidad de Consuelo.

FERNANDO:(¡Oh! ¡Me parece mentira
que ya respiro su atmósfera!)⁴⁶⁵
(I, 3)

Esa “atmósfera” está en consonancia con todo el ambiente que se ha descrito en las escenas anteriores: la vista, el oído, el olfato, el tacto, hasta el gusto con el comentario de Rita de ser hermana de leche de Consuelo... Todos los sentidos se han puesto en juego en la descripción de la casa y de Consuelo: las sillas rojas, las flores en los floreros, los peces en la pecera; el alfiler que se dobla, el polvo de la borla en el rostro, el cuello de paloma, las rosas de las mejillas... Fernando se ha dejado impregnar de la sensualidad que se respira en la casa⁴⁶⁶. Con esto, el dramaturgo consigue crear un horizonte de expectativas en el espectador en torno a Consuelo que será paralelo al que va a despertar la presentación que hace Fernando de sí mismo en unos larguísimos parlamentos: de ser un huérfano recogido por Antonia, hijo de una amiga suya, se ha convertido en un ingeniero prometedor con un buen sueldo y un buen trabajo. Su corazón también es hermoso: ama a Consuelo y pretende casarse con ella, aunque de momento

⁴⁶⁵ Ya he mencionado repetidamente del aire que impregna al personaje y todo lo que lo rodea como uno de los motivos que utiliza Ayala en estas obras.

⁴⁶⁶ Pensemos que el Impresionismo ha hecho ya su aparición en Francia como movimiento pictórico y captar esa especie de *pleinarisme* de sensaciones es uno de sus objetivos. Vuelve a respirarse una atmósfera sensual en la escena primera del acto tercero, cuando Lorenzo habla de Galicia con Rita.

tendrán que marcharse a Granada. Antonia, a quien quiere como a su madre, vivirá con ellos⁴⁶⁷. Antonia está orgullosa de él y complacida con la boda. Es el típico personaje que ha logrado lo que es con esfuerzo y sacrificio, el héroe del realismo, pero Antonia le recrimina por los temores que alberga en “esta España infelice”:

ANTONIA:¿Quieres acaso que Dios
te firme alguna escritura
dándote seguridad
de vida larga y dichosa?
Prudencia tan recelosa
es género de impiedad.
[...]
Dios manda que le pidamos
sólo el pan de cada día;
para que siempre pidiendo,
nadie de Él se desentienda.
Mas ya cada cual enmienda
el Padre Nuestro, diciendo:
“Señor, dignate en seguida,
y de un golpe, concederme
todo el pan que he de comerme
mientras me dure la vida”.
(I, 5)

Interrumpe la escena Fulgencio, el vecino, muy obsequioso con la familia. Saluda con aire de hombre importante y campechano. Felicita por sus éxitos a Fernando y le reprocha el “desatino” que cometió al no aceptar por sentido moral mal entendido un gran negocio, al aprovecharse de una baja de acciones de una mina provocada artificialmente:

FULGENCIO:En producción
estaba una rica mina,
cuando de pronto, vecina,
desapareció el filón.
Hubo alarma, desconsuelo...
los trabajos se pararon,
y las acciones bajaron,
y bajaron hasta el suelo.
Yo supe, como he sabido
mucho de lo que hoy sucede,
que el filón estaba adrede
oculto, mas no perdido;

⁴⁶⁷ Esta situación afectiva no era extraña a la realidad familiar. Se va a repetir, por ejemplo, en la famosísima zarzuela *La verbena de la Paloma* (1894), donde queda de manifiesto en el dúo entre la *señá* Rita y Julian, el novio de Susana. Rita es como una madre para el muchacho, prototipo como Fernando del hombre nuevo: es un honrado cajista de imprenta que cobra cuatro pesetas y quiere casarse con la chica que, como Consuelo, se siente atraída por un hombre rico, el farmacéutico don Hilarión, que le costea sus caprichos.

y que, en cambiando de mano
las acciones, se hallaría,
y el papel recobraría
todo su valor.

[...]

Sin yo tomar parte alguna
en el plan, me vi delante
de esta ocasión. Cada instante
importaba una fortuna.

Compré por no malograr...
mas como había para todos,
y yo busco de mil modos
la dicha y el bienestar
de mis amigos, que en eso
fundo mi gloria, a este chico,
con ansia de hacerlo rico,
le di cuenta del suceso.

Me fui a buscarle en persona,
y le hice mil reflexiones.

“En Barcelona hay acciones,
le dije; ve a Barcelona;
buscas, indagas, adquieres
cuantas hallares...”

Fernando le respondió casi con insultos que Fulgencio también recuerda:

“Simple, tonto, majadero”.
Es el premio que hoy anima
al hombre que más estima
su conciencia que el dinero.

[...]

De estas cosas ya en España
hay tanto, tanto maestro,
que en lo posible no cabe
que nadie a ciegas esté,
pues todo, ¡todo se ve!,
y todo, ¡todo se sabe!

Fulgencio justifica su enriquecimiento mientras no entiende la postura de Fernando:

¡Hombre, que no te persuadas
de que no sabes vivir,
y que siempre has de salir
con notas desafinadas!
Si en aquello hubo maldad,
¿tú la hiciste? Estaba hecha.

Fernando se arrepiente de no haber delatado el abuso y el engaño:

El que calla y se aprovecha
tiene ya complicidad.
Y aun yo, mi dulce Fulgencio,
cumplí a medias mi deber,

sólo a medias, con volver
la espalda y guardar silencio.
Viendo el engaño a ojos vistas,
debí atropellar por todo,
e informar de cualquier modo
a los pobres accionistas
de aquella estafa evidente.
[...]
Cuando la estafa es enorme
ya toma un nombre decente.
(I, 7)

Fulgencio tacha sus escrúpulos de “alarde quijotesco” y, por contraste, le pone como modelo a Ricardo: “bien quisto, intachable, respetado...”. Él aprovechó lo que desechó Fernando y hoy nadie se le compara en Madrid: “no hay en Madrid unos trenes más bizarros” (recordemos que el ferrocarril es el negocio que proporciona pingües beneficios en la época). Fulgencio lo acusa de haberse quedado “en Belén”, o sea, sin aprovecharse de la ocasión, pero Fernando le opone su honradez y su deseo de no ofrecerle a su novia una “fortuna cuyo cimiento es... ya sabe usted cuál es”; tampoco estaba dispuesto a que su esposa llevara unas joyas y unas sedas de las que otras pudieran decir “esa gala es mía” y termina sus objeciones: “¿cómo sufrir que alguien crea / robado el pan de mis hijos?” A la honradez, Fulgencio le llama “demencia”, y todavía le pregunta si piensa casarse “antes de hacer tu fortuna”. Fernando le responde: “en mi trabajo confío”. Fulgencio le pregunta quién es la novia y es Antonia la que le responde: “mi Consuelo”. Por toda respuesta, Fulgencio exclama para sí: “¡Me luzco si me desmando!” El espectador no comprende de momento este aparte. En este momento aparece Consuelo y se asusta al ver allí a Fernando, a quien no esperaba encontrar allí. El espectador enlaza el aparte anterior de Fulgencio con el sobresalto de Consuelo y las palabras que le dirige a este que demuestran que algún secreto hay entre ellos: “Suspenda usted... [...] / Saque usted a mi mamá / de aquí con cualquier pretexto”. Así lo hace, y la requiere para hablar de un asunto que Antonia le había propuesto: “vender su deuda del personal”⁴⁶⁸. Como vemos, estamos, como en *El tanto por ciento*, con el vocabulario bursátil dentro de la conversación habitual. Fulgencio le pide la lámina, o sea, el papel acreditativo. Antonia se dirige a su hija para preguntar “¿qué tal?” Sin duda se refiere a la sorpresa de la visita de Fernando, pero ella fríamente le responde: “No tengo nada” (I, 8).

Las escenas siguientes son de amor y celos. Fernando le dirige palabras amorosas, tanto que Rita, en aparte, exclama: “¡Ay que niña!... ¿Para cuándo / se ha inventado el abrazar?” Tampoco la criada conoce la verdad de Consuelo que sí es sabida por Fulgencio. Consuelo le

⁴⁶⁸ ¿Quiere esto decir que tiene problemas económicos y tiene que renegociar una deuda personal?

pregunta a Fernando por Granada y por sus mujeres “muy graciosas”. Fernando no da crédito: “¿Por qué me atormentas?” Consuelo ya entra directamente en la disputa con esa frase tan repetida en todas las ‘altas comedias’ y que denota la gran preocupación de la burguesía por el qué dirán, “porque se sabe en Madrid / cuanto sucede en el mundo”: ha llegado a sus oídos que raptó a una dama con la que tuvo amores. Fernando le asegura que la noticia estaba equivocada y que aquel libertino tenía su mismo nombre. Como excusa puede parecer al espectador un poco inverosímil aunque es válida; pero es que además ni siquiera él estaba en Granada en aquel momento. Consuelo, que lo conoce bien sabe perfectamente que él no ha cometido tales fechorías y, cruel, continua quejándose de que tampoco recibió cartas. Fernando le reprocha: “¿Cuándo he dado ni aun pretexto/ a sospechas tan feroces?” Tiene de testigos a todos los obreros de su compañía, a la dirección, a la junta... Nada se cree Consuelo. Fernando sale inmediatamente para ir a buscar algo (I, 9). Rita aprovecha para recordarle que su primo, guardia civil, llegó a Málaga y vio a Fernando (I, 10). Consuelo no recuerda nada; se queda sola cavilando cómo logrará que su madre... Entra de nuevo en su habitación para recomponerse y llega Antonia que la reprende: “¿Qué diablos haces / ahí dentro? ¿No te empalagas / de ti misma?” (I, 11). Sale Consuelo y se acerca a ella *con mucho cariño*. Las escenas siguientes son importantísimas para darnos a conocer la personalidad de Consuelo: sus deseos, sus anhelos, todo lo que ansía... Muy zalamera, comienza por adular a su madre, le dice que nunca se apartará de ella y le pide que la escuche. Antonia aprovecha para recordarle su infancia y los apuros que pasó para educarla. Consuelo recuerda, efectivamente, que en su colegio había “hijas de grandes de España / [...] y yo, como una de tantas...”. Consuelo comienza a preguntarle si no le gustaría poseer todas las cosas lujosas que a ella tanto le agradan, pero a cada pregunta la madre le responde con las cosas sencillas de las que pueden disfrutar todos los días y que les brinda Madrid. Consuelo no se conforma con verlas, las quiere poseer. La madre se sorprende: “¿Hablas de veras? [...] ¿Qué infortunio te amenaza? [...] ¿Quién envenena tu corazón?” Consuelo la reconviene: “¡Por Dios! ¿Llamas / infortunio a que me case / con Ricardo?” Mientras Antonia se tapa la cara con las manos, Consuelo va justificando su decisión: “¡Me idolatra!... / [...] Y su inmensa / fortuna pone a mis plantas”. Además, “faltaron las cartas de Fernando [...] yo pensé que estaba libre, / y, en fin, le di mi palabra. / Fulgencio vino a pedirte / mi mano”. Le pide a su madre que sea ella la que le dé explicaciones a Fernando y se oponga a su boda. La madre no accede a montar “tal farsa”. Consuelo insiste: “Por Dios, haz el sacrificio / de concederme esta gracia, / por ti, por mí, por el bello / porvenir que nos aguarda”. La madre se niega y la obliga a responsabilizarse de sus hechos y dar la cara ante Fernando. Llega Ricardo y ataca a Antonia tachando de “¡Lilailas! ¡Ñoñerías!” su oposición. Prepotente, no comprende su

negativa: “¿Qué anhela? ¿Sabe quién soy? [...] ¿Qué amor de madre es el suyo?” No tiene ningún tipo de contemplaciones ni demuestra ningún respeto a la madre de Consuelo. Como la chica le pide que sea él quien hable con ella, él con una actitud déspota la reta: “Que salga. Que diga...” (I, 12). Efectivamente, Antonia sale y Ricardo le hace saber que su opinión vale poco puesto que está seguro de que Consuelo “ha de cumplir su palabra”, pero le preocupa su crédito, que se verá afectado si ella rechaza su pretensión. Antonia justifica su postura en que “Yo pensaba / que un compromiso solemne / y anterior...” Ahora sí es Consuelo la que ataca a su madre: “Solo me falta / que tú, mi madre, me acuses / a Ricardo”. A él le preocupa sobre todo su reputación: “Si esta repulsa / por el mundo se propala, / murmurarán...” Antonia se da por vencida: “Si ya ustedes / lo han tratado a mis espaldas [...] ¿Qué importa a nadie esta pobre mujer?” (I, 13). Fulgencio llega para avisar de que Fernando viene detrás y se teme que “si no hay prudencia, / puede haber una desgracia”. Ricardo, con desprecio, se jacta: “¿Qué desgracia, ni que?...”, pero Fulgencio les aconseja que se vayan antes de que entre. Consuelo le pide a Fulgencio que sea él quien se enfrente a Fernando, pero este se niega: “¡Ah! No; ¡no gusto / de notas desafinadas! / Ustedes ahora lo amansen; / que en pasando esta borrasca, / yo le buscaré una novia / opulenta y hasta guapa” (I, 14). Consuelo vuelve a rogarle a su madre, pero esta responde tajante: “¡Nunca!” Ricardo está dispuesto a enfrentarse él con Fernando, pero Consuelo se niega:

¡No, Ricardo, no! Yo misma
le hablaré. (*Pausa*). Pero ¿qué pasa,
que todos?... ¡Pues no parece
sino que es extraordinaria
la cosa! ¿Soy la primera
que tuvo un novio y se casa
con otro? ¿Es este un suceso
nuevo en el mundo?
(I, 14)

Llega Fernando con “algunos papeles en la mano” y se sorprende de ver a Ricardo allí. Fulgencio le hace saber que justo están para irse y, efectivamente, Ricardo saluda a la madre y se disponen a marcharse no sin antes Fulgencio dirigirle, de forma hipócrita, unas palabras a Fernando: “Sabes / que en la buena y en la mala / fortuna yo soy tu amigo, / y amigo de veras”. Fernando no sabe a qué se refiere con esa despedida y se fija en Antonia que está llorando: “¡Oh, qué vejez tan amarga me espera!” A la vez, Consuelo le ha pedido a Rita que le saque su sombrero porque se marcha (I, 15), pero en un momento se quedan solos Fernando y Consuelo. Él está sorprendido y no parece entender nada de lo que sucede: Antonia llorando, Ricardo en la

casa, Consuelo que lo esquivo. Fernando insiste, exaltado: “¿Por qué no me miras? [...] / Mírame, ¿qué pasa aquí?” Consuelo se escuda en las habladurías que escuchó y que él tacha de calumnias:

FERNANDO: ¿Qué sientes?
¿La calumnia o mi inocencia? (*Pausa*)
No hay duda; quisieras hoy
que yo fuese, ¡oh! ¡qué señal
tan aciaga!, un criminal,
un monstruo. No, no lo soy.
Es el único favor
que en vano me habrás pedido,
Consuelo. Si me has vendido,
vendes a un hombre de honor.
¿Pues tú lo ignoras?... Corrí
para calmar tus crueles
celos. ¡Necio! Estos papeles
se están mofando de mí. (*Los arroja.*)

Consuelo no encuentra justificación suficientemente fuerte, pero por toda respuesta le dice:

Yo... Yo pensé que tenía
libertad, y la he ejercido.
[...]
Yo siento dolor profundo,
créelo, de afligirte así,
y quisiera para ti
todos los bienes del mundo.

Fernando, en su ofuscación, le pregunta quién la compra:

¡Qué buena!... Quiere matarme
con toda comodidad.
¡Es Ricardo!... Anda insultando
con su lujo, y ese tren
debe a la estafa.
CONSUELO: ¿De quién
no se murmura, Fernando?
Esa es costumbre notoria
de la malicia importuna,
que para cada fortuna
inventa una mala historia.
FERNANDO: ¡El, él me roba tu amor!
Yo soy presa de un horrible
delirio!... ¿Cómo?... ¿Es posible
que la estafa, el impudor,
la odiosa desfachatez
se mofen de mi decoro,
comprándote con el oro
que despreció mi honradez?

¡Y eres tú, tú el instrumento
con que la infamia se venga
de mí![...]
Sólo de ti quiero hablarte;
¡de ti, mi dueño querido!
Que ni hollado ni aun vendido
puedo dejar de adorarte.
¿Y has pensado en tu locura
que es tan fácil prescindir
del amor, la fe..., vivir
sin conciencia y con ventura?
No eres tan mala; yo siento
mejor de ti; no te ciegues;
no es posible que tú llegues
a tanto embrutecimiento.[...]
Ni él te ama,
ni sabe lo que es amar,
ni sabrá nunca... ¡Por Dios!,
ten lástima de los dos,
Consuelo! (*Cayendo a sus pies.*)
(I 16)

Consuelo está violenta y quiere deshacerse de él: “No puedo retroceder; no puedo”. Lorenzo le anuncia que Ricardo la espera en el coche y ella se dispone a marcharse, *con ojos serenos*, es decir, sin remordimientos. Teme que Ricardo vuelva; le recuerda a su madre que le dio licencia y que tiene un compromiso, pero su madre le exige “¡dignidad!” Consuelo, con sequedad, le reprocha que parezca más madre de Fernando que suya y se va. Antonia se desmaya. Consuelo quiere pararse a atenderla, pero Lorenzo vuelve a insistir: Ricardo la espera. Rita trae un vaso de agua y, al ver que su madre empieza a reponerse, Consuelo se marcha de inmediato. Fin del Acto Primero.

FERNANDO: ¡Esto es hecho! ¡La he perdido
para siempre!
ANTONIA: ¡Ay, yo también!”
(I, 17)

Para el acto segundo ha transcurrido un tiempo que no se precisa, pero Consuelo ya se ha casado con Ricardo. Comienza con una escena amorosa de carácter costumbrista entre los criados de ambos, Rita y Lorenzo, que son novios. Rita se queja del poco caso que él le hace y se teme que haya vuelto “a engatusarle su paisana” con la que se cartea. “¡A mí, nacida en Sevilla, / en la misma Macarena! [...] ¿Habrás quien crea / que yo estoy enamorada / de un gallego?” El utiliza un español lleno de galleguismos y también presume de su tierra, que describe de forma

impresionista: el color de sus montañas, el olor de sus flores, el canto de sus pájaros, los sonos de sus gaitas y panderetas. Pretende convencerla de lo bien que vivirán allí:

Verás, cuando allí derrames
la gloria de tu presencia,
cómo las verdes *coliñas*,
las *fontes*, las *arboredas*,
las flores, los *pajariños*,
la gaita, la pandereta,
se vuelven locos de gusto
y de... de... ¡Bendita seas!
RITA: Eso sí; mi galleguito,
debajo de esta corteza
tiene su azúcar en punto
y su sal.

También hablan de cómo han hecho los encargos de sus amos: un ramo de flores y la compra de un regalo. Rita le comunica a su ama que “el señorito” había encargado un ramo de flores. Consuelo se pone contenta porque piensa que son para ella porque es el día de su aniversario. También ella tiene preparado un regalo para Ricardo. La chica vuelve a su obsesión: las cartas de Antera, la paisana gallega de su novio (escena segunda). Consuelo habla con su madre y la hace confidente de sus recelos:

Nada... Caprichos, quimeras,
que a veces como desgracias
positivas atormentan.
Hoy es... Voy a revelarte
un secretillo.[...]
Siempre celebró Fulgencio
con el gusto que hoy celebra
los días de su Facunda.
Bien lo recuerdo, que es fecha
memorable.
(*Movimiento de sorpresa en Antonia.*)
En este día
hice solemne promesa
de unirme... Facunda sólo
fue testigo de esta escena.
Nada te dije...[...]
Ricardo siempre recuerda
esta fecha, y me regala,
y hasta Facunda me obsequia
con algún recuerdo. Este año
no daba Ricardo muestras
de que pensase... Yo estaba
consumida de impaciencia;
y ofuscándome por grados,
hasta pensaba hallar pruebas...

¡Ay, madre! La primer duda,
¡qué de fantasmas engendra![...]
También yo tengo
preparada mi fineza.
Pasó la nube, y aquí
me tienes ya tan contenta.
(II, 3)

Antonia es ahora la madre confidente que escucha y aconseja. En este sentido, le resta importancia a los temores de su hija que tacha de “broma ligera” y le aconseja que no violente a su esposo, que no pretenda que sea perfecto, o, mejor dicho que no pretenda que responda a “tu fantástica idea”. Su actuación es la apropiada de una madre tradicional que confía en que el bien siempre triunfa sobre el mal, de ahí que, segura de los méritos de su hija, le aconseje bondad, comprensión, paciencia y que no dé crédito a las habladurías:

Ámale; ten confianza
en tu virtud, en tus prendas,
y deja que obre espontáneo,
como su amor le sugiera.
Di, ¿no te empalagan esos
recién casados que, en fuerza
de mirarse tanto, dan
al matrimonio apariencia
de unión ilícita? Halagos,
delirios en la primera
temporada; luego hastío
y frialdad, que degeneran
en recíprocas traiciones
y en cínica indiferencia.
(II, 3)

Con esta exposición de la moralidad conyugal, Ayala hace una crítica enorme de la falsedad de la relación matrimonial en una sociedad hipócrita. Pero, además, este fenómeno está estudiado por la Psicología. Para algunos especialistas, la permanencia es característica del amor en la mujer; quiere al enamorado a su lado no solo para una unión física puntual sino antes y después. La mujer necesita cortejo antes y cariño y complicidad después. En el hombre la característica amorosa es la discontinuidad: una vez consumado el acto sexual ya no le interesa quedarse al lado de la mujer, de ahí que quiera irse o se fije en otras. ¿Por qué? El motivo es psicológico: las mujeres tienen necesidad de continuidad y eso se debe a la configuración de la hembra que guarda y asegura a su prole; el hombre no tiene ese rol, de ahí que lo que le interesa es la puntualidad y no la continuidad (entre las manadas de animales se observa muy bien: los machos gozan de independencia y su función es fecundar a las hembras mientras que ellas,

además de parir, cazan y cuidan de las crías). Entre los animales esas funciones están asumidas, entre las mujeres no. Por eso, Consuelo, según le reprende su madre, ha despreciado públicamente a la cantante Abelina o Abela, que dio un concierto en casa de Fulgencio, al que asistió con Ricardo. Como la francesa dirigiera al marido “miradas alegres, fijas y más intensas cada vez”,

CONSUELO: ¡Me pareció
que allí brotaba una hoguera
en que estaba abrasando
mi amor, mi dicha, la hacienda
del alma! [...]
Ricardo en su pecho
algo para sí reserva;
algún rincón donde vive
solo, donde no penetra
mi ternura, donde guarda
su indómita independencia.
Mi amor crece y se fatiga,
por romper esa barrera,
por dominar este punto
rebelde, para que sea
la posesión de las almas
tan igual como perfecta.
(II, 3)

Antonia le hace ver a Consuelo que si le molesta que otra mujer “con ojos de hiena” siga a su marido, no dé fiestas ni acuda a reuniones que solo sirven “para dar / al mundo función perpetua / de amor conyugal”, o sea, están llenas de falsedad y de hipocresía porque en el nivel privado nada es lo que parece: nueva crítica de Ayala a la clase burguesa y a sus costumbres fingidas. Antonia no conocía esos sentimientos de Consuelo; pensaba que el amor de su hija por su marido era “más reflexivo, / más sujeto a la prudencia”. Consuelo se sincera con su madre: se casó con él sin amarle porque le subyugaron “su soberbia posición, / su tren, su lujo”. Para ella suponía poseer todo lo que había envidiado en sus compañeras de colegio y por eso se alegró de que no le llegaran cartas de Fernando; así tenía la excusa perfecta. Pero ahora lo ama:

CONSUELO: ¡Hoy me sujeta,
hoy me manda, madre mía,
más de lo que yo quisiera! [...]
No he tenido que apelar
al deber que ya me ordena
tenerle amor.
(II, 3)

Llegan Fulgencio y Ricardo. Han estado entretenidos examinando la empresa *Los Dos Continentes*, que les tiene asegurado el porvenir porque, según dice Fulgencio, “en torno mío prospera / todo el mundo”, todos menos Antonia, que no está bien de salud. Ricardo va a ver a Facunda, personaje que, como ya se advirtió, nunca aparece en escena aunque participe en la acción (II, 4). Fulgencio les anuncia una sorpresa: viene a comer Fernando. Consuelo se muestra indiferente, pero Antonia se incomoda “porque le estimo como a un hijo...”. Pero Fulgencio insiste, ya que Fernando lleva la dirección de la susodicha empresa, que es inglesa, y en ella se ha ido elevando con su ciencia, formalidad, dominio del inglés y pensamiento serio, que le ganaron la confianza de los ingleses. En cuanto a Ricardo y Fulgencio, pertenecen ambos al Consejo porque los ingleses sabían que “ningún negocio en España [prospera] en no contando con ciertas personas”. Así es que “¡No desafinemos, por Dios!” ruego Fulgencio, a quien solo le interesa la apariencia de tranquilidad. Este Fulgencio tiene una “benevolencia corrosiva”, afirma Antonia. En cuanto al negocio:

FULGENCIO:La cosa
más sencilla y más soberbia.
Nuestro azúcar de La Habana,
esa producción inmensa,
se refina en los Estados
Unidos, que sacan de ella
más producto que nosotros.
Fernando halló la manera
de establecer los refinados
en España, y de que vengan
acá millones de pesos
que en tierra extraña se quedan.
Esto, ayudado del cambio
de producciones diversas
entre los dos continentes...⁴⁶⁹
(II, 5)

Consuelo, al escucharlo, se dirige a su madre: “También Fernando será feliz”⁴⁷⁰. A continuación (II, 6) aparece Rita con una carta en la mano intentando descifrarla mientras Consuelo hojea fotografías de lienzos y acuarelas de Fortuny de Goupil. Rita exclama: “¡De la gallega!”, e intenta leer casi deletreando. Como no entiende nada, se la da a Consuelo para que ella la lea: “¿Entiende usted el gallego?”, le pregunta.

⁴⁶⁹ Es posible que esa intención patriótica de Fernando para nacionalizar el refinamiento del azúcar, así como el potenciar los intercambios comerciales entre América y España, respondiera a una iniciativa o un proyecto con base en la realidad histórica española que Ayala, ministro de Ultramar, tuviera pensado.

⁴⁷⁰ Ayala había escrito: “Debe haber una escena en que Consuelo se informa con satisfacción de la buena suerte de Fernando; con esto tranquiliza su conciencia” (1965, V, 370). También la hemos visto expresar ese sentimiento en la escena decimosexta del acto I.

RITA: ¡Ay, señorita,
es la partida más perra
y más vil!... No hay que fiarse
de ninguno... Si no fuera
porque vergüenza me da
de que la gente me vea
llorando por un gallego,
hoy reventaba de pena.
(II, 6)

Consuelo la coge: no es gallego, es italiano, y la carta no es para Lorenzo sino para Ricardo; no es, pues, de la rival de Rita sino de su propia rival. Consuelo se detiene “dominada por un siniestro presentimiento”. Llena de desaliento, corrobora la traición de Ricardo y así se lo manifiesta a su madre “arrojándose en sus brazos”: “¡Me vende!”, exclama y le muestra la carta⁴⁷¹, en la que la francesa lo cita para su próximo concierto en casa del marqués del Monte y le da las gracias por el ramo de flores. Ahora se da cuenta de que no eran para ella. Consuelo, resuelta, está dispuesta a entregarle ella misma la carta al “fementido” marido, pero su madre se lo impide:

ANTONIA: Que mi hija no se rebaje
hasta ultrajarlo; eso pido.
¿Cómo quieres que no impida
que suene en lucha afrentosa
con el nombre de su esposa,
el nombre de su querida
si después de esa cuestión
quedaréis, en realidad,
tú con menos dignidad,
él con menos sujeción?
Bien sé que en este momento
de dolor y de arrebato
te parecerá más grato
el recurso más violento;
mas nunca llegues a usar
las armas de la violencia;
obrar bien; prestar paciencia;
tenerle amor y esperar.
Será terrible destino,
será suerte desgraciada;
pero una mujer honrada
no conoce otro camino.
Créeme: ninguna triunfó
sin abnegación y calma.

⁴⁷¹ Ayala así lo había previsto: “Otra escena con su madre, después de leer la carta en italiano, puede ser de buen efecto, amén de que proporcionará natural intervención a la madre, quien de otro modo correría en este Acto grandísimo peligro de convertirse en figura decorativa” (1965, “Estudio del corazón de Consuelo”, V, 370).

CONSUELO: Y ¿quién se queda en el alma
 con esta flecha? ¡Yo no!
 ANTONIA: (¿Cómo haré?) Libre te dejo;
 él con prevención injusta,
 cuando algo en ti le disgusta,
 dice que yo lo aconsejo.
 Me increpará; no podré
 seguir viviendo a tu lado...
 CONSUELO: ¡No, madre! Pierde cuidado;
 yo callaré; callaré.
 [...]

Y ¿con esta herida
 sufrir y callar, Dios mío!
 (II, 7)

Consuelo está llorando en el momento en que entran Ricardo y Fulgencio. En cuanto ve a Ricardo, Consuelo se marcha con su madre (II, 8). Ricardo le pregunta a Fulgencio y este le responde: “[Hay] mar de fondo”. Fulgencio se teme que Consuelo haya interceptado alguna carta, pero Ricardo, despreciativo, le responde: “Todas las quemo. / Yo no soy coleccionista / de ternezas”. Entonces, ¿se habrá enterado del asunto del aderezo? El propio Ricardo nos relata cuál fue el asunto: en el concierto del marqués, Abela vio en el cuello de Consuelo un aderezo que le gustó y él le concedió: “No lo alabes más; / otro idéntico tendrás / mañana mismo”, y la tal lo aceptó sin respeto hacia la esposa. Como el joyero no lo tuvo hecho en su día, le cogió a Consuelo el suyo y se lo regaló a la cantante. Por si la esposa notaba la falta, le diría a su mujer que Facunda quería uno igual y lo cogió para que Fulgencio le encargase un duplicado al joyero. “Hombre, ¡qué buena / ocurrencia! ¡Conque yo / otro regalo he de hacer!...” Fulgencio le advierte que “esa Abela y su halago / pueden hacer un estrago / en tu fama y tu caudal”. Ricardo es un auténtico depravado que no empeña su corazón: “No temas tales reveses. / Yo nunca suelto la rienda, / y gasto de alma y hacienda / no más que los intereses”. En este momento se comporta como un bellaco y perverso Tenorio. Fulgencio se duele por Consuelo, pero Ricardo, muy seguro de sí mismo, le asegura que la aguantará mientras no se canse de sus desatinos y sus celos y que, en cuanto a lo de la amante, “debe ignorarlo, aunque lo sepa” (II, 8).

Fulgencio no está dispuesto a secundarlo y ayudarlo “si surgen incidentes / de drama, y tú te alborotas, / y ella se irrita, y hay notas / desafinadas...”; y le aconseja marcharse a París por asuntos de negocios. Además, le pide que le dé la plaza de segundo letrado a Enrique Maldonado, amigo de Facunda. Ayala aprovecha para denunciar cómo funciona la adjudicación de cargos públicos a protegidos, alnados y familiares: la yernocracia, que fue el mal de la España de su época. El problema es que los nombramientos tendrá que firmarlos Fernando, pero si se niega, dice Ricardo, “me voy sin nombramiento, y es escándalo...”. Fulgencio no quiere oír esa

palabra, y menos “hoy que mi mujer celebra...” Ahora cae Ricardo en que también Consuelo celebra el aniversario y él lo ha olvidado. “Cualquier bagatela dispondré”, y así se asegurará la paz con su mujer (II, 9). Llega Fernando y Fulgencio le propone a Ricardo para ir a París a gestionar los asuntos. Fernando se extraña de que quiera abandonar su hogar, pero el otro insiste. También le pide que firme el nombramiento del amigo de Facunda. En ese momento, ven a Antonia pasear por el jardín y Fulgencio lo invita a comer a la vez que le dice que también vendrán Antonia y Consuelo. Fernando interpreta que las ha utilizado para convencerlo de las firmas y se niega:

FULGENCIO:¿Cuándo serás servicial
y complaciente conmigo?
FERNANDO:¿Cuándo, dulcísimo amigo,
tendrás sentido moral?
(II, 10)

Y Fernando se va. Pero en ese momento entra Consuelo. Al verse se turban los dos. Fulgencio hace de componedor. Ella viene a preguntar si el Marqués del Monte da un concierto. Aunque no haya nada cierto, Consuelo se teme que cante Abela, y se le ocurre que Fernando sería el mejor instrumento para causar celos en Ricardo. Se dirige a él en tono cariñoso para insistirle en que se despida de ellas antes de irse (II, 11). Fernando *cae desolado en una silla, cubriéndose el rostro con las manos*. Fulgencio le reprocha el aislamiento en el que vive, que le “agrava” su pasión, pero él se explica: “¡Desde niña la he querido, / y a un mismo tiempo ha crecido / en el mundo y en mi alma!” (II, 12). Llega Lorenzo y le pide a Fulgencio que le diga a su señora que le preste un ramo de flores porque Ricardo lo necesita, pero no debe enterarse el ama (II, 13). Fulgencio sigue hablando con Fernando y le confiesa que “ya es sabida la historia”: Abela es la querida de Ricardo. Fernando no da crédito, y pregunta: “¿Y ella ignora?...” Fulgencio le contesta: “Yo no lo sé; pero llora / su rigor”. Lleno de ira, Fernando exclama: “¿La trata mal?” Fulgencio lo niega: “¡Quía!...” Le da cuanto anhela; / es generoso y cortés; / mas quiere pasar un mes / en París con esa Abela. Por eso [...] tras ella se quiere ir. / Yo te ruego, por cubrir / la apariencia y evitar / las censuras, que le demos / la misión...”. “¡Abandonada!”, exclama Fernando abstraído y pasándose la mano por la frente. Llega Ricardo y saluda (II, 13). Le interesa saber si Fernando ha firmado y se lo pregunta. Fernando se excusa: “hoy no puedo”. Consuelo entra de nuevo en escena y le ruega a Fernando que no se marche sin despedirse de Antonia. Fernando piensa que la verá y se irá. Fulgencio sale para hacer el recado del ramo que le encargó Lorenzo por orden de Ricardo. Lorenzo entra y le entrega una esquila a Ricardo (II, 16).

En la escena decimoséptima Consuelo y Ricardo hablan. Consuelo le pregunta por el concierto del marqués. Ricardo le contesta que están invitados. Consuelo le pregunta si Fernando se fue sin ver a su madre.

RICARDO:Es tan raro y tan huraño...

CONSUELO:Raro, sí; tiene talento,
tiene saber, va ganando
reputación, acrecienta
su fortuna con aplauso
de todos, y no por eso
piensa que está autorizado
para ser falso y perjuro
¡y traidor!... ¿Verdad que es raro?

RICARDO:(*Con ira, que reprime en seguida.*)

¡Qué dices!... No, no es rareza
la honradez.

CONSUELO:¿Y qué has pensado
contestar?

RICARDO:Que iremos.

CONSUELO:No.

Yo no iré.

RICARDO:Sí; me hago cargo...

como tu madre está enferma,
querrás quedarte a su lado.

(II, 16)

Ricardo coge papel y pluma para contestar. Consuelo también se dispone a escribir: “Llamaré quien me acompañe, / por no aburrirme”, le dice al marido, pero si ella o el espectador esperaban alguna pregunta por parte de este, este, al contrario, le responde: “Lo aplaudo”. Consuelo, incluso teniendo a su marido junto a ella, se siente sola: la incomunicación es absoluta (la “soledad incomunicación” de la que hablan los psicólogos): “*Se miran un momento en silencio*”, dice una acotación (II, 16). Ricardo, desde la situación ventajosa que le proporciona el desamor hacia su esposa, se da cuenta del subterfugio que Consuelo está utilizando:

RICARDO:(Escribe; apela
al recurso extraordinario
de los celos. Mucha calma;
si nota en mí sobresalto,
soy perdido; cada día
tendremos un nuevo ensayo
de este sistema.)

(II, 17)

Efectivamente, Consuelo le pide que cierre la carta de ella y que se la entregue también al criado para que haga los dos encargos a la vez. Pero Ricardo no le sigue el juego. Piensa

dejarla en el mismo sitio para que cuando vuelva la encuentre. Se fija en que la dirige a Fernando “porque lo juzga más apto”, pero:

RICARDO: ¡Cuánto se engaña!
le ha ofendido demasiado
para que otra vez la ame.
Penetro el íntimo arcano
de su pecho; que quien tiene
menos amor ve más claro.
(II, 18)

Fulgencio aparece y le dice que tiene el ramo listo. Ricardo, con ironía, le confiesa que ella no está para ramos, pero que le da lo mismo; se lo regalará y, después, con nombramiento o sin él, se marchará. En la escena siguiente (II, 19), Fulgencio también tiene motivos para quejarse: “Este rabia; la otra llora; / mi mujer echa venablos / contra mí, pues se figura / que si esa plaza no alcanzo / es porque yo...” Ve entrar a Fernando, que vuelve, indeciso y temeroso con la situación, y vuelve a asaltarlo. Le da la carta que Consuelo le había escrito mientras piensa en la recomendación que Fernando debe firmar. Este piensa en alejarse de Consuelo, pero lee la carta:

FERNANDO: “Sola en casa de once a una
mañana.” ¿Estoy delirando?
“Ven y hablaremos, Fernando,
de nuestra varia fortuna” (*Pausa*) [...]
¡Siento
una angustia dolorosa!
¡Dichas que yo merecí
en cambio de amor sincero;
por tan oscuro sendero,
qué tristes llegáis a mí! [...]
En la paz de la inocencia
las buscó mi tierno afán,
¿por qué, por qué se me dan
a costa de mi conciencia? (*Pausa.*)
Surge al par que mi deseo,
de la vida que me aguarda
el cuadro... ¡Y no me acobarda!...
¡Y es horrible!... ¡Sí! Ya veo
el acechar escondido;
la perdurable falsía;
el placer sin alegría;
el tormento sin gemido;
afectos que se reprimen;
conflictos que la impostura
protege; y como ventura
suprema, ¡paz en el crimen!
(*Pausa corta.*)

Cese tu latir extraño,
 (Con la mano en el corazón.)
 y préstame decidido,
 o virtud para el olvido,
 o infamia para el engaño!
 Huir... ¡Mil veces huiría!,
 Y el papel que ahora recibo,
 como a esclavo fugitivo,
 a sus pies me arrastraría
 mil veces! ¡Honor!... ¡Deber![...]
 Ni ella le quiso, ni él la ama.
 los unió la ceguedad...
 Fue un sueño... ¡Solo es verdad
 que la adoro y que me llama![...]
 ¡Si alguno de tanto infame
 me prestara su cinismo!...
 ¡Oh! Yo aprenderé a encubrir
 mi pasión; yo aprenderé.
 ¿Qué semblante miraré
 que no me enseñe a mentir?
 ¿El?... Ya prepara su ausencia...
 ¿Ella?... Burló mi pasión,
 y aun quiso que la traición
 me pareciese inocencia.
 Fulgencio... ¡Si ese ha nacido
 para que el remordimiento
 no exista, y viva contento
 el mundo!
 (II, 20)

El drama de Fernando se hace tangible en este monólogo. En su dolor y en sus quejas contenidas hay momentos en que nos recuerda los versos de Garcilaso: “¡Dichas que yo merecí / en cambio de amor sincero; / por tan oscuro sendero, / qué tristes llegáis a mí!” En su lucha con su honor y su deber, al fin se rinde y está dispuesto a gozar de un amor ilícito que le va a proporcionar “placer sin alegría”. ¡Paz en el crimen! El personaje resulta muy humano en este momento en que se deja vencer por su amor a Consuelo: ella lo llama y allá va, aunque sea a su tormento, a una perdurable falsía. El monólogo está muy conseguido por el dramaturgo. Si entra en el juego de engaños y de cinismo, ¿por qué no va a firmar los nombramientos que antes le repugnaban? Los firma sin mirar: “Ya están firmados los dos; / y aun ciento...” En su estupidez, Fulgencio no ha comprendido nada: “¡Gracias a Dios /que ya tu ingrato desvío...”, a lo que Fernando responde: “¿Desvío?... ¡De tal manera / te quiero ya, que fundiera / tu corazón en el mío! (Se abrazan.)”. Salen Antonia, Consuelo y Rita. La primera se extraña de que Fernando no se haya marchado ya, pero este le responde: “Y me he quedado. Pues qué... / ¿no he de vivir entre gentes?” Hay mucha ironía y mucho dolor en esa pregunta: esa es la gente sin conciencia ni moral con la que él antes no estaba dispuesto a convivir. Aparece Ricardo y Fulgencio le da la

noticia: el nombramiento está firmado, pero ahora él se dirige a Consuelo cariñosamente: no irá al concierto si ella no quiere. Consuelo cree que la carta ha surtido efecto y, muy contenta, se dirige a su madre y a todos: “¡Oh! ¡Qué agradable sorpresa!” Fulgencio ha conseguido lo que aconsejó a Ricardo: “Paz bienhechora” (II, 21), paz hipócrita, paz sin dignidad ni moral. Fernando está desconcertado: no entiende la alegría de Consuelo, que le esquiva la mirada y se dirige a Ricardo para advertirle la importancia y la urgencia de su viaje a París. Ricardo le responde: “Ya lo sé. /Mañana mismo saldré, / si es preciso, para Francia”. Todos parecen felices, cada uno con su mentira. Fulgencio exclama: “¡Mi estrella es buena!”, pero Antonia no está de acuerdo: “¡Tanta alegría / a mí me mata de pena!” (II, 21). Fin del acto segundo.

En el tercero, tras otro salto temporal más corto que el del anterior, llega la noche de la cita: “entre las once y la una / mañana”. Rita está en el lujoso gabinete de Consuelo con Antonia, y Lorenzo las observa desde el fondo⁴⁷². A través de los cortinones contempla los cuidados que Rita prodiga a la señora y se congratula: “¡Qué *ben* me la está criando el ama!” Están rezando (escena primera). Rita lo ha oído y se acerca a él. Lorenzo ha vuelto de dejar a Consuelo en el “palco del teatro Real”. Ayala, a través de Lorenzo describe cómo van de arregladas las señoras ricas al teatro:

LORENZO:Esta noche
estaban *toudas garridas*.
Por las *portas* de los coches
bajaban *encogiditas*
y *arrugaditas*; y a *logo*
al tomar tierra, se erguían
dando un brinquito, y brillaban
cuajadas de *pedras* finas.
Todas con falda rumbosa;
todas sus brazos lucían
desnudos, pero *cubertos*
con un *pouco de farina*;
y el pelo con miriñaque;
y los hombros sin camisa.
(III, 1)

Antonia espera a su hija recostada en una butaca para no sentir fatiga. Lorenzo aprovecha para lanzar requiebros a Rita y proponerle casamiento. Ahora conocemos la historia de este personaje: ha sido porteador, luego cochero, después criado; ha heredado una casa bonita, un huertecillo, unas vacas; es suficiente para el sostén de una familia. Todo es belleza en Galicia, la tierra que los espera. Rita está de acuerdo, pero tendrán que esperar mientras la señora viva, que

⁴⁷² Es otra manera de escuchar sin ser visto.

no será mucho, porque está muy enferma. Tampoco Lorenzo quiere dejarla en esas condiciones. Rita la quiere tanto que estaría dispuesta incluso a pedir limosna “de puerta en puerta” si hiciese falta. Su generosidad recuerda a la Benina de Galdós en *Misericordia*. Antonia sufre y calla, ni siquiera quiere que Consuelo se entere de su enfermedad; tiene pesadillas horribles de desgracias que parecen premonitorias: “...su feroz huida, / entraron en un desierto/ espantoso sin orillas, / sin un árbol, ni una fuente...” (II, 2). Consuelo vuelve de forma inesperada. Viste de rigurosa etiqueta y gran lujo, indica la acotación correspondiente. Ha visto con sus propios ojos en el palco inmediato a Abela que llevaba puesto... (II, 3). Fulgencio entra precipitadamente detrás de Consuelo: “No busque usted su aderezo [...] venía a dejárselo”. Le cuenta que lo cogió para hacerle otro igual a Facunda. Pero Consuelo no se deja engañar: las piedras no son las mismas. Le pregunta al vecino si él no se va al coto de caza con Ricardo y “esa indigna mujer”. Fulgencio sale del apuro como puede. Ricardo asistirá a la finca, aunque al día siguiente debe salir para París. Consuelo lo insulta con sarcasmo: en el nombre de Fulgencio se condensan la perfidia y la infamia.

Consuelo advierte que Ricardo tiene aún cosas que llevar a París y que, por tanto, tiene que volver a su casa. Entonces dispone las cosas de manera que necesariamente haya de pasar por su habitación (II, 5). Mientras espera, Consuelo da vueltas a su desgracia y rememora la escena del Real:

CONSUELO: ¡Si estoy loca!...
¡Si está fija ante mis ojos,
para hacerme enloquecer,
la causa de mi querella;
y veo aquel palco, y aquella
(Levantándose)
desfachatada mujer,
y su orgullo satisfecho,
y su mirada imprudente,
y el brillo fosforescente
de mis joyas en su pecho;
y habla, y oyéndola estoy; [...]]
y torpes aduladores,
en tono dulce y cortés.
“Divina, sublime, brava.” [...]]
¡Parece que la aplaudían
por lo bien que me mataba!
¡Ah, no! Ricardo no irá
con esa mujer... ¡Dios santo!
¡Y si a pesar de mi llanto
y de mis ruegos se va!
¡Si detenerle no puedo!...
¡Ay! Al pensarlo, Dios mío,
penetra en mi pecho el frío

del desamparo y el miedo (*Pausa.*)
¡Qué triste será el momento
en que muestre la experiencia
que ya perdió su influencia
el amor...[...]
Y ni alegra la mirada,
ni causa dolor el llanto,
ni conmueve el corazón
la voz que lo hizo vibrar!...
¡Qué pena debe causar
tan amarga convicción!
(III, 6)

Es muy duro el ataque de Ayala a la sociedad que acepta el adulterio con tanta impasibilidad, como algo absolutamente normal, hasta el punto de poder coincidir en palcos contiguos la esposa y la amante. Del mismo modo, arremete contra esas mujeres que aceptan una relación ilícita, en este caso, además, de forma fehaciente (en *El nuevo Don Juan* se trataba de una antigua novia del marido, con la que ya no mantenía ninguna relación); aquí se trata de una amante que se coloca entre el matrimonio. A pesar de todo, el dolor de Consuelo no conmueve, porque la presencia de Fernando recuerda su propia deslealtad, e ignora el sufrimiento de su madre, ocupada como ha estado hasta entonces en lucirse y gozar de lujos superfluos. Solo piensa en ella y en la soledad del desamor, enamorada ahora de su marido, junto al que se sentía admirada (la “bizarra pareja”) por la buena sociedad. Hasta ahora, se trataría mejor de una “soledad selectiva” porque cree, en el fondo de su corazón, que siempre le quedará Fernando. En la escena siguiente (la séptima), Consuelo oye pasos y cree que es Ricardo, pero se trata de Fernando: “¡Tú aquí! / ¿Qué pretendes? ¿Qué reclamas? / ¿Tú en mi casa y a estas horas?” Fernando se extraña: “¿Es fingida la carta que recibí?” “¡Sí, sí!”, responde ella sin contemplaciones, y vuelve a pensar de modo egoísta: si Ricardo llega , “¡Ah, qué infamia! ¡Soy perdida! ¡Vete!” Le cuenta la verdad a Fernando: era un instrumento para darle celos a Ricardo,

¡Y el infame te la envía!...
¡Huye por Dios!... Su maldad
sin duda un lazo me tiende.
¡Con mi deshonra pretende
conquistar su libertad![...]
FERNANDO: Por eso me hablabas
con amor... ¡Celos conmigo![...]
¡Yo padecí de mil modos;
yo solo, solo y oscuro!...
¡Mas lo que es hoy, te aseguro
que habrá penas para todos.[...]
¿No te advirtió el corazón
la odiosa profanación

que intentabas? ¿No temiste
resucitar con tu engaño
esperanzas malogradas.[...]
¿No tembló
tu mano al tocar mi herida?
¿No sentiste el desconcierto,
el espanto repentino
que hasta siente el asesino
en la presencia del muerto?[...]
La sangre a tus propios ojos
ha de correr, y manchar
esa riqueza, este tren,
precio vil de tu falsía.

A Fernando lo detienen la ira y el deseo de venganza y por más que Consuelo recurre a su conciencia, no se va. Ella es quien se la ha aniquilado. Consuelo llama a su madre: “¡Socórreme!... ¡Ven!” Y, efectivamente, Antonia arremete contra él en la escena siguiente (II, 8), cuando Fernando le dice que “darle la respuesta quiero / en el rostro” al marido. “¡Primero / pondrás las manos en mí, / en mi cara!...”, le increpa Antonia. Fernando quiere justicia:

FERNANDO:¿No bastó de un alma esclava
vender la pasión más pura!...
Su perjurio, mi amargura...
era poco, no bastaba.
Y del mal que ella causó,
haciendo desprecio impío...

Antonia le da la razón, pero le pide que se vaya: “¡Piensa en tu madre y en mí, / y en tu conciencia y en Dios!” En este momento se oye a Ricardo. Fernando quiere salir por una puerta que da al pasillo, pero la encuentra cerrada y vuelve a la habitación donde entró primero.

RICARDO:¿Tú en casa sin que termine
la función? Pues ¿qué manía?...
CONSUELO:Ya lo ves; ¡me divertía
tanto, tanto!..., que me vine.
(III, 9)

Él capta la ironía y le pregunta “¿Qué tienes?” intentando ser cariñoso, pero Consuelo no quiere falsedades:

CONSUELO:Mira, mira,
más que la eterna mentira
quiero la ofensa desnuda.[...]
¿No sabes que ya tu nombre

corre unido al de esa, al de esa...?[...]
¡Harás que estalle
mi cólera!

Ricardo está dispuesto a engañarla, pero no a que ella le diga lo que ha de hacer. Así que, cuando Consuelo le pide que renuncie al viaje, él se niega y se recomienda “¡Prudencia!” Es un infame, porque con el adulterio la está no solo traicionando sino envileciendo. Ninguna mujer honrada puede admitir tal indignidad, por eso Consuelo sigue quejándose. Lorenzo entra y advierte a Ricardo: “Esa señora / que se va, si usted no baja”. Consuelo, al ver que se va, le suplica: “No merezco / este pago que me das” y como él no le hace caso:

CONSUELO:¿Por qué mi dolor,
Ricardo, llevas a mal?
Piensa que es muy natural
que yo defienda tu amor.
De ti solamente aguardo
mi ventura, mala o buena;
piensa que toda mi pena
nace de amarte, Ricardo.
Pero no por mi aflicción,
por tu bien, no te abandones
a esas impuras pasiones
que secan el corazón;
que si llegas a lograr
hacer el alma insensible,
harás después imposible
la ventura del hogar.
¡Piensa en tu fama, y en ti,
y en la dicha de los dos!...
(*Arrodillándose.*)[...]]
RICARDO:Basta de duelo,
y basta de desvarío.
¡Adiós! (*Se va.*)
CONSUELO:¡Qué infamia, Dios mío!
FERNANDO:¡Qué infamia! ¿Verdad, Consuelo?
(III, 9)

Fernando ha presenciado desde la habitación contigua toda la escena y su voz, al salir, resuena como un eco. Cuando Consuelo repara en él, le hace caer en la cuenta de que ya no puede pensar en un amor puro ni en lograr fe y amor. La imprecación es terrible y su venganza comprensible, aunque a algunos críticos le parezca excesiva:

FERNANDO:Vivirás
como tantas, como tantas,
cercada de ostentación,
alma muerta, vida loca,

con la sonrisa en la boca
y el hielo en el corazón.
(III, 10)

Consuelo pide perdón a Fernando, pero este le echa en cara que mató en él el amor puro: “¡No lo esperes, no lo esperes!” Esta es la soledad auténtica, la “soledad indefensión” que le llega a Consuelo cuando ve que el antiguo novio también se le va. Esta es una soledad impuesta que origina verdadero sufrimiento, pero todavía hemos de llegar a la escena última. Consuelo siente su pecho oprimido, quiere ir en busca de su madre, pero Rita, como mensajera, le notifica que su madre ha muerto:

CONSUELO: ¡Muerta! ¡Dios mío!
¡Qué espantosa soledad!
(*Cae desmayada.*)
(III, escena última)

Su madre era su última tabla de salvación, y Consuelo se encuentra con que tampoco está ya. Ahora sufre la soledad del vacío interior, la soledad más absoluta, la soledad destructiva que genera ruptura del vínculo con los demás. El espectador sabe, además, que Lorenzo y Rita habían manifestado que se quedaban en la casa mientras viviera Antonia, y con su muerte han quedado liberados de su deuda afectiva. El desmayo de Consuelo parece lleno de simbolismo porque significa aislamiento personal, marginación social.

Los temas que se derivan del argumento se encuadran en la crítica social de su tiempo y en la clase burguesa que conoce bien Ayala, con lo cual la obra está perfectamente documentada y resulta creíble; es más, diríamos que es un auténtico documento de época.

Para Enrique Tierno Galván, *Consuelo* caracteriza al burgués de la época

[...] ante todo por ser una persona satisfecha de lo que tiene, pero no de lo que *es*. La burguesía media, la auténtica burguesía [...] propende a diferenciarse del pueblo imitando los modos de vida de las clases superiores a ella, plutocracia y aristócratas, espiando con avidez sus formas de comportamiento. Este afán mimético no es la consecuencia de un congénito impulso de ascensión y poderío, sino el testimonio de una intrínseca debilidad social y una continua desazón psicológica provocada por un incompensado, a veces no reconocido, pero siempre actuante, sentimiento de culpabilidad (1982, 95-97).

El tema fue debatido ya en la época. También Clarín la consideró como un reflejo de los males morales de la sociedad:

Mucho tiempo ha pasado desde que *Fígaro* aconsejaba a los autores dramáticos de su época que ahondaran en la llaga social más venenosa, la concupiscencia del interés, del sentido

deslumbrado por el falso brillo de las grandezas del oropel, y poco debió valer la predicación cuando hoy todavía Ayala, al tratar el mismo tema, es oportuno y aplica el cauterio al punto doloroso del cáncer [...] Con muy pocas pasiones en juego, y esas de las más comunes, se hicieron inmortales las trilogías griegas, y jamás, bien puede asegurarse, de asunto rebuscado, de nebulosidades psicológicas se sacó partido para una obra verdaderamente clásica (1971, 101).

Y también para Revilla, el mérito del autor está en desear “retratar la sociedad presente, planteando los problemas del orden moral que le preocupan, y atendiendo tanto o más al estudio psicológico de los caracteres que al desarrollo de la intriga” (2006).

Sin embargo, a pesar de que considera que la obra de Ayala supuso un gran progreso respecto a *Lo positivo* (1862) de Tamayo, Casaldueiro, más tarde, manifestaría sus dudas con respecto a ese retrato de la sociedad presente:

En el drama de Ayala se acude todavía al sueño profético romántico (*El trovador*, *Guzmán el Bueno*, de Gil y Zárate; *Juan Lorenzo* y tantas otras). La acción está construida con una serie de motivos de su época. Elementos económicos: la Bolsa, la refinería de azúcar, Trust, trazado de una línea de ferrocarril. Elementos morales: sentido del deber. Culturales: impresión, cuadro de género, estación de ferrocarril, arte chinesco y japonés. La época es la del autor: la obra tiene dos medios. Primero, uno modesto, que no debe dar la sensación de pobreza, y luego, otro lujoso, que debe dar la sensación de riqueza. En aquél se habla de transacciones que hacen resaltar la honestidad de Fernando (novio rechazado) y la falta de escrúpulos de Ricardo (el que se casa con Consuelo); en el segundo se incide en la nota moral, pero ya no hay nada fraudulento [...] Más que una percepción sensible y profunda de su época, lo que Ayala revela es una captación ligera y rápida de rasgos vistos superficialmente y superpuestos a lo romántico completamente muerto. Ni la estación del ferrocarril nos transmite una emoción impresionista, ni la construcción de la línea ferroviaria o la alusión a la refinería o la mención constante de la Bolsa y los grandes centros financieros nos hacen partícipes de la energía, la fuerza, la bestialidad del hombre naturalista y del brutal mundo industrial y financiero (1974a, 152-153).

David Gies, al tratar de la obra, afirma que toca temas similares a los de *El tejado de vidrio* o *El tanto por ciento*, o sea, la necesidad de vivir bien, aunque los críticos por lo general consideran que *Consuelo* es un drama de “ambición”, ya que cuenta la historia de una mujer cuya despiadada ascensión por la escala social la lleva a la caída que finalmente sufre. La ambición de Consuelo está estrechamente relacionada con su necesidad de vivir la buena vida y participar en la cultura del dinero de los años 70 (1994a, 355-357). Esto es cierto, pero Ayala pretende un fin: advertir contra las falsedades y miserias que observa en la burguesía, y en general en toda la estructura social y económica española. La misma crítica social y el mismo objetivo moralizante lo encontramos en sus otras obras, pero en esta se ha hecho mucho más cruda.

En la *Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed arti* podemos leer lo siguiente: “López de Ayala temperava il romanticismo contemporaneo an una visione della vita più realistica e più

aderente, e, sapiente conoscitore del teatro spagnolo del Seicento, raggiungeva una tecnica costruttiva più riposata e una forma clásicamente composta. Nel penetrare con vigorosa serietà gli aspetti attuali della psicologia contemporanea e i colori un po' naturalista e borghesi della sua società, egli dava al teatro una sensibilità più moderna”⁴⁷³.

Como vemos, todas las opiniones coinciden en que el tema fundamental es el de la crítica de la sociedad, que se convierte en motivo de la obra y que incluye a todos los demás, principalmente el de la ambición desmedida de Consuelo y sus nefastas consecuencias: el matrimonio por dinero es desgraciado y peligroso y, en su caso, le acarrea un fin desastroso y su consiguiente soledad. Como temas secundarios, pero muy relacionados con el tema principal, hallamos los siguientes: el del marido libertino y el adulterio; el del novio despechado y la forma de abordar su situación; el papel de la madre en la sociedad y en la época en que viven; la vida social, política y económica y su idiosincrasia. Otros temas que también aparecen en la obra, algunos de ellos presentes en las comedias anteriores, por lo que no se comentarán de nuevo, son el agiotaje y la denuncia de la corrupción en los negocios y en la política (en este sentido, la frase “cuando la estafa es enorme, / ya toma un nombre decente” no puede ser más dura), la hipocresía en la vida social y la preocupación por el qué dirán, el arreglo personal en la mujer en su vida cotidiana y en el teatro. Por último, representados en los criados, están los subtemas de la lealtad y el de la alabanza del campo o de la provincia. Todos han quedado expuestos a medida que se comentaba el argumento de la obra; otros se perfilarán a través de los personajes que mejor los representan.

Me limitaré a profundizar en el tema del matrimonio necesariamente desgraciado consecuencia de que los dos cónyuges, Consuelo y Ricardo, se han casado por un motivo equivocado: Ricardo, confiado en la belleza y en la feminidad coqueta y zalamera de Consuelo, cree que su nueva situación repercutirá en él beneficiosamente porque, en primer lugar, estar casado, o sea, tener familia, le garantiza su pertenencia a la clase dominante, y, en segundo lugar, porque le va a permitir ser más admirado y envidiado por los demás; ella, en sus ansias de grandeza, se ve deslumbrada por la personalidad del marido rico, seguro de sí mismo y capaz de dotarla de todas las necesidades materiales que ansía. El desenlace no puede sino ser destructivo para Consuelo, que es engañada y abandonada por el marido y queda en espantosa soledad entre sus riquezas, en una incógnita efectista y original que deja el ánimo del espectador con serias dudas acerca del futuro del personaje, que puede ser expiatorio. De ninguna manera se da la posibilidad de un reencuentro con Fernando, el novio rechazado y luego utilizado por Consuelo.

⁴⁷³ Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1949, pág. 485-486.

Cuando Ricardo ya se ha exhibido suficientemente con su bella esposa, egoísta y frívolo busca un nuevo motivo de presunción y flirtea con una cantante de ópera parisina. Como la esposa pretenda reconducirlo y atraerlo, se va con la parisina sin ningún remordimiento. Christopher Caudwell explica este proceder miserable, generalizado entre los maridos burgueses: “la esposa era propiedad suya para toda la vida. Ella tenía que ser hermosa para satisfacer sus instintos de conquista; fiel, porque la propiedad del hombre no tiene que alienarse en él; pero él, el propietario puede ser infiel, porque puede adquirir otra propiedad sin que afecte a la presente” (1985, 85). Ayala podría haber resuelto las complicaciones de esta situación si hubiera querido que *Consuelo* fuese otra farsa de la clase media, de esas en las que, después de una serie de malentendidos, celos insignificantes, adulterio ignorado y errores de identidad, los personajes vuelven a un mundo de orden restaurado, instalados en la seguridad de sus salones burgueses. En este sentido, José María Fernández Vázquez afirma que el espectador burgués, cómodo en su entorno cotidiano, es el elemento clave de la nueva sentimentalidad a partir de la cual se va a desarrollar gran parte de las obras dramáticas decimonónicas, y no está dispuesto a admitir un adulterio en la esposa ni tampoco se le va a disputar la propiedad de la mujer al marido, que ha de ser respetado hasta la muerte, como ocurre en *Lo que no puede decirse* (1877) o en *El Gran Galeoto* (1881), ambas obras de Echegaray (2002-2003, 85-104). Tampoco *Clarín* lo hace en sus novelas *La Regenta* o *Teresa*. Al final de la obra, Consuelo sufre la pérdida de un amante sincero, de su madre, de su honor, de su marido y de su amor propio, y todo por su orgullosa ambición de competir en una sociedad superficial y sin valores. Ya conocemos las palabras que Fernando le dirige:

FERNANDO:¿Qué te importa que jamás
logres amor? Vivirás
como tantas, como tantas,
cercada de ostentación,
alma muerta, vida loca,
con la sonrisa en la boca
y el hielo en el corazón
(III, 10)

El dinero no puede sustituir el amor y la armonía. Consuelo se queda a solas con su amargura, “como tantas, como tantas” en el Madrid de su época, pero Ayala no se limita a condenar a la persona, como afirma Coughlin, sino que condena a la sociedad materialista con sus falsos valores que la han hecho a ella así (1977, 99). Sin embargo, disiento de Fernández Vázquez cuando habla de *Consuelo* como un caso paradigmático donde la protagonista es castigada porque incumple las normas del código ético burgués. David Gies afirma que, además

de esa crítica de su actualidad, Ayala optó por utilizar su *Consuelo* como mensaje de despedida a la España de su tiempo, la de la Restauración: hay que buscar el verdadero amor y la virtud, y no el dinero, el poder y la estima social (1994a, 355-359). Es preciso añadir que el autor presenta, de manera implícita, a la nueva mujer que responde a la ideología cambiante que ya se ha iniciado, y que comienza a rebelarse contra las convenciones y las normas de la sociedad tradicional. Consuelo ejerce su voluntad en la elección de marido –“¿Soy la primera / que tuvo un novio y se casa con otro? / ¿Es este un suceso / nuevo en el mundo?” (I, 14). “Yo pensé que tenía / libertad, y la he ejercido” (I, 16)-, y lo hace aunque se equivoque; rompe con su misión de “ángel del hogar”, sumisa a su padre, madre o marido –“Solo me falta / que tú, mi madre, me acuses / a Ricardo” (I, 13)-. Tal como lo veo, Consuelo en el acto primero no tiene carácter suficiente como para ser consciente de que está ejerciendo una libertad de la que las mujeres de su tiempo todavía no gozan; lo hace, pero más por terquedad que por convicción de lo que tal decisión representa. El personaje de Elena, en *El nuevo Don Juan*, reclamaba también su libertad para hacer lo que ella quisiera cuando creyó que su marido la engañaba, pero Consuelo no tiene el fuerte carácter de aquella y cuando, en el acto segundo, ya ha madurado y se ha fortalecido, no quiere libertad sino que quiere a Ricardo, y no está dispuesta a admitir en silencio que su marido la engañe –“¡Oh! Yo diré al fementido...” (II, 7)- y mucho menos “ignorarle, aunque lo sepa” (II, 8), como dice Ricardo que debe hacer. Creo que no es por ninguno de esos motivos por los que el autor le inflige un castigo tan drástico al final, sino por su falta de responsabilidad y coherencia, por haberse engañado a sí misma y haber sobrevalorado lo material, la riqueza de Ricardo, sobre lo espiritual y el amor de Fernando.

Estamos, pues, ante una obra donde lo principal no es la acción, que es el modelo teatral de su siglo, sino que la obra gira y se desarrolla en torno al personaje principal que defiende sus propias ideas, reivindica su libertad para poderla ejercer y no está dispuesta a asumir una situación indigna e injusta. No coincido tampoco, pues, con Joaquín Casaldueiro, que afirma que Consuelo no es un carácter dramático porque Ayala ni ha profundizado en su nulidad ni tampoco ha querido hacer de ella una rebelde. La obra, opina este historiador, responde totalmente al ambiente moral y sentimental de la clase media en la que también se inspiraron el propio Ayala para otras obras y otros dramaturgos: Tamayo (*La bola de nieve*), Rodríguez Rubí, Ceferino Suárez Bravo y Francisco Camprodón en *¡Es un ángel!* (1848) y *¡Flor de un día!* (1851), en las que el autor trasladó el efectismo de la zona dramática a la sentimental, obteniendo el mismo clamoroso éxito que por aquellos años conseguía la novela por entregas a lo Pérez Escrich. Casaldueiro se fija para justificar su opinión en el momento en que Fernando describe cómo al llegar huérfano a Madrid fue a buscar el calor de la madre de Consuelo:

FERNANDO: Sin más padre
ni más sostén que mi honrado
corazón, sólo, enlutado
por la muerte de mi madre...
¡Oh! ¡Qué angustiado me vi
en Madrid la vez primera
que pisé sus calles! Era
un desierto para mí.[...]
Salí resuelto a la calle;
llegué a su casa impaciente;
subí, entré..., tengo presente
hasta el último detalle.
Usted, un libro en la mano,
allí rezaba o leía;
y Consuelo, que aquel día
estrenaba su piano,
las teclas estaba hiriendo,
muy sorprendida y risueña
de que mano tan pequeña
moviese tan grande estruendo.
(I, 5)

Consuelo es huérfana de padre y vive con su madre, pero aunque vivan sin lujos en un piso modesto, como nos dice la acotación primera que abre el primer acto, no faltan elementos que hablan de una vida cómoda y una cierta preocupación materialista: espejos, sillas y sofás tapizados de seda encarnada, floreros, el piano... Fernando es huérfano pero no en el sentido del realismo –aclara Casaldueiro–, que es el del abandono, la soledad, etc. Consuelo ha vivido mimada y Fernando encuentra una madre en Antonia. En cuanto a Ricardo y Fulgencio, son hombres de negocios, desaprensivos y cínicos; el primero posee una fuerte voluntad y el segundo está siempre en contra de las “notas desafinadas”, o sea, que es la personificación del compromiso social, de las buenas apariencias. Así ve Casaldueiro a los personajes:

Ricardo no es una voluntad como el Pepet galdosiano (*La loca de la casa*), sino el eterno hambrón de dominio y de goce. Fernando, ni de cerca ni de lejos, nos aproxima al personaje ibseniano; a su individualismo, a la sensibilidad poética y dramática del autor noruego [...] Consuelo está concebida como fruto de la educación, pero no como la doña Paquita de Moratín, falsa formación moral, sino por haber frecuentado un colegio de niñas ricas. Acude también Ayala a la influencia del medio y a la herencia psicológica. Sobre todo, se diera cuenta de ello el autor o no se la diera, Consuelo nos descubre una nueva faceta del amor y un nuevo sentido del heroísmo. La muchacha va tras Ricardo atraída no tanto por su riqueza como por su decisión y audacia. Ayala no ha transmitido al espectador o lector el nuevo tipo de héroe creado por las altas finanzas, quizá no muy diferente del héroe guerrero. El autor no podía aceptarlo como un ser ejemplar; aunque en mi opinión tampoco supo proyectar a Fernando de una manera espiritual. La ilegalidad (Abela) ni es demasiado fatal ni seductora, pero la legalidad –la de la Restauración– es

igualmente hueca e inmoral. La madre es una triste figura, muere de ataque de corazón; también Juan Lorenzo. El desenlace, en el tercer acto, hace juego con el final del primer acto; aquí, la hija abandona a la madre; allí la madre, al morir, abandona a la hija (1974a, 152-153).

Me parece observar una cierta contradicción en las palabras del crítico. Por una parte nos dice que Consuelo no ofrece ninguna novedad dramática y, por otra, que “nos descubre una nueva faceta del amor y un nuevo sentido del heroísmo”. Mi opinión es que en *Consuelo* se produce un gran avance en lo que representa el personaje tradicional para mostrarnos no solo elementos naturalistas en su carácter -herencia biológica e influencia del medio especialmente- que denotan un estar al corriente de las novedades estéticas por parte de Ayala, buen lector, sino que responde además a la mujer nueva que el Krausismo había conseguido: más libre, más responsable, mucho más independiente y segura de sí misma⁴⁷⁴, en todo contraria a la actitud tradicional femenina. En este sentido, Ayala se anticipa al personaje de Nora en *Casa de muñecas* (1879), de Ibsen, en donde la protagonista acaba abandonando a su marido, que la maltrata, y a sus hijos. La evolución psicológica del personaje de Consuelo se ve muy bien en el cambio enorme que sufre entre el acto primero y los dos siguientes. Todo esto se concretará más y mejor en el apartado siguiente.

VI. 4. 2. Estructura externa

La comedia está dividida en tres actos. El primero tiene diecisiete escenas más una “primera”. El segundo, veinte escenas más una “primera”. El tercero, diez escenas más una “primera” y una “última”. Son todas de distinta proporción y no siempre vienen marcadas por la entrada y salida de personajes, sino que atienden más a la situación y el transcurso de la acción. Son siete en total los personajes que aparecen en escena: Consuelo, la protagonista; su madre, Antonia; la criada, Rita; el marido de Consuelo, Ricardo; el amigo de Ricardo, Fulgencio; el novio de Rita, Lorenzo. Y Fernando, que aunque no aparezca citado en la presentación inicial de la obra, en la edición de 1965 de Castro, es muy importante pues es el antiguo novio de Consuelo. Tres más son los personajes que, sin hacer acto de presencia, intervienen por referencias y van a tener también su participación y relevancia: Abela, la cantante parisina

⁴⁷⁴ Un atisbo de esta actitud la encontramos en Bretón de los Herreros, en el personaje de Inés, en *A lo hecho, pecho* (1844), a quien su padre al final le concede “amplia libertad”. El personaje Pablo, que ejerce de moralizador, al estilo de la comedia moratiniana, le advierte que a las jovencitas no las puede tener ni demasiado sujetas ni demasiado libres (*A lo hecho, pecho*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de E. Cuesta, 1884, pág. 43).

amante de Ricardo; Facunda, la mujer de Fulgencio, y Enrique Miranda, el amigo de la mujer de Fulgencio que opta a un puesto en la empresa *Los dos Continentes*.

Como ya se ha visto que es habitual en Ayala, no hay muchas acotaciones tampoco en esta obra pero las que hay y abren los actos son muy detalladas y demuestran que, en momentos muy precisos, el dramaturgo quiso puntualizar cómo debía ser la puesta en escena sin dejar que el director, los actores o el escenógrafo interviniesen en exceso:

Sala modesta, pero decentemente amueblada. Dos puertas a la derecha del espectador: la primera conduce a las habitaciones de Consuelo, la segunda a las de Antonia. En el fondo una puerta conduce al resto de la casa y a la calle; a cada lado de esta puerta un espejo; debajo del espejo de la izquierda una mesa, y debajo del de la derecha un piano. A la izquierda un balcón. En los dos ángulos de la sala floreros llenos de flores. El estrado de seda encarnada con fundas blancas. El sofá y la mayor parte de las sillas tienen quitadas las fundas, que estarán reunidas sobre el sofá; algunas las conservan puestas (Acto primero).

Elegante despacho en el hotel de Fulgencio. En el fondo una puerta y dos grandes ventanillas sin reja, por las cuales se descubre una galería de cristales adornada de flores y arbustos; por la izquierda de la galería hay paso al jardín, y por la derecha al hotel contiguo de Ricardo. Dos puertas laterales: la de la izquierda conduce al jardín y la de la derecha al interior del hotel. A la derecha, y en primer término, mesa con recado de escribir (Acto segundo).

Gabinete de Consuelo, adornado al estilo moderno y con el mayor lujo y elegancia posible. Paredes cubiertas de acuarelas, paisajes y cuadros de diferentes tamaños, con marcos riquísimos de talla. Magníficos jarrones del Japón en las rinconeras. Un armario antiguo, que sirve de joyero, colocado entre las dos puertas de la izquierda del espectador (Acto tercero).

También las acotaciones que abren las escenas son detalladas y concretan qué personajes van a llevar a cabo los parlamentos.

Las escenas que se había planteado Ayala en sus “Apuntes” y las que hizo definitivas en la obra coinciden. Únicamente el dramaturgo ha intercalado, en la redacción definitiva, una brevísima escena quinta en la que Consuelo habla con Rita que prácticamente se limita a escuchar: Ricardo está a punto de marcharse con Abela y Consuelo le pide a la criada que cierre la puerta de acceso directo desde el pasillo a la habitación del marido para que cuando entre a recoger su equipaje se vea obligado a pasar por la suya y, así, cogerlo *in fraganti* y tacharlo de infame y traidor. Ayala podría haberla eliminado, pero su valor es el de aumentar la tensión que siente la esposa ante la huida del marido con su amante y justificar el monólogo siguiente, en la espera, que prácticamente inicia con la exclamación: “¡Si estoy loca!”

En ocasiones, las acotaciones oportunas indican que, además de los personajes que se deben hallar en el escenario, uno distinto debe hacer su aparición en el momento en que va a intervenir en el diálogo: *Consuelo; después Antonia* (I, 11). La misma construcción sintáctica y el mismo adverbio presentan las siguientes escenas: I, 16; I, 17; II, 1; II, 7; II, 15; II, 19; III, 4;

III, 5; III, Escena última. En II, 21 se concreta más aún: *Fulgencio, y después sucesivamente Lorenzo, Rita, Antonia, Consuelo, Ricardo y Fernando* (es la última escena del Acto). Un tercer grupo de acotaciones son las que indican acciones o movimientos que han de realizar algunos actores-personajes, además de señalar quiénes deben estar en la escena: *Antonia, haciendo labor; Rita, que sale de la habitación de Consuelo* (I, 1). *Antonia, Fernando, Fulgencio y Rita (Rita entra en las habitaciones de Consuelo)* (I, 7). *Consuelo y Rita (Sale Rita, procurando entender una carta que trae en la mano)* (II, 6). *Fulgencio, que oye las últimas palabras; después Ricardo y dichas* (II, 8). *Fulgencio y Ricardo se miran un momento sorprendidos* (II, 9). *Ricardo, Consuelo, Lorenzo, que entra y sale, y Fernando en la habitación de la izquierda* (III, 9).

Las acotaciones en el interior de las escenas, en contraste con las que las inician, son bastante escasas, sobre todo en el acto tercero. Si tenemos en cuenta que el dramaturgo leyó la obra con los actores muy pocos días antes de su estreno, llama la atención la confianza que Ayala tiene en ellos, en su profesionalidad y en cómo van a saber transformarse en el personaje que han de interpretar sin agobiarlos con instrucciones (de hecho, se ha relatado alguna anécdota que nos ha permitido observar cómo son capaces de meterse en la piel de los personajes e insuflarles auténtica vida). Hay que valorarlas muy positivamente porque son pocas pero tan precisas y exhaustivas que complementan las acciones y perfilan el carácter de los personajes. Veamos algunos ejemplos por orden de aparición en el texto:

Para el personaje de Antonia: *enjugándose los ojos* (I, 5); *Cubriéndose el rostro con las manos* (I, 11). *Se desmaya; [...] deteniendo a Fernando*, (III, 8). Indican que es una madre sufridora pero con carácter.

Para Fernando: *Cayendo a sus pies* (I, 16); *Con ira [...] Pasándose la mano por la frente y muy abstraído* (II, 14); *Esquivando la mirada de Antonia* (II, 21); *Fernando la mira con calma feroz, coge una silla y se sienta [...] Se contiene* (III, 7). Demuestran un carácter emotivo pero fuerte en su sufrimiento por Consuelo.

Para Consuelo: *Alzando los ojos con aparente tranquilidad [...] Con angustia* (I, 16). *Con sequedad y energía [...] Mirando a su madre [...] Va a acercarse a ella, y al oír su voz se detiene* (I, 17); *Va a leer la carta, y se detiene dominada por un siniestro presentimiento [...] La lee para sí* (II, 6). *Con desaliento; Va a leerla, y se detiene para enjugarse los ojos* (II, 7). *Entra sorprendida y cortada* (II, 10). *Con amargura* (II, 11); *Enterneciéndose a pesar suyo [...] Arrodillándose* (III, 9). *Se dirige a la habitación de Antonia, de donde sale Rita despavorida [...] Cae desmayada* (III, Escena última). Aparece como una joven sensible y sufridora, pero doblegada a Ricardo.

Para Ricardo: *Con desprecio* (I, 14); *Con mucha energía* (II, 9); *Se va* (III,9). Es un hombre decidido y resuelto, que hace su voluntad.

Por otra parte, Ayala también presta especial atención a las didascalias, en las que indica el sentimiento o la emoción que muestran los personajes. Sin embargo, no son muy numerosas, como tampoco lo son los apartes, que echamos de menos, por ejemplo, en la última escena del acto II, el monólogo de Fernando, en donde apenas un par de indicaciones nos dan idea de su lucha interna y de su desasosiego: *Mirando el sobre y recreándose en él [...] Golpeándose en el pecho con ira*. En ocasiones, prescinde de las acotaciones porque las didascalias se perciben a través de las preguntas sin respuesta, las exclamaciones y puntos suspensivos. Se deja al intelecto del actor la representación y ya se dijo que Antonio Vico bordó el papel. Las didascalias suplen las acotaciones inexistentes. Es más, ni siquiera son necesarios los parlamentos completos para que entendamos lo que se suprime. Del nerviosismo de Consuelo en la escena sexta del acto III sabemos por la antítesis de las acotaciones: *Se sienta / Levantándose*, pero después, cuando remeda las palabras de la francesa, tampoco hay apartes ni acotaciones. El enojo que siente y la burla que de aquella hace hay que deducirlos. En la escena séptima, llega Fernando cuando Consuelo espera a Ricardo. Ella le había escrito citándolo, pero suponía que la carta no llegaría a sus manos y ahora no lo quiere en su casa. La escena es muy tensa, pero ninguna acotación da instrucciones; de nuevo el actor debe recurrir a las escasas didascalias y a su propia intuición y experiencia escénica para la representación. Solo tenemos los dos apartes de Fernando (“¡Celos!” [...] “¡Conmigo!”), y uno de Consuelo: (“¡Ay, triste!...”)). Consuelo, *con imperio*, lo echa pero él se niega por lo que la joven *gritando* llama a su madre.

Los diálogos, en cambio, son tan densos en significado y tan ricas las modulaciones de entonación, que con los pocos signos de puntuación que ofrece la ortografía para marcarlas y la adecuada recepción del mensaje se deduce cualquier instrucción que pudiera darse de forma expresa. Con pocas acotaciones y menos didascalias, algo que se justifica por la confianza que tiene el dramaturgo en los profesionales del teatro, y en especial en *Consuelo*, los apartes cobran bastante importancia, como hemos podido comprobar. José M^a Castro y Calvo, en un comentario general, que me parece a propósito, alaba el trabajo de los actores que son capaces de sentir lo que escribe el dramaturgo:

No puede decirse que el escritor del teatro no esté sumergido en la existencia humana; que cuanto inventa su genio lo recrea sobre modelos por él percibidos, pero en esta recreación pone su alma y esta alma queda confiada al artista... [que] siente[n] lo creado por el autor como obra suya propia; personajes por ellos encarnados son suyos y ellos mismos les ha infundido nueva vida y esta que transmiten corre hacia el espectador [...] Como la escena, aún con la

naturalidad debida, tiene una sensibilidad más aguda, de aquí que la impresión sea mayor y más apta para la transmisión de valores y enseñanzas del espíritu (1956, 4-7).

Manuel de la Revilla, refiriéndose en concreto a esta obra, escribió también sobre los actores el 10 Abril 1878:

Los actores del teatro Español han hecho heroicos esfuerzos para interpretar con acierto la obra del Sr. Ayala, y aunque algunos no lo han conseguido por completo, la ejecución ha sido en conjunto muy aceptable.

La señorita Mendoza Tenorio que es una excelente dama joven, ha luchado con valentía para vencer las grandes dificultades de su papel, y si no siempre ha salido airosa, ha mostrado cuando menos su indisputable talento y su buen deseo. Nacida para desempeñar papeles tiernos y sentidos, el de Consuelo no es enteramente adecuado a sus condiciones, y a esta circunstancia y a los escasos recursos físicos de que dispone, se debe el que no haya obtenido el triunfo a que le da derecho su talento; pero puede tener la satisfacción de que en la medida de sus fuerzas ha cumplido su deber.

La señora Marín ha hecho todo lo posible, dadas sus facultades, y el que hace cuanto puede no está obligado a más.

La señorita Contreras debe renunciar al género cómico. Fáltanle para ello gracejo y travesura, y en cambio le sobran ternura y sentimiento. Como dama joven es notabilísima; como graciosa, nunca conseguirá aplausos, y como nadie tiene la obligación de dedicarse a aquello para lo cual no sirve, máxime si en otro terreno puede distinguirse, mucho hará en pro de su fama si se encierra en el género a que la llevan sus aptitudes. Pero mientras haga el papel de Rita, procure acordarse de que es andaluza y no hable con acento sevillano en el acto primero y sin él en los restantes.

El Sr. Vico ha alcanzado en *Consuelo* uno de sus más legítimos y ruidosos triunfos. En toda la obra se ha mantenido a igual altura, distinguiéndose sobremedida en el admirable monólogo del acto segundo y llegando a lo sublime en la escena con Consuelo, del acto tercero. El Sr. Vico habrá comprendido, sin duda, cuán fácil es alcanzar triunfos brillantes sin dar gritos desaforados ni hacer descompuestos ademanes, y cómo un simple gesto o movimiento basta para llevar hasta el delirio el entusiasmo del público. Haga siempre todos sus papeles el Sr. Vico como ha hecho el de Fernando, y pronto se colocará en altísimo puesto, sin poner en peligro su garganta. En *Consuelo* ha rivalizado con los actores más grandes; que no olvide los recursos que le han proporcionado tan merecido triunfo.

El Sr. Fernández ha interpretado con suma gracia y discreción el papel de Lorenzo. Los Sres. Rodríguez y Alisedo han contribuido por su parte al buen conjunto de la obra (1884, 63-65).

VI. 4. 3. Estructura interna

Recurso de nuevo a Revilla:

La acción que en el drama se desarrolla, si de algo peca, es de sencilla; y no obstante interesa y conmueve más que esas concepciones extraordinarias y atrevidas que todos conocemos; porque en ella palpita la realidad de que participamos; porque cada idea, cada sentimiento, cada hecho que allí se nos representa, tiene un eco en nuestra conciencia y nuestra vida; porque para sentir y entender lo que nos ofrece, no necesitamos remontarnos a la región de los monstruos y las quimeras, sino volver la vista en torno nuestro para mirar a nuestros

semejantes, y dirigirla, después al fondo de nosotros mismos para contemplar nuestra conciencia propia (1884, 47).

La acción es una: el desengaño amoroso que sufre una muchacha que se ha dejado llevar por su ambición y ha equivocado la elección del marido. El acto primero corresponde al planteamiento del asunto dramático de la obra. Hay unidad de acción que gira en torno a la petición de mano de Consuelo. Pero es que en este primer acto pueden señalarse también tres partes: introducción, que correspondería al arreglo de la casa y el de Consuelo mientras Antonia y Rita hablan de ella y del esperado Fernando, el novio; el desarrollo correspondería a la llegada de Fernando y su presentación; a continuación, la aparición de Consuelo, en la escena octava, cuando el espectador está ya anhelando verla y comprobar la veracidad de todas las bondades que el resto de personajes han ido diciendo de ella; entre ambos jóvenes se produce una escena de celos; de forma paralela, Fulgencio y Consuelo presentan al novio actual, Ricardo, y la chica intenta convencer a su madre de su preferencia por el segundo; la conclusión correspondería al desencanto de Fernando, la decepción de Antonia y la huida de Consuelo con Ricardo. La construcción de este acto primero es perfecta y se cierra con gran tensión dramática y expectación.

En el acto segundo también hay unidad de acción que gira en torno al nudo: Consuelo recela de Ricardo y sus temores se confirman; se nos descubre el conflicto presentado como cierto en tres motivos principales que funcionan como premoniciones: el ramo de flores que no es para Consuelo sino para Abela (II, 5), la carta de la cantante para Ricardo (II, 6) y la preparación del viaje de ambos a París. Consuelo idea darle celos a Ricardo y cita a Fernando que está dispuesto a arrostrarlo todo por ella. Acaba en tensión dramática.

En el acto tercero hay asimismo unidad de acción. Todo se precipita en torno al aderezo, que era para Consuelo un símbolo del amor de Ricardo, pero este ha pasado de ser de su propiedad a lucirse en el cuello de Abela. Consuelo se rebela contra ese destino y pretende recuperar al marido. Le implora pero este no la escucha. Sale de la casa en coche de caballos, igual que Consuelo salió de la suya en el primer acto. A continuación, también en paralelismo⁴⁷⁵ y como en el primer acto, llega Fernando detrás de Ricardo (en el acto primero había sido al revés) y Consuelo le pide perdón, pero este no se lo concede. Recurre a su madre y esta la ha abandonado como ella la abandonó también en el primer acto. La construcción de este acto tercero es perfecta y su simetría y paralelismo con el primero muy logrado: desmayo-muerte de

⁴⁷⁵ Otro de los recursos estructurales que ya hemos visto que utiliza Ayala en sus obras y que aquí se repite en varias ocasiones.

Antonia/abandono de Consuelo a su madre-de la madre a Consuelo. La distensión dramática que supone el final deja al espectador lleno de incertidumbre.

Hay que tener en cuenta también una acción paralela a la principal: la relación amorosa de Rita y Lorenzo, que en ocasiones ocupa escenas completas, y su vinculación con la acción principal, donde se ve que estos personajes no son utilizados por el dramaturgo para añadir comicidad a la obra, como eran los criados en el teatro áureo, sino que son importantes en la trama de la misma, por lo que sus apariciones no rompen con la unidad de acción. Eso se ve bien, por ejemplo, en el acto segundo, escena primera, en donde Ayala enlaza elementos de la relación de Lorenzo y Rita con la de sus amos. Los criados hablan de sus quehaceres y anticipan un motivo dramático que adquirirá importancia en la acción: el encargo del ramo de flores y de la compra del regalo. En el acto tercero, escena segunda, Lorenzo y Rita acompañan a Antonia y, además de sus proyectos, se refieren también a su grave enfermedad, que anticipan al espectador y que servirá de causa lógica y coherente con su muerte final. Lo mismo ocurre con la historia de Fernando, que recuerda con Antonia, amiga de su madre; o la de Lorenzo, que relata este a su novia justificándole sus deseos de casarse con ella porque tiene su pequeña fortuna, motivo que lo va a asemejar con Fernando que también ha buscado su estabilidad económica antes de proponerle boda a Consuelo. Son todos antecedentes necesarios para la comprensión del argumento pero tan bien ligados que la acción no pierde viveza, naturalidad y verosimilitud.

Acudiendo a lo que podría ser un análisis actancial de la obra, según expone Greimas (1973), esta presenta un claro sujeto que centra toda la acción en sí misma (Consuelo), al que se enfrenta Ricardo como oponente. A ella la mueve la ambición por el lujo, sufrida desde la infancia (destinador); a él el deseo de escalar en el ámbito social adquiriendo prestigio (destinatario). Ricardo cuenta con un ayudante en su objetivo, Fulgencio, pero también con dos oponentes, Antonia (madre de Consuelo) y Fernando (su novio actual). Ambos, movidos por el amor que sienten por Consuelo, intentarán evitar esta unión sin éxito, pues la protagonista, obcecada, no se aviene a razones. En el segundo acto, el destinador de Consuelo cambia al enamorarse de su marido y sufrir los celos por su engaño. Ahora Ricardo busca la felicidad (destinatario) y ya los oponentes no suponen un impedimento en sus planes. Consuelo, que busca convertir a Fernando y a su madre en los ayudantes de su nueva empresa (recuperar a Ricardo), ve fracasados sus intentos por lo que sufre la desazón y el abandono que ella había provocado antes.

VI. 4. 4. Personajes

La crítica de la época no dejó pasar la importancia de los personajes. Según Manuel de la Revilla:

cuantos personajes rodean a Consuelo ostentan como ella una realidad tan exacta, como con razón interesante y decididamente artística y dramática. [...]

Bien estudiados, los personajes culpables de *Consuelo* no son perversos; y lo que es más grave, en el fondo de su conciencia se tienen por buenos y honrados. Hay en ellos una ofuscación del entendimiento y un extravío del corazón más que una criminal y premeditada dirección de la voluntad; y esta circunstancia es una de las mayores pruebas del inmenso talento del poeta, no solo porque muestra su profundo conocimiento del corazón humano y de la sociedad presente, sino porque de esta suerte la lección moral de su obra tiene mayor eficacia que si hubiera sacado a la escena monstruos cínicos y repulsivos, que sólo merecen la horca o el presidio. El gran talento del Sr. Ayala, en esta obra como en todas las suyas, consiste en poner de relieve las deformidades que, sin tener conciencia de ello, llevamos con perfecta tranquilidad dentro de nuestra conciencia, o sin grave escándalo observamos en los que nos rodean.

[...]

El desenlace no es artificial ni violento; es un desenlace sencillo, natural y lógico. Obsérvese en él, sobre todo, la austeridad que debe acompañar a una catástrofe interior más que exterior. Pero esa misma austeridad lo hace infinitamente más conmovedor. Aquella figura sola, terriblemente sola que cierra los ojos para mirar a su alma y se desploma lúgubrementemente sobre el pavimento, es una figura verdaderamente grande y patética (1884, 47-52).

Carlos Guaza y Antonio Guerra opinan del mismo modo:

Consuelo es la personificación de un extravío tan dolorosamente real, como profundamente exacto, admirablemente tomado del medio social en que vivimos, y trasladado a la escena con verdadero colorido, con acentuada expresión histórica, y con delicada sobriedad retratado y embellecido. En esta primorosa y exquisita producción ha puesto su autor de relieve la soledad espantosa que el egoísta va formando en torno suyo en esta vida. El desvanecimiento de Consuelo es, sin duda, el pecado de nuestra época, y pudiera decirse que el tentador fundamental de esta generación positivista. Alucinada por la fantasía, distraída de sí misma, exteriorizada, fascinada por el aparato de mentida felicidad que al sentido ofrecen las riquezas materiales, la posición deslumbradora, el lujo abrumador, Consuelo se olvida de sí misma, no se mira por dentro, ni ve, por consiguiente, los afectos permanentes del alma, las necesidades eternas del sentimiento [...]. De esta profunda perturbación psicológica, ha brotado lógicamente un drama de los más humanos que hemos presenciado en la escena, que envuelve todo un sistema de hechos y de consecuencias admirablemente eslabonados por el poeta, y que viene a ser como el cuadro entero de la vida de nuestro siglo. Para presentar dicho cuadro, el insigne Ayala, con esa difícil facilidad del genio amaestrado por una experiencia tan íntima como profunda, no ha necesitado otra cosa que tomar de la vida corriente los modelos animados y los ejemplares palpitantes que de todos lados se oponen a la vista (1884, 170-171).

Armando Palacio Valdés insiste en la misma característica: la realidad de los personajes:

Apenas pasa un día sin que necesitemos estrechar la mano de una de esas niñas angelicales que van a pie por Recoletos, lanzando miradas furtivas y ardorosas a los carruajes que cruzan. A veces la vemos acompañada de un joven de modesto porte y mirada franca. Es su novio, nos dicen: un muchacho que sigue la carrera de médico y está empleado en una sociedad

de ferrocarriles. Después de escuchar la noticia, pasamos a otra conversación. Más tarde nos dicen que aquella niña se ha casado con Fulano de Tal, un conocido nuestro y hombre acaudalado. Más tarde la vemos en un palco del Teatro Real o en un carruaje de la Castellana, y le quitamos desde lejos el sombrero. Más tarde vemos a su marido acompañando a otra mujer, hermosa y cubierta de galas. Más tarde la encontramos en una casa, nos saluda con afecto, se muestra un poco expansiva y nos dice que no es dichosa en su matrimonio. Y el joven estudiante, empleado en ferrocarriles ¡ay! ni por casualidad vuelve a aparecer por nuestro pensamiento! ¿Dónde está? A lo mejor vemos su nombre en un periódico. Le han nombrado presidente de una comisión científica. ¡Pluguiera a Dios que le nombraran también hombre feliz! ¡Qué historia tan vulgar! Y sin embargo, con ella se ha formado una de las obras más admirables del teatro moderno (1889, 91-92).

Consuelo es la protagonista indiscutible. Es imprescindible acudir a los “Apuntes” de Ayala para calibrar la profundidad de la que el autor quiere dotarla:

Consuelo se casó fascinada por la perspectiva del lujo y de todos los atractivos de la riqueza, tan poderosos en las mujeres, y más en aquellas que, perteneciendo a una familia de mediana fortuna, se educan en colegio, al lado de niñas de casas nobles y opulentas.

Las condiciones de igualdad en que todas viven dentro del establecimiento de enseñanza, hacen que se graben más profundamente en la memoria y en el corazón de las pobres las diferencias que la suerte ha determinado en sus respectivas casas. Una señora, arrastrando brocados o terciopelos, se apea de magnífico carruaje, y, seguida de elegante lacayo, entra en el colegio a acariciar a su hija. A poco viene Antonia pedestremente y en compañía de Rita, quien, por graciosa que sea, no compensa en la imaginación de Consuelo las sedas, el coche y el lacayo. La diferencia queda establecida y, para que no se olvide, allí permanece la niña afortunada, la cual, aun en el caso de ser de buena índole y de carácter noble, al hablar sencillamente de las cosas que hay en su casa, ha de hacer, sin procurarlo, el catálogo de las muchas que faltan en la de Consuelo.

La molesta impresión que estas continuas desigualdades le causaban, engendraron, por consiguiente, en ella un vivo, aunque muy reservado, deseo de ser rica y aristócrata; deseo concebido en la edad más a propósito para hacerlo permanente.

¡Pues añádase que, si bien Fernando iba con frecuencia al colegio a visitar a Consuelo, se presentaba siempre medianamente vestido, mientras que los amigos, los primos y los hermanos de las compañeras de nuestra joven, todos eran muy elegantes!

Consuelo, en el fondo, no es perversa, ni mucho menos. Está alucinada; y, atenta a su ilusión, no se persuade bien de toda la pena de Fernando... Pero no adelantemos el discurso.

Fuera ya del colegio, el talento y la bondad de Fernando crearon en ella simpatía, cariño y hasta amor... ¡Se hubiera casado con él y habría sido una excelente esposa, si, al volver de la estación del ferrocarril, adonde, en compañía de su madre, había ido a despedirse de Fernando, no se hubiera encontrado a su vecino Fulgencio, quien, fino y amable, según costumbre, se empeñó en llevarlas en su soberbio coche hasta dejarlas en casa!

Desde aquel día se trataron íntimamente; y en la tertulia de Fulgencio fue donde se despertaron todos los dormidos deseos de Consuelo. Allí conoció a Ricardo, y, cuando el pobre Fernando volvió, ya estaba reemplazado en el corazón de su prometida.

Se casó ésta, según he dicho, con Ricardo, fascinada por las riquezas, y apasionada, no de él, sino del lujo; pero la pasión apremiante y casi brutal de Ricardo armonizó tan perfectamente, por el pronto, con el esplendor de saraos y festines, que la impresionó hasta el punto de preñarla verdaderamente de su marido. Pasó algún tiempo, siendo feliz por completo, pues se veía joven, bella, rica, mimada, y hasta su buena madre le ocultaba quebrantos de salud y tristes presentimientos, con tal de no perturbar en lo más mínimo aquella felicidad absoluta...

Al empezar el Acto segundo siente Consuelo alguna inquietud; se figura que se ha entibiado algo el amor de su marido, y esta sospecha, que le causa verdadero espanto, aviva más

su amor. Pero, verdaderamente, no tiene ningún motivo para dudar de Ricardo. Habla, sin embargo, con su madre de su amor, de su vago recelo, y de todo. Es aniversario del día en que le dio el sí a Ricardo, y éste, contra la costumbre establecida, no da muestra ninguna de recordarlo. ¡Cada hora que pasa la inquieta más!

La criada le entrega entonces la carta dirigida a la cantante. Esta herida, que nubla de pronto el cielo de su dicha, la perturba profundamente. Cree que la igualdad inalterable de su propia pasión ha producido la indiferencia de Ricardo, y entonces concibe la insensata idea de darle celos con Fernando.

Cuando reciben la invitación para oír a la cantante en una casa particular, dice que no irá. El marido responde, sin embargo, que irá él; y entonces al verle escribir la respuesta afirmativa, es cuando ella escribe a su vez una carta a Fernando dándole cita; bien que le ponga esta carta delante del marido, como muy deseosa de que la lea.

Debe haber una escena en que Consuelo se informa con satisfacción de la buena suerte de Fernando; con esto tranquiliza su conciencia.

Otra escena con su madre, después de leer la carta en italiano, puede ser de buen efecto, amén de que proporcionará natural intervención a la madre, quien de otro modo correría en este Acto grandísimo peligro de convertirse en figura decorativa (1965, III, 369-370).

Como vemos, en estas notas que va a seguir al pie de la letra y en las que se mezcla el estudio del personaje con las reflexiones acerca de la construcción de la obra, nos parece hallarnos ante un padre –Ayala- que quiere a su hija –Consuelo- y se lo disculpa todo aunque sepa que es ambiciosa, vanidosa, egoísta, de carácter voluble; defectos que él mismo reconoce e intenta justificar por las circunstancias ambientales en que se desarrolló su infancia y la influencia que el colegio para niñas ricas ejerció sobre el ánimo de Consuelo, haciéndole desear todas las cosas bellas y lujosas que ella no tenía.

Octavio Picón comenta, parafraseando, ese “Estudio del corazón de Consuelo” y hace hincapié en la importancia que el autor concede a la influencia que el medio ambiente tuvo sobre ella. Añade además otra característica que también Ayala considera y trata en la obra: la herencia biológica y su determinación en la protagonista (1891, 37-39). Y este puede ser un buen momento para hablar de los rasgos naturalistas que encontramos en *Consuelo*. Tengamos en cuenta que las citadas son dos de las claves del naturalismo y la polémica sobre este movimiento ya se había iniciado desde que los hermanos Goncourt publican en 1865 *Germinie Lacerteux*, como es sabido. De hecho, en 1881 publica Galdós *La desheredada* y en 1879 Manuel de la Revilla ya había tratado el asunto en su artículo “El naturalismo en el arte”, donde afirma que la estética nueva no es sino la “fase novísima del realismo” y que la diferencia con este no es de principios sino de grado en la reproducción de la realidad. Revilla opina que la fidelidad en cuanto a la imitación de la realidad sigue siendo absoluta; así que la belleza de la obra no está en la de la cosa copiada, sino en “la belleza de la forma en que la representa el artista; en la belleza

de la emoción en ella reflejada, o lo que es lo mismo, en la belleza de la expresión⁴⁷⁶. El naturalismo va a permitir que lo feo y lo inmoral puedan proporcionar materia para la literatura y para el arte, de igual modo que ya aparecían en los textos antiguos, en la cerámica griega clásica, en los frescos romanos de Pompeya y en tantas obras de la literatura española de todos los tiempos. Podemos decir que en *Consuelo* hay inmoralidad en todas las actuaciones y en cuanto representan Ricardo y Fulgencio, y también la hay en la protagonista, en quien contrastan la belleza física, exterior, con los rasgos negativos, interiores, de su carácter y la carencia de afectos sinceros que muestra en sus sentimientos, especialmente y en grado máximo en el acto prostitutivo que supone el aceptar casarse con Ricardo porque le ofrece una vida lujosa. Ayala fue consciente de que su comedia era “estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio”, que era como definía Emilia Pardo Bazán la novela y, ateniéndose a esos postulados, hace un análisis pormenorizado de la evolución del carácter de la protagonista. “La novela – decía la autora gallega- es tratado de la vida y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales⁴⁷⁷. Esa misma definición puede aplicarse a esta obra de Ayala que, sin duda, coincide con el argumento que después expuso *Clarín* en su discurso en el Ateneo, en el que rechazaba que la fotografía diera mejores resultados que el arte naturalista ya que se necesita inteligencia para seleccionar asuntos⁴⁷⁸. En cuanto al castigo -la soledad absoluta- que el dramaturgo inflige a su protagonista no responde sino al afán moralizante de la ‘alta comedia’, y hay que verlo como rasgo reminiscente del realismo, del mismo modo que lo son los trágicos finales de Isidora Rufete o de Ana Ozores.

Analicemos los rasgos naturalistas que posee la obra. La influencia que el medio ambiente y las circunstancias ejercen sobre la niña Consuelo explicarían que de mujer necesite sentirse dueña de las cosas de las que no ha podido gozar en su infancia. Consuelo no quiere únicamente participar en la cultura del ver, quiere poseer lo que ve. Para ella no es bastante recrearse en los museos ni disfrutar el aire fresco de los parques públicos, como es suficiente para su madre; ella necesita “poseerlos⁴⁷⁹”, y quiere cosas concretas: una quinta a las afueras de Madrid, jardines como los de Granada con estanques, un palco en el Real, viajar a Italia y a Alemania, un piano donde poder interpretar el sublime *Ave María*, paredes que hablan porque están llenas de cuadros de pintores que “honran a España”: acuarelas, *impresiones*, lienzos de

⁴⁷⁶ *Revista de España*, 68, 1879, 164-184 (apud Walter T. Pattison, *El Naturalismo español*, Madrid, Gredos, 1969, 35).

⁴⁷⁷ Apud Pattison, idem, 39. Es lo mismo que opina Revilla cuando habla de la diferencia que hay con la fotografía, idea en la que insisten todos los naturalistas.

⁴⁷⁸ Este Discurso en el Ateneo fue resumido en *El Progreso* con fecha 20 de enero de 1882 (apud W. T. Pattison, *op. cit.*, 43-44).

⁴⁷⁹ Gies insiste en la diferencia entre “tener” y “poseer” (1994a, 355-357).

varias costumbres, paisajes... “¡Esto sí que es de buen tono, / este es lujo que entusiasma!”, exclama llena de emoción (I, 11). Se le ha presentado la oportunidad de ser como eran sus compañeras de colegio –“hijas de grandes de España, / de hacendados, de banqueros” (I. 10)-. Con ello cree que podrá superar su complejo de inferioridad:

CONSUELO: Di, mamá: ¿no te agradaría
que fuese tuya una quinta
espaciosa e inmediata
a Madrid, con pabellones
de buen gusto, rodeada
de soberbios eucaliptos
que la atmósfera embalsaman,
con hileras de castaños
de Indias, bosques de acacias,
y estufas donde las flores
de las tierras más lejanas,
en fuerza de oro y cuidado,
viven cual niñas mimadas[...]
¿No te agradaría
oír artistas de fama,
tener un palco diario
en el Real, marchar a Italia,
Alemania...[...]
¡Ay, mamá!, ¡si tú pudieras
llenar una y otra estancia
de acuarelas, *impresiones*,
paisajes, lienzos de varias
costumbres!... ¿Dónde hay placer
como entrar en una sala,
donde elocuentes y vivas
todas las paredes hablan,
sin que en ellas desperdicien
los ojos ni una mirada?[...]
Sí, mamá; porque me agradan
los buenos cuadros, quisiera
meterlos dentro de casa.
(I, 11)

Para lograr todo esto, se vende a Ricardo porque, según ella misma se engaña y justifica: “¡Me idolatra [...] Y su inmensa / fortuna pone a mis plantas” (I, 11). Pero quiere el consentimiento de su madre para no sentirse tan casquivana ante ella misma y tan desleal con Fernando, aunque no lo consigue. Ocurre, sin embargo, que, cuando ya se ha casado con Ricardo, es rica y vive rodeada de lujo, no ha saciado todavía su voracidad por adquirir más, lo cual indica que su ambición está próxima a convertirse en una obsesión paranoica y que, evidentemente, no ha superado su complejo. Para empezar lo quiere a él y además las cosas:

CONSUELO:Fotografías
de los lienzos y acuarelas
de Fortuny. He de comprarla.
¡De Goupil!
(II, 6)

Por otra parte, la herencia biológica de su padre, que le recuerda su madre precisamente cuando ella se decide por Ricardo, es otro factor decisivo en ella. Para Antonia esos rasgos genéticos transmitidos son una desgracia que determinan la manera de ser de su hija y que ella se teme que la conducirán a la infelicidad, cuando no a la afrenta, igual que le ocurrió a su padre:

ANTONIA:Calla, que estás renovando
la memoria más infausta
de mi vida. De ese modo
tu padre infeliz me hablaba.
“Quiero ascender, me decía;
quiero ceñirme la faja
de general, y moverme
en una esfera más alta.
Por ti, por mí, por la prenda
de mi amor”; y te mostraba
a ti, que estabas durmiendo
en la cuna.
(I, 11)

Los mismos delirios de grandeza que tenía su padre y que lo llevaron a “su afrenta y su muerte” son los que padece Consuelo y se convierten también en un rasgo paranoico. Pero con ser estas dos características señaladas tan importantes, no hemos terminado ahí con los rasgos naturalistas que encontramos en la obra. Hemos de volver a Pattison porque recoge en su estudio la opinión de Cánovas del Castillo, quien también entró en la polémica literaria con su *El solitario y su tiempo*. En un capítulo de este estudio, “El naturalismo y el Solitario”, publicado en *La Época* el 8 de octubre de 1883, afirmaba que la novela no solo tiene lugar en un sitio determinado sino también en una época histórica precisa, de ahí que los autores mencionen sucesos conocidos, no en tiempos lejanos, sino acontecimientos recordados de todo el mundo –la Revolución del 68, la abdicación de Amadeo de Saboya, la restauración de Alfonso XII...-. Efectivamente, del mismo modo que Galdós en *Fortunata y Jacinta* nos presenta a Isabel Cordero, que recuerda los nacimientos de sus hijos asociándolos a fechas célebres del reinado de Isabel II, así también Antonia recuerda los deseos por ascender de su marido, sus vanas

reflexiones y el desenlace deshonroso y trágico que tuvo en un momento concreto de la historia de España:

ANTONIA: surgió
la rebelión insensata;
surgió su afrenta y su muerte,
y tu orfandad y mis lágrimas.
(I, 11)

Antonia puede referirse a una de las sublevaciones más importantes, la revolución de 1854, con la Vicalvarada y el posterior Manifiesto de Manzanares, que trajo como consecuencia el destierro de la reina madre M^a Cristina. En 1866 tuvo lugar también la sublevación del Cuartel de San Gil, el 22 de junio, por el que fueron fusilados sesenta y seis sargentos responsabilizados de organizar el motín. Si tenemos en cuenta que Ayala escribió la obra en 1867, lo más coherente sería que se refiriera a los hechos ocurridos en 1854 para que Consuelo, en la “época actual” en que suceden los hechos dramáticos, tuviera alrededor de trece años.

Por último, queda por reseñar como rasgo naturalista el que reclamaron los escritores de reivindicar el derecho a reproducir exactamente el lenguaje del pueblo⁴⁸⁰. En ese sentido, es significativa la lengua gallega que utiliza Lorenzo permanentemente en las escenas primeras de los actos segundo y tercero de la obra: *remunona, justadito, branca, gargantita, ouro, cadeira*...La lista de palabras es amplísima y demuestra claramente que Ayala se documentó bien para caracterizar a este personaje.

Volvamos a Consuelo. Ayala, a través de Rita y de Fernando en el texto dramático, la describe muy detalladamente en su aspecto físico, pero ya tenía hecho su retrato con anterioridad en sus Apuntes:

Lo primero que sorprende agradablemente en tu persona, al que tiene gusto y cultura suficientes para apreciarla en todo su valor, es el exacto equilibrio y perfecta armonía que existe entre el todo y cada una de sus partes. El agrado que produce el conjunto, a medida que detalladamente se examina, se va convirtiendo en admiración y embeleso. No hay en ti ninguno de esos rasgos de brocha gorda que producen un efecto tan pronto como pasajero. No; todo es delicado y armonioso; parece que la naturaleza quiso formar el premio de la cultura y del buen gusto, y dijo al crearlo: “Solamente aquellos a quienes el cielo haya concedido un corazón impresionable y una imaginación tan perspicaz como exquisita, podrán comprender y gozar todos los encantos que les entrego en esta mujer (1965, I, 360).

Llama la atención el hecho de que, a pesar de ser tan atractiva por poseer una extraordinaria belleza, no a todos los críticos le cae bien este personaje, y verdaderamente hay

⁴⁸⁰ W. T. Pattison, *op. cit.*, 130.

que decir que en el acto primero es excesiva e incluso odiosa: es pueril y mimada, presumida y suficiente, zalamera con su madre y cruel con Fernando. Y muy egoísta, como ella misma reconoce hablando con su madre de su boda y su rechazo de Fernando:

CONSUELO: y avanzando
inflexible y sorda y ciega
al propio remordimiento
y a su dolor y a tus quejas,
me casé.
(II, 3)

Su egoísmo es precisamente el rasgo en el que Palacio Valdés insiste con bastante ironía, al tiempo que describe a los demás personajes:

Consuelo era un ángel de esos que piensan mucho en su porvenir, “y no se empalagan nunca de sí mismos cuando se miran al espejo”. Fernando la amaba con toda su alma, como aman los hombres sensibles y honrados, sin empalagarse jamás de pensar en ella. Fernando llega un día a casa de su amada después de larga ausencia. Consuelo se desmaya al verlo. ¡Qué corazón tan puro! Examinad bien ese corazón, no obstante; dadle muchas vueltas en la mano, y percibiréis en cierto paraje una ligera picadur. Por allí ha penetrado el gusano de la vanidad. Arrojad, arrojad pronto ese corazón. Dentro de él ya no hay más que podredumbre.

¡Pobre Fernando! ¡Acaba de recibir la primera pedrada que el egoísmo arroja a la inocencia en este mundo! Consuelo, aquella niña que había visto por vez primera sentada al piano,

Muy sorprendida y risueña
de que mano tan pequeña
moviese tan grande estruendo.

aquella niña que se había filtrado en su alma como un rayo de luz, no era un rayo de luz de los cielos, sino de las hogueras del infierno. El oro que Fernando despreciara por no manchar su conciencia, lo había recogido Ricardo, y Ricardo había decidido pedir la mano de Consuelo por conducto de Fulgencio, el mismo día que llegó Fernando. Consuelo a su vez había decidido casarse con Ricardo. ¡Qué tiene de particular! ¿Acaso es la primera niña que deja un novio y toma otro? Así razona ella con profundidad que encanta y admira a Fulgencio, hombre muy bien aficionado con el sentido moral predominante en nuestra sociedad.

Hay una escena violenta entre Consuelo, Antonia, su madre, y Fernando. Antonia, que amaba ya a este como a un hijo, se desmaya [...] Así termina el acto primero.

Ricardo era un hombre frío, imperioso y egoísta. Nada tiene de extraño que Consuelo se enamorara de él perdidamente. Ricardo, pasada la luna de miel, considera a su mujer como el mueble más elegante de su casa. Una vez satisfecha su vanidad por esta parte, era imprescindible satisfacerla por otra, y al efecto dedica su amor y sus brazaletes a una renombrada cantante. Consuelo sorprende una carta y paladea todo el amargor de los celos. Fulgencio, el dulcísimo Fulgencio, tiene la buena ocurrencia de convidar a comer en su casa (donde comían también Ricardo y Consuelo) a Fernando. ¡Con qué jovial indiferencia había escuchado Consuelo esta noticia! Al saber Fernando que va a sentarse a la mesa en compañía de Ricardo y Consuelo, trata de irse.

Ya es tarde. Consuelo penetra en la habitación y experimenta una ligera sorpresa, de la cual bien pronto se repone. Mientras Consuelo habla con Fulgencio para informarse del concierto donde canta su rival, Fernando, apoyado en una silla, no despliega los labios. En este silencio tan natural, tan delicado, tan conmovedor, se revela bien claramente lo poeta que es el Sr. Ayala. Un

autor observador no hubiese dejado nunca de hacer prorrumpir al desdichado amante en desesperadas exclamaciones, que destruirían enteramente el efecto de esta interesantísima escena.

Fernando no quiere quedarse a comer, y Consuelo le despide diciéndole:

Pues, Fernando, que nos veas
antes de irte; no seas
ingrato...

Todos nos hemos oído llamar ingratos de esta suerte por alguna hermosa dama; pero todos conocemos también la trascendencia de la suave y distraída sonrisa que suele acompañar a este adjetivo. Por eso Fernando cae desolado en una silla, cubriéndose el rostro con las manos. ¡Cómo la ama todavía!

Consuelo, ofuscada por los celos, se arroja a dárselos a su marido con Fernando, suponiendo que éste, amante suyo en otro tiempo, era el mejor para el caso. En presencia de Ricardo le escribe una carta invitándole a que venga a visitarla, y entrega el billete a Ricardo para que lo remita a su destina (esto es, para que lo lea). Pero Ricardo, no lee el billete, porque ha leído ya todo lo que necesitaba en el alma de Consuelo, y lo deja intacto sobre la mesa. Llega Fernando, y Fulgencio, que había recogido el billete, se lo entrega.

¡Por qué le habrá escrito una carta tan infame! Parece increíble que dos renglones de una letra menuda y desigual vuelvan el entendimiento y hasta el corazón del revés. Yo, sin embargo, lo creo a pie juntillas. Fernando se sorprende, se acalora, se llama infame, delira... y resuelve acudir a la cita. Da fin el acto segundo.

Es de noche. Lorenzo, el criado de Ricardo, después de haber acompañado al Teatro Real a Consuelo, se entretiene en coloquio amoroso con Rita, la doncella. Algunos tildan de larga esta escena. Yo la encuentro tan extraordinariamente bella, que nunca me he fijado en sus dimensiones. El suave donaire, el sosiego y la frescura de esta escena son medios artísticos de gran delicadeza para que la aparición del drama cause efecto más seguro. El drama aparece con la entrada repentina y violenta en la escena de Consuelo. Se dirige al armario de sus joyas, y pide con voz temblorosa la llave a Rita. En el teatro había visto a su rival luciendo un aderezo muy semejante a uno suyo, y viene a saber si es el mismo. El aderezo no está en el armario. En el mismo instante aparece Fulgencio que, de acuerdo con Ricardo, era portador de otro aderezo igual y una mentira. El portador recibe en pago de sus buenos oficios algunas injurias, y Consuelo se queda a solas con su amargura y sus celos abrasadores. ¡Cuán lejos estaba su pensamiento en aquel instante de Fernando! Y, sin embargo, en aquel instante Fernando entraba en la casa, subía la escalera, alzaba la cortina del gabinete. ¿Qué venía a hacer allí? Consuelo, la misma Consuelo, cuya mano había escrito una carta llamándolo, se lo pregunta con sorpresa.

Fernando venía a apurar las heces de aquel cáliz que el destino le presentó al enamorarse de Consuelo. Venía a saber que no sólo no había sido amado jamás, sino que su amor había servido en esta ocasión de señuelo para atraer al precioso e irresistible Ricardo. ¡Y la mujer que se cebara con tanta saña en su pobre corazón estaba allí, la tenía delante de sus ojos, siempre con su rostro dulce y angelical! Fernando se para a meditar el estrago que aquel rostro dulce y angelical ha hecho en su alma, y se sienta con tranquilidad aterradora en una silla. ¿Qué intenta? ¿No repara que Ricardo vendrá muy pronto? ¡Qué importa! “Hoy habrá penas para todos”, dice con sonrisa feroz el desdichado amante. Y ni las amenazas ni las súplicas de Consuelo le conmueven. Mas al fin le disuaden de su propósito las lágrimas de Antonia, de aquella pobre madre que había protegido su amor en otro tiempo.

¡Triunfa el crimen! ¿Quién lo duda,
si hasta le prestan su ayuda
la virtud y la bondad!

exclama Fernando al partir. Llega Ricardo, y sin sospechar siquiera, o si los sospecha sin dárselo nada de los atroces tormentos que sufre Consuelo, se despide de ella para París. Se va a París con su querida. La infeliz esposa se arroja a los pies del marido, y con sus lágrimas y ruegos quiere retenerlo. Todo es en vano. Las lágrimas pueden mucho con los hombres que tienen corazón, pero nada con los que no lo tienen. Se va Ricardo y aparece Fernando que, por haber hallado la puerta

cerrada, tuvo necesidad de presenciar la escena anterior desde la habitación contigua. A él se dirige la infeliz Consuelo pidiéndole perdón. Pero Fernando, el humillado y escarnecido Fernando, ¡cómo se ha de compadecer de sus tormentos, cómo de ha de apiadar de ella! Se va Fernando como se había ido Ricardo. En aquel amargo trance, ¿a quién acudir? ¿Quién podía compartir con la desventurada esposa el dolor de aquel fiero abandono? Tan sólo su madre, su tierna madre, que tanto la amaba”. Mas al dirigirse al su habitación, Rita sale de ella dando gritos y pidiendo socorro... Su madre se había ido también a otro mundo mejor!

“¡Dios mío! (exclama Consuelo desplomándose) ¡Qué espantosa soledad!”

Sí. La soledad espantosa que el egoísta va formando en torno suyo en esta vida. El desenlace no es tan artificioso ni violento; es un desenlace sencillo, natural y lógico. Obsérvase en él sobre todo la austeridad que debe acompañar a una catástrofe interior más que exterior. Pero esa misma austeridad lo hace infinitamente más conmovedor. Aquella figura sola, terriblemente sola en medio del escenario, que cierra los ojos para mirar a su alma, y se desploma lúgubrementemente sobre el pavimento, es una figura verdaderamente grande y patética (1889, 92-99).

El propio Ayala, a través de Fernando, vitupera a Consuelo:

Es la vanidad un vicio tan funesto, que él solo basta para afejar la mayor hermosura; y cuanto más hermosa es una mujer, más disgusta al hombre su vanidad; porque tan presunción y engreimiento hacen que la mujer se quiera a sí misma más que a nadie en el mundo. Parece que a estas mujeres vanidosas les basta para vivir contentas la perpetua contemplación de su hermosura, y al hombre le mortifica y le molesta que una mujer no necesite su concurso para ser dichosa. De suerte que este vicio es odioso, no sólo por lo que en sí tiene de ridículo, sino porque es perpetuo inconveniente a la fusión de las voluntades, a la generosidad y dulce abandono del amor. Una vanidosa jamás se funde enteramente con nadie [...] Es preciso entregarnos por entero para recibir en cambio toda entera la prenda de nuestros amores [...] por nada del mundo quisiera yo que esta oruga marchitase la divina flor de tu belleza (1965, I, 359-360).

Consuelo es infantil e irresponsable. Cuando está esperando en su casa a Ricardo y este llega, Fulgencio lo informa de que Antonia se opone a su boda. Consuelo le pide que hable él con su madre y este la trata del modo más irrespetuoso y cruel (I, 12). Consuelo, lejos de sentirse ofendida y defenderla, en una actitud cobarde e ingrata, se le echa encima: “Solo me falta / que tú, mi madre, me acuses / a Ricardo [...] ¿Así agravias / mi amor?” (I,13). Aunque ha sido prepotente con la madre, Ricardo no se atreve con Fernando y se despide justamente al regresar este, si bien de forma fanfarrona y chulesca lo había amenazado en su ausencia: “Yo me encargo / de hablar con él; y si tarda...” (I, 14) y tampoco Consuelo lo defiende. Se muestra después frívola cuando Fernando está destrozado. Ella intenta justificarse pero al espectador le suena a excusa porque lo único que le importa es que va a salir y la están esperando (I, 15). El joven no se conforma:

FERNANDO:El olvido es necesario.

CONSUELO:¡Sí, Fernando!

RITA (en aparte) (¡Qué serena!
y se desmayó de pena
cuando se murió el canario.)
CONSUELO: Yo siento dolor profundo,
créelo, de afligirte así,
y quisiera para ti
todos los bienes del mundo.
FERNANDO: ¿Quién te compra?
CONSUELO: ¡Por piedad!
Óyeme sin agraviarme.
FERNANDO: ¡Qué buena!... Quiere matarme
con toda comodidad.
¡Es Ricardo!... Anda insultando
con su lujo, y ese tren
debe a la estafa.
CONSUELO: ¿De quién
no se murmura, Fernando?
Esa es costumbre notoria
de la malicia importuna,
que para cada fortuna
inventa una mala historia.
[...]
Me ausento
si hablas así; basta ya.
(I, 16)

Cuando Fernando se ha arrodillado pidiéndole que recapacite y su madre lo apoya, ella, obcecada y pueril, exclama: “¿Eres madre de Fernando o mía? (I, 17). De infantil y cobarde es también su actitud al pedirle a Fulgencio que hable él con Fernando a lo que este se niega:

FULGENCIO: ¡Ah! No; ¡no gusto
de notas desafinadas!
Ustedes ahora lo amansen;
que en pasando esta borrasca,
yo le buscaré una novia
opulenta y hasta guapa.
(I, 14)

Por último, al final del acto, Antonia sufre un desmayo pero a Consuelo, cruel con su madre, le falta tiempo para marcharse corriendo apenas esta empieza a recuperarse. Ninguno de esos comportamientos es gratuito y todo está perfectamente buscado por el autor. *Clarín* justifica a Consuelo y dice que los crueles son los tiempos, y que más que consuelo es desesperación. José Martínez Ruiz, *Azorín*, también se deja impresionar por ella:

En el primer acto, Consuelo se revela a sí misma; antes no sabía ella lo que era, y ahora ya lo sabe. Consuelo, al parecer es una mujer sensual, espontáneamente sensual, con una sensualidad candorosa, inocente, como el candor del propio Ayala; siente Consuelo la atracción

del mundo; le seduce todo lo que es refinamiento. Y en este primer acto, ante el estupor de los que presencian su cambio, es decir, su revelación Consuelo pregunta –y lo hace con ingenuidad–: “¿Qué pasa aquí? ¿Soy la primera que tuvo un novio y se casa con otro?” Fernando, su prometido, ha estado ausente; al volver, ya no es la misma Consuelo; sin la ausencia se habría llegado al mismo resultado. Consuelo se rinde ante el rico y deja a Fernando. Todo es sencillo y natural en Consuelo. Estamos en presencia de uno de tantos enigmas femeninos [...] En el segundo acto presenciamos la irritación de Consuelo. Su marido proporciona, naturalmente, a Consuelo todas las comodidades y lujos apetecibles; pero le falta algo a Consuelo: la fidelidad del marido. Y con la fidelidad, el cariño, el cariño confortador. ¿Cómo Consuelo no ha podido adaptarse a tal situación? ¿De qué modo este natural suyo sensual no logra sobreponerse al desvío del marido? No puede transigir Consuelo; en el tercer acto ya la irritación que Consuelo siente en el segundo se acrece; es la afrenta, la afrenta que supone una rival, triunfante de Consuelo, lo que hace que Consuelo se exalte. ¿Todo se ha perdido? ¿No se podrá salvar nada? ¿Y Fernando? [...] Y este es el final de *Consuelo*, que hace escribir a *Clarín*: “El final de *Consuelo* encierra una lección profunda, tan profunda, tan exenta de dogmatismo artificial y empalagoso, está cincelado con tal maestría, que merece por todo aplauso un silencio reflexivo”. Final que depende de cómo module la actriz su grito: como el final de *Hedda Glaber*, de Ibsen, depende también del tono con que, antes de entrar en su cuarto, pronuncie Hedda sus últimas palabras. Consuelo es una Hedda sensitiva, y Hedda es una Consuelo metafísica” (1946, 3).

Sin duda, lo más relevante de las palabras de *Azorín* es la comparación que establece con *Hedda Glaber*, de 1891, famosísimo drama de Ibsen y uno de los que colocaron a su autor en la cúspide de la fama como dramaturgo novedoso de principios del siglo XX. Ya se ha indicado que también existen concomitancias con *Casa de muñecas*, que es un año posterior a esta obra de Ayala, y es que ambos dramaturgos llevan a cabo en ellas profundos estudios del carácter femenino, inusuales en el teatro de su época⁴⁸¹. Ayala comparte, así, con Ibsen el análisis del alma de los personajes femeninos. El denominador común a esas mujeres, la de Ayala y las de Ibsen, es que, en una sociedad donde prima el punto de vista masculino, se destruyen a sí mismas después de haber destruido a cuantos las rodeaban y querían.

En cuanto a las palabras con las que *Clarín* y *Azorín* se refieren al carácter de Consuelo, es de destacar la actitud comprensiva y generosa que tienen los dos grandes críticos; no es posible, sin embargo, convenir con ellos ante el carácter egoísta e irresponsable de la protagonista. La impresión que produce al inicio del acto segundo, después de varios años de casada, es que está contenta consigo misma y no indaga en la cara de su madre para saber qué piensa ni cómo sufre, porque ella vive en un mundo de ilusión y no quiere nubes en su horizonte. Es egocéntrica, rica y regalada por su marido; viaja a Europa, asiste al Teatro Real,

⁴⁸¹ El hecho de que Azorín, buen conocedor de la literatura del siglo XIX, y en especial del realismo y del naturalismo, compare a Ayala con Ibsen es suficientemente significativo porque supone que esta obra de Ayala puede considerarse naturalista o prenatalista (Sus ideas sobre ambos movimientos las analiza Enrique Rubio Cremades en “Azorín, crítico literario de Leopoldo Alas”, 1985). Entre Hedda y Consuelo, sin embargo, hay alguna diferencia notable: ambas son inteligentes y están aburridas, pero la maldad que se observa en Hedda no la tenía Consuelo; por otra parte, los desenlaces son significativamente distintos: Hedda se pega un tiro mientras que Consuelo, dentro de la moral católica, no llega al suicidio y simplemente se queda sola.

tiene amigos influyentes y su mismo marido lo es, según ellos mismos dicen... Cuadra perfectamente en el tipo de mujer que Ramón de Navarrete define como “la coqueta”:

La dama elegante y de alto rango es la coqueta por excelencia, porque posee más medios de que disponer para servir a sus inclinaciones, y porque su vida entera se consagra a perfeccionar el sistema que sigue. Así se la ve por días lánguida, vaporosa, sentimental, alegre, viva o revoltosa; así combina el traje y los colores con el papel que va a representar, adoptando el negro cuando quiere dar a su semblante una expresión grave y triste; el rosa para aparecer fresca y lozana; el blanco cuando desea que se la juzgue candorosa e inocente, y en fin el azul cuando se finge celosa (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1843, 37-38).

¿Hasta qué punto Consuelo quiere a Ricardo de verdad o lo quiere porque con él colma su vanidad convertida en la mujer más guapa, rica, deseada, envidiada... y forma con él una “bizarra pareja”, como dice Fulgencio? ¿Llega a amarlo sinceramente o es quizá que se ha convencido a sí misma de que lo ama porque él representa todo lo que ella no es o no ha sido, o sea, que con él cree superar ese complejo de inferioridad del que ya hemos hablado? Albergó serias dudas.

CONSUELO: Su soberbia
posición, su tren, su lujo,
resucitaron las muertas
memorias de mi colegio:
recordé mis opulentas
amigas: puse la mira
en igualarme con ellas.[...]
¡Hoy me sujeta,
hoy me manda, madre mía,
más de lo que yo quisiera!
No he tenido que apelar
al deber que ya me ordena
tenerle amor. Los arranques
de su condición resuelta;
el contraste que formaba
su altivez con la modestia
del silencioso retiro
donde viví; la vehemencia
con que supo arrebatarme
casi de la misma iglesia;
su entereza; su dominio
de sí; su pasión espléndida,
que no hay capricho en mi mente
que en realidad no convierta;
todo me apasiona.
(II, 3)

Octavio Picón comenta esta explicación que da a su madre:

Consuelo, acostumbrada a la dulzura de su madre y a la constante apacibilidad de Fernando, encuentra una novedad que la impresiona y fascina en la impetuosidad de Ricardo. La vehemencia con que atropelló todos los obstáculos para llegar a comprometerla; la prontitud con

que resolvió su casamiento; el lujo de que la rodeó; su brusca pasión, sus arrebatados transportes, todo contribuyó a fascinarla: Ricardo era la síntesis, la representación y resumen de las riquezas deseadas y de la ostentación conseguida: su pasión vehemente, más propia de un amante que de un marido, era por otra parte la que mejor se adaptaba, la que más armonizaba con el resto de su nueva vida (1891, 37).

Puede observarse que en el parlamento anterior Consuelo no cita ninguna cualidad interior o espiritual positiva de Ricardo, y es injusta con su madre que la ha criado con todo esmero y sacrificio, crianza que ella tacha de “retiro silencioso”. Ama a Ricardo por los rasgos animales que posee: es el macho más fuerte, el más poderoso, con el que ella, inconscientemente y como hembra, se siente más satisfecha y más protegida. La fantástica idea que tiene Consuelo de Ricardo nos hace recordar aquella idea de Milan Kundera, quien afirmaba que la mujer no busca al hombre hermoso, sino al hombre capaz de conquistar mujeres hermosas, por eso los celos empiezan a agujonear a Consuelo. Como macho él busca la unión sexual rápida y puntual (a la que ya me referí), de ahí que la sacara volando de la iglesia y que la abandone cuando ya se ha saciado. Pero es que él se siente realizado con esa faceta irracional, por eso cuando Consuelo le pide que no se vaya a París, o, lo que es lo mismo, que deje a Abela, dice: “¿Eso propones a un hombre?” (III, 9). No hay duda de que la mención de las necesidades sexuales es un motivo más propio del naturalismo, pero también sirve para animalizar y rebajar al personaje que así lo manifiesta; de ahí que sea un recurso, como ya hemos visto, muy utilizado en las parodias y que Ayala lo haya utilizado con anterioridad contra otros personajes, por ejemplo, los donjuanes. Por su parte, Robert Lott se fija también en este aspecto de la virilidad, la impetuosidad y la energía de Ricardo y lo contrapone al carácter arcaico, inflexible y demasiado espiritualista de Fernando, que prefiere la retórica a la exaltación amorosa. ¿Por qué elige Consuelo a Ricardo y no a Fernando?, se pregunta el crítico, y su respuesta es: porque era un hombre (1971, 852). Sí es cierto que Ayala insiste demasiado en la virtud de Fernando, en su concepto del honor, en la nobleza de su carácter, en que ha conseguido lo que tiene por su esfuerzo, pero Ricardo es un auténtico canalla. Lo es, en primer lugar, porque Consuelo es para él un trofeo hermoso pero que ya ha lucido suficientemente y ahora necesita otra mujer-objeto admirada por todos por su voz, su belleza, las joyas que él le regala, que contribuye a mantener la fama de donjuán y de triunfador que tiene, de lo que él se jacta como cualquier chulapo del género chico. Eso explica el enfrentamiento irrespetuoso que tuvo con Antonia cuando esta le hizo saber que Consuelo ya estaba comprometida:

RICARDO:Señora...
ya sabe usted mi demanda;
y aunque Consuelo no dudo
que ha de cumplir su palabra,
mucho perderá mi crédito
si usted, su madre, rechaza
mi pretensión.[...]
Si esta repulsa
por el mundo se propala,
murmurarán...
(I, 13)

Él nunca ha sido rechazado por ninguna mujer y, como además es un inmoral, considera el compromiso previo de Consuelo como “¡Lilailas! ¡Ñoñerías!” (I, 12). A él le preocupan las murmuraciones y todo aquello que no contribuya a engrandecer su aureola de “precioso e irresistible Ricardo”, como lo ha llamado Palacio Valdés. Lo que se desprende de las palabras con las que debiera intentar convencer a Antonia es su orgullo y seguridad en sí mismo, pero no su amor por Consuelo:

RICARDO:¿Qué anhela? ¿Sabe quién soy?
¿Conoce mis circunstancias?
¿No sabe que generoso
mi amor?... ¿Para quién te guarda
tu madre?... ¿Qué amor de madre
es el suyo?
(I, 12)

Y porque no la quiere es malvado, pues cuando ya la tiene pierde valor. A esto hay que sumarle que ella se hace posesiva y celosa y no lo deja gozar de la independencia de la que él pretendía disfrutar, o sea, de un matrimonio no desafinado como el que tiene Fulgencio, un matrimonio como son los de la mayoría de los burgueses que les rodean y que asumen el adulterio como un mal aceptado. Pero Consuelo ya no es la jovencita pusilánime del acto primero que, además, se casó por conveniencia; ahora ha madurado, dice querer al marido y se dispone a luchar: “¡Ah, no! Ricardo no irá con esa mujer... ¡Dios santo!” (III, 6). Cree que darle celos le dará a ella un resultado eficaz:

CONSUELO:¿Quién duda que ni un momento
Me olvidara, si le diera
A probar algo siquiera
De este placer que ahora siento?
(II, 7)

¡Si yo pudiera abrasar
en celos a aquel traidor! (II, 11)

Antonia, sin embargo, le recomienda paciencia y amor:

Será terrible destino,
será suerte desgraciada;
pero una mujer honrada
no conoce otro camino.
Créeme: ninguna triunfó
sin abnegación y calma.
(II, 7)

Recordemos, al respecto, la obra coetánea de Francisco Camprodón, *Asirse de un cabello*, a la que ya me referí, en la que el autor pone en boca de uno de sus personajes masculinos el siguiente parlamento: “Para mí hay la vida / de goce y holgura extrema; / para ti, no hay más dilema / que ser mártir o perdida”⁴⁸². Esta es la opinión que sustenta Antonia, pero Consuelo nunca hace caso a su madre. No está dispuesta a quedarse “en el alma con esta flecha”. Ayala, al fijar el “Plan de la obra” en sus Apuntes, dedica un apartado íntegro al tema de los celos de Consuelo:

MÁS SOBRE EL ACTO SEGUNDO

Necesito dos recursos capitales para este Acto.

1º. El negocio en que Fernando es la principal persona.

2º. El incidente que provoca los celos de Consuelo.

Estos celos es preciso graduarlos, para que la primera escena no se parezca a la segunda, y la segunda se diferencie de la tercera.

Tres son, en efecto, las escenas de celos que tiene Consuelo con su marido. En la primera se manifiesta inquieta; comienza a sentir la indiferencia de su esposo, aunque no tiene cargos concretos que hacerle; está llena de presentimientos y dudas; su mal humor se comunica al marido, quien no teniendo todavía valor para desahogarlo con ella, la pega con la madre. En la segunda escena no pide celos, sino los da, y llega hasta el extremo de escribir en presencia de su esposo la carta a Fernando. En la tercera, apela a todos los recursos... ¡Nada es más triste que el primer momento en que una mujer se convence de que ya no seducen sus atractivos y de que son inútiles todas las armas con que no ha mucho conseguía tan fáciles y dulces victorias!

No puede el amor mantener por mucho tiempo la balanza en el fiel entre dos enamorados: uno ama al cabo más que otro; el que más persevera suele ser el más desgraciado... Es conveniente, por tanto, madrugar.

Acaso el mismo que hubiera sentido hastío, si el otro hubiese perseverado; al ver que lo dejan, se apasiona más y más que nunca, por cuanto el amor propio, los celos y el despecho remachan los clavos de la cadena... ¡Nada! ¡Nada” ¡Es conveniente madrugar!

La unión de Ricardo y Consuelo corrió la suerte de las relaciones ilícitas. El fue llevado del sensualismo, y lo agotó en poco tiempo; ella del amor al lujo; pero la impetuosidad y energía de Ricardo, por lo mismo que contrastaban con todo lo que la había rodeado desde niña, la apasionó. A poco vinieron la indiferencia y los celos, que acabaron de volverla loca (1965, IV, 368).

⁴⁸² Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1878, 28.

Como vemos, Ayala hace algunas anotaciones que luego no cumplió, como por ejemplo la primera escena de celos entre Consuelo y Ricardo, que pasó a ser una confidencia entre ella y su madre; en lo demás va siguiendo todas las pautas que se había trazado.

Volviendo al desencuentro entre la pareja, Ricardo, cansado de los “desatinos” de su mujer, como él califica sus peticiones, se busca una amante-adorno, Abela, a la que quiere por lo mismo que ha querido a Consuelo: por lo que ella le devuelve de sí mismo, o sea, su autoestima y la admiración de los demás. Fuera de eso, no hay nada más, y se comprueba en las respuestas que da al advertirle Fulgencio sobre el “estrago / en tu fama y tu caudal” que le va a causar la amante:

RICARDO: No temas tales reveses.
Yo nunca suelto la rienda,
y gasto de alma y hacienda
no más que los intereses.
Nunca llegan mis dispendios
al capital; tengo calma
interior, y hacienda y alma
aseguradas de incendios.
(II, 9)

Y después le niega lo evidente a Consuelo, cuando ella se queja de que “tu nombre / corre unido al de esa, / al de esa... insolente extranjera” y le exige “más que la eterna mentira / quiero la ofensa desnuda” (III, 9):

RICARDO: ¿Abelina? ¡Qué impostura!
No pienses cosas tan graves
de esa infeliz. Pues ¿no sabes
que de todos se murmura?
Basta a muchos sorprender
una apariencia ilusoria,
para inventar una historia
que deshonre a una mujer.
(III, 9)

En el desprecio a las mujeres Ricardo ha superado en vileza al Tenorio para acercarse al Burlador. Pero aún hay más porque la honrada, en este caso y según afirma Ricardo, es la cantante y no la esposa. Y, mientras tanto, Consuelo es incapaz de subyugar el complejo escondido de niña huérfana y la vanidad herida. Esto explica y permite que se sienta dominada por Ricardo, mientras que ella no logra dominarle a él. Percibe, como muy bien ven Goenaga y Maguna, que hay un rincón en el corazón del marido que no logra alcanzar, y así se lo manifiesta a su madre (1972, 332):

CONSUELO:Ricardo en su pecho
algo para sí reserva;
algún rincón donde vive
solo, donde no penetra
mi ternura, donde guarda
su indómita independencia.
Mi amor crece y se fatiga
por romper esa barrera,
por dominar este punto
rebelde, para que sea
la posición de las almas
tan igual como perfecta.
(II, 3)

Esta es la lucha. Quisiera retenerlo y él se va. Y esta es la tragedia, este es el drama de Consuelo: la duda, primero, y luego, la certeza de que cada día se le va más lejos, es menos suyo. Todas las apariencias cubiertas no llegan a engañarla y ella cree enloquecer: “¡Si estoy loca!” (III, 6), porque él exige que “debe ignorarlo aunque lo sepa”, según le dice a Fulgencio cuando este se preocupa porque ella se entere de su calaverada (II, 9). Para Ricardo su matrimonio ha supuesto colmar su faceta de seductor en un momento, un negocio de compra-venta en el que nunca intervino el amor. Consuelo exclama con mal contenida y angustiada ira: “¡Farsa traidora!” (III, 11) (Goenaga y Maguna, 1972, 333). Entiendo que, aunque haya evolucionado en su carácter y se haya hecho mucho más fuerte, más resuelta, más responsable, más valiente cuando se enfrenta al marido, no ha logrado superar su complejo por mucho lujo del que haya estado rodeada. Vuelve a acrecentarse al ver que no logra nada de cuanto intenta, pues darle celos con Fernando no le ha dado resultado y no ha podido retener al marido. Fernando no la perdona y no vuelve con ella y su madre, cuando más la necesita, también la abandona. Hunter Peak opina que el dibujo del carácter de Consuelo es excelente y sostenido y que Ayala logra un magnífico retrato de una criatura patética, digna de compasión: “queda castigada” (1964, 62). Ese es su final trágico, la soledad interior de la que ya se ha hablado, espantosa y absoluta porque no es ella la que la ha elegido para marginarse de una sociedad hipócrita y falsa, sino que se le ha impuesto porque todo le ha salido mal; las bases materiales en las que pretendió apoyarse no eran firmes y las afectivas se le han escapado: “¡Qué espantosa soledad!”, exclama, y la acotación dice: “Cae desmayada”. Es un final que debió impresionar a *Clarín*, que tan bien conoce la obra, hasta el punto de que para su Regenta busca uno similar: “Ana, vencida por el terror, cayó de bruces sobre el pavimento de mármol blanco y negro; cayó sin sentido” (1978, 660).

Ayala no describe a Fernando pormenorizadamente como a Consuelo, pero tampoco lo deja abocetado como hace con otros personajes. Sabe perfectamente que “la preparación del monólogo de Fernando y de sus naturales consecuencias es la llave del Segundo Acto”, según afirma en el “Estudio del corazón de Consuelo”, como ya recogí. Sin embargo, *a priori*, no tiene tan claro cómo va a desenvolverse en la trama: “Fernando puede presentarse también a despedirse de la madre para marcharse a Cuba, aprovechando la ocasión de estar los esposos en el Teatro Real, y volver ella inopinadamente y furiosa a buscar su aderezo” (1965, 364). En cuanto a su físico, Fulgencio declara que es un “¡guapo mozo!” (I, 7) y en cuanto a sus características personales dice, con cierto desprecio patente en el aumentativo, que “luce, / porque la tiene, su ciencia; / y como es tan formalote, / y sabe el inglés, y piensa / seriamente, se ganó / la confianza completa” (II, 5). Ayala, en sus “Apuntes”, destaca “el negocio en que Fernando es la principal persona”. No hay duda, el autor está pensando en el hombre que se ha hecho a sí mismo, el héroe del realismo y del positivismo, el indiano que aparecerá tantas veces en las novelas de Galdós. Fernando es huérfano aunque Antonia lo crió como una madre, honrado, emprendedor, preparado intelectualmente y trabajador. A la pregunta de Fulgencio “¿Vas a casarte / antes de hacer tu fortuna?, él responde: “en mi trabajo confío” (I, 7) y, efectivamente, lo tiene todo organizado para casarse con Consuelo e irse a Granada donde tiene un buen empleo, pues es director de una empresa intercontinental. No participa en el negocio sucio que le planteó Fulgencio porque, “montaraz”, o sea, natural y no corrompido por la sociedad, rebelde idealista en cierto modo quijotesco, no quiere enriquecerse haciéndole daño a la gente desprotegida ni en contra de la voz de su conciencia. Su justificación conlleva una fuerte crítica del agiotaje que domina en su tiempo, gangrena que lo pudre todo:

FERNANDO: “Simple, tonto, majadero...”

Es el premio que hoy anima
al hombre que más estima
su conciencia que el dinero.
Y el que pierde una ganancia
que todo el mundo desea,
¡hombre, por Dios! No se crea
que es por sandez o ignorancia;
pues aunque uno no sea diestro,
y aunque se dé mala maña,
de estas cosas ya en España
hay tanto, tanto maestro,
que en lo posible no cabe
que nadie a ciegas esté,
pues todo, ¡todo se ve!,
y todo, ¡todo se sabe![...]
El que calla y se aprovecha,

ya tiene complicidad.
Y aun yo, mi dulce Fulgencio,
cumplí a medias mi deber,
sólo a medias, con volver
la espalda y guardar silencio.
Viendo el engaño a ojos vistas,
debí atropellar por todo,
e informar de cualquier modo
a los pobres accionistas
de aquella estafa evidente.[...]
Cuando la estafa es enorme,
ya toma un nombre decente.⁴⁸³[...]
Y de cobarde
o indolente no lo hice;
que nadie ya se conserva
libre de la influencia vil
de esta gangrena senil
que al que no pudre lo enerva.
(I, 7)

Antonia lo escucha con gozo, pero Fulgencio tacha sus reticencias de “alardes quijotescos”. Aún así, le reconoce sus méritos:

FULGENCIO:He andado la villa y corte
el triunfo que te enaltece
esparciendo y comentando.
(I, 7)

Consuelo también corrobora su valía y comenta que, efectivamente, su proceder es “raro” en los tiempos que corren:

FERNANDO:Raro, sí; tiene talento,
tiene saber, va ganando
reputación, acrecienta
su fortuna con aplauso
de todos, y no por eso
piensa que está autorizado
para ser falso y perjurio
¡y traidor!
(II, 17)

A Lott, sin embargo, le parece que es inseguro y acomplejado y, para compensar, manifiesta una insistencia casi patológica en su virtud, en su honor, en su nobleza. Considera el crítico que el personaje constituye una gran debilidad para la obra porque su caracterización es falsa y defectuosa; sin embargo reconoce que cualquier contemporáneo podía creer en ese

⁴⁸³ Frase que se hizo celebrísima en la época, al igual que otras de distintas obras y que ya se han señalado. Los críticos afirman que Ayala era especialista en crear frases célebres.

dechado de virtudes (1971, 850-851). Hunter Peak opina que es demasiado perfecto para cualquiera; es un personaje que nadie podía encontrar en la vida real (1964, 63). Por su parte, Valbuena Prat lo ve muy relacionado con la moral de Alarcón, que guardaba mucho rencor para sus coetáneos, de ahí que “nos lleva al terreno del resentimiento [...]; es una figura fría, rectilínea, que en vez de hacernos agradable la virtud, nos predispone contra su rígido paladín” (1930, 320). Este personaje que se ha hecho a sí mismo y consigue triunfar en su faceta laboral con su estudio y su esfuerzo es similar al que había creado Bretón en *El novio de la niña* (1871). Resulta ser el perfecto contrapunto de todo lo obscuro y deshonesto que caracteriza a Ricardo y a Fulgencio. Es cierto que roza lo calderoniano por su lenguaje grandilocuente en los momentos de pasión o de angustia y por sus ideas, quizá, demasiado fijas y demasiado honradas para los tiempos en que vive, pero es muy humano; de ahí sus dudas y su derrota ante la llamada de Consuelo. Coincido con los críticos que afirman que, aunque no sea el más felizmente concebido, sí es el más sostenido, el más elocuente y el que ofrece más matices en su pasión. Uno de los parlamentos donde esto queda de manifiesto quizá sea aquel en que Fulgencio le propone que acuda al almuerzo al que también asistirán Ricardo y Consuelo:

FERNANDO: ¿Quieres que acechando esté,
mendigo de torpe amor,
por ver si logro traidor
lo que honrado no logré?
¿Quieres que mi abatimiento
de disculpa a su traición,
y mi propia humillación
calme su remordimiento?
¡No! ¡Deja que la importune
la conciencia, que la hiera;
deja que exista siquiera
este lazo que nos une!
(II, 10)

Fulgencio lo tacha de loco y su actitud de ridícula. La solución, según este personaje, sería que Fernando saliese de su encierro, de su aislamiento, y él estaría dispuesto a buscarle “una novia opulenta y hasta guapa” (I, 14); es más, hasta le propone que se case y se busque una amante (II, 14), cosa que tampoco le parece tan grave si el marido sigue siendo con su esposa “generoso y cortés” como lo es Ricardo para Consuelo (II, 14). En la ignominiosa propuesta radica la crítica.

Para Manuel de la Revilla,

Fernando es una creación de primer orden, superior, a nuestro juicio, a todas las demás. Pocas veces se presentó en escena con más gallardía el feliz cuanto difícil concierto de la pasión y la virtud. Hay en Fernando algo de la grandeza del león. Su figura imponente achica cuantas le rodean, y al aparecer sobre las tablas se experimenta aquella admiración simpática que siempre inspira esta hermosa realidad: la virtud varonil. No es el hombre perfecto, de estática e impassible virtud, que los místicos conciben; pero es el varón fuerte, el caballero sin miedo y sin tacha, el hombre de honor que la humanidad admira y respeta (1884, 56-57).

A Goenaga y Maguna⁴⁸⁴ también les agrada el personaje y se sienten muy atraídos por él, según se desprende de su comentario en su historia del Teatro. Cuando Fernando lee la carta de Consuelo, Ayala describe la batalla horrible y dramática que se levanta en su corazón. El monólogo es quizá el más bello de toda la obra⁴⁸⁵: se recrea en la letra, recuerda tiempos felices, miradas impregnadas de amor, los hermosos ojos de su amada... En lugar del amor lícito que él se esperaba, lo que se le ofrece es el amor adúltero. Lucha entre lo mucho que quiere a Consuelo y el respeto a la justicia, a las normas de su vida, a lo que le dicta su propia conciencia. La virtud se ofende; el honor se lo prohíbe pero se rinde y con miedo, con repugnancia, con odio a sí mismo, sabiendo la vida que le espera, acude a la cita. Para Ricardo sería una situación normal; para él no porque es una vida llena de hipocresía que nada tiene que ver con el concepto que él tiene del amor:

FERNANDO: En la paz de la inocencia
las buscó mi tierno afán
¿por qué, por qué se me dan
a costa de mi conciencia?

Sigue siendo juguete de la caprichosa Consuelo y duda porque sabe que si va a la cita está obrando mal:

FERNANDO: ¿Yo qué he jurado? Me espera...
Yo no he jurado extinguir
mi amor. ¿Iré? ¿No he de ir?
¡Aunque el mundo se opusiera!
Abra el alma con anchura
sus poros, y entre de lleno
el delicioso veneno
de que el mundo me satura.

⁴⁸⁴ Sigo a estos dos estudiosos (1972, págs. 321-343), pero no de forma literal, y añado comentarios y versos cuando lo creo necesario.

⁴⁸⁵ Insisto en las palabras de Ayala al respecto: “La preparación del monólogo de Fernando y de sus naturales consecuencias, es la llave del Segundo acto” (“Estudio del corazón de Consuelo”, 1965, V, 370).

Su noble proceder y su conducta sin tacha ceden ante la indignidad; pero quiere justificar esa rebaja de sí mismo y se engaña voluntariamente:

FERNANDO: Ni ella le quiso; ni él le ama,
les unió la ceguedad...
Fue un sueño ¡Solo es verdad
que la adoro y que me llama!

“Ni él te ama”, le había dicho en el acto primero (escena decimosexta); ahora se reitera en la misma idea, que le sirve para autovalidarse. Y para disimular su denigración necesita disfrazarse, ya que no puede trocarse en otro hombre:

FERNANDO: ¡Si alguno de tanto infame
me prestara su cinismo!...

Como vive rodeado de falsedad y fingimiento, se consuela pensando que él llegará a ser también falso e hipócrita:

FERNANDO: ¡Oh! Yo aprenderé a encubrir
mi pasión; yo aprenderé.
¿Qué semblante miraré
que no me enseñe a mentir?
(II, 20)

Si Consuelo lo hubiera llamado con idea de tener relaciones ilícitas con él, el drama de Fernando no supondría un crimen como va a resultar cuando él, loco de amor, vaya a su casa y ella le desvele que la cita era un engaño para utilizarlo como instrumento. Pero Consuelo no es adúltera, solo es frívola y malvada con él. No esperaba que la carta llegara a Fernando, solo quería que la viese Ricardo. Por eso se horroriza: “¡Tú aquí! / ¿Qué pretendes? ¿Qué reclamas? / ¡Tú en mi casa, y a estas horas!” (III, 7). Fernando tiene que mostrarle la carta para que ella se convenza y entonces piensa que es una peripecia de Ricardo para deshonorarla y tener la excusa para irse de la casa. “¡Vete al momento!”, le dice, pero él se niega. Ella le suplica, mientras el espectador recuerda su situación invertida en el acto primero⁴⁸⁶, por eso ahora Fernando no tiene compasión de ella, como ella no la tuvo de él:

⁴⁸⁶ Destaca de nuevo la técnica del paralelismo que ya ha aparecido en varias ocasiones en esta obra y sabemos que es recurso utilizado profusamente por Ayala.

CONSUELO:¿No te mueve mi aflicción?
¿No ves mi angustia?
FERNANDO:Sí, sí;
Y ya es razón que por mí
sufras algo; ya es razón.
¡Yo padecí de mil modos;
yo solo, solo y oscuro!...
¡Mas lo que es hoy, te aseguro
que habrá penas para todos!
(III, 7)

Fernando, que ha sufrido y sufre su propio purgatorio “solo y oscuro”, como en la vía purgativa de la mística, o sea, sin una mínima ilusión que se lo hiciera llevadero, la amenaza con sus mismas penas y le echa en cara su comportamiento:

FERNANDO:Pero, dime;
cuando empezaste por juego
a fingirme afecto...[...]
¿No te advirtió el corazón
la odiosa profanación
que intentabas? ¿No temiste
resucitar con tu engaño
esperanzas malogradas,
promesas que reiteradas
mil veces, año tras año
de tu boca fementida
el alma absorta escuchó?
(III, 7)

Él ha perdido en esta lucha hasta su conciencia, que era lo único que le había dejado Consuelo. Y mientras desolado se queja, ella solo teme que llegue el marido y los encuentre juntos. Es una escena paralela a la del acto primero, cuando él le suplicaba y a ella, sin atender sus lamentos, solo le preocupaba que subiera Ricardo a buscarla. La escena actual es muy tensa y todavía crece más cuando aparece Antonia, toda virtud y bondad, y lo incrimina y lo esconde en la habitación contigua:

FERNANDO:¡Triunfa el crimen! ¿Quién lo duda
si hasta le prestan su ayuda
la virtud y la bondad?
(III, 8)

Desde esa habitación va a poder presenciar la terrible escena que tendrá lugar entre Consuelo y Ricardo y, cuando ya despreciada por el marido, ella exclama “¡Qué infamia!”, Fernando sale y se lo repite, y le reprocha haber preferido la ostentación y el lujo frente al amor puro que él le ofreció y ella despreció. No negaré que hay en esas palabras resentimiento, pero ¿cabría otra actitud en un hombre serio, honrado y que ha sido rechazado y sustituido por un pérfido? En este sentido, Revilla afirma:

Es hombre y como tal imperfecto; cae, pero no como los débiles y los perversos, sino como caen las almas nobles, luchando airadas contra la pasión que las arrastra [...] Un escritor vulgar hubiera hecho de Fernando una virtud inflexible, y en el momento crítico de la acción hubiese reproducido la historia de José. Conocedor profundo del corazón y verdadero artista, el Sr. Ayala ha huido de tal extravío; y en vez de llevar a la escena un ángel, ha modelado su figura en barro humano, hermoso y purísimo sin duda, pero como barro, deleznable y frágil. La creación del carácter de Fernando es, sin duda, una de las más bellas y acabadas del Sr. Ayala, y basta para asegurar eterno renombre al gran poeta que le ha concebido (1884, 56-57).

Sobre el personaje de Fernando recae, desde el punto de vista literario, la función de moralizador o *raisonneur*, que se dirige principalmente a Consuelo y también a Fulgencio, que de alguna manera ha contribuido a la desgracia de la protagonista. Pero Ayala no amonesta directamente sino que, a través de Fernando, se dirige al espectador inteligente y sensible y moraliza utilizándolo como ejemplo de hombre honrado, de proceder recto, de sentimientos nobles, de probidad y de cuantas virtudes se pueden hallar en una persona seria. Es otra manera de ejercer la dirección de conciencia sobre el receptor y causar en él una impresión duradera porque, evidentemente, el espectador cederá con Fernando y se enternecerá cuando lo vea sucumbir y execrar a Consuelo:

FERNANDO: ¡Qué ambicionas,
infeliz! ¿Amor y fe? [...]
¿De qué lloras y te espantas?
¿Qué te importa que jamás
logres amor? Vivirás
como tantas, como tantas,
cercada de ostentación,
alma muerta, vida loca,
con la sonrisa en la boca
y el hielo en el corazón. [...]
¿Qué más quieres?
¿Puro amor? [...]
En mí lo mataste, en mí;
¡no lo esperes, no lo esperes!
(III, 10)

Consuelo sabe ya que nada puede esperar de Fernando. El futuro que le aguarda es muy duro: “mártir o perdida”, que decía Camprodón. Será la esposa abandonada, el hazmerreír de todos cuantos la rodean, y vivirá una vida lujosa, hasta puede que alocada, pero vacía e hipócrita. La oscuridad en la que él está sumido se extenderá a ella, de ahí su exclamación: “¡Qué terror tan profundo / mi pecho oprimiendo está!”. Pero no es suficiente, el espectador sabe ahora lo que no sabe Consuelo todavía: que Antonia no ha resistido más desgracias. Efectivamente, Rita sale pidiendo auxilio y Consuelo cae angustiada, despavorida... En su egoísmo, ni siquiera se había percatado de la progresiva enfermedad de su madre. Ayala ha mantenido la emoción en el drama hasta el último momento, imprevisto y repentino pero no inverosímil.

Ricardo representa el positivismo de su tiempo. Es agiotista, prepotente, egoísta, adúltero, se cree propietario de su esposa... Para Diego Marín, el especulador Ricardo es un muñeco de melodrama levantado por el autor para complacerse en tirotearlo, igual que lo es el agente de *El agente de matrimonios*, su zarzuela (1952, 136). Manuel de la Revilla ya lo había considerado un hombre incompleto:

La naturaleza, al formarlo, se olvidó de darle conciencia y corazón. En cambio le dio tan colosal dosis de cálculo y entendimiento, que gracias a ellas ha sabido resolver el problema de no gastar más que los *intereses del alma y de la hacienda*. Hace el mal con la mayor naturalidad del mundo y sin clara conciencia de que lo hace. El bien consiste para él en tener dinero y comodidades. Ambas cosas le sobran a su esposa; porque él, marido excelente, que tiene la complacencia de quererla como él puede querer, nunca piensa en negárselas. ¿De qué se queja Consuelo? ¿De que no es fiel, de que no le da el amor que su alma necesita? ¡Lilailas y ñoñerías! Nada de eso es necesario; ni él, hombre independiente y de férreo carácter, tiene que someterse a los pueriles caprichos de una mujer nerviosa. ¡Bueno fuera que a tales necesidades se sacrificara la paz y la independencia de la vida! (1884, 55).

En mi opinión, no es un personaje plano, medio hombre o muñeco de melodrama, aunque Ayala lo presenta siempre en sus rasgos negativos, algunos de los cuales ya aparecían en el personaje Roberto de *El tanto por ciento*. A través del resto de los personajes y de sí mismo lo conocemos en sus facetas más variadas, lo que lo convierte en un personaje redondo y un buen antagonista, reflejo, por otra parte, de multitud de maridos que pulularían por los elegantes salones burgueses luciendo hermosas esposas o amantes. Veamos lo que dice Ayala de él en sus “Apuntes”:

Ricardo no es hombre que retrocede, y cuantos más obstáculos se le ponen, más resuelto se encuentra a seguir adelante en su pasión.

Hasta Lorenzo y Rita andan de mal gesto.

Fulgencio se estremece ante la idea del escándalo; también su mujer está disgustada, y su amigo Alfredo⁴⁸⁷ otro que tal.

El recurso del coche es muy natural y muy propio.

Ya tengo todos los recursos necesarios.

¡Ya no falta nada! El coche, la carta en italiano y la sociedad de *Ambos continentes*... (1965, II, 365).

Fulgencio lo defiende y define:

FULGENCIO: Bien quisto,
intachable, respetado...
Pues le llevé tu desecho;
tomó acciones, y... ahí lo tienes:
no hay en Madrid unos trenes
más bizarros...
(I, 7)

Como hombre corrupto en los negocios, Ricardo sustenta su fortuna en el engaño y en la estafa, y como marido, cansado del hogar que levantó su capricho, finge una ocupación para dejar por un tiempo a su esposa y distraerse con una cantante parisina. Esta mujer fatal y destructora enlaza con el ángel negro romántico al que había sustituido el ángel del hogar. El marido no tiene inconveniente en seguir casado “perpetuamente” mientras ella con sus “falsas supercherías” no lo importune:

RICARDO: Tan de verdad
la quiero, que aún no me ha hastiado
el amor desatinado
que me tiene.[...]
Excelente;
con gracia y entendimiento;
la hice, y no me arrepiento,
mi mujer... perpetuamente.
Mas si celosas pasiones
exaltan su fantasía,
y se convierte en espía
y en fiscal de mis acciones,
y me atosiga e increpa
por la apariencia más leve...[...]
Pues debe
ignorarle, aunque lo sepa.
(II, 9)

Abela es la mujer fatal que se muestra con todo el atractivo de su corporeidad femenina. Enlaza, como dije, con el ángel negro romántico, opuesto al ángel del hogar (que tampoco es

⁴⁸⁷ Recordemos que el nombre de Alfredo no aparece luego en la obra y Ayala lo sustituye por el de Enrique.

Consuelo), la “querida” que va a satisfacer en Ricardo, fundamentalmente, el deseo de llevar a su lado otra mujer hermosa que renueve y multiplique su fama de conquistador y de triunfador. Y como cualquier “elegante” de su tiempo⁴⁸⁸ o de *petit maitre*, escoge a la cantante parisina porque París es la ciudad de moda y de *glamour*. De alguna manera podríamos decir que Abela es el verdugo de Consuelo y hasta el aderezo viene a ser la hoja de la guillotina, pues, como ya sabemos, es la tercera y definitiva prueba que tiene la esposa del engaño de su marido (las anteriores fueron el ramo de flores y la carta que le mandó) y, será, quizás, una casualidad no buscada por Ayala, pero esa joya va colocada en el cuello.

Ricardo puede jugar con Consuelo sustentado por el sentimiento de inferioridad de su mujer y por la ayuda de Fulgencio, el intermediario, que se aviene a hacer de encubridor de cuantas bajezas quiera él cometer. Ayala le ha puesto en el camino la ocasión de Abela.

Abela sabe acuciar el amor propio de Ricardo: Abela le exige prontitud, Abela lo amenaza con irse y tras Abela ha salido corriendo. Es dueña de él hasta para arrebatarse las mismas joyas de su esposa y, mujer sin conciencia ni principios, no duda en humillarla públicamente luciéndose con ellas en el teatro en un palco contiguo. Curiosamente, aunque el personaje de Abela no aparece nunca en escena, es motivo clave en la obra, en la que está presente a partir del acto segundo pero siempre por referencias, lo que acrecienta el interés del espectador, que ha de imaginar su valía. Consuelo la describe y reproduce sus palabras y su actitud en el palco del Teatro Real, justamente cuando luce su aderezo y sabe que ella no le quita ojo de encima:

CONSUELO: Desfachatada mujer,
y su orgullo satisfecho,
y su mirada imprudente,
y el brillo fosforescente
de mis joyas en su pecho;
y habla, y oyéndola estoy;
sus voces a mis oídos
llegaban como silbidos
de serpiente.
(III, 6)

Las personas que la rodean y de las cuales se despide son “torpes aduladores / en tono dulce y cortés” que le dicen “divina, sublime, brava”. Tanto daño le hacía a Consuelo verla y escucharla que “¡Parece que la aplaudían / por lo bien que me mataba!” Consuelo sabe que Abela tiene ganado a su marido y a la sociedad que, hipócrita e inmoral, la alaba y la ha aceptado

⁴⁸⁸Recuérdese la descripción que Ramón de Navarrete hace del tipo, y que comenté a propósito de Carlos, de *El tejado de vidrio*.

como “la querida” de Ricardo, mientras que ella es la esposa sustituida. En un triste monólogo se da por vencida:

CONSUELO: ¡Qué triste será el momento
en que muestre la experiencia
que ya perdió su influencia
el amor... que el blando acento,
la queja que amor indica
y que al orgullo suspende,
el enojo que reprende,
la mirada que suplica,
las sonrisas, las memorias
del amor recién nacido,
las armas que han conseguido
tantas, tan dulces victorias,
dejan, perdiendo su encanto,
el alma desamparada,
y ni alegra la mirada,
ni causa dolor el llanto,
ni conmueve el corazón
la voz que lo hizo vibrar!...
¡Qué pena debe causar
tan amarga convicción!
(III, 6)

Ayala no va más allá del planteamiento de la situación adúltera porque quien le interesa es Consuelo, y no Ricardo ni Abela. A pesar de ello, si recordamos la obra *Las vengadoras*, de Eugenio Sellés, podemos plantearnos qué tipo de relación es la que lo uniría con la cantante parisina. En este sentido, la obra de Sellés, estrenada en 1892, fue muy discutida y criticada por algunos porque invertía las reglas y daba a entender que solo las amantes eran capaces de castigar a los maridos adúlteros. Concha Fernández Soto trata también este tema y habla de la “mujer perdida” y de la “mujer de perdición”. Para ello se fija también en Eugenio Sellés, dramaturgo que hace a la mujer objeto temático preferente y sufre “un proceso de involución ideológica, arrollado por el paso del tiempo y de costumbres, algo que es normal en un género tan social como el teatro y tan cambiante como la sociedad y el gusto del público al que va destinado”. Esas vacilaciones son propias de los dramaturgos que se mueven entre el idealismo romántico y el positivismo realista coetáneo. Y continúa diciendo la autora:

Si en la temprana propuesta de *El nudo gordiano* (Teatro Apolo, 28-XI-1878) y después en *Las esculturas de carne* (Teatro Apolo, 1-II-1884), el autor presenta mujeres caídas, mujeres perdidas, que transgreden el orden patriarcal instituido, y que no se apartan de los arquetipos culturales y sociales del momento, cuando nos vamos adentrando en su producción dramática de finales del siglo XIX, aparecen algunos tipos femeninos que llaman la atención y que escandalizan a la crítica y al público que no estaba acostumbrado a su presencia en el escenario, si no era en tono cómico y de la mano siempre del género chico. Son las mantenidas, las queridas,

las descarriadas, versión española de las *demimondaines* y *coccottes* del teatro francés, oscilantes entre el sentimentalismo romántico y la tendencia irresoluble “al fango”: Marion Delorme, Margarita Gautier, Olympe de Taverny, etc. [...] Ese modelo de mujer transgresora la hacía, por un lado, más temible y deseable; por otro, empezaba a ser una turbadora amenaza del poder patriarcal, e incluso de la condición masculina misma⁴⁸⁹.

Claramente, Abela es una mujer transgresora de las normas sociales al uso, y entraría entre las *demimondaines* propias del teatro francés. Ayala se ha adelantado a Sellés al introducir este personaje en su *Consuelo*.

Es importante el personaje de Antonia, la madre de Consuelo. Es muy humana y está muy bien tratada por Ayala, quien probablemente evocaba todas las características positivas de su propia madre, a la que dedicó esta obra. Manuel de la Revilla afirma de este personaje que Ayala

[...] la personifica bajo su aspecto femenino, llena de sensibilidad y dulzura, siempre dispuesta a la resignación y al sacrificio, prudente, modesta, dulce y callada. Figura venerable y simpática, rodeada por la doble aureola de la ancianidad y del dolor, Antonia, aunque relativamente secundaria, es una concepción bellísima que cruza la escena callada y majestuosa, envuelta en las penumbras de lo trágico, y dejando en pos de sí fragante perfume de paz y santidad (1884, 56).

Antonia es dialogante y se encuadra en el tópico literario de la madre confidente que escucha y aconseja a su hija, aunque lógicamente actualizada y con los problemas de su tiempo. Pero hay que añadir que no se somete a los caprichos de Consuelo y no duda en llamarle la atención y reconvenirla cuando lo cree necesario. Desde el punto de vista literario, el papel de Antonia en la obra es fundamental pues en ella radica, al igual que en Fernando, la función del moralizador o *raisonneur*, pero sus consejos van insertos en sus parlamentos y formando parte del contenido de los mismos de forma coherente.

Antonia, desde el principio, muestra una actitud maternal, plausible y ejemplar: recoge al huérfano Fernando y lo cría como a un hijo; se esfuerza por darles a Consuelo y a él la mejor educación y cubrir todas sus necesidades afectivas y materiales. Quiere que su hija se eduque como una auténtica señorita. Quizá ese es su error: que la ha criado fuera del ambiente que le correspondía y ha contribuido, de manera inconsciente, a cultivar esos delirios de grandeza que, además, estaban en los genes de Consuelo. Ella, sin embargo, ha sido educada en un ambiente mucho más tradicional y más rígido que el que ha querido para su hija. Creo que, en parte, está inserta en la mentalidad que expone José María Jover en su artículo “De la burguesía hogareña a la de agitación”, ya citado, aquella cuyo ideal de vida estriba en la seguridad en el hogar, en la seguridad moral anclada muchas veces en las apariencias, en el instinto protector por caridad y

⁴⁸⁹ “La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926): madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de alas rotas”, *Stichomythia*, 8, 2009, págs. 109-110.

por prestigio social... (1982, 81). La madre de Consuelo, Antonia, representa de alguna manera este tipo de clase media que respeta los convencionalismos y la familia tradicional.

Goenaga y Maguna afirman que Antonia ha sido delineada por Ayala con reverencia y perfección. Ella representa el ángel bueno que en cada momento tiene la postura más conveniente. Los juicios suyos, resultado de experiencia, bondad y honorabilidad, son los que en los momentos difíciles intentan beneficiar a Consuelo. Antonia es una madre, pero una auténtica madre que no se doblega sino al bien de su hija: cariñosa, comprensiva, pero al mismo tiempo recta (1972, 335). Su amor por Consuelo no la ciega. Ella ha visto en Fernando el mejor novio para su hija por todas las cualidades positivas que posee y, porque lo conoce y lo quiere como a un hijo, va a favorecer al principio la relación que ambos jóvenes mantienen pero que, como ya sabemos, dura poco. Cuando Antonia observa que su hija, muy presumida, se le empieza a desviar, ya hemos visto cómo la reprende:

ANTONIA:¿Qué diablos haces
ahí dentro? ¿No te empalagas
de ti misma?[...]
¿Qué infortunio te amenaza?
Responde: ¿quién envenena
tu corazón?
(I, 11)

También se sorprende negativamente en el momento en que Consuelo le cuenta que hace tiempo que sale a pasear con Fulgencio y Facunda, su señora (personaje que, como ya sabemos, tampoco aparece nunca en el escenario, aunque sí participa en la acción y la conocemos por referencias). Con ellos va también Ricardo desde “¡Largo tiempo!” Asimismo, cuando Consuelo quiere justificar esta actitud porque “faltaron las cartas de Fernando”, ella responde críticamente: “¡Tres faltaron!” Cuando se da cuenta de que intentar reconducirla no es posible, ante la falta de confianza de Consuelo con ella y la deslealtad con Fernando, se niega a sacarla del apuro y justificarla ante el joven: “¡Yo tal farsa! ¡Yo fingir!...” Al contrario, deberá ser ella la que asuma su responsabilidad, ya que es libre para tomar sus propias decisiones:

ANTONIA:Aquí te quedas;
soporta tú sus miradas.
Ten valor, ya que lo vendes.
y díselo cara a cara.
(I, 11)

Pero, cuando Consuelo y Ricardo se lo dan todo hecho, Antonia tiene que acomodarse a las circunstancias sin rechistar: “Consuelo no dudo / que ha de cumplir su palabra”, le dice el

nuevo novio (I, 13). En cambio, al empezar los titubeos y angustias de Consuelo con los primeros contratiempos matrimoniales, Antonia se olvida de las actitudes anteriores de la hija, la escucha, la aconseja y le sugiere una actitud prudente, mientras sufre silenciosamente todos los percances desgraciados de esta. Así, ante las pruebas de las flores y de la carta, intenta calmar a Consuelo primero quitándole importancia al asunto y, después, para que mantenga su dignidad de esposa:

ANTONIA: ¡Ni una palabra, ni un grito!...
¡Por Dios!, hija, que no parta
de ti... Ni está en esa carta
tan probado su delito,
son obsequios inocentes
dar flores a los artistas...[...]
Que mi hija no se rebaje
hasta ultrajarle; eso pido.
¿Cómo quieres que no impida
que suene en lucha afrentosa
con el nombre de su esposa,
el nombre de su querida
si después de esa cuestión
quedaréis, en realidad,
tú con menos dignidad,
él con menos sujeción?
Bien sé que en este momento
de dolor y de arrebato
te parecerá más grato
el recurso más violento;
mas nunca llegues a usar
las armas de la violencia;
obrar bien; prestar paciencia;
tenerle amor y esperar.
Será terrible destino,
será suerte desgraciada;
pero una mujer honrada
no conoce otro camino.
Créeme: ninguna triunfó
sin abnegación y calma.
(II, 7)

En ningún momento quiere inmiscuirse entre Ricardo y ella; al contrario, deja que Consuelo tome las decisiones que afectan a su matrimonio y sufre en silencio todas las humillaciones que el marido inflige a su hija y hasta el abandono afectivo en que Consuelo la tiene a ella. Su silencio, su paciencia y su tino los extrema Ayala, dándonos el retrato de una persona sensata, cariñosa y firme. Por demás sabe que de cualquier contrariedad ella saldrá perjudicada y también mira por sí misma:

ANTONIA:(¿Cómo haré?) Libre te dejo;
él con prevención injusta,
cuando algo en ti le disgusta,
dice que yo lo aconsejo.
Me increpará; no podré
seguir viviendo a tu lado...
(II, 7)

Y cuando, en el último acto, Fernando se niega a salir de la casa y pone en peligro la fama de Consuelo y su honorabilidad ante Ricardo, es ella la que en un esfuerzo máximo la defiende y auxilia y logra que Fernando se retire. No importa que esté convencida de que Consuelo se ha equivocado, ahora la necesita y allí está como madre. No va a consentir que él la infame:

ANTONIA:¡Primero
pondrás las manos en mí,
en mi cara!...[...]
¿No intentas furioso un hecho
que del rencor de tu pecho
al mundo noticia dé?
Pues ¿cuál hay que mejor cuadre
al furor que te espolea?

Pero ella también quiere a Fernando, lo comprende y sabe qué parte de culpa le cabe a su hija. Así, cuando él se queja de todo el mal que ella le ha causado, Antonia se preocupa por él:

FERNANDO:Que tú mismo
tu desgracia no completes.[...]
Tienes razón, hijo mío;
tienes razón. Pero yo,
yo que conservo en mi pecho
grabada tu desventura,
que te amé con la ternura
de madre, yo ¿qué te he hecho?
¿No merece mi aflicción
que tu furia se sosiegue,
siquiera porque no llegue
su estrago a mi corazón?[...]
¿Es que de esta sociedad
en el alma corrompida
ya sólo efecto produce
la belleza que seduce
o la fuerza que intimida
y otras razones son vanas
aunque el deber las ordene?...
(III, 8)

Fernando accede con aquella exclamación que ya conocemos y que parece condensar los últimos versos del parlamento de Antonia: “¡triumfa el crimen!”, otra frase célebre, cuando la bondad y la virtud que ella representa no tienen más remedio que someterse. Efectivamente, por lo mismo Antonia está también derrotada, enfebrecida por la enfermedad y sin ganas de seguir viviendo: “Acaso te estoy hablando / por última vez”, le ha advertido a Fernando y exactamente así sucede. Le queda la duda al espectador de si, desde su habitación, donde se la ha llevado Rita, se ha enterado de la huída de Ricardo con Abela o si no ha llegado a comprobarlo. La muerte de Antonia es la desaparición del último refugio de Consuelo.

El personaje de Fulgencio queda perfectamente abocetado en los “Apuntes” de Ayala y este le concede bastante importancia aunque sea secundario. Dice así:

Para determinar sin vacilaciones ni ambigüedades el carácter de Fulgencio, en el Primer acto, era preciso descubrir o inventar hasta qué punto y de qué manera ha de influir en la acción del Segundo.

Como ya he dicho, a él le gusta proteger la comodidad de todo bicho viviente, aunque esta consista en vivir amancebado, o cosa semejante.

Fulgencio, para preparar una sorpresa agradable a Ricardo y Consuelo, puede dar un concierto en su casa y presentar la primera dama que esté en boga. Esta lleva un aderezo igual a uno que tiene Consuelo; va a su casa a buscar el suyo, y no le encuentra; tal circunstancia le recuerda otras muchas que, unidas, dan por resultado el descubrimiento de los amores de Ricardo y la cantante.

Puede hacer que Antonia asista a la reunión, dicho se está que por condescendencia solamente.

Puede llevar a Fernando.

Puede convencer a Fernando, o intentarlo al menos, de que debe tratar a Consuelo y a su marido...

Puede, una vez sabedor del amor de Ricardo a la cantante, hacerse su protector.

Puede, con respecto a Consuelo, cuando engañado se figura que ella se inclina a Fernando, hacer el mismo papel... ¡Todo, naturalmente, por amor al orden y a las conveniencias sociales! A él le importa poco el fondo de las cosas, pero mucho la *apariencia*, o, mejor dicho, lo que él llama la *conveniencia*, o, mejor dicho todavía, la *comodidad*.

¡Le es muy molesta cualquier nota desafinada de los celos, del amor o del despecho! Puede ser cómico y oportuno este carácter... ¡Muy satisfecho de haber evitado a todos alguna desgracia, mueve realmente una tempestad en el pecho de cada uno! (1965, II, 365-366).

Revilla tiene la siguiente impresión de él:

Fulgencio es un hombre egoísta y de pocos escrúpulos, por lo demás, incapaz de hacer daño a nadie y muy dispuesto a servir a sus amigos, mientras no le moleste hacerlo. El sentido moral está atrofiado en él por completo, pero no hasta el extremo de llevarle al crimen. Su ideal egoísta es que no altere nadie la cama de su existencia; su idea, respecto de los demás, es que cada cual haga lo que bien le plazca (sea o no lícito); pero sin ruido ni escándalo. Las *notas desafinadas* le disgustan mucho; y para él es nota desafinada todo lo que altere la paz beatífica del egoísmo, llámese abnegación, llámese crimen. Con tal de evitar un disgusto o un escándalo es capaz de favorecer una infamia; y no vacila tampoco en aconsejar y aplaudir el mal, mientras no se presente en formas demasiado escandalosas. Si su amigo Ricardo *desafinara* hasta el punto de maltratar groseramente a su mujer, Fulgencio se indignaría a buen seguro; pero como no hace

más que engañarla con formas corteses, le parece justo favorecerle en sus torpes planes. Fulgencio es la personificación de aquellos *hombres de bien*, que quiso y no supo retratar el Sr. Estébanez; las gentes que no son criminales por comodidad y por falta de valor, y que de muy buen grado serían virtuosos, si no fuera tan molesta la virtud. La sociedad abunda en tipos de esa especie, y en todas partes pasan por personas sensatas, honradas, que *tienen que perder*, y a quienes nadie niega consideración y no pocas veces amistad (1884, 53-54).

Goenaga y Maguna (1972, 321-343) afirman que su participación en la comedia es muy eficaz pues su afán de mediar en los asuntos privados y públicos de sus amigos lo convierten en pacificador. Pero su idea de la calma y la paz es muy peregrina. No repara en medios. Para él no existe el decoro ni el sentimiento moral. Solo detesta una cosa: lo que él denomina desafinaciones. Pero para no desafinar habría que estar de acuerdo con sus melodías, o como le dice Antonia:

ANTONIA: Para mí es tan nueva
la música que usted toca,
que no es extraño que pierda
el compás.
(II, 5)

Fulgencio se pliega totalmente a las apariencias y a la seguridad que le otorga su posición social, a la que no está dispuesto a renunciar por lo que el escándalo, basado en el “todo se sabe, todo se comenta”, se convierte en una amenaza para la burguesía hipócrita que él representa, porque Fulgencio tiene de sí mismo una impresión muy generosa:

FULGENCIO: No es flojo defecto ser
obsequioso en demasía
(I, 6)

Se considera “bondadoso” (III, 4) pero es un falso redomado y su lema de vida (que repite continuamente) es, como ya se ha dicho: “¡No gusto / de notas desafinadas!” (I, 14), “¡No desafinemos, por Dios! (II, 5). Para evitar la desafinación y el “mar de fondo” (II, 9,) nada mejor que considerar la honradez una demencia y un alarde quijotesco (I, 7). Fernando llega a decir de él:

FERNANDO: Fulgencio... ¡Si ese ha nacido
para que el remordimiento
no exista, y viva contento
el mundo!
(II, 20)

Su ideal queda recogido en la pregunta retórica y llena de ironía que le dirige a Fernando por toda respuesta cuando este le reprocha su falta de moralidad y de compasión:

FULGENCIO:¿Procurar la unión, la calma
y el bienestar de las gentes?
(II, 10)

También a Antonia quiere convencerla de sus bondades:

FULGENCIO:Yo tengo muy buena estrella,
muy buena sombra, vecina,
y en torno mío prospera
todo el mundo.
(II, 4)

Con su buena estrella se hizo rico, y con él Ricardo, aprovechando la ocasión que se les presentó con la mina. Para hacerse rico no tuvo reparos en contribuir al engaño adrede y arruinar a los pequeños accionistas haciéndoles creer que se había agotado el filón. Él, individualista y carente de todo sentimiento de virtud o nobleza, recrimina a Fernando por negarse a participar en la estafa:

FULGENCIO:¡Hombre, que no te persuadas
de que no sabes vivir,
y que siempre has de salir
con notas desafinadas!
Si en aquello hubo maldad,
¿tú la hiciste? Estaba hecha.
(I, 7)

A este respecto, Coughlin opina que la creación del personaje Fulgencio fue un acierto porque representa los vicios de toda la clase media, iguala felicidad y dinero y en este sentido recoge el sentir de muchos nuevos ricos de la época (1977, 97). Efectivamente, eso se ve muy bien cuando habla de Fernando con Antonia:

FULGENCIO:Sin su necia rebeldía,
a estas horas ya sería
feliz, pero muy feliz.
ANTONIA:¿Feliz? Pues no me lo explico.
¿Tan desgraciado es ahora?
FULGENCIO:No; quise decir, señora,
que fuera rico, muy rico.
(I, 7)

Ricardo es obra suya. En su casa se fragua su fortuna. En su casa se fraguó la traición de Consuelo. Por eso Fulgencio está dispuesto a encubrirlo cuando este le da a conocer que Abela es su amante, pero lo que no quiere es verse implicado:

FULGENCIO: Mira, mira; eres testigo
del gozo particular
con que ayudo al bienestar
y al deleite de un amigo.
Mas si surgen incidentes
de drama, y tú te alborotas,
y ella se irrita, y hay notas
desafinadas, no cuentes con mi apoyo.
(II, 9)

Con el mismo objeto ayuda a Ricardo, primero, a engañar a Consuelo y encargarle a Facunda que le regale unas flores (II, 16) y, luego, acepta el subterfugio que se le ha ocurrido a Ricardo para salir del apuro, o sea, el del duplicado del aderezo para su esposa con el que explicará por qué no lo tiene Consuelo. No conforme con aceptar, todavía le recomienda una ignominia para Consuelo: que ponga terreno por medio y se marche a París con Abela. Para eso le va a pedir a Fernando, director de la empresa de la que ambos son accionistas, que firme su nombramiento como delegado en París, así podrá marcharse sin ruido ni escándalo “por cubrir la apariencia / y evitar las censuras” (II, 14). Junto al nombramiento de Ricardo le va a pedir otro: el de un amigo de su mujer, Enrique Maldonado, con lo que Ayala, como ya hemos dicho, está denunciando el tráfico de influencias (II, 10).

Fernando, cuando le propone ambos nombramientos, le dice: ¿Cuándo, dulcísimo amigo, / tendrás sentido moral? (II, 10). Pero para Fulgencio la moralidad queda supeditada a la “¡Paz bienhechora!” (II, 21), comentario que le hace a Consuelo cuando le lleva el ramo de gardenias con un imperdible como solución a toda su desazón. La hipocresía que se respira en esos momentos es tal que hasta Rita le pide a Lorenzo: “Calla o reviento” (II, 21). También para Antonia tiene palabras de satisfacción: “Nada; el contento / que en los semblantes rebosa. / Note usted... / ¡Mi estrella es buena!” (II, 21), a lo que la madre responde con ironía y tristeza: “¡Tanta alegría a mí me mata de pena!” (II, 21). En el acto tercero, Consuelo busca su aderezo y Fulgencio se presenta con la copia aduciendo que le ha mandado hacer una a su mujer, -“una prueba sencilla de amor conyugal; un mero capricho” (III, 4)- al tiempo que le cuenta del plan de Ricardo: teatro, cacería, París. Para consolarla, refiriéndose a la joya que Consuelo ha estado examinando con detalle hasta cerciorarse de que aquella no es la suya y justificando que Abela pueda llevar la misma al teatro, dice que eso son “coincidencias fortuitas, / casualidades...”, y

pretende que Consuelo se crea la burda mentira. Consuelo le reprocha su connivencia con Ricardo:

CONSUELO: ¡Vilezas
y maldades, y!...
FULGENCIO: Vecina,
esas desafinaciones
ya sabe usted que me crisan
los nervios: ya sabe usted...
CONSUELO: Sí, sí; que a usted le horripila,
le repugna que las gentes
tengan alma. Lo sabía.
FULGENCIO: Pero usted...
CONSUELO: Como no soy
de condición tan... benigna,
la llamo a la infamia, infamia,
y a la perfidia, perfidia;
y al hombre que las protege
con apacible sonrisa,
le llamo...
FULGENCIO: ¿Cómo?
CONSUELO: Fulgencio;
que es lo que más significa
en esto de mansedumbre,
dulzura y filantropía.

Fulgencio le aconseja paciencia, pero ella de forma desabrida, le contesta:

CONSUELO: Ya basta; y esa paciencia
que con su ejemplo predica,
guárdela usted para sí,
que toda la necesita.

Él, que no se lo espera, se enfada pero solo en aparte se atreve a decir:

FULGENCIO: (Es ingrata, es viperina,
es malvada... Me ha irritado
la bilis... ¿Quién me diría?
Me parece que no vuelvo
a verla en toda mi vida.
(III, 4)

Son las últimas palabras de este personaje en la obra y, efectivamente, resultan premonitorias. Fulgencio también ejerce de moralizador pero, por contraste, lo que él aconseja es exactamente lo que no se debe hacer, con lo cual Ayala logra resaltarlo como ejemplo negativo.

En Rita y Lorenzo, los criados, “andaluza y gallego, tenemos la pintura de tipos, de un nacionalismo sentimental y de una patriotería artificial y tontamente localista”, dice Casaldueiro (1974a, III, 152-154). Para Coughlin, el amor entre los sirvientes introduce una nota de humor y color en la obra basada en los regionalismos (1977, 99). Lorenzo ha ejercido varios oficios, como ya vimos, y ahora que ha heredado algunas tierras, una casa y unos animales quiere casarse con Rita y que se vayan a Galicia. En esta valoración localista subyacen, como han señalado algunos críticos, rasgos románticos. Valbuena Prat afirma que tienen un eco de lacayos y fregonas de la comedia del XVII y los relaciona con los de *La entretenida*, de Cervantes, y posteriormente con los de Benavente o Martínez Sierra (1956, 536). Coincido con estas afirmaciones, pero es preciso añadir que, en cuanto a la plasmación de la realidad regional, aparte de contribuir al cultivo literario del tópico de la alabanza del campo frente a la corrupción de la ciudad, se insertan en el realismo cuando el autor copia la lengua gallega que utiliza Lorenzo y el manido gracejo sevillano de Rita (de igual modo que insertan dialectalismos *Fernán Caballero*, Pereda o Valera). Está claro que esa peculiar manera de hablar contribuye a autenticar a los personajes, que cobran realidad a través de sus palabras, que los ubican en sus respectivas regiones. En cuanto a su presencia en la obra, Ayala hubiera podido concebirlos como los criados paralelos a los del galán y la dama áureos, incluso hubiera podido prescindir de ellos, pero su presencia no es anecdótica sino que el autor los hace participar en la acción y tiene cuidado de que en las escenas en las que aparecen se introduzca algún elemento o motivo dramático que se relacione con la trama: los comentarios sobre Consuelo y sobre Fernando (acto primero), el encargo del ramo de flores para Abela o la carta de esta (acto segundo); el cuidado que ambos ponen con Antonia (acto tercero)... El dramaturgo quizá quiere poner de manifiesto la bondad de las personas sencillas frente al egoísmo y la hipocresía de los ricos o el abandono afectivo al que muchas veces los hijos, consciente o inconscientemente, someten a los padres. Por último, y a lo largo de toda la obra, Rita, especialmente, anticipa algún suceso (como ocurre con la presentación de Fernando en el acto primero) y sirve muchas veces de contrapunto a algún parlamento de los personajes principales. Revilla hace también una aguda observación, como son todas las suyas:

Las mismas escenas en que intervienen los dos criados, con parecer inútiles a primera vista, está cumplidamente justificadas y contribuyen a la belleza del conjunto; porque sobre servir, para la variedad del drama, dando entrada en él al elemento cómico, sobre ser deliciosos cuadros de género que nada tienen que envidiar a los que trazó Tirso de Molina, dan ocasión al poeta para presentar el contraste entre los inocentes gozes del amor puro y sencillo, y las amarguras del amor interesado. Además, las figuras de los dos criados son de mano maestra, como casi todas las de la obra (1884, 59-60).

VI. 4. 5. Espacio y tiempo

En cuanto al lugar, la referencia a los espacios está hecha con realismo. Los personajes viven en Madrid, que aparece referido en muchas ocasiones: calles, paseos, plazas, tiendas... La capital de España es la elegida por Ayala para situar en ella los hechos, como crisol que era de todas las provincias y de todas las clases sociales. Se pasea por la calle Atocha, por el Prado, por la Castellana... Se acude al Teatro Real y a las casas de los nobles y ricos para escuchar conciertos (recordemos que, precisamente, en *El tejado de vidrio*, Mariano y Dolores también celebran un concierto en su casa). Se compra en las tiendas de la plaza de Santa Ana, en la Carrera (de San Jerónimo)...; se cita la calle Ancha de San Bernardo y la de San Bernardino. Pero Ayala no se queda circunscrito a Madrid, sino que se alude además a Barcelona como ciudad donde se hacen negocios (también citada en obras anteriores); a Granada y Málaga, ciudades donde Fernando está trabajando y en las que, en el siglo pasado, no solo había plantaciones de remolacha y de caña de azúcar sino que también estaban en esa zona los altos hornos que luego pasaron a Vizcaya. En la “época presente”, o sea, la del autor y los espectadores, el negocio de la caña de azúcar, que era el principal de Cuba, y su proceso de refinamiento en Estados Unidos aparecen aquí perfectamente plasmados en las pretensiones de Fernando que, buen patriota, quiere que sea España y no Inglaterra o Francia quienes lo gestionen. No hay duda de que la experiencia de Ayala como ministro de Ultramar le ha permitido conocer todo este asunto de primera mano. Fernando ha estudiado inglés en Londres y a esta ciudad va cuando necesita materiales para su negocio (no olvidemos que la revolución industrial se dio en Inglaterra). El conocimiento del inglés ya se ve como algo necesario para la vida laboral. Sin embargo, la vida cultural y de moda sigue estando en París (no tardará en ceder el puesto a Londres y a Berlín y, curiosamente, cuando en el acto segundo se citan los viajes que han hecho Ricardo y Consuelo son, precisamente, a Francia, Inglaterra, Alemania). De París viene la famosa cantante Abela y a esa ciudad se marcha Ricardo para ampliar el negocio y, sobre todo, divertirse. Con todo, la sensación de modernidad que se da en esta obra con todas estas citas es muy grande. A ello contribuyen las descripciones que Fulgencio hace de los dos chalés contiguos en que viven él y Ricardo y la mención del piso en que viven Consuelo y su madre (I, 4). No faltan tampoco las referencias geográficas de carácter costumbrista porque los criados son un gallego y una andaluza. Cada uno de ellos recuerda su tierra con nostalgia y cariño y también aparecen referencias concretas, como cuando Rita afirma ser del barrio de la Macarena en Sevilla.

El tiempo está acotado a la “época presente”, como ya se ha dicho y se lee en la primera página de la comedia, o sea, la contemporánea a la representación. Efectivamente, aparte de lo que ya se ha mencionado, hay más alusiones que responden todas a la realidad del momento: fotografías de acuarelas de Fortuny (posiblemente hechas por Adolphe Goupil, marchante parisino de arte muy famoso como coleccionista y editor), timbre eléctrico, ferrocarril para viajar desde Granada a Madrid y desde Madrid a Francia, Inglaterra, Alemania...; asistencia al Teatro Real y la referencia a “esta España infelice” de los tiempos en que viven.

En cuanto a la unidad de tiempo, no se guarda entre los actos. Entre los actos primero y segundo pasan años; entre el segundo y el tercero pasan días. Sin embargo, en el interior de los actos sí podemos observar que, en el primero, los hechos transcurren en unas pocas horas por la tarde. Mientras Antonia cose, Rita termina de arreglar la casa y se “emperifolla” Consuelo, llega Fernando y reviven recuerdos de su infancia, como por ejemplo cuando la madre de Consuelo recogió a Fernando o cómo se criaron juntos. Esta analepsis temporal amplía el tiempo que se recoge en la obra, dando a conocer un poco más la vida y forma de ser de los personajes. Después aparece Fulgencio y, por último, Ricardo pasa a recogerla y se van de paseo: “Esta tarde / nuestro vecino y su esposa / quieren llevarla en su coche / por el Prado y por Atocha...”, dice Antonia (I, 1). Entre el acto primero y el segundo hay un gran salto temporal porque en lo que media de uno a otro han podido transcurrir dos o tres años que son necesarios para que la evolución que sufre el carácter de la protagonista sea creíble. Consuelo y Ricardo se han casado y, según expresan Fulgencio y los criados, han sido muy felices y han viajado por Francia, por Inglaterra, por Alemania... Todo esto requiere tiempo y este es necesario para explicar el cansancio de Ricardo, el enamoramiento de Consuelo, y para que la protagonista madure psicológicamente. En el día presente, o sea, en el que da comienzo la acción de este acto, celebran el aniversario de la petición de mano de Consuelo. En ese mismo día comienzan a aparecer motivos –las flores, la carta- que van a corroborar las sospechas de Consuelo de que Ricardo la ha sustituido por una cantante francesa. Consuelo le cuenta a su madre todas sus preocupaciones y esta la recrimina porque “la otra noche” le hizo un desplante a la cantante que actuaba en la casa donde se hallaban invitados. Esta referencia temporal hay que situarla con anterioridad al presente en el que se hallan, pero ese tiempo extraescénico es también necesario para justificar los estados de ánimo cambiantes de Consuelo. Fulgencio les dice a ambas que también vendrá a comer Fernando y aprovechará para pedirle que envíe a Ricardo a París. Llega una invitación para asistir a otro concierto donde cantará Abela. Ricardo escribe para decir que irá y Consuelo le escribe a Fernando para citarlo y así darle celos al marido. Con una referencia concreta, no falta de realismo, termina este acto: “Di sin demora a tus amas / que ya es hora de

comer”, dice Fulgencio. Transcurre un día y medio entre el segundo y el tercer acto, aunque lo que en él acontece ocurre en pocas horas por la noche. Consuelo ha citado a Fernando mañana, “en casa de once a una”. En la escena primera, sobre esa hora, Lorenzo y Rita están en su casa, o sea, la de sus amos, cuidando a Antonia, y entra Consuelo desconcertada. Regresa del teatro donde ha visto a la francesa con su aderezo. Llega detrás Fulgencio para intentar explicárselo. Consuelo piensa atajar la situación. Llega Fernando que viene a la cita, por tanto son “entre las once y la una”, como ella le dijo. Consuelo lo rechaza y Antonia le suplica que se vaya. No le da tiempo porque llega Ricardo que va a recoger su equipaje. Consuelo lo incrimina, se queja, llora... Él se va. Después, pretende recuperar a Fernando que también se va. Quiere refugiarse en su madre, pero esta ha muerto.

Resumiendo: en la obra no hay unidad de tiempo, pues se produce un salto no especificado entre el acto primero y el segundo. Hay otro salto temporal mucho más pequeño entre el segundo y el tercero. Sin embargo, dentro de cada acto sí hay unidad porque se desarrollan los tres en un tiempo continuo: el primero, unas horas de la tarde; el segundo, unas horas de la mañana hasta la hora de comer; el tercero, por la noche, después de las once y en pocas horas.

VI. 4. 6. La evolución de la ‘alta comedia’: naturalismo, psicologismo e impresionismo

Por lo que el propio Ayala manifiesta en su *Teatro vivo*, fechado en Lisboa el 21 de marzo de 1867, se ve la asombrosa facilidad con que concibió esta magnífica y condensadísima comedia, así como el estudio profundo que hizo de los caracteres de todos los personajes que en ella intervienen. Galdós opinaba que en el teatro no podían analizarse los caracteres con profundidad, pero Ayala demuestra que se puede si se sabe cómo hacerlo y se trabajan bien los personajes, y este es un buen ejemplo.

La crítica, de modo unánime, coincide en afirmar que *Consuelo* es la mejor comedia de Ayala. De hecho, Cánovas del Castillo y otros críticos propusieron como modelos que deben estudiar los autores dramáticos españoles *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega; *Un drama nuevo*, de Tamayo, y *Consuelo*, de Ayala.

Consuelo es fundamentalmente un drama de tesis con un enfoque positivista y naturalista. El plan, dentro de su elemental sencillez, está perfectamente trazado, aun en sus mínimos detalles. La exposición, que prácticamente supone todo el primer acto, se incorpora sutilmente a la acción y Ayala pone especial cuidado en la presentación de la protagonista. Consuelo es introducida por

las descripciones de Rita, la criada andaluza, por los fervores de Fernando y la ilusión de su madre. Los demás hacen su propia presentación, afirman Goenaga y Maguna (1972, 336). También los comentarios de Ricardo contribuyen a que conozcamos a Consuelo, en su faceta de mujer casada y celosa, como sus propias reacciones ante los consejos que le da Fulgencio.

El interés es sostenido a lo largo de toda la obra, y Abela, que no aparece nunca en escena, mantiene la intriga porque con ella se relacionan los tres motivos que van a constituir el problema de Consuelo y ocasionar su desenlace: el ramo de flores y la carta en el acto segundo y el aderezo en el tercero. Los dos primeros son adelantados por Rita y con ellos se descubren los celos de Consuelo. A eso se añade la presencia de Fernando, preparada por Fulgencio, y el episodio de la carta de Consuelo a Fernando, que envuelve a este en la acción otra vez, dando lugar con su entrada a escenas en las que la oposición de ambos está muy bien aprovechada dramáticamente.

Jesús Rubio Jiménez afirma lo siguiente:

La acción se desenvuelve linealmente, ni, por lo más remoto, se trata ya de una comedia de enredos. Las acciones secundarias paralelas han sido suprimidas, y sólo el mundo de los criados aparece en el romance entre Rita y Lorenzo, servidores fieles, que no intrigan como ocurre en otras comedias con cierta impronta beaumarchiana. Ayala los utiliza para mover mejor y encajar sus piezas. Tienen cierta autonomía, y en los comienzos de actos dan un tono costumbrista a la comedia, un costumbrismo basado en su diversa procedencia geográfica (gallego Lorenzo y sevillana Rita), y que cumple una función de contrapunto a la acción principal (1988b, 657).

Volviendo al enfoque naturalista, los monólogos, especialmente los de Fernando y de Consuelo, tienen enorme fuerza y peso psicológico y el autor los introduce en los tres actos para dar a conocer a los dos personajes más trascendentales de la obra. De hecho, el de Fernando del acto segundo, en la escena vigésima, ha sido considerado por muchos críticos el más dramático de Ayala. No puedo estar de acuerdo con Lott cuando afirma que “similar characteristics of this neo-précieus, *cursi* style (especially the personification of vices and virtues and apostrophe) are accumulated in the highly affected monologue of Act II when Fernando receives the note Consuelo” (1971, 851). Por el contrario, es un monólogo lírico-reflexivo, de gran valor técnico, pues en él se descubre la tensión y el sufrimiento del personaje. El siguiente juicio de Sáinz de Robles sobre la obra me parece muy elocuente al respecto:

Sentida sin sensiblería, clásica sin afectación y sin efectismos, irreprochable en los pormenores, los personajes de una psicología muy bien estudiada, con una intensa belleza poética de expresión, *Consuelo* es una obra definitiva, digna de emparejar con las mejores de Ruiz de

Alarcón... *Consuelo*, y este creo que es su mejor elogio, es una obra que resiste el análisis más minucioso en su tema, en sus pormenores, y en su estructura (1942- 1943, VII, 8, 11, 16-22).

Junto a los discursos psicológicos, también aparecen narraciones, como cuando Fernando o Lorenzo relatan su vida, o cuando Fulgencio cuenta el asunto de la mina o el de la refinería de La Habana; también descripciones, de las cuales, son muy hermosas las de Consuelo hechas por Rita y, sobre todo, por Fernando. La que hace Consuelo, en un alarde de imaginación, a su madre de lo que será su vida cuando se case con Ricardo: la casa, la música, los cuadros..., permite a Ayala describirnos los ideales de los nuevos ricos. Lorenzo también describe cómo es su tierra gallega o cómo van vestidas las señoras elegantes al teatro. Veamos un ejemplo de descripción, aquella en la que Rita describe a Consuelo ante el espejo y que “denota una suave idealidad, un poco mate, mesurada, huyendo del demasiado lirismo”, tal como la ve Goenaga y Maguna (1972, 339):

RITA:el minucioso
retoque de su persona,
la corrección de mis faltas,
que salen a última hora;
una flor que ya en el pelo
colocada se deshoja,
una trenza⁴⁹⁰ que rebelde
de pronto se insurrecciona;[...]
Y luego que está el espejo
comiéndosela a lisonjas
y sus gracias una a una
las desmenuza y elogia:
“Ese talle es una palma,
ese cuello es de paloma;
tus ojos son dos luceros
y tus mejillas dos rosas,
y está el cielo en esa risa
y en esos ojos la gloria’.
De esta manera el espejo
la requiebra y la enamora,
y ya ve usted, señorita,
que a quien dice tales cosas
cuesta trabajo dejarle
con la palabra en la boca.
(I, 1)

⁴⁹⁰ Corrijo esta palabra a tenor de la edición original de Tamayo y Cañete y que, en la edición de Castro y Calvo, viene sustituida por “tenaza”, que es absolutamente incoherente.

Los monólogos, por lo tanto, tienen una doble utilidad: describir cómo va cambiando la mentalidad de los personajes y explicar cómo eran varios ambientes sociales de la época: las casas burguesas, los teatros...

La naturalidad, colorido, elegancia y precisión de los diálogos han sido también bien valorados por la crítica. Revilla afirma:

Un diálogo primoroso, tan natural y fácil como elocuente e inspirado, igualmente distante de la prosaica llaneza y del enfático y artificioso lirismo, expresión fidelísima y vigorosa de los afectos de los personajes que en él se reflejan como en cristalino lago, lleno de vida, de pasión y de movimiento en ocasiones, esmaltado en otras por pensamientos profundos y felicísimos conceptos, rebosando a veces gracejo y desenfado, rico en poesía, en sonoridad y en elocuencia (1884, 50).

Por su parte, Coughlin valora como un acierto el lenguaje realista que usa Ayala, no superado en el teatro hasta Dicenta, Guimerá o Benavente, y en la novela, hasta Galdós; no es de extrañar, porque puso gran cuidado en esta obra (1977, 100), pero es un comentario que bien puede ampliarse a las otras 'altas comedias' analizadas. Como en las comedias anteriores, no renuncia Ayala al uso literario y culto del lenguaje (comparaciones, metáforas, personificaciones, hipérbolos, antítesis, políptotos...), pero al mismo tiempo, introduce oportunamente expresiones coloquiales, refranes, chistes...: "paciencia de mona" (I, 1), "mondas y lirondas" (I,1), "emperifolla", (I, 2), "en nombrando al ruin de Roma" (I, 2), "¡Qué posma!" (I, 4), "Contigo pan y cebolla" (I, 5), "¡todo se ve!, ¡todo se sabe!" (I, 7), "¿Qué diablos haces...?" (I, 11), "¡Lilailas! ¡Ñoñerías!" (I, 12), "¡No te ciegues!" (I, 16), "¡regallego!" (I, 2), "con ojos de hiena te siguió" (II, 3), "hoy reventaba de pena" (II, 6)... E incluso vulgarismos: "La Juana" (I, 1), "la cholla" (I, 1).

Desde el punto de vista poético son también interesantes las exhalaciones líricas del criado gallego por su novia Rita, la andaluza: en una mezcla de castellano y gallego expresa su adoración por su tierra y embelesa a la joven. En todo el estilo se vislumbra el cuidado que Adelardo López de Ayala pone en la forma: sencillo, preciso, dominador del verso, recortando siempre cuanto pudiera suponer vuelo desmedido de su imaginación. En cuanto a la versificación sigue los cánones típicos de los clásicos: octosílabos en forma de romance alternando con redondillas. Su verso es fácil, flexible, natural, sin esfuerzo. Discute José María Ruano si el verso es menos natural y verosímil que la prosa en el drama, y concluye afirmando que si el verso es fácil, fluido, espontáneo, vivo y de elegante sencillez, expresa los pensamientos de una manera acertada (1901, 386-387). Como ejemplo pone la escena en que Fernando se dirige a su amada con esta redondilla:

¿Son estas culpas tan graves?
¿Piden penas tan crueles?
¡Háblame como tú sueles;
mírame como tú sabes!
(I, 9)

Ayala reúne en *Consuelo* todos los elementos que han caracterizado su dramaturgia: paralelismos en la estructura, en la acción y en los parlamentos; diálogo fluido, pausas líricas, personajes interesantes, situaciones convincentes y exquisito gusto y clara visión moral de la conducta social e individual, encarnada en esta ocasión en la mujer pues no serían pocas las mujeres que, en las mismas circunstancias, actuarían como lo hizo ella. El primer acto tiene una estructura perfecta: introducción que abre unos horizontes de expectativas halagüeños para todos; desarrollo que rompe con esas posibilidades y conclusión en la que, decididamente, la protagonista traiciona a su antiguo novio y a su madre y se marcha con Ricardo. En el acto segundo se sustenta todo el conflicto que queda sin resolverse. En el tercer acto, la conclusión se plantea del mismo modo que había acabado el acto primero, solo que a la inversa: al final del acto primero, Consuelo parte en compañía del hombre rico, en un coche que los espera a la puerta y abandona a su novio y a su madre; al final del acto tercero, el hombre rico parte en compañía de su amante también en un coche que los espera a la puerta; la madre y el novio abandonan a Consuelo.

No puedo estar de acuerdo con la afirmación del profesor Valbuena de que no puede compararse esta obra con las de Ibsen, pues el autor noruego deja a sus personajes con la “separación para siempre, y sin la sombra de otro amor”. Precisamente es lo que le ocurre a Consuelo y en ese sentido es más perspicaz la crítica que hizo Azorín (1946, 3), que relaciona, como ya se dijo, la obra con la *Hedda Glaber* de Ibsen en cuanto en ambas se lleva a cabo un estudio profundo e inactual (subrayamos ese calificativo: inactual en su época) del carácter femenino. De hecho, no se nos puede negar que si Hedda acaba suicidándose, esa posibilidad estaría también en el horizonte de expectativas de algunos espectadores de su tiempo que no le concederían a Consuelo muchas otras salidas. Ayala deja el final abierto. La obra, por tanto, no solo no mira al pasado alarconiano, sino que se abre a las perspectivas de un teatro moderno que en 1878, fecha de su estreno, todavía estaba por llegar a España. Es más, Ayala no se queda anclado en los rasgos de la “obra bien hecha” propios de la ‘alta comedia’, sino que, conocedor de las nuevas tendencias literarias que llegan desde Francia, asume las características más sobresalientes del naturalismo e imbuye a su personaje de ellas, con lo que puede decirse que, al tiempo que cierra la ‘alta comedia’, enlaza su obra con la nueva estética naturalista y con el

impresionismo, movimiento pictórico que también empezó a iniciarse en esta época, a través de sus descripciones. Por último, entiendo que *Consuelo* sería bien admitida en los escenarios de nuestra época: en el mundo de la alta burguesía, pues los acontecimientos que vive la protagonista no se hallan tan alejados de los que hoy día conocemos por las revistas rosas y los *reality-show* televisivos.

VI. 4. 7. *Consuelo* y la crítica

No me resisto a reproducir la larga reseña que le dedicó Clarín, muestra de que *Consuelo* fue recibida en su estreno como el ápice de la perfección y no se le regatearon alabanzas. El prolongado silencio de Ayala había dado su fruto:

Sería hiperbólico comparar al señor Ayala con Shakespeare, con Schiller, con Víctor Hugo, que han sabido coger en peso a la humanidad y trasladarla a la escena. Ayala no ha hecho eso, porque como midió sus fuerzas, ni siquiera se empeñó en intentar la empresa. ¿Qué ha hecho Ayala? Trazar un círculo en derredor suyo, coger lo que tenía más a la mano, su sociedad, de cuyo aliento vive, y decir una vez dueño de este material: “Seamos perfectos como nuestros maestros los griegos, que están en el cielo... del arte” [...] El arte prodigioso ha hecho tan cristalina la pura corriente, de tal modo ha depurado la materia, el agua del manantial, que el fondo, con ser profundo, parece que sale a flote; ésta es la difícil facilidad, esta es la sencillez clásica, este es el ideal de lo bello, esto es lo que hace Ayala en su *Consuelo* [...]

Si en *El tanto por ciento* nos pintaba el mal del siglo, el verdadero mal del siglo, haciendo presa en Roberto, Petra y todos aquellos miserables agiotistas, más o menos expertos, la compasión del espectador no se despertaba con tanta fuerza como al mirar a Consuelo enferma de la misma lepra, no explotando el tanto por ciento, el negocio, sino el amor, la belleza, todo lo que hay de más puro en la tierra. En *El tanto por ciento* dos amantes son víctimas de la codicia ajena; vicisitudes y engaños, por tiempo, empozoñan su existencia, pero al amor le quedan sus glorias ciertas, porque ni Pablo deja un punto de ser amante y noble, ni el objeto de su amor es en realidad indigno de su afecto a los ojos del espectador, testigo de la malicia de aquellos desalmados especuladores. Pero en *Consuelo* apenas se columbra la traición de aquella pérfida. Ayala nos presenta el escenario de un idilio; en seguida desarrolla en él un drama verdaderamente terrible, sin aparato exterior, pero de un mal tan intenso, que llega a lo sublime por la inmensidad del mal mismo. Antonia, la buena madre, y Rita, la servicial y afectuosa doncella, esperan a Fernando y gozan saboreando el placer próximo de recibir al ausente y de sorprender a Consuelo, que, si no mienten las leyes del corazón, debe estar aguardándole con ansia todos los instantes de su vida.

Y buenas señales hay de ello: Consuelo ha renovado las flores de los floreros, ha engalanado su casa, ha preparado el santuario para la santa ceremonia. Fernando llega, y desde las primeras palabras enseña su alma grande, pero no tanto que le quepa en ella todo el amor que rebosa y se derrama sobre los demás seres; Antonia y Fernando, mezclando recuerdos y esperanzas, fabrican el castillo de la próxima felicidad; y en resumidas cuentas, toda esa felicidad se reduce a amarse los unos a los otros; verdad es que también se cuenta con el dinero, y mucho, pero es que los más ajenos de codicia siempre temen, viendo la constancia y el afán de los otros; quedarse sin nada entre las manos, y como la miseria para las almas nobles es la tortura de tener que desear con ardor lo que de buena gana se despreciaría, el dinero, que es un placer para los viles, es una preocupación penosa para los buenos. Este espíritu se nota en el precioso diálogo de

Antonia y Fernando; Fernando, que capaz de mantenerse de miradas de Consuelo, ha buscado una posición y seriamente ha tratado del negocio porque para él era el negocio la puerta de una hermosa y noble felicidad. Consuelo tarda, y el espectador empieza a sospechar, como también Antonia; Fernando todavía no teme. Aquella tardanza de Consuelo, con ser casual, es de mal agüero y tiene algo de ese silencio y reserva que reinan en la naturaleza como síntoma de la tempestad [...] Me detengo en estas primeras porque son de un arte exquisito y prueban que Ayala conoce esos resortes que no tienen receta, pero que manejaron los grandes maestros, y que algún estético de los buenos, como Hegel, supo explicar *a posteriori*.

Y aparece Consuelo. Cruel llamaría al señor Ayala si, al colocar en esta flor delicada la ponzoña mortal del vicio más corrosivo, hubiera hecho otra cosa que copiar fielmente la realidad. Sí, los tiempos son los crueles. Consuelo se llama para el alma siempre la mujer que se sueña, y bien entendido que el más empedernido positivista filosófico, el ateo más irreductible, sueña esa mujer, alivio de las angustias, puerto para las tempestades del mundo. Cualesquiera que sean las ideas que sobre metafísica se profesen, en teniendo un poco de corazón, en viviendo una vez al menos en la atmósfera de la pureza ideal, este deseo de una Consuelo en que el amor se haga carne y habite con nosotros es insaciable, y nadie se tendrá por feliz sin que lo logre. Por eso hay tan pocos hombres felices.

Consuelo es quizá una sombra, es un reflejo de lo más puro del alma; pero la Consuelo real, la que lleva su vestidura carnal, ni sospecha las grandezas espirituales que le atribuyen vuestro corazón y vuestra fantasía [...] Pues si es lícito, que yo creo que sí, comparar el alma enamorada del amor humano con el alma de aquel varón justo, [se refiere a Cristo] igual desencanto, la misma terrible catástrofe siente en el corazón el joven generoso que recibe el desengaño que Consuelo da siempre a Fernando. Quizá es la verdad más amarga de la vida: la virgen pudorosa, bella, delicada, ambición noble y la más decidida de nuestra triste juventud, tan desencantada de otras aventuras, lleva en su corazón el mismo vicio que nos disgusta del mundo; Consuelo no es Consuelo, es desesperación. Esto es lo general; por eso decía que la crueldad no es de Ayala, es de los tiempos.

La Consuelo del poeta maniobra en la perfidia con perfecta serenidad; alega como razones para su infidelidad su ambición, el lujo a que se juzga acreedora, quiere lo que quieren todas: subir, brillar; ¿por qué no?, ¿será la primera mujer que deja a un novio? El poeta ha sabido hacer resaltar este elemento inconsciente del mal con gran habilidad para dar a su obra una trascendencia que no tendría si el vicio en Consuelo fuera más personal, más hijo, por decirlo así, de su reflexiva maldad. Y a más de esto sabe dotar a su protagonista de gracia y expresión ingenua, para que se comprenda mejor que el mal no es en aquella débil criatura innato, sino respirado en el ambiente social que la rodea, con lo cual no poco contribuye a despertar la compasión. Así vemos después, como hace notar el señor Calavia en su excelente crítica publicada en *El Globo*, que el alma de Consuelo no es por completo refractaria a las nobles pasiones: el amor, al fin, nace en ella y ama... a su marido, el indigno Ricardo; y le ama, al principio, como corolario de su vicio capital, porque es la personificación del lujo, del esplendor que ella adora; pero al cabo, y en ocasión en que la acción del drama es ya un torrente de dolores, le ama porque es esposo y debe ser amparo y sostén y vida de su vida, todo suyo; Consuelo necesita para sí lo que ella no supo ser para otro... *Consuelo*. Pero en vano, Ricardo es un ser humano de esos que tanto abundan, que parece que ha perdido todo lo que de ángel tiene el hombre: Ricardo es de esos miserables que contribuyen a hacernos dudar de la absoluta dignidad de la especie más que esos pobres salvajes sumidos en un sopor moral que no se asemeja a la muerte, como el de estos hombres ultracivilizados. Mas el amor, que debiera ser en Consuelo purificación, es motivo de nueva caída, de maldad más refinada. Consuelo tiene celos y quiere devolveros. Es la receta tan conocida por el empirismo erótico de nuestras señoritas. Fernando es otra vez la víctima.

Nada más verosímil: Fernando ama todavía a Consuelo, luego puede ser engañado de nuevo. También hay algo aquí de lucha por la existencia y de la ley de selección: el que ama es el más débil y sucumbe bajo el egoísmo del que no ama. Fernando ama a Consuelo y ésta le engaña: se vale de su amor para sus planes; pero Consuelo ama a Ricardo y éste la engaña: Ricardo es el más fuerte, el mejor organizado... Como no tiene corazón, nadie se lo come.

Las intrigas de Consuelo por recuperar el cariño de Ricardo son cándidas por un lado, por lo que atañe a los celos que pretende despertar en su esposo, que, como es el que menos ama, es el que ve más claro; pero aquellas mismas intrigas son crueles perfidias para el que ha de ser víctima de ellas: para Fernando. Después del naufragio de sus ilusiones, ¿qué le quedaba al noble joven? La conciencia. Cuando la conciencia sale limpia de una borrasca del corazón, al principio brilla como una estrellita en un cielo cargado de nubes, después llega a ser un sol, y es por fin un océano de luz: hay una voluptuosidad infinita para el alma que cumple con su deber no obedeciendo a dogmas impuestos, sino a voces interiores; sin que el dolor del sacrificio cese, se goza con ese dolor una ventura inefable, y esto es y será, por más que la sociedad se materialice; y el positivismo honrado y franco no podrá menos de reconocerlo constantemente; es un dato tan real y efectivo como lo más palpable de la naturaleza. Por eso Fernando sobrevive a su desengaño; tiene la conciencia limpia. Por manejos de Fulgencio, el símbolo del hombre vulgar, el que encuentra fuera de tono cualquier arranque de nobleza y virtud, Fernando vuelve a verse frente a frente de Consuelo, ya esposa de

Ricardo desde hace algunos años. El cuerpo vacila, los ojos se recrean tenaces en la contemplación de aquella imagen de sus amores, la lengua se pega al paladar; sólo el alma es libre, y sólo el alma resiste: no ha llegado la hora del sofisma, porque no ha llegado la hora de la tentación. Fernando aún puede vencer porque puede huir; se toma tiempo para escapar, está resuelto a irse, y si no se va en seguida... es porque hay tiempo. Aquí empieza el sofisma de la pasión: él, por su parte, no irá a la tentación, no la buscará..., pero esperarla, sin confesárselo a sí propio, es otra cosa: algo debe haber en la tierra o en el aire que traiga la ocasión, sin culpa propia; por este algo, sin saberlo, espera el pobre Fernando, que se juzga resuelto a marcharse. Y llega la carta de Consuelo. En gran peligro veía yo al señor Ayala al llegar a este supremo instante. Consuelo está casada. Fernando es honrado, no quiere lúbricos placeres, quiere un amor puro, que ya con aquella mujer es imposible; no acudirá a la cita. Esto temía que pudiera pensar el autor; pero el señor Ayala pensó algo mucho más hondo: hizo ver a Fernando, claro como la luz, que Consuelo no quería, jamás había querido a su esposo, ni él a ella; una obcecación, un error los había unido, pero el amor de Consuelo era suyo; ella le llamaba, ¿cómo no había de acudir?

Y cae Fernando; pero ¡cuánta belleza en la caída! ¡Qué cándido cinismo el que improvisa! Desde que le perdemos de vista en el segundo acto hasta que vuelve a aparecer al acudir a la cita, se adivina, sólo por el modo de penetrar en el aposento de Consuelo, que ya ha necesitado animarse al mal con esfuerzos constantes y con cierta embriaguez de amor y desesperación. Dígase de paso, en esta escena de la cita, en aquella entrada, el señor Vico revela gran instinto dramático. No vacila, ni siquiera

toma las precauciones, ni afecta la reserva propia del caso; está aturdido, necesita la precipitación, el desvanecimiento para persistir, y además ¡es Consuelo la que le espera!

¡Cuán sabia es la Providencia, sobre todo interpretada por un gran poeta! El fruto del mal no se les logra a los buenos para que no le tomen el gusto y se hagan malos. Fernando, novicio en la maldad, piensa que no hay más que querer ser malo para serlo y alcanzar lo que se busca; es ésta una aberración natural en los buenos: al pobre Fernando, el bien y el mal le dan el mismo fruto, el desengaño. ¡Pero qué diferencia! Cuando el buen Fernando era desgraciado quedábale la resignación, campo fecundo en tardíos, pero preciosos frutos; cuando Fernando el *malo* siente el desengaño, la traición que le hacen, ¿qué le queda? Ni fuera ni dentro de sí nada, a no ser la desesperación. No vacilo en sostenerlo: esta situación de Fernando es la más hermosa creación del ingenio del señor Ayala; no diré que no tenga semejantes en otros autores, pero preciso será ir a buscarlos a los más ilustres. Y todavía es Consuelo la culpable de este daño que a Fernando le parece irremediable; ¿y qué otra que ella, que había penetrado hasta el fondo de su esencia, podía herirla en aquel santuario de la conciencia que parece inviolable? ¿A qué lugar del alma no llegarán las raíces del amor? Por ellas se infiltró el veneno; el que antes había huido con lo mejor de su ser sin mancha, sin dolor, cuando vuelve a buscar el peligro, también ve perdidos aquellos restos queridos del primer naufragio. La desesperación en tal caso es fatal, es el verdadero infierno lo que sufre. Recuérdase aquí a Federico el del *Castigo sin venganza* y vienen a la memoria aquellos versos:

Culpa tenemos los dos
del no ser que soy agora;
pues olvidado por vos
de mí mismo, estoy, señora,
sin mí, sin vos y sin Dios.[...]
¡Oh, qué loco barbarismo
es presumir conservar
la vida en tan ciego abismo,
hombre que no puede estar
ni en Dios, ni en vos, ni en sí mismo!

La resolución desesperada de quedarse, de aguardar a Ricardo, sería invencible en Fernando si le inspirara el amor; él cree que también la cólera, la venganza, puede conservarle en el mal, porque el amor pudo; pero el autor, con profundísimo talento, hace que las súplicas de la amable Antonia, la amiga de la madre querida que está en el cielo, consiga vencer la tenaz resistencia del amante desesperado; Fernando no resistió a la voz del amor, pero resiste a la voz de la venganza, y cede. Otro momento difícilísimo en que esperaba el que esto escribe la solución del señor Ayala con verdadera ansiedad para reconocerle definitivamente un talento singularísimo para tan difíciles casos; y venció también esta vez el poeta dejando vencer a la realidad. ¡Qué grande, qué transparente aparece tras esta última prueba del alma de Fernando! Era un alma enamorada, no era un alma vengativa; sólo el amor la pudo vencer, y la rehabilitación será fácil dado el primer paso; así el espectador le ve marchar sin temer por su suerte; en aquel teatro de sus infortunios ha recuperado la dignidad de su conciencia; el dolor temporal, el desengaño redoblado lo curará, tarde o temprano, con frutos del bien obrar. Por esta parte, el drama queda resuelto con el más elevado criterio.

¿Y Consuelo? Llegada la hora del castigo ya sólo tiene que habérselas con las fuerzas ciegas que son el instrumento sordo y mudo del suplicio. Primero luchar contra una peña; como Sísifo, querer elevar a las alturas un duro peñasco, el corazón de su esposo. En vano se postra de rodillas para hacer más fuerza. El corazón de Ricardo, la peña llevada por fuerzas fatales, rueda al abismo, no hay piedad, no puede haberla; los corazones se elevan, pero las piedras caen, siguen su ley, y el corazón de Ricardo, como es piedra, rueda al abismo; consigo arrastra el amor de Consuelo. Queda la madre, la buena Antonia, el amor que todo lo perdona, que en el pecado no halla motivo para dejar de amar (lo que sólo hacen Dios y las madres). Consuelo lo sabe, vuelve los ojos a su madre querida...

¡Admirable, señor Ayala! ¡Terrible, pero admirable! La madre ha muerto. La vida mortal tiene una ley de gravedad, como la piedra [...] La fatalidad, lo ciego, hiere a Consuelo por todos lados; vivió enamorada de la materia, olvidada del espíritu, y al fin aprende que la materia no tiene entrañas. El final de *Consuelo* encierra una lección profunda, tan profunda, tan exenta de dogmatismo artificial y empalagoso; está cincelado con tal maestría, que merece por todo aplauso silencio reflexivo. Para el que no lo comprenda ni lo sienta sobran retóricas y silogismos; para los demás no necesita apostillas ni escolios. *El Siglo Futuro* y demás neos sostienen que *Consuelo* es de su escuela. ¡Insensatos! Lo mismo dicen del Evangelio (1971, 98-109).

La mayoría de críticas que hemos podido analizar con respecto a la obra la alaban en los mismos o similares términos, aspectos y características que hace *Clarín*.

Manuel de la Revilla escribe lo siguiente:

Consuelo ha sido una resurrección. Con ella el arte ha roto la losa que le oprimía y ha vuelto a la vida radiante y espléndido. Porque ése es el arte, y lo demás es el fruto corruptor de la imaginación desordenada, extraña a la realidad de la vida, al verdadero sentido de lo ideal y a las

leyes eternas del buen gusto... Es simplemente una página arrancada de la realidad e idealizada por el sentimiento estético del poeta, que en todo es sencillo, natural y profundamente humano, en que no hay otros recursos que los que el arte y la naturaleza ofrecen, sin otros efectos que aquellos que espontánea y sencillamente brotan del desarrollo de las pasiones [...]

La virtud tiene en *Consuelo* representación acabada en Fernando y Antonia; pero no esa virtud llorona, sensiblera y predicadora que nos pintan los autores de comedias cursis; no esa *moral de familias*, enteca y ridícula, que parece inventada por el vicio para embellecerse con la comparación; ni tampoco esa virtud de acero, rígida e inflexible, más propia de ángeles que de hombres, que el misticismo sueña; sino la virtud humana y verdadera, activa, enérgica, combatida y a veces vencida por la pasión, débil e imperfecta como todo lo humano. Antonia la personifica bajo su aspecto femenino, llena de sensibilidad y dulzura, siempre dispuesta a la resignación y al sacrificio, prudente, modesta, dulce y callada. Figura venerable y simpática, rodeada por la doble aureola de la ancianidad y del dolor, Antonia, aunque relativamente secundaria, es una concepción bellísima que cruza la escena callada y majestuosa, envuelta en las penumbras de lo trágico, y dejando en pos de sí fragante perfume de paz y santidad [...]

Tal es esta obra primorosa, página admirable de nuestra dramática contemporánea. ¿Representa en su autor un progreso o una decadencia? ¿Aventaja a sus anteriores producciones o es inferior a ellas? Cuestiones semejantes han dado en estos días ocasión a no pocas disputas. A nuestro juicio, no tienen razón de ser ni importancia. El Sr. Ayala de *Consuelo* es el mismo de *El tejado de vidrio* y *El tanto por ciento*. No hay en él decadencia ni progreso; se halla en la plenitud de sus facultades, y no es posible esperar de él en este momento de su existencia crecimientos ni caídas. A la pregunta de si *Consuelo* vale más o menos que sus producciones anteriores, contestaríamos con Víctor Hugo que el grande arte es la región de los iguales, y que la obra maestra es igual a la obra maestra. Cuando se llega a la suprema altura, el *más* y el *menos* desaparecen; *Consuelo*, *El tanto por ciento*, *El tejado de vidrio* no ofrecen, comparadas entre sí, mayores diferencias en punto a perfección y hermosura que las que pueden observarse entre los solos que pueblan el espacio. Todas son ejemplares admirables de la belleza dramática, productos similares de un genio poderoso en la plenitud de su fuerza creadora⁴⁹¹.

Revilla (1884) alaba la verosimilitud de la obra en cuanto se ciñe a la realidad en la que no siempre los buenos acaban siendo felices ni los malos castigados:

¿Por qué no sufren castigo Fulgencio y Ricardo? ¿Por qué no son felices Fernando y Antonia? ¡Ah! Quien tal diga, no conoce más moral que las de las aleluyas del hombre bueno y del hombre malo. Esa perfecta justicia distributiva no existe en la vida, y el poeta, ante todo, debe representar lo que es, y no lo que debe ser. Aparte de que no tiene necesidad de informarnos sobre la suerte de todos los personajes de la obra, cosa que sólo es propia de poetas noveles, el Sr. Ayala no olvida que el teatro no es una moral en acción *ad usum puerorum*, en que se han de dar azotes a todos los malos y bizcochos a todos los buenos. Ni esa es la realidad (por desgracia), ni eso puede exigirse al arte. Y además, ¿cómo han de ser felices Antonia y Fernando? Su desdicha es consecuencia inevitable de la falta de Consuelo, y aumenta el efecto moral de la obra; que no sólo importa mostrar las malas consecuencias que en el pecador causa el pecado, sino hacerle doblemente odioso, poniendo de relieve el dolor y la perturbación que a todas partes lleva.

A continuación, Revilla se fija en momentos concretos de la obra y critica algunas incoherencias:

⁴⁹¹ Esta crítica apareció por primera vez como "Revista crítica", en *Revista Contemporánea*, Año III-IV, Tomo XIV, Marzo-Abril, 1878, 365-376.

En nuestra opinión, la marcha precipitada de Consuelo al final del acto primero no está justificada en el carácter del personaje. Sin duda contribuye al efecto que ha buscado el Sr. Ayala en el paralelismo de los finales de este acto y el tercero; pero creemos que Consuelo no es lo bastante perversa para cometer semejante acción. Aunque ofuscada por el amor al lujo, Consuelo abriga bellos sentimientos y no se concibe que con tal cinismo y de manera tan despiadada abandone a su madre en tal ocasión. Ninguna hija lo haría, a no carecer por completo de amor filial.

Tampoco nos parecen bien las frases que el Sr. Ayala pone en boca de Consuelo cuando escribe, en presencia de su marido, la carta a Fernando. Por grande que sea su exaltación, hay en aquel acto y aquellas palabras cierto impudor que no cuadra a su carácter. Se concibe que escriba la carta y la deje al alcance de su marido; pero no que le dé a entender con tan escaso rebozo sus propósitos, ni que él aguante con tanta calma conducta semejante. Ni esto era necesario tampoco para el sucesivo desarrollo de la acción, ni para el logro de los propósitos de Consuelo; pues bastaba que Ricardo tuviese conocimiento de la carta, y ésta llegase después a manos de Fernando.

Creemos también que el Sr. Ayala debiera haber puesto en claro los verdaderos sentimientos de Consuelo respecto a Fernando; pues su boda con Ricardo varía en gravedad, según que amara o no a su antiguo adorador; y que debió hacer que alguna vez sintiera remordimientos de su conducta con Fernando, y en algún crítico momento reviviera en ella su pasado amor, si es que lo tuvo (1884, 58-61).

Valbuena Prat afirma que *Consuelo* es, sin duda, la más dramática y la mejor producción de todo Ayala: el pleno fruto de su madurez. Es una obra cuidadosamente trabajada, aunque concebida “de una vez y en un instante”, planeada sabiamente y con esmero, en la que se observa la complacencia al mismo tiempo que la autocrítica en la descripción y estudio de las figuras y en el desenvolvimiento de los actos. Todo demuestra lo reflexivo de su talento teatral. También se percibe el intento de poetizar un asunto corriente de la sociedad imbuida por el positivismo: en todos los detalles de su elaborada acción introduce motivos ideales, desde lo leve e imperceptible a los reflejos de la música y la pintura. De la fina ironía del costumbrismo, la obra va adquiriendo intensidad hasta culminar en drama lleno de patetismo y de desenlace desgraciado (1944, 100). “Ayala –concluye Valbuena-, dramaturgo del leve contorno, de la crítica de una sociedad media, el poeta del realismo escénico, ocupa un lugar semejante al de Alarcón en el siglo XVII” (1944, 102).

En otro estudio, Valbuena señala las relaciones literarias que tiene *Consuelo* con otras obras:

El querer utilizar a Fernando para querer dar celos al esposo, es un mero recurso, de coquetería, sí, pero para el fin de atraer al disipado Ricardo. Ya, con otra modalidad, el siglo de Oro, ofrecía el tipo humanísimo de Leonor, esposa de Berenguer en *El Caín de Cataluña* de Rojas. En la misma época de Ayala, Tamayo, en el tema histórico de *Locura de amor*, hace que la reina Doña Juana urda una trama de celos, pero solamente para ver el modo de atraer a sí al rey Don Felipe. Después de Ayala, Benavente en *El nido ajeno* y Martínez Sierra en *Mamá y Corazón ciego*, siguen, con sus tipos de mujer, en la misma línea de no despreciar ni olvidar al marido. No se concibe en nuestro teatro la grandeza del tipo protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen, llegando al desenlace de la separación para siempre, y sin la sombra de otro amor. Hasta en la comedia contemporánea, el tema de los celos con un fin de unión conyugal se encuentra en

farsas como la finamente irónica de *Juego de niños*, de Ruiz Iriarte –con la cruel actitud ante el pobre profesor de francés enamorado-, y en *Mi mujer me gusta más*, especie de *vaudeville* de la gracia del absurdo de Alfayate y Tejedor. El tono delicado de *Consuelo* de Ayala, se mueve entre jarrones y acuarelas, con algo del arte de Fortuny, y con dulces alusiones musicales, como al “Ave María” de Schubert, melodía al piano (1956, 536-538).

Y, finalmente, se pregunta también si *Consuelo*, la coqueta que cambió de novio pero que luego se convirtió en la esposa abnegada hasta el sacrificio ante el marido infiel, no se merecía ser feliz al final de la obra (1944, 102). César Barja responde a la pregunta: “Realmente, si se prescinde del fin apriorístico de castigar la vanidad, no hay razón alguna. Es hasta poco galante. ¡Lástima grande tener ideas que defender! ¡Y más lástima aún tener que defender ciertas ideas!” (1933, 232). A Narciso Alonso Cortés le parece un final adecuado y, después de haber calificado la historia de “vulgar y demasiado repetida”, alude al final: “[*Consuelo*] cae en el suelo desplomada, dejando oír aquella exclamación tan lacónica y de emoción tan honda: ‘¡Qué espantosa soledad!’ Eso es todo; y, sin embargo, ¡qué intensas y encontradas impresiones las que van siguiendo el curso de la representación! ¡Qué derroche de bellezas el que se admira a través de todas las escenas!” (1957, 295). Para Hunter Peak es una obra magistral elaborada con escasez de materiales, líneas rectas, hilos argumentales bien traídos, con lo que Ayala demuestra una gran destreza en la composición. Su tesis está perfectamente incluida en un argumento convincente y las jugadas son introducidas en situaciones plausibles; en cuanto a la sátira, queda contenida en dos palabras sombrías, tristes, dolorosas: “queda castigada”. Como se ha mencionado desde muy pronto, esta satírica e irónica conclusión es comparativamente nueva en el drama social del siglo XIX. Si en *El tejado de vidrio* Ayala había enseñado a través del razonador y en *El nuevo Don Juan* a través del ridículo, en *Consuelo* lo hace de forma sofisticada, lo hace a través de un tono satírico con el que llega a una audiencia que representa a la clase social que va asociada al dinero. El desenlace es natural, no hay razonador, la acción es rápida y no hay nada que la ralentice mientras Ayala va incluyendo su tesis de forma perfecta (1964, 62-64).

Juan Ignacio Ferreras y Andrés Franco alaban la obra sin ambages; la consideran en el teatro de Ayala un caso particular y convincente, puesto que la psicología de la protagonista salva la pieza a pesar de la lección moral pretendida por el autor:

Ayala excede en la ingeniosidad de las intrigas, en conducir la acción, en la versificación y a pesar de la carga moral de sus obras, éstas no resultan de tesis; quizá su verdadero modelo no fuera Calderón (al que dedicó su discurso de ingreso en la Academia) sino Ruiz de Alarcón.

El teatro de Ayala, y una buena parte del teatro de Tamayo [...] escogió pues el camino más idealista para acercarse a la realidad, este idealismo teñido las más de las veces de sentimentalismo, permitía el triunfo de una moral correctiva, nunca de una moral profunda o universal. La alta comedia inaugurada por Ventura de la Vega y depurada por Ayala y Tamayo,

fue así, como queda apuntado, una comedia de clase que no quería conocer la realidad de su momento; en su perfección guarda su propia limitación, un Rodríguez Rubí, y no digamos un Eguilaz, aún se pueden escapar por la vía del sentimentalismo, de la moral de clase que inspira su teatro, pero no ocurre así con Ayala ni con la mayor parte o una buena parte del teatro de Tamayo, que se encuentran delimitados artística y socialmente. La alta sociedad burguesa, tan bien vista por Galdós y por otros novelistas, encuentra en el teatro la realidad artística que sin duda necesitaba (1989, 79).

Curiosamente una de las opiniones más negativas de la obra es precisamente la de su prologuista, en la edición de 1966, Antonio Espina, quien, como tantos críticos, se equivoca al juzgarla desde la perspectiva de su tiempo y no desde la perspectiva de la época del autor, a pesar de concederle el mérito de ser “la obra más representativa de su período”. Estas son sus palabras:

Es Ayala facilísimo versificador, demasiado fácil a veces, tanto que linda con lo ramplón; pero sabe ser apasionado y, como el manejo de los resortes dramáticos no le falla, el diálogo tiene momentos de brillantez y emoción. A pesar de ello, es Ayala el autor de su época que menos resiste la prueba actual de la representación escénica, y menos la de una lectura un poco exigente [...] Ciertamente, parece difícil que el juicio de los críticos de entonces sea compartido por los críticos y el público de hoy sin muchas reservas y no pocas rectificaciones. Los cambios que en sus ideas, sus costumbres y su sensibilidad ha experimentado la sociedad moderna a través de casi un siglo han sido profundos. Sin embargo, el teatro realista decimonónico posee sus valores indudables, marca una etapa importante en nuestra historia literaria y nos ofrece en *Consuelo* la obra más representativa de este período (1966, Madrid, Aguilar, 17-18).

VII. CONCLUSIONES

Como se puede deducir de las páginas precedentes, y se planteó en la introducción, mi propósito ha sido defender la importancia de Adelardo López de Ayala en el panorama dramático del siglo XIX español, y de modo particular en el ámbito de la ‘alta comedia’. No pretendo reivindicarlo como el mejor (aunque así lo creo), pero sí he querido revisar algunos juicios de valor interesados (equivocados, a mi parecer, en alguna ocasión) que se proyectaron sobre parte la crítica posterior, poco atraída, en general, por el periodo y en el género que cultivó. No deja de resultar extraño que mientras que se han seguido editando obras de Ventura de la Vega, de Tamayo o de Echegaray (a la vez que redacto estas páginas tengo noticia de una nueva edición de *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, preparada por Michael Schinasi para Academia del Hispanismo), las de Ayala no hayan vuelto a ver la luz tras las obras completas, salvo la *Consuelo* de Antonio Espina en un ya lejano 1966. Sorprende más el silencio en torno a Ayala cuando su figura, que recibió los más encomiásticos elogios de sus contemporáneos (elogios que he querido recuperar, aun a riesgo de extenderme demasiado), responde a la del hombre de letras y político decimonónico, un hombre de su tiempo en el más amplio sentido, cuya influencia en la vida social de sus contemporáneos no fue pequeña.

Algunas razones se me ocurren para explicar este silencio. En primer lugar, la malintencionada biografía de Luis de Oteyza. Ciertamente es que Valle se burló de Ayala y lo caricaturizó antes de forma violenta, como a tantos otros (entre ellos, el “insigne Echegaray” en *Los cuernos de don Friolera*), pero eso no sorprende en el creador del esperpento. Sin embargo, llama la atención que historiadores y críticos actuales recojan y repitan los juicios de Oteyza sin cuestionarlos siquiera. Por otro lado, también es cierto que su ventajosa situación política despertó entre sus contemporáneos envidias y celos, y descrédito en consecuencia, poco contrarrestados por su falta de ambición personal, la sencillez con la que vivió, el cariño que le profesaban sus amigos, sus éxitos en el teatro (a pesar de lo poco que estrenaba)... La última de las razones tiene nombre propio: Echegaray. Edgard Samper (1996, 163-171) afirma que Echegaray, a pesar de estar de acuerdo con la ideología que emana de la ‘alta comedia’ y ser un continuador de Ayala y Tamayo, optó por lo que le gustaba a la burguesía acomodaticia de la Restauración y le aseguraba a él el éxito: el neorromanticismo, que no incomodaba a su público ni le ponía delante de la vista las aberraciones de su sociedad. Esto, aunque supuso un retroceso

para la escena española, gozó del mayor de los éxitos. Ya conocemos el resultado: el ostracismo para Ayala y el Premio Nobel para Echegaray.

A modo de paliativo, en cierta medida, he querido trazar un perfil completo de Adelardo López de Ayala, añadiendo nuevos datos a su biografía o su trayectoria, enmendándolos en alguna ocasión, destacando su papel en el mundo de la política y, desde luego, tratando, mediante el análisis de sus ‘altas comedias’, de establecer las evidentes relaciones existentes entre su faceta ideológica y política y el mensaje que a través de ellas quiere hacer llegar a la sociedad burguesa a la que perteneció.

Entiendo que la posteridad ha sido injusta con Ayala, tanto en lo personal como en lo político y lo literario. De carácter conciliador y moralizador en la política y el en el teatro, su figura supone una novedad en un momento convulso como el que le tocó vivir. En su faceta de dramaturgo fue modesto y humilde: consideraba inmerecidos los elogios e incluso ejerció la autocrítica, algo que no era habitual entre los grandes autores, orgullosos de sí mismos y deseosos de aplausos. En su labor política fue capaz de exponer con convicción sus ideas y defenderlas, siempre desde el patriotismo, como él mismo manifiesta: España fue siempre su gran preocupación. Concienzudo y luchador, se convirtió en un personaje imprescindible en su época, seguro de sus iniciativas y valiente a la hora de llevarlas al gobierno, porque supo lo que necesitaba España y se involucró de lleno en sus problemas, siempre desde sus convicciones personales: postuló a Montpensier, participó en la revolución, apoyó luego a Amadeo de Saboya y a Alfonso XII; mejoró incluso varios aspectos de la vida en las colonias cuando ostentó el cargo de ministro de Ultramar.

En su obra dramática supo recoger los problemas ocultos pero habituales de la burguesía, negados por una clase social basada en las apariencias. Son esos problemas los que él pone a los burgueses ante sus ojos en las tablas, para que se impliquen en los conflictos: al sentirse identificados con alguno de los personajes, al menos se les induce a la reflexión (algo que se verá después en la obra galdosiana, y especialmente en *Realidad*, de 1892, y, de manera muy clara, un siglo más tarde, en la obra dramática de Buero Vallejo). De paso, algún que otro espectador podrá hacer suya la lección que reciben los personajes, y sabrá si debe corregirse y enmendarse: el don Juan verá que acabará solo y abandonado, las damas aprenderán a luchar por sus derechos (como hace Julia en *El tejado de vidrio*), y todos se darán cuenta de que el dinero no es lo más importante (Roberto, Consuelo, Sabino, Ramona...). Estas enseñanzas se encuadran en una versificación que busca la naturalidad, con el octosílabo como herramienta preferente, una estructura muy bien trabada y una cuidada atención al retrato psicológico de los personajes, llenos de profundidad y realismo, que no se había visto hasta entonces.

Ayala estuvo también muy atento a las corrientes estéticas de su tiempo. Ya dijo César Barja que era digno de equipararse a Galdós o Clarín por la precisión con que refleja la sociedad en sus obras. Y, en cierto modo, fue un adelantado a su tiempo. Desde *El tejado de vidrio* hasta *Consuelo*, fueron afianzándose y haciéndose más sólidas sus formas de abordar la realidad, con lo que las críticas que ha recibido por su supuesta falta de realismo, de convicción y de influencia efectiva sobre el público de su época se revelan débiles y sin consistencia. Como luego haría Galdós, se aplicó a la observación concienzuda de su entorno. Yxart insiste en que Ayala, en su afán por estudiarlo, llegaba a relacionarse con sus personajes y a convivir con ellos largo tiempo antes de plantarlos en la escena y conseguir que nada fuera inverosímil (1987, 41).

Incluye también en sus obras elementos naturalistas. Siguiendo la teoría de Zola, se convirtió en un investigador de la verdad humana, labor para la que contaba con el privilegio proporcionado por su actividad política, que le permitió acceder a los entresijos del poder. Cada uno de los actos y movimientos de los personajes resulta natural y lógico, coherente con su condición y su carácter. En *Consuelo*, especialmente, se emplea a fondo Ayala, tiñendo de naturalismo las características psicológicas que rigen su carácter. El estudio profundo de este personaje nos lo muestra, además, como un buen conocedor de la psicología femenina. Algunas de las mujeres de Ayala están perfiladas desde la perspectiva del krausismo, que en su época era todavía incipiente en España: Elena, Julia, Isabel, Petra, Consuelo. Y en muchas de ellas proyecta un deseo de libertad que les concede un tinte radicalmente moderno.

En esa relación y compenetración con sus personajes, con los que llega a hablar como si fueran de carne y hueso, Ayala se anticipa, como se puede ver en *Consuelo*, a Unamuno, a Pirandello o a Ibsen. Y, desde luego, resulta también innovador el tono cortés, sofisticado e irónico con que retrata las actitudes sociales de la burguesía (Hunter Peak, 1964, 48, 54, 58-59).

Sabía componer dramas mejor que muchos de sus coetáneos sin dejar ningún elemento fuera de contexto o sin utilidad: un simple detalle como la construcción de una línea de ferrocarril dará pie a una obra completa de enredo, *El tanto por ciento*. La acción en sus obras se desarrolla con toda lógica y verosimilitud: a nadie le extraña que el Conde del Laurel sea un don Juan en la calle y un marido sumiso en casa, pues el público sabe que es una actitud habitual. Decía Revilla que todo lo sabía hacer con un lenguaje penetrante y exquisito pero a la vez verdadero y natural. Ayala escribía para el pueblo y para la burguesía ilustrada, y sabía cómo dirigirse a ellos sin resultar ni exagerado ni demasiado simplón. Hablaba a la burguesía con sus propias palabras, pero con la sabiduría de quien sabe usar la ironía y el sarcasmo para dar una lección de moral. Y todo ello sin renunciar a la imaginación ni al lirismo, conseguido a través del lenguaje. Con *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*, *El nuevo don Juan* y *Consuelo* Ayala se

sitúa en primera línea con respecto a la comedia moderna de caracteres, la ‘alta comedia’, y se acerca incluso al drama social.

No me parece posible trazar el camino hacia la comedia moderna, de Moratín a Benavente, sin tener en cuenta los logros de Ayala. Tuvo seguidores cercanos, como los jóvenes dramaturgos sevillanos José de Velilla, Luis Escudero o Juan Antonio Cabestany, pero es fácil reconocer ecos de su obra en Alfonso Paso, Juan Ignacio Luca de Tena, Jaime Salom, Carlos Muñiz, Luis Escobar, Joaquín Calvo Sotelo, José López Rubio..., cultivadores, ya en pleno siglo XX, de la llamada ‘comedia de *boulevard*’, ‘comedia de salón’ o ‘comedia burguesa’ (en cuyas representaciones adquirió fama como galán el incombustible actor Arturo Fernández: ¿sigue vigente la ‘alta comedia’?).

Tal vez mi tarea diaria como profesora de Enseñanza Secundaria en estos (también) difíciles tiempos condiciona mi perspectiva, muy inclinada al respeto de la máxima horaciana que aunaba el *docere* y el *delectare*, vigente asimismo en el siglo y en la obra de Ayala. Por eso, ante el olvido en que hoy se tiene a su figura, sirva este trabajo para romper una lanza en favor de quien supo poner sobre los escenarios los miedos, las pasiones, las circunstancias y sentimientos de los hombres de su tiempo, con la intención de mejorar su condición y reformar, así, la sociedad entera.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

8.1. Obras de Adelardo López de Ayala

8.1.1. Obras completas

LÓPEZ DE AYALA, Adelardo (1881-1885), *Obras completas de Don...*, Prólogo de Manuel Tamayo y Baus. Carta de Baltasar, Ramón y José López de Ayala a Manuel Cañete y a Manuel Tamayo, con motivo de la publicación de las obras de Adelardo, Andrés Pérez Dubrull (ed.), Madrid, Colección Escritores Castellanos Dramáticos, 7 vols.

_____ (1965), *Obras completas de Don... Teatro*, José M^a Castro y Calvo, (ed.), Madrid, Atlas, (BAE 180-182), 3 vols.

8.1.2. Ediciones de obras dramáticas

_____ (1841), *Don Rodrigo Calderón o La caída de un ministro*, Madrid, Imprenta de Repullés.

_____ (1851), *Un hombre de Estado*, Presentación “Al lector” del propio autor, Madrid, Imprenta de S. Omaña.

_____ (1855), *Haydé o El secreto*, zarzuela en tres actos y en prosa, música del Sr. Manzoky (estrenada en el Teatro del Circo, el 13 de enero de 1855), Madrid, Imprenta de C. González.

_____ (1911), *Consuelo*, introducción y notas de Aurelio M. Espinosa, New York, Imp. Henry Holt & Co.

_____ (1966), *Consuelo: Comedia en tres actos*, prólogo y notas de Antonio Espina, Madrid, Aguilar.

8.1.3. Adaptaciones

_____ (1853), *El curioso impertinente*, novela de Cervantes reducida a drama en 4 actos y en verso por D. Adelardo López de Ayala y D. Antonio Hurtado, Madrid, Imprenta de C. González.

_____ (1864), *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, Comedia en tres actos y en verso refundida por A. López de Ayala, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

_____ (1866), *El conjuro*, Entremés de Don Pedro Calderón de la Barca (repertorio de los Bufos madrileños), manoseado por Adelardo López de Ayala y puesto en música por Emilio Arrieta (estreno el 24 de noviembre de 1866), Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

8.1.4. Narrativa, poesía y otros textos

_____ (1856), “Himno a Espartero”, incluido en el Suplemento a *El Padre Cobos*, 10 de mayo.

_____ (1868), “¡Viva España con honra!”, Proclama de Cádiz.

<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iescbonald/geografiahistoria/apuntes/sexeniorevolucionario.pdf>

_____ (1869), *Memoria presentada a las Cortes Constituyentes por el Ministro de Ultramar Don Adelardo López de Ayala en 22 de febrero de 1869*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica.

_____ (1870), *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don..., el 25 de marzo de 1870 sobre Don Pedro Calderón de la Barca*. Contestación del Marqués de Molins, director de la RAE, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

_____ (1908), *Gustavo, novela inédita, Revue Hispanique*, Antonio Pérez Calamarte, (ed.), vol. XIX, 8-133 (publicada de forma independiente en New York y París).

_____ (1928), *Sus mejores versos*, Tomás Borrás, (ed.), Madrid, Imprenta de Sordomudos.

_____ (2007), “Manifiesto de Somorrostro”, en Carlos Seco Serrano, (ed.), *Alfonso XII*, Barcelona, Ariel, 110.

8.1.5. Volúmenes colectivos con colaboraciones de Adelardo López de Ayala

_____ (1850), *Corona poética dedicada por la Academia de las Buenas Letras Sevillanas a Don Alberto Lista precedida por su biografía escrita por el Sr. J. M. Fernández Espino*, Sevilla, Imp. y Librería Española y Extranjera.

_____ (1852a), *Álbum poético dedicado al Excmo. Dr. Conde de San Luis*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado.

_____ (1852b), *El héroe de Bailén. Loa improvisada por la Excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y los señores d. Adelardo Ayala, José María Díaz, Mariano Zacarías Cazorro, Gregorio Romero Larrañaga, Juan Ariza, Gabriel Estrella, Isidoro Gil y Eduardo Asquerino, seguida de una corona poética dedicada a la memoria del Excmo. Sr. General Castaños*, Madrid, Imprenta que fue de operarios a cargo de D.F.R. del Castillo.

_____ (1855), *Corona poética dedicada al Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana con motivo de su coronación*, por los redactores de “La España Musical y Literaria”, publicado por D. José Marco (director de la Sección Literaria), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 76-78 (Cantata de López de Ayala).

_____ (1876), *Álbum poético español dedicado a S.M. el rey don Alfonso XII y al Ejército con motivo de su triunfal entrada en la capital de la monarquía (1 de diciembre de 1874)*, Madrid, Imprenta Nacional.

8.1.6. Correspondencia

LÓPEZ DE AYALA, Adelardo (1932), “Cartas de algunos literatos a don Emilio Arrieta, Don Ruperto Chapí y Don Adelardo López de Ayala” en *Boletín de la R.A.E.*, Madrid, R.A.E., 19, 19, 362-387 (las cartas de Ayala se encuentran entre las páginas 373 y 376: se incluyen cartas de

Ayala a Emilio Arrieta y para Ayala: de Juan Valera, de José Zorrilla, de Núñez de Arce, de Antonio de Trueba, de Marcos Zapata a Ayala y a Arrieta).

_____ (1998), "Correspondencia de Manuel Cañete: inventario (1849-1890)", Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sección de Manuscritos, Mayo (Colección de cartas manuscritas).

PÉREZ CALAMARTE, Antonio (ed.) (1912) *Epistolario inédito de Ayala, Revue Hispanique*, vol. XXVII, 71-72, New York, Kraus, 499-622.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ, José Luis y PERAL PACHECO, Diego (2005) "La correspondencia del doctor Francisco Ramírez Vas (1818-1880): Una breve reseña", *Revista de Estudios Extremeños*, LXI, Enero-Abril, Badajoz, Dpto. de Publicaciones, Diputación Provincial, 189-204 (incluye nota de cartas que cruzó el doctor Ramírez con Ayala, 198).

8.2. Estudios

S/AUTOR (1867), "Adriana Lecouvreur por Teodora Lamadrid", *La Escena. Revista semanal de música y teatros*, III, 3, 1-2.

_____ (1867-1869), *Galería universal de biografías y retratos de los personajes más distinguidos en política [...] desde 1848 hasta nuestros días*, Madrid, Elizalde y Cía.

_____ (1873), "Nuestros grabados. Excmo. Sr. Don Adelardo López de Ayala", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, XVII, 2, 49.

_____ (1875), "El realismo en el arte dramático", *Revista Europea*, Medina y Navarro (ed.), IV, 56, 115-119.

_____ (1889), *El Ateneo Barcelonés: bosquejo histórico de los actos realizados por esta sociedad desde la fundación del Ateneo catalán en 1860 hasta el corriente año de 1889*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso Serra.

ANÓNIMO (1882), *Estudio crítico-filosófico de las obras del Excmo. Sr. D. Adelardo López de Ayala. Memoria presentada al inolvidable Certamen del Boletín Gaditano por un quijotesco aspirante al Quijote cervantesco, que naturalmente se quedó burlado*, Cádiz, Impr. de la Revista Médica de D. Federico Joly.

AA.VV. (1880), *Corona poética dedicada a la memoria de D. Adelardo López de Ayala*, Barcelona, Imprenta Espasa y Salvat, Colección teatral Arturo Sedó.

_____ (1893-1894), *Galería de españoles ilustres: retratos y biografías publicados por "El Correo Español"*, Buenos Aires, El Correo Español, 2 vols., vol. II.

_____ (1975), *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. (Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa)*, Barcelona, Ariel.

_____ (1984), *Teatro romantico spagnolo, autori, personaggi, nuovi analisi. Quaderni di Filologia Romanza*, 4, Bolonia, Patron Editore/Università di Bologna.

_____ (1987), *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

_____ (1991), *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Époque moderne et contemporaine (Actes du 115^e Congrès National des Sociétés Savantes)*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

_____ (2004), “Lucha entre el absolutismo y las ideas constitucionales” y “La fiebre romántica”, en Francesc Navarro, dir., *Historia Universal. El impacto de la Revolución Francesa*, Madrid, Salvat, 24 vols., vol. 16.

ABBAGNANO, Nicolás (1994), “La filosofía del romanticismo. La filosofía entre los siglos XIX y XX”, en *Historia de la Filosofía*, Barcelona, 5 vols., vol. 3.

ABELLÁN, José Luis (1984), *Historia crítica del pensamiento español: Liberalismo y Romanticismo (1808-1868)*, Madrid, Espasa-Calpe, 5 vols., vols. 4 y 5.

ADORNO, Theodor W. (1969), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1988), “Historia de la prensa en Sevilla (Siglo XVIII)”, *Temas sevillanos* (2^a serie), Universidad de Sevilla.

_____ (1992), “La literatura sevillana entre los siglos XVIII y XIX” en *Temas sevillanos* (1^a serie), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

AGUILERA SASTRE, Juan (1999), “Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época” en Ángel Muro, coord., *La obra de Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño, Publicación del Gobierno de La Rioja, 117-140.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1961-1972), “Madrid en sus diarios (1830-1900)” en *Seminario de Bibliografía Hispánica*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 5 vols.

ALARCÓN, Pedro Antonio de (1921a), “Contra las zarzuelas”, *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 261-288.

_____ (1921b), “Discurso sobre la moral en el arte” (de ingreso en la RAE el 25 de febrero de 1877), *Obras Completas*, Madrid, Fax, 7-58.

ALAS, Leopoldo (Clarín) y PALACIO VALDÉS, Armando (1882), *La literatura en 1881*, Alfredo de Carlos Hierro, ed., Madrid, Biblioteca Recreativa Contemporánea.

_____ (1886), “Un viaje a Madrid”, *Folletos literarios I*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

_____ (1887), “Cánovas y su tiempo (1^a Parte)”, *Folletos literarios II*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

_____ (1890), “Rafael Calvo y el teatro español”, en *Folletos literarios VI*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

_____ (1971), *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza.

_____ (1973), *Palique*, José M^a Martínez Cachero, ed., Barcelona, Labor.

_____ (1995-2010), “Sermón perdido”, *Obras Completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Turner, 7 vols., vol. 5, 543-785.

ALBA, Yolanda (2014), “Ángels López de Ayala”, *Masonas. Historia de la masonería femenina*, Córdoba, Almuzara, 98-99.

ALBORG, Juan Luis (1966- 1999), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 6 vols., vols. 2, 4 y 5.

ALCALÁ GALIANO, Antonio (1886), *Memorias*, Madrid, Imprenta de E. Rubiños.

_____ (1955), *Recuerdos de un anciano. Obras escogidas de Don Antonio Alcalá Galiano*, Madrid, Atlas, BAE.

ALCALÁ GALIANO, José (1876), “¿Se halla en decadencia el teatro español? (Memoria leída en el Ateneo de Madrid)”, *Revista Contemporánea*, II, 4, 467-493.

ALCALÁ GALIANO, Álvaro (1910), *Impresiones de arte*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 65-ss.

ALFARO, Manuel Ibo (1869), *Fisonomía de las Constituyentes*, Madrid, Santos Larxé.

ALLEGRA, Giovanni (1975), *Spagna schlegeliana: Böhl von Faber e il nuovo calderonismo*, *Annali dell'Instituto Universitario Orientale (Sezione Romanza, Nápoles)*, tomo 17, núm. 1, 5-29.

_____ (1980), *La viña y los surcos. Ideas literarias del XVIII y XIX*, Universidad de Sevilla.

ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso (1977), *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*, Valladolid, Diputación Provincial, Institución Cultural Simancas, 2 vols.

ALONSO CORTÉS, Narciso (1916), *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, Imp. Castellana, 3 vols. (Otra edición: 1943, Valladolid, Santarén).

_____ (1920), *Jornadas y artículos varios*, Valladolid, Imprenta de E. Zapatero.

_____ (1941-1942), “Sobre el drama romántico”, *Castilla*, I, 103-114.

_____ (1949-1967), “La comedia de sociedad, moral, de costumbres. La Zarzuela”, en G. Díaz Plaja, dir., *Historia General de las Literaturas Hispánicas (1949-1968)*, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 6 vols., vol. 4, 292.

_____ (1957), “El teatro español en el siglo XIX: La comedia de sociedad, moral, de costumbres”, en G. Díaz Plaja, dir., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Ed. Barna, 6 vols., vol. 4, 292-295.

ALTADILL i TEIXIDÓ, Antonio (1863), *El tanto por ciento. Novela escrita sobre el argumento de la comedia de Adelardo López de Ayala*, Barcelona, Librería española de Inocenci López.

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo (1981), *Restauración y prensa de masas, Los engranajes de un sistema (1875-1883)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

_____ (1986), “Estructura subterránea de la prensa en la Restauración”, en Luis E. Otero Carvajal y Ángel Bahamonde, eds., *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, Alfoz, 2 vols., vol. 1, 230-248.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *et alii* (1988a), “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y principios del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos” en *Castilla*, 13, 17-34.

_____ (1988b), “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad” en *Revista de Literatura*, t. 50, 100, 445-466.

_____ (1990), “Público y creencia en la comedia de magia” en AA. VV., *El teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro*, Kassel, Reichenberger.

_____ (1995), “Revisando el teatro clásico español: La refundición de comedias en el siglo XIX”, en Ana S. Pérez Bustamante *et alii*, eds., *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso sobre historia y crítica del teatro de comedias*, El Puerto de SantaMaría, Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento, 27-39.

_____ (1997a), “El teatro (I): El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII (Actores, compañías, empresarios)”, en V. García de la Concha, dir., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 255-ss.

_____ (1997b), “El teatro durante la Restauración y el fin de siglo”, en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 107-169.

_____ (1997c), “Los bufos y otras formas musicales”, en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 170-172.

_____ (1997d), “El teatro (I): Las formas teatrales populares” y “Traducciones, adaptaciones y refundiciones” en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 275- 281.

_____ (2000), “Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación”, en Luciano García Lorenzo, ed., *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, 279-324.

_____ (2004), *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo (1876), *Ensayo histórico-crítico del Teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, Cádiz, Editorial Rodríguez y Rodríguez.

ÁLVAREZ HORTIGOSA, Francisco (2010), “Puesta en escena del teatro clásico español del Siglo de Oro y del siglo XVIII”, *Signa* (Jerez de la Frontera), 19, 181-212.

ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro F. (1985), *Masonería y libre pensamiento en la España de la Restauración*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas.

_____ (1987), “Prototipos y antiprototipos de comportamiento femenino a través de los escritos españoles del último tercio del siglo XIX”, en M^a A. Durán y J. A. Rey, eds., *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 233-245.

AMADOR DE LOS RÍOS, José (1969), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez y Muñoz, Gredos, 7 vols.

AMORÓS, Andrés, ed. (1987), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (1990), “Un actor: Isidoro Máiquez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 475, 95-102.

_____ (1991), *Luces de candilejas: Los espectáculos en España (1899-1939)*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ y José M^a Díez Borque, ed. (1999), “Teatro popular”, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 135-145.

ANDURA VARELA, Fernanda (1992), “Del Madrid teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano”, en APSEL, ed., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid, Capital Europea de la Cultura, 85-115.

_____ (2000), “Calderón en la escena española 1900-2000”, en José M^a Díez Borque y Andrés Peláez Martínez (comisarios), *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Museo Nacional del Teatro, Dragados, Círculo de Bellas Artes, 123-156.

ANTÓN OLMET, Luis, y Arturo García Garraffa (1912), *Echegaray*, Madrid, Impr. Alrededor del Mundo

APARICI, Pilar e Isabel Gimeno, eds. (1996), *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (1840-1870)*, Barcelona, Anthropos, 2 vols.

ARANGUREN, José Luis (1965), *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

_____ (1991-2000), “La crisis de reajuste de la antigua a la nueva forma de existencia”, en Francisco Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 54-64.

ARAÚJO COSTA, Luis (1946), *Biografía de “La Época”*, Madrid, Libros y Revistas.

ARAÚJO, Demetrio (1877), “El teatro español contemporáneo y su decadencia”, Madrid, *Revista Contemporánea*, IX, 90-108.

ARCE PINEDO, Rebeca (2008), *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*, Santander, Universidad de Cantabria.

ARDERÍUS, Francisco (1862a), *La ópera y la zarzuela española. Breves consideraciones sobre el arte lírico dramático*, Madrid, Imprenta Española.

- _____ (1862b), *La gran ópera y la zarzuela*, Madrid, Montoya y Cía.
- _____ (1868), *Teatro del Circo. Los Bufos de Arderíus. Tercera campaña (1868 a 1869)*, Madrid, Imp. Española.
- _____ (1877), *Hasta los gatos quieren zapatos (Apuntes sobre el teatro español)*, Madrid, Imprenta Velasco y Romero.
- _____ (1914), *De mis recuerdos. Narraciones históricas*, Madrid, Imprenta Hispano- Alemana Gonzalo de Córdova.
- ARELLANO, Ignacio, y Víctor García Ruiz (1989), “Calderón y la comedia de figurón”, Apéndice de *El agua mansa y Guárdate del agua mansa*, Murcia/Kassel, Universidad/Reichenberger, 42-51.
- _____ (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- ARIAS ÁLVAREZ, M^a Ángeles (2003), “Sobre el nuevo Don Juan de Adelardo López de Ayala”, en *XXXI Coloquios Históricos de Extremadura. Homenaje a la memoria de don Carmelo Solís Rodríguez*, Trujillo, C.I.T. y Ayuntamiento, 33-46.
- ARIAS CASTAÑÓN, Eloy, y Eduardo Enríquez del Árbol (1989), “Masonería y política en la Sevilla del Sexenio democrático (1868-1874)”, en J. A. Ferrer Benimelli, coord., *Masonería, política y sociedad*, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 2 vols., vol. I, 35-54.
- _____ (1998), “El contexto histórico-político en el siglo XIX”, en José Manuel Campos, coord., *Literatura y política en el siglo XIX. José María Gutiérrez de Alba*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 15-49.
- _____ (2001), “La prensa política de Sevilla en el Sexenio Democrático (1868-1874)” en María Parias, coord., *Historia y Sociedad. Homenaje a Alfonso Braojos*, Sevilla, Universidad-Ayuntamiento, 171-192.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- ARJONA Y LAÍNEZ, Joaquín (1896), *La insigne artista Teodora Lamadrid*, Madrid, Imprenta de Hijos de M. G. Hernández.
- ARNAO, Antonio (1875), *Dramas líricos*, Madrid, Medina y Navarro.
- ARNAU, Juan y Carlos M. Gómez (1979), *Historia de la zarzuela*, Madrid, Zacos, 2 vols.
- ARREGUI, Juan P. (2009), *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- ARTIGAS, Miguel (1919), “A propósito de un libro. Carta inédita de López de Ayala a propósito de *Un hombre de estado*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 24, 48-52.
- _____ (1930), *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, Talleres Tipografía J. Martínez.

- ARTOLA, Miguel (1974), *Partidos y programas políticos (1808-1936)*, Madrid, Aguilar, 2 vols.
- _____ (1975), *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. *Historia de España*, Madrid, Alfaguara-Alianza, 7 vols., vol. 5.
- _____ (1991-2000), “El gusto burgués y sus manifestaciones artísticas”, en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 84-90.
- ASENJO, Antonio (1933a), *La prensa madrileña a través de los siglos (Apuntes para una historia desde el año 1661 al de 1925)*, Madrid, Ayuntamiento.
- _____ (1933b) *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930)*, Madrid, Ayuntamiento.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1989), *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*, Madrid, Playor.
- AUNÓS PÉREZ, Eduardo (1940), *Itinerario histórico de la España contemporánea (1808-1936)*, Barcelona, Editorial Bosch.
- AUERBACH, Erich (1983), *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ÁVILA ARELLANO, J. (1989), “La Restauración y el espectáculo teatral español en el último cuarto del siglo XIX”, *Cahiers de l’Université de Pau*, 20, 165-176.
- AYALA, M. Ángeles (1993), *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Universidad de Alicante.
- _____ (2000-2001), “Impresiones y recuerdos de Julio Nombela”, *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante (ALEUA)*, 14, 11-28.
- _____ (2011), “Los terremotos de Andalucía o justicia de Dios”, *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 5, 631-776
- AZA, Vital (1992), *Obras selectas, II (Las zarzuelas)*, Oviedo, Ed. Hércules/Astur de Ediciones.
- AZCÁRATE, Gumersindo de (1878), “El positivismo y la civilización”, *Revista Contemporánea* (Madrid), II, 16, 465-499.
- AZNAR SOLER, Manuel (1993), “Modernismo y Bohemia”, en P. Piñero y R. Reyes, eds., *Bohemia y Literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Universidad de Sevilla, 51-88.
- BABLET, Denis (1975), *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, París, CNRS.
- BAHAMONDE, Ángel (1996), *España en democracia. El Sexenio, 1868-1874*, Madrid, Taurus.
- _____ y Jesús A. Martínez (1994), *Historia de España: Siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- BAJTIN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BAKER, Edward (1991), *Materiales para escribir: Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI.

BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (1994), “Elementos clásicos e innovadores en los discursos académicos sobre el teatro (1825-1844)” en *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, UNED, 367-371.

_____ (1998), *La imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, Madrid, UNED (Tesis de Doctorado en microforma, defendida en 1997).

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2001), “Calderón pintado por Patricio de la Escosura y por Emilio Alcaraz en el siglo XIX” en M. Iglesias y M.G. Santos, eds., *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 29- 54.

_____ (2002), “Los artículos de Mariano Roca Togores en *La España*” en Enrique Rubio Cremades, coord., *Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos: la poesía romántica*, Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico “Ermanno Caldera”, Bologna, 47-62.

BAQUERO, Arcadio (1966), *Don Juan y su evolución dramática: El personaje teatral en seis comedias españolas*, Madrid, Editora Nacional, 2 vols.

BARBIERI, Francisco A. (1877), *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal. (Nueva edición: 1985, Música Mundana, Madrid).

BARJA, César (1933), “El drama de transición”, *Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*, Los Ángeles, Campbell’s Book Store, 220-234.

BARRANTES, Vicente (1890), “Un historiador moderno de la tierra de La Serena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 17, 481-492.

BARREDO DE VALENZUELA, Adolfo, y F. Cadenas Allende (1979), “Adelardo López de Ayala (Teatro y política)” en *Semblanzas de hidalgos: opúsculos genealógicos*, Madrid, CSIC, vol. 1, 9-20.

BARRERA, Antonio (1993), *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, Madrid, El Avapiés.

BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, París, Seuil.

_____ (1976) “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes et alli, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. [1966]

_____ (1990), *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.

BASTINOS, Antonio J. (1914), *Arte dramático español contemporáneo. Bosquejo de autores y artistas que han sobresalido en nuestro teatro*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana.

BASTÚS, Joaquín (1865), *Curso de declamación o arte dramático: aprobado por el S.M. para la enseñanza del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid*, Barcelona, Imprenta y Librería de Salvador Manero.

BEHLER, E. (1981), "The Reception of Calderón among the German Romantics", *Studies in Romanticism* (Boston), 20, 4, 437-460.

BELDA, Joaquín (1934), *Maíquez, actor, guerrillero y hombre de amor. Biografía*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza.

BELLAMY, Laurette M., y Anna Carol Klemme (1956), *A list of the plays in García Rico y Cia's: Colección de comedias españolas de los siglos XIX y XX*, Boulder, University of Colorado Libraries.

BELLIDO, Pilar (1993), *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*, Sevilla, Alfar.

BENAVENTE, Jacinto (1959), *Recuerdos y olvidos: memorias*, Madrid, Aguilar.

BENICHOU, Paul (1981), *La coronación del escritor, 1750-1830 (Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BENSOUSSAN, Albert (1982), *José Yxart (1852-1895): Théâtre et critique à Barcelone*, Université de Lille III, 2 vols.

_____ (1989), "José Yxart et le public teatral dans l'Espagne de la Restauration", *Bulletin Hispanique*, 91, 1, 111-126.

BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (1931), *Cánovas o El hombre de Estado*, Madrid, Espasa-Calpe.

BERNAL, Antonio M. (1995), *Antiguo Régimen y liberalismo: Homenaje a Miguel Artola*, Madrid, Alianza, 3 vols.

BERNARDO ARES, José Manuel (1981), *Ideologías y opciones políticas a través de la prensa a finales del siglo XIX*, Córdoba, Diputación Provincial.

BERTHOLD, Margot (1974), "La era burguesa", en *Historia social del teatro*, Madrid, Guadarrama, 2 vols., vol. 2, 126-203.

BESER, Sergio (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.

BLAIR, Hugo (1798-1801), *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, Joaquín Ibarra (Traducción de José Luis Munárriz), 4 vols.

BLANCHART, Paul (1960), *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Compañía General Fabril.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, J. Rodríguez Puértolas e Iris Zavala (2000), "El siglo de la burguesía", *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2 vols., vol. 2, 7-198.

BLANCO GARCÍA, Francisco (1899-1912), *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta Hermanos Sáenz de Jubera, 3 vols.

BLANCO MARTÍN, Miguel Ángel (1988), “Opinión pública y libertad de prensa (1808-1868)” en AA. VV., *La prensa española durante el siglo XIX: I Jornadas de Especialistas en Prensa Regional y Local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 27-51.

BLASCO, Ricardo (1983), *La prensa del País Valencià (1790-1983): Catàleg de les publicacions periòdiques aparegudes al País Valencià des de 1790 fins els nostres dies*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

BLASCO GARZÓN, Manuel (1931), *En torno a la figura de don Adelardo López de Ayala. Discurso leído ante la Academia Sevillana de las Buenas Letras por los señores Don Manuel Blasco Garzón y Don Francisco Blázquez Bores, en la recepción pública del primero el día 20 de diciembre de 1931*, Sevilla, Raimundo Blanco.

BLASCO Y SOLER, Eusebio (1880), *Malas costumbres. Apuntes de mi tiempo seguidos de algunos bocetos biográficos y poesías*, Madrid, Oficinas de La Ilustración Española y Americana.

_____ (1885-1886), “Las costumbres en el teatro: su influencia recíproca. Bretón de los Herreros, Narciso Serra, Ventura de la Vega, Ayala” en *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas*, Madrid, Ateneo de Madrid, 121-171.

(También en: www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/EspanaXIX.htm, consultado por última vez en enero de 2013).

_____ (1894), *Recuerdos: notas íntimas de Francia y España*, Madrid, Fernando Fe.

_____ (1905-1906), “Memorias íntimas”, “El maestro Arrieta”, “Cosas de Francia”, en *Obras completas*, Leopoldo Martínez, ed., Madrid, 27 vols., vols. 4, 13 y 19.

BLY, Peter A. (1992), “Galdós, Sellés y el tratamiento del adulterio”, en Antonio Vilanova, coord., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 4 vols., vol. 2, 1213-1222.

_____ (1998), “Don Juan Tenorio de Zorrilla: opiniones galdosianas y clarinianas”, en Luís F. Díaz Larios y Enrique Miralles, coords., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 185-194.

BOBES, M^a Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

_____, ed. (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco libros.

BÖHL DE FABER, Cecilia (Fernán Caballero) (1856), *Homenaje a la Infanta Luisa Fernanda, Duquesa de Montpensier*, Sevilla, Imprenta de Juan Moyano.

BÖHL DE FABER, Juan Nicolás y Frasquita Ruiz de Larrea (1818), *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón*, Cádiz, Impr. Carreño.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (1984), “La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones”, *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, 749-767.

BOLAÑOS MEJÍAS, Carmen (1998), “Falseamiento de los principios liberales en la legislación del Sexenio revolucionario”, *Revista de Derecho Político*, 43, 159-173.

BONET, Laureano (1983), *Literatura, regionalismo, lucha de clases: Pereda, Narcís Oller, Ramón D. Perés*, Universidad de Barcelona.

BORRÁS, Tomás (1973), *Leyendas, tradiciones, ensoñamientos y trucos de Madrid*, Madrid, Ed. Vasallo de Mumbert.

BOTREL, Jean François (1974a), “Sobre la condición del escritor en la España del siglo XIX: la constitución de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (1872-1877)”, en AA.VV., *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, Pau/Madrid, Université de Pau/Cuadernos para el diálogo, 179-210.

_____ y Serge Salaün (1974b), “La novela por entregas: unidad de creación y consumo”, *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 111-155.

_____ (1977), “El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación”, *Bulletin Hispanique*, 79 (3-4), 381-394.

_____ (1985), *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*, Université de Lille III, 2 vols.

_____ (1988), *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914): Les libraires*, Madrid, Casa de Velázquez.

_____ (1993), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

_____ *et alii* (1997), “Coordenadas y cauces de la vida literaria”, en V. García de la Concha, dir., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 1-73.

_____ (1998), “Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer”, *Bulletin Hispanique*, 100, 2, 577-590.

BOURGY, Víctor y Regis Durand, eds. (1980), *La relation théâtrale*, Université de Lille.

BOZAL, Valeriano (1979), *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Imp. de Alberto Corazón.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1967), *Una vida romántica: La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa.

BRENES, Carmen O. (1960), *El sentimiento democrático en Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1831), “De las comedias caseras”, *Correo Literario y Mercantil*, Madrid, 518, 2-3.

_____ (1852), *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado.

- _____ (1965), “Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas”, en Juan María Díez Taboada y Juan M. Rozas, eds., *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa: “El Correo Literario y Mercantil”*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 117-118 [1831].
- _____ (1981), *El pelo de la dehesa*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1999), *Obra selecta. Teatro largo original*, Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas, eds., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos/Universidad de La Rioja.
- BRETT, Lewis E., ed. (1935), *Nineteenth Century Spanish Plays*, New York/London, D. Appleton/Century Company.
- BRIGSS, Assa (1973), *El siglo XIX. Las contradicciones del progreso*, Barcelona, Labor.
- BULDAIN JACA, Blanca E., coord. (2011), *Historia de España contemporánea*, Madrid, Akal.
- BULLÓN, Alfonso, Luis Eugenio Togores *et alii*, coords. (1999), *Cánovas y su época*, Madrid, Fundación Cánovas del Castillo, 2 vols., vol. 2.
- BURGOS, A. M^a. (1963), “Vida y obra de Tomás Rodríguez Rubí”, *Revista de Literatura*, XXIII, 65-102.
- CABRALES ARTEGA, J. A. (1985), “Notas sobre la Edad Media en el teatro español entre 1870 y 1900”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 61, 285-313.
- CALDERA, Ermano (1974a), *Il dramma romantico in Spagna*, Università di Pisa.
- _____ (1974b) *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, Serie: Collana di Testi e Studi Ispanicoa, núm. 21.
- _____ (1982), “Los temas del teatro romántico” en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura Española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 205-214.
- _____ (1983a), “La magia nel teatro romántico” en Ermano Caldera, ed., *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni editore, 185-205.
- _____ (1983b), “Calderón desfigurado. Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica”, *Anales de Literatura Española*, 2, 57-82.
- _____ (1984), “*La pata de cabra y Le pied de mouton*” en Miguel Batllori, coord., *Studia historica et philologica in honorem*, Roma, Instituto Español de la Cultura, 567-575.
- _____ (1985), “L’Inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo Ottocento”, *Letterature*, n° 8, 27-42.
- _____ (1988a), “Siglo XIX”, en Andrés Amorós y José María Díez Borque, eds., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Taurus, 566-610. (Otra edición en 1999, Madrid, Castalia, 87-103).

_____ y Antonietta CALDERONE (1988b), “El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)” en José María Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 3 vols., vol. 2.

_____ (1990a), “La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano”, en Marina Mayoral, coord., *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

_____ (1990b), “Bretón o la negación del modelo”, *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de teatro clásico*, 5, 141-153.

_____ (1991a), *Teatro di magia II*, Roma, Bulzoni.

_____ (1991b), “Il teatro del *pathos* e dell' orrore al principio del Ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimenti romantici”, *Entre Siglos*, 1, 55-74.

_____ (1992), “Horror y pathos en los dramones de principios del XIX”, en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de Barcelona, 1220-1228.

_____ (1993), “De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo”, *Entre Siglos. Actas de Congreso Cultura y Literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX*, 2, Roma, Bulzoni, 67-74.

_____ (1998a), “Del teatro romántico a la alta comedia”, en Luis F. Larios y Enrique Miralles, eds., *Del Romanticismo al Realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 141-146.

_____ (1998b), “La última etapa de la comedia de magia”, en Aengus M. Ward, ed., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Medieval y lingüística*, University of Birmingham, 7 vols., 247-253.

_____ (2002), “El teatro romántico juzgado por los románticos: Itinerario del canon en el Semanario Pintoresco Español” en Luis F. Larios y Enrique Miralles (ed.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX)*, Universidad de Barcelona, 97-105.

CALDERÓN, Rodrigo (1955), *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*, Valencia, Tipografía Moderna.

CALDERONE, Antonietta (1984), “El lenguaje del liberalismo y del absolutismo en el teatro político”, *Romanticismo 2. Atti del III Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano: il linguaggio romantico*, Università di Genova, 38-46.

_____ (1988), “El teatro en el siglo XIX (1808-1844), La representación”, en José María Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 566-610.

CALLENT, Luis (1897), *El incendio en los teatros. Estadísticas: Medios para dificultar la iniciación del fuego y para evitar desgracias en caso de siniestro. Composición y construcción de teatros á estos efectos. Disposiciones vigentes*, Barcelona, Imprenta y litografía de José Brunill Sala.

CALVET LORA, Rosa M. (1991), "Las versiones españolas del teatro francés en la segunda mitad del siglo XIX: Émile Augier" en M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga, eds., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad, Servicio de Publicaciones, 561-577.

CALVO DE AGUILAR, Isabel (1954), *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

CALVO ASENSIO, Gonzalo (1875), *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX*, *Apuntes críticos*, Madrid, Imprenta Rojas.

CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español (Siglo XIX). Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal.

CAMBRONERO MARTÍNEZ, Carlos (1896), "Un censor de comedias", *Revista Contemporánea*, 101, 150-159, 292-300, 378-385, 490-500.

_____ (1902), *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal.

_____ (1913), *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna.

CAMPO, José del (1932), *Cien años de Madrid. Del Corral del Príncipe al Teatro Español*, Madrid, Gráficas Municipales.

CAMPOS, José Manuel (1998a), *Literatura y política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro.

_____ (1998b), "Centenario de la muerte del creador de la Revista teatral política: José María Gutiérrez de Alba (1822-1897)", *Archivo Hispalense*, número monográfico.

CANALEJAS, Francisco de Paula (1875), "Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama", *Revista Europea*, Madrid, año II, tomo VI, n^o 89, 1-14.

_____ (1876), *La poesía dramática en España: Discurso*, Madrid, Imprenta de Víctor Saiz.

CANALS, Salvador (1896), *El año teatral 1895-1896: Crónicas y documentos*, Madrid, El Nacional.

CANET VALLÉS, José Luis (2011), "Las prácticas escénicas en la segunda mitad del XIX a través de los discursos críticos", *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, n^o 11-12, 215-254.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1882), *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX: contiene el retrato, la biografía y juicio crítico y la obra más selecta de cada uno de los mejores autores del teatro moderno*, Madrid, Imprenta Fortanet, 2 vols, vol. 2.

_____ (1885), *El teatro español*, Madrid, Editorial Iberoamericana.

CANSECO, Manuel, y Luciano García Lorenzo (1997), “El adaptador y el director ante el teatro clásico”, *Mesa redonda en Actas de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Diputación de Almería.

CANTERO, Víctor (2001), “*La rueda de la fortuna* (1843) o la destreza de Tomás Rodríguez Rubí para convertir el drama histórico en tribuna política”, *Castilla*, 26, 35-50.

_____ (2001-2002), “Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, Universidad de La Rioja, 27-28, 157-184.

_____ (2006), “*El tejado de vidrio* (1856) o el fin del modelo emocional de los dramas románticos: Adelardo López de Ayala y el nuevo realismo dramático”, *Letras de Deusto*, Bilbao, 36, 112, 39-66.

_____ (2007), “La singularidad del costumbrismo dramático de Narciso Serra: *¡Don Tomás!* (1858) o el inicio de la alta comedia postromántica”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 32, 251-270.

CAÑAMAQUE, Francisco (1879), “Ayala”, en *Los oradores de 1869: Aparisi y Guijarro, Ayala, Cánovas, Castelar, Echegaray*, Madrid, Imprenta de M. G. Hernández, 15-26.

CAÑETE, Manuel (1871), “Sobre la importancia social del teatro”, *La Ilustración Española y Americana*, 15, 12, 206-207.

_____ (1883), “Breves indicaciones acerca de la marcha que han seguido los de esta corte en la primera quincena del presente Octubre”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 39, 227-231.

_____ (1884), “Los teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 38, 28, 223.

CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo (2006), *La España armónica. El proyecto del krausismo español para una sociedad en conflicto*, Madrid, Biblioteca Nueva.

CAPO CELADA, Antonio (1865), *Tratado de declamación*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos.

CARABIAS, Josefina (1945), *1878: Revista de Occidente*, Madrid, 97-102.

CARALT, Ramón (1944), *Siete biografías de actores célebres (I. Maíquez, C.Latorre, J. Romea, J. Valero, R. Calvo, A. Vico, T. Bonaplata)*, Barcelona, Castell Bonet.

CARBALLO PICAZO, A. (1955), “Los estudios de preceptiva y métrica españoles en los siglos XIX y XX”, *Revista de Literatura*, VIII, 23-56.

CARBO, Ferrán *et alii* (1997), *Escalante i el teatre del segle XIX (precedents i pervivència)*, Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadía de Montserrat.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente (1980), “Obispos, clero y católicos, prensa y legislación eclesiástica en la España del siglo XIX”, *Escritos del Vedat*, Torrente (Valencia), X, 107-128.

CARDONA, Ángeles (1989), “Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872” en Sebastián Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la A.I.H.*, Berlín, Institut für Romanische Philologie, 381-393.

_____ (1992), “Más sobre la influencia de Calderón en el Romanticismo alemán: el caso de Zacarías Werner y su teatro” en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la A.I.H.*, Barcelona, PPU, 4 vols., vol. 1, 813-826.

CARLAVILLA, Mauricio (1956), *Masonería española, páginas de su historia*, Madrid, Nos.

_____ (1967), *Borbones masones*, Barcelona, Acervo.

CARMAÑOLA, Candidito (seud.) (1871), *Los periodistas en camisa*, Madrid, Manuel G. Hernández.

CARNER, Sebastián J. (1890), *Tratado de arte escénico*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de La Hormiga de Oro.

CARNERO, Guillermo (1982), “Calderón, y cierra España” en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la Literatura Española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 34-39.

_____ (1983), “Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental”, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March.

_____ (1988), “Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica”, *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, I, 2, 49-66.

_____ (1990), “El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del Romanticismo español”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 125-139.

_____ (1997a), “Introducción a la primera mitad del siglo XIX español”, en V. García de la Concha, ed., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 17-100.

CARNICER, Ramón (1969), *Entre la ciencia y la magia: Mariano Cubí*, Barcelona, Seix-Barral.

CARO BAROJA, Julio (1974), *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente.

_____ (1984), *El estío festivo (Fiestas populares de verano)*, Madrid, Taurus.

CARR, Raymond (1969), *España 1808-1939*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ariel.

CARRIÈRE, Marie- Therese (1980), “Acerca de las pensiones de actores en la Cruz y el Príncipe a mediados del siglo XIX”, en *Hommage à Jean-Louis Flechniakoska*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2 vols., vol. 1, 119-141.

CASADO JORGE, María, y Florentino Zamora Lucas (1952), *Publicaciones periódicas en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Dirección general de Archivos y Bibliotecas.

CASALDUERO, Joaquín (1961), *Espronceda*, Madrid, Gredos.

_____ (1974a), “El teatro en el siglo XIX” en José M^a Díez Borque, ed., *Historia de la Literatura Española: Siglos XIX y XX*, Madrid, Guadiana, 3 vols., vol.3.

_____ (1974b), *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos.

_____ (1975), *Contribución al estudio del tema del Don Juan en el teatro español*, Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas.

CASARES, Emilio (1994), *Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Ediciones del ICCMU.

_____ y Celsa Alonso González (1995), *La música del siglo XIX español: Conceptos fundamentales*, Universidad de Oviedo.

CASCALES Y MUÑOZ, José (1896), *Sevilla intelectual. Sus escritores y artistas contemporáneos: setenta y cinco biografías de los mejores ingenios hispalenses*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.

CASTELLÓN, Antonio (1994), *El teatro como instrumento político en España, 1895-1914*, Madrid, Endymion.

CASTELLANOS, Rosario (1970), “Juan Ruiz de Alarcón: Una mentalidad moderna”, *Anuario de Letras*, 8, 147-172.

CASTILLO, A. (1977), “Cómo surgieron los cafés-teatros de Madrid. El teatro en la Revolución de Septiembre”, *Tiempo de Historia*, 34, 60-71.

CASTRO, Concepción de (1975), *Romanticismo, periodismo y política. Andrés Borrego*, Madrid, Tecnos.

CASTRO, Juan de (1856), *El libro de los oradores y actores*, Madrid, Imprenta de Pedro Moreno.

_____ (1865), *Comentario joco-serio al pliego de condiciones para la subasta del Teatro Real*, Madrid, Imprenta a cargo de Antonio Pérez Dubrull.

CASTRO Y CALVO, José M. (1942), “El resentimiento de la moral en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón”, *Revista de Filología Española, Cuadernos 2º y 3º*, XXVI, 282-297.

_____ (1956), “Valor espiritual y moral del teatro”, *Tesis: Revista Española de la Cultura*, Barcelona, 4, 4-11.

CATALÁN MARÍN, M. Soledad (2000), “Larra y la ópera”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, Universidad de La Rioja, XXVI, 7-15.

CATALINA, Manuel (1877), *El teatro. Los actores*, Madrid, Imprenta Central a cargo de V.Saiz.

(1986), *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March.

CAUDWELL, Christopher (1985), *La agonía de la cultura burguesa*, Barcelona, Anthropos.

CAVESTANY, Genaro (1917), *Memorias de un sesentón sevillano. Colección de artículos publicados en “El Liberal” de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de F. Díaz, 59-64.

CAZOTTES, Gisèle (1982), *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*, Montpellier, Université Paul Valéry.

CAZORLA, H. (1989), “Larra, crítico y creador teatral, en busca del héroe”, *Hispania*, LXXII, 3, 491-497.

CHARNON-DEUTSCH, Lou (1985), *The Nineteenth-century Spanish Story: Textual Strategies of a Genre in Transition*, Londres, Tamesis Books.

CHAULIÉ, Dionisio (1884), *Cosas de Madrid, Apuntes sociales de la villa y corte (Memorias íntimas)*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández.

CHAVES REY, Manuel (1896), *Historia y bibliografía de la Prensa sevillana*, Sevilla, Imprenta Rasco. (Nueva edición y presentación de Alfonso Braojos, 1995, Sevilla, Ayuntamiento)

_____ (1900), *Los teatros de Sevilla en la segunda época constitucional: 1820-23*, Sevilla, Imprenta de F. Marta-García.

_____ (1987), *Bocetos de una época (1820-1840): artículos políticos*, Sevilla, Ayuntamiento.

CHECA GODOY, Antonio (1991), *Historia de la Prensa andaluza*, Sevilla, Fundación Blas Infante.

CHECA OLMOS, Francisco y Concha Fernández Soto (2010), “La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la sombra de un debate literario”, *Decimonónica*, 7, 2, 16-28.

CHICOTE, Enrique (1944), *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*, Madrid, Aguilar.

_____ (1952), *Cuando Fernando VII gastaba paletó (Recuerdos y anécdotas del año de la nanita)*, Madrid, Instituto Editorial Reus.

_____ (1955), *Biografía de Loreto Prado*, Madrid, Instituto Editorial Reus.

CENTRE D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-AMÉRICAINES DU XIX^e SIÈCLE (1978), *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Université de Lille.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1922), *Historia de la Lengua y la Literatura Castellana*, Madrid, Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 14 vols., vol.7 (Época romántica, 1830-1849) y 8 (Época realista, 1850-1887).

CELMA VALERO, M. Pilar (1989), *La crítica de actualidad en el fin de siglo (Estudio y textos)*, Salamanca, Plaza Mayor Universitaria.

CEPEDELLO BOISO, José (1995), “Teoría del teatro en la prensa sevillana del XIX: La Revista de Ciencias, Literatura y Artes (1855-1860)” en Ana S. Pérez Bustamante *et alii*, eds., *El siglo XIX...y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso sobre historia y crítica del teatro de comedias*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca/Ayuntamiento, 75-80.

CEREZO GALÁN, Pedro (1955), “Selgas visto por sus enemigos”, *Revista de Literatura*, VII, 13-14, 212-216.

- CIGES APARICIO, Manuel (1932), *España bajo la dinastía de los Borbones*, Madrid, Aguilar.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1984), *La mujer insatisfecha, El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa.
- CIRUJANO MARÍN, Paloma, *et alii* (1985), *Historiografía y nacionalismo español, 1834-1868*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- CLARK, Zoila (2006), “Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en *Tristana*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 33, Universidad Complutense de Madrid.
- COBOS CASTRO, Esperanza (1981), *Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920)*, Córdoba, La autora.
- _____ (1995), “Teatro y traducción en el siglo XIX: el papel evaluador de la crítica teatral”, *Estudios de Investigación Franco-Española* (Córdoba), 12, 11-52.
- _____ (1998), *Traducciones al castellano de obras dramáticas francesas (1830-1930)*, Grupo de Investigación franco-española, Universidad de Córdoba.
- COLAO, Alberto (1980), *Máiquez, discípulo de Talma*, Cartagena, Ayuntamiento.
- COMELLAS, José Luis (1977), *La Restauración como experiencia histórica*, Universidad de Sevilla.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (1998), “¡Yo quiero ser caribe! ¡Yo quiero ser romántico! Del buen humor del anti-romanticismo”, en Luís F. Díaz Larios y Enrique Miralles, eds., *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 357-371.
- CONDE DE SCHACK, Adolfo Federico (1885-1887), *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (traducción de Eduardo de Mier), Madrid, Imp. y fundición de M. Tello, 5 vols.
- COQUELIN, Constant (1880), *L'art et le comédien*, Paris, Librairie P. Ollendorff.
- _____ (1890), “El arte del actor”, *La Ilustración Artística*, VII, 9, 442, 82-87
- CORBIERE, Anthony (1927), *Juan Eugenio Hartzenbusch and the French Theatre*, University of Pennsylvania.
- CORREA, Gustavo (1970-1971), “Pérez Galdós y la tradición calderoniana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-251-252, 221-241.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (1974), “Larra, crítico de teatro”, *Revista de Ideas Estéticas*, 127, 3-24
- CORTÁZAR, Eduardo de (1873), “Crítica estadística-teatral (1871-72)”, *Revista de España*, 26, 624, 33, 282.
- CORTIZO, M. Encina (1998), *Emilio Arrieta: De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CORTS GINER, M^a Isabel, y Manuel Collado Broncano (1983), “La Asociación Sevillana de Amigos de los Pobres y su labor social y educativa (1868-1897)”, *Revista Interuniversitaria: Historia de la Educación (Las innovaciones educativas en la España del siglo XIX)*, Sociedad Española de Historia de la Educación, 2, 132-143.

_____ y Consolación Calderón España, coords. (2008), *Estudios de historia de la Educación Andaluza: textos y documentos (Siglos XVIII- XIX-XX)*, Universidad de Sevilla.

COSSÍO, José María de (1960), *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols., vol. 1.

COTARELO Y MORI, Emilio (1899), *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

_____ (1902), *Isidoro Máiquez (1780-1820) y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

_____ (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

_____ (1928), “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX”, *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 18, 121-139.

_____ (1930), *Teatro español. Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX, y de obras relativas al teatro español*, Madrid, Imprenta de V. e hijos de Ratés.

_____ (1934), *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde sus orígenes a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos.

_____ (1997), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada.

COUGHLIN, Edward (1977), *Adelardo López de Ayala*, Boston, Twayne Publishers.

CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979), *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española)*, Universidad de Salamanca.

CRUZ MOYA, Olga (1998), “La cartelera teatral almeriense de 1874 a través de la prensa periódica”, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del I.E.A.*, 16, 109-134.

CUENCA TORIBIO, José Manuel (1976), *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Universidad de Sevilla.

_____ (1979), *Iglesia y burguesía en la España liberal*, Madrid, Pegaso.

_____ (1980), *Sociedad y clero en la España del siglo XIX*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

_____ (1992a), “Caro Baroja, historiador de España”, *Intelectuales y políticos contemporáneos*, Universidad de Sevilla.

_____ y Soledad Miranda García (1992b), “Sociología ministerial de la Restauración (1875-1902)”, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 78, 71-104.

CUETO, Leopoldo A. de (Marqués de Valmar) (1868), *El sentido moral del teatro: Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la RAE y leído en la Junta Pública Inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia Rivadeneyra.

_____ (1900), *Estudios de historia y de crítica literaria*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

CURTIUS, E. R. (1900), “Sentido moral del teatro”, *Estudios de historia y crítica literaria*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Rivadeneyra, 315-387.

_____ (1984), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.

DARDÉ, Carlos (1996), *La Restauración, 1875-1902: Alfonso XII y la regencia de María Cristina*, Madrid, Historia 16, “Temas de hoy”.

DE CADENAS LÓPEZ, Ampelio Alonso (2007), *Títulos nobiliarios vinculados con Extremadura*, Madrid, Hidalguía.

DE JOSÉ PRADES, Juana (1960), “El teatro de Lope de Vega en los años románticos”, *Revista de Literatura*, XVIII, 235-248.

DE JUAN BOLUFER, Amparo (2004), “La resurrección de Valle Inclán: Primera recepción de La corte de los milagros” en *Anales de la Literatura española contemporánea*, 29, 3, 115-178

DE LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano A. (1860), *Catálogo bibliográfico del Teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta Rivadeneyra. (Otras ediciones: 1968, Tamesis Books, London y 1969, Gredos).

DE LA GRANJA, Agustín, y M. Luisa Lobato (1999), *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.

DE LA REVILLA, José de la (1845), *Vida artística de Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Imprenta de Miguel Burgos.

DE LA REVILLA, Manuel (1875a), “Del estado actual del teatro español”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, XIX, 47, 402-403, 406.

_____ (1877a), “Revista crítica”, *Revista contemporánea*, I, 1, Madrid, 15 de diciembre.

_____ (1877b), “Bocetos literarios. Don Manuel Tamayo y Baus”, *Revista Contemporánea*, Madrid, 30 de agosto de 1877, III, 42, 502

_____ y Pedro de Alcántara García (1877c), *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, Madrid, Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 2 vols.

_____ (1878), “Revista crítica: Consuelo”, *Revista contemporánea*, III-IV, 14, 365-376.

_____ (1881), “Calderón y Shakespeare”, *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 19, 322-323.

_____ (1883), “La decadencia de la escena española y el deber del gobierno”, *Obras de Don Manuel de la Revilla*, Madrid, Víctor Sáiz.

_____ (1884), “*Consuelo*, de Adelardo López de Ayala” en *Críticas*, Burgos, Imprenta de Timoteo Arnáiz, 2 vols., vol. I, 45-65.

_____ (2006), “Bocetos literarios: Ayala” en *Obras completas de Manuel de la Revilla*, Fernando Hermida de Blas *et alii*, eds., Madrid, UAM Ediciones, 3 vols., vol. 3.

DE LOS REYES, Antonio (1977), *Julián Romea. El actor y su contorno (1813-1868)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.

DE LOS REYES, Mercedes, y R. Reyes Cano (1984), “Algunas muestras de la relación política-teatro durante el sexenio absolutista en Sevilla (datos para una historia del teatro en Sevilla en el siglo XIX)”, *Archivo Hispalense*, 206, 41-61.

_____ (1987), “El teatro de Vista Alegre: un coliseo de segundo orden en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX”, *Archivo Hispalense*, 214, 93-114.

_____ (1989), “El teatro mecánico de la Plaza de Gavidia (Sevilla, 1859)” en Concepción Argente *et alii*, eds., *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, Universidad, Granada, 3 vols., vol. 3, 109-126.

DE MANJARRÉS, José (1875), *El arte en el teatro*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos.

DE MAZADE, Ch. (1847), “La comédie moderne en Espagne: Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí”, *Revue des Deux Mondes*, XIX, 432-461.

DEL PALACIO, Manuel, y Rafael Tejada (1868), “Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX, recogidas por Antonio José López Cruces”, *De novísimo diccionario*, Madrid, Biblioteca Virtual Universal.

DELEITO Y PIÑUELA, José (1946), *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, Saturnino Calleja.

_____ (1949), *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente.

_____ (1954), *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos). Romerías, bailes, Carnaval*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (1968) *Solo Madrid es Corte: La capital de dos mundos bajo Felipe IV*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (1988), *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial.

DELGADO COBOS, Inmaculada (2004), “Caciquismo, literatura y prensa”, *Anuario de Investigaciones*. Córdoba, Asociación de Profesores Hespérides, 127-140.

DENGLER GASSIN, Roberto (1986a), “El melodrama francés: su proceso de penetración en España, su proyección y acogida en las tablas madrileñas”, *Récifs*, 8, 138-160.

_____ (1986b), “El teatro francés en Madrid (1830-1850)”, *Resúmenes de Tesis de Doctorado*, Universidad de Salamanca, 1-24.

_____ (1987), “El teatro de Victor Hugo a través de la prensa madrileña, 1835-1850”, *Studia Zamorensia*, Philologia 8, 227-233.

_____ (1989), “El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)” en Francisco Lafarga, ed., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Universidad de Barcelona, 307-315.

_____ (1991), “Alcance de las traducciones de obras francesas en los repertorios teatrales madrileños entre 1830 y 1850”, en Roberto Dengler, ed., *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Universidad de Salamanca, 2 vols., vol. 1, 161-169.

DÉROZIER, Albert (1975), *Escritores políticos españoles (1789-1854)*, Madrid, Turner.

_____ (1978), *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo español*, Madrid, Turner.

_____ (1982), “Relaciones entre Historia y Literatura a través de la producción periodística del Trienio Constitucional”, en Giuseppe Bellini, dir., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 2 vols., 383-391.

DESCOLA, J. (1984), *La vida cotidiana en la España romántica (1833-1868)*, Barcelona, Argos Vergara.

DEXEUS MALLOL, Mercedes (1988-1992), *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico Español: Siglo XIX*, Madrid, Arco Libros, 4 vols.: I (A-Alm), II (Alo-Arb), III (Arc-Az), IV (Índices).

DÍAZ, Elías (2001), “Notas sobre el Krausismo español”, en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo*, 5/1 (Primer Supelmento), Barcelona, Crítica, 9 vols., 88-100.

DÍAZ, Joaquín (1999), “Espectáculos de la fiesta: Edad Moderna y Contemporánea”, en Andrés Amorós y José M^a Díez Borque, eds.), *Historia del espectáculo en España*, Madrid, Castalia, 239-259.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1914), *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografía, etcétera, del teatro español*, Barcelona, Viuda de Luis Tasso.

_____ (1916), *Intimidades de la farándula. Colección de artículos referentes a la escena, comediantes y escritores dramáticos desde el siglo XVI hasta el día*, Cádiz, Ed. España y América.

_____ y Francisco Lasso de la Vega, (1924), *Historia del teatro español: Comediantes, Escritores, Curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 2 vols.

DÍAZ FERRUZ, Joaquín (1995), “Valoraciones de la cartelera teatral sevillana (1836-1851)”, en Ana S. Pérez Bustamante *et alii*, eds., *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso sobre Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca/Ayuntamiento, 268-279.

DÍAZ LARIOS, Luis F. y Enrique Miralles, eds. (1998), *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 357-371. (Edición digital: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132468.pdf>).

_____ et alii, eds. (2002), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Universidad de Barcelona.

DÍAZ PLAJA, Fernando (1969), *La vida española en el siglo XIX*, Madrid, Prensa Española.

_____ (1993), *La vida cotidiana en la España romántica*, Madrid, Edaf.

_____ (2000), *El "Don Juan" español*, Madrid, Ediciones Encuentro.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, ed. (1949-1968), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 7 vols., vols. V (Romanticismo) y VI (Realismo).

_____ (1982), "Perfil del teatro romántico" en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 200-204.

DÍEZ BORQUE, José María (1890), *Historia de las literaturas hispánicas (no castellanas)*, Madrid, Taurus.

_____, coord. (1974), *Historia de la literatura española: Siglos XIX y XX*, Madrid, Guadiana, 3 vols., vol. 3.

_____, dir. (1988), *Historia del teatro en España, Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 2 vols., vol. 2.

_____ (1989), *El actor: técnicas de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco. Javier (1968), *El teatro de la época realista y el actor Julián Romea*, Murcia, Imprenta Provincial, Ayuntamiento de Murcia.

DÍEZ DE REVENGA, M^a Josefa (1977), "La sociedad literaria en el Romanticismo. Notas a Pérez Galdós", *Revista Monteagudo*, 59, 15-21.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1973), *El liberalismo doctrinario*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano, y ROCA FRANQUESA, José María (1972), *Historia de la literatura española hispanoamericana*, Madrid, Aguilar.

DÍEZ TABOADA, José María (1997), "El teatro (II): La 'alta comedia'" en Víctor García de la Concha, dir., y Guillermo Carnero, coord., *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 399-408.

_____ (1998), “El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: El melodrama y el realismo, Echegaray y sus imitadores” en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española, Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 109-118.

DÍEZ TABOADA, Juan María (1995), “Los curiosos impertinentes en el teatro”, *Revista de Literatura*, 57, 455-465.

DOAT, Jan (1961), *Teatro y público*, Buenos Aires, Compañía General Editora.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1979), *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, Ayuntamiento de Sevilla.

DONAIRE, M^a Luisa y Francisco Lafarga, ed. (1991), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo.

DOWLING, John (1977), “El anti-Don Juan de Ventura de la Vega” en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds., *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto Press, 215-218.

DUBIGNAUD, Jean (1966), *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, FCE, 218-ss.

DUBY, Georges y PERROT, Michelle (1993), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 10 vols., vol. .

_____ y ARIÈS, Phillipe (2000), *Historia de la vida privada: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 5 vols., vol. 4.

DUEÑAS, Juan Antonio (1990), *Historia del periodismo en Aragón*, Zaragoza, Diputaciones de Zaragoza, Huesca y Teruel.

DUFOURCQ, Norbert (2003), *Breve historia de la música*, Madrid, FCE.

DUFFEY, Frank M. (1942), “Juan de Grimaldi and the Madrid Stage”, *Hispanic Review*, X, 147-156.

DUMAS, Claude, ed. (1980), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Centre d'Études Ibériques et Ibéro-américaines du XIXè siècle de l'Université de Lille III.

_____, ed. (1985), *L'homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Centre d'Études Ibériques et Ibéro-américaines du XIXè siècle de l'Université de Lille III.

DUMESNIL, René (1957), *Historia del teatro lírico*, Barcelona, Vergara.

DUQUE, Aquilino ((2003), *La operación Marabú*, Sevilla, Renacimiento, 30-58.

DURÁN, Agustín (1994), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito popular*, D. L. Shaw, ed., Málaga, Ágora [1828].

DURÁN DE LA RÚA, Nelson (1979), *La Unión Liberal y la modernización de la España isabelina. Una convivencia frustrada, 1854-1868*, Madrid, Akal.

DURÁN LÓPEZ, Fernando (1997), *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero y Ramos.

DURNERIN, James (1983), "Larra, traducteur de Scribe et de Ducange" en *Écriture des marges et mutations historiques*, París, Belles Lettres/Université de Besançon, 41-52.

DUVIGNAUD, Jean (1967), *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, FCE.

ECO, Humberto (1989), *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen.

ECHEGARAY, José (1917), *Recuerdos*, Madrid, Ruiz Hnos., 3 vols.

EGIDO, A. (1988), "Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 37-54.

ELIADE, Mircea (1968), *Mito y Realidad*, Madrid, Guadarrama.

ENGLEKIRK, J. E. (1955), "El Museo Universal (1857-69): Mirror of Transition Years", *PMLA*, LXX, 350-374.

ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Eduardo (1989), "La Masonería española y la política, ¿Objetivos comunes?", en José Antonio Ferrer Benimelli, coord., *Masonería, política y sociedad*, Zaragoza, Centro de estudios históricos de la Masonería, 2 vols., vol. I, 3-24.

_____ (1991), "Prensa masónica e ideología: La *Gaceta Oficial del Gran Oriente Nacional de España y del grande Oriente ibérico (1887-1896)*", *Cuadernos de investigación histórica Brocar*, Universidad de La Rioja, 17, 103-125.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (1975), "Una olvidada antología" en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 475-495.

EOFF, Sherman H. (1965), *El pensamiento moderno y la novela Española. Ensayos, de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela*, Barcelona, Seix Barral.

ESCOBAR, Alfredo (Marqués de Valdeiglesias) (1949), *70 años de periodismo: Memorias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2 vols.

ESCOBAR, José y A. Percival (1984), "De la tragedia al melodrama", *Romanticismo 2: Il linguaggio romantico*, Università di Genova, 141-146.

_____ (1990), "El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 155-170.

_____ (1998), "Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo" en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, eds., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Universitat de Barcelona, 17-31.

ESPADAS BURGOS, Manuel (1955), “El misterio de El Padre Cobos”, *Revista de Literatura*, VII, 13-14, 208-212.

_____ (1984), *Baldomero Espartero: Un candidato al trono de España*, Diputación Provincial de Ciudad Real.

_____ y José Ramón de Urquijo (1990), “La guerra de la independencia y la época constitucional (1808-1898)”, *Historia de España*, Madrid, Gredos, 17 vols., vol. 11.

ESPERANZA Y SOLA, José María (1906), *Treinta años de crítica musical*, Madrid, Tipografía de la Viuda e Hijos de Tello, 3 vols.

ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar (1987a), “La zarzuela: esquema de un género español” y “Jacinto Benavente, autor de género chico”, en Andrés Amorós, ed., *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa-Calpe, 21-35 y 163.

_____ (1987b), “El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático histórico en el teatro español”, *Epos*, III, 97-122.

_____ (1992), “El casticismo del género chico”, en Ana-Sofía Pérez Bustamente y Alberto Romero Ferrer, eds., *Casticismo y literatura en España*, Universidad de Cádiz, 25-58.

_____ (1998a), *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Universidad Complutense, Madrid, 2 vols. (Otra edición: 1995, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero).

_____ (1998b), “La evolución hacia el realismo en los dramas románticos: la obra de Antonio García Gutiérrez”, en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, coords., *Del Romanticismo al Realismo*, Universidad de Barcelona, 131-140.

_____ (1998c), “La evolución hacia el realismo en los dramaturgos románticos: la obra de Antonio García Gutiérrez”, en Luis F. Díaz Larios y E. Miralles, cords., *Del Romanticismo al Realismo*, Universidad de Barcelona, 131-140.

_____ (2005), “Las ideas literarias en la prensa de la época: el debate ‘Sobre la influencia del teatro en las costumbres’ (a propósito de varios artículos de Miguel Ángel Príncipe)”, *Anales de Literatura Española*, 18, 129-142.

ESPINA GARCÍA, Antonio (1995), *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza Editorial.

ESPINA Y CALVO, A. (1926), *Notas del viaje de mi vida (1850-1920)*, Madrid, Espasa-Calpe, 4 vols.

_____ (1935), *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe.

_____ (1967), “Julián Romea, un príncipe de la escena” en *Seis vidas españolas*, Madrid, Taurus.

ESQUER TORRES, Ramón (1965a), *El teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, CSIC.

_____ (1965b), “Tamayo y Baus y la política del siglo XIX”, *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 1, 71-91.

_____ (1969), *La colección dramática "El teatro moderno"*, Madrid, CSIC.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1983), "El tema del honor calderoniano en el teatro de Galdós", en Luciano García Lorenzo, dir., *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC., 3 vols., vol. III, 1389-1404,

ESTEVE RAMÍREZ, Francisco (1989), "Prensa y movimientos sociales en la última etapa de la Restauración", en Luis Enrique Otero Carvajal y Ángel Bahamonde eds., *La sociedad madrileña durante la Restauración*, Madrid, Revista Alfoz, 2 vols., vol. 2, 333-344.

ESTRADA, Santiago (1889), "El gran galeoto", *Teatro*, Barcelona, Heinrich y Cía., 205-217.

EZAMA GIL, Ángeles (1989), "Un artículo olvidado de Clarín sobre María Guerrero", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XLIII, 130, 263-274.

EZQUERRA LAPETRA, Fernando (1991), "El adulterio como arquetipo de la alta comedia (1847-1892)", en José Luis Trullo-Herrera, ed., *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*, Universidad de Barcelona.

FÁBREGAS, Xavier, *et allí* (1979), "El teatre al tombant de segle (1874-1909)", *L'Avenç*, 22, 17-40.

FALLA, Manuel de (1950), *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, El "cante jondo"*, Madrid, Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ, A. (1976), *Historia contemporánea*, Barcelona, Vicens-Vives.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1969), "Manifiesto de Somorrostro" en *Historia política de la España contemporánea, 1868-1885*, Madrid, Alianza Editorial, 282-283.

FERNÁNDEZ BREMÓN, José (1879), "¡El día 30!", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, X, 48, 410.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (1989), "Pervivencia de Calderón en el teatro del siglo XIX: El soldado exorcista de Gaspar Zavala y Zamora", en Javier Huerta Calvo, ed., *El Teatro Español a fines del siglo XVII*, Ámsterdam, Rodopi, 3 vols., vol. II, 623-635.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1846), "Discurso preliminar" en *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, BAE.

_____ (1989), *La comedia nueva o El café: El sí de las niñas*, Madrid, Promoción y Ediciones.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Fernando (Marqués de Mendigorría) (1966), *Mis memorias íntimas (1809-1883)*, Madrid, Atlas, 2 vols., vol. 2, 307b-ss,

FERNÁNDEZ ESPINO, José María (1862), "De la moral en el drama", *Estudios de literatura y crítica*, Madrid, Imprenta de Andalucía.

_____ (1871), *Curso histórico-crítico de la literatura española*, Sevilla, Imprenta y Librería calle de las Sierpes.

FERNÁNDEZ ESPINO, Romualdo (1876), *Ensayo histórico-crítico del Teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, Cádiz, Tipografía La Mercantil.

FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao (1945), *El humor en la literatura española. Discurso leído ante la Real Academia Española*, Madrid, Imp. Sáez.

FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano (1891), *Hartzenbusch, estudio biográfico crítico*, Madrid, Sáenz de Jubera.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988), *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapiés.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1996-1997), “La ruptura con la tradición genérica de la novela histórica: análisis de *La corte de los milagros* de Valle Inclán”, *Tropelías* 7-8, 115-130.

FERNÁNDEZ RÚA, José Luis (1970), *España secreta, 1868-1870*, Madrid, Ed. Nacional.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José María (2002-2003), “Las relaciones sentimentales en la construcción del personaje en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX”, *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 8-9, 85-104

FERRER DEL RÍO, Antonio (1846), *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado.

_____ (1868), “Don Julián Romea y su época en el teatro”, *Revista Europea*, Madrid, 3, 12, 608-627.

_____ (1899), *Gente de bastidores (118 retratos)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

FERRERAS, Juan Ignacio (1976), *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-1870*, Madrid, Taurus.

_____ (1979), *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

_____ y A. Franco (1989), *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

FIGUEIRAS LOZANO, Marta (2009), “El mito de Don Juan en la literatura belga: Charles Bertin y Suzanne Lilar frente a Tirso de Molina”, *Revista de Filología Española*, XXIV, 107-122.

FIGUEROA, Agustín de, Marqués de Santo Floro (1945), *La sociedad española bajo la Restauración*, Madrid, Aspas.

FISCHER-LICHTE, Erika (1999), *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco.

FITZMAURICE- KELLY, James (1901), *Historia de la Literatura Española desde los orígenes hasta el año 1900*, Madrid, Imprenta La España Moderna.

FLITTER, Derek (1995), *Teoría y crítica del Romanticismo español*, Cambridge University Press.

FLORES, Antonio (1892), *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad*, Barcelona, Montaner y Simón, 3 vols., vol. III, 169.

_____ (1968), *La sociedad de 1850*, Madrid, Alianza Editorial.

FLORES, R. M. (2000), “El curioso impertinente” y “El cautivo”, novelas ni sueltas ni pegadizas”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX, 1, 79-98.

FLORES GARCÍA, Francisco (Córcholis) (1879), *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres trazados*, Madrid, Librería Juan Rodríguez.

_____ (1909), *Memorias íntimas del teatro*, Valencia, F. Sempere y Compañía.

_____ (1913), *Recuerdos de la Revolución (Memorias íntimas)*, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz.

FLYNN, Gerard (1973), *Manuel Tamayo y Baus*, New York, Twayne Publishers.

_____ (1976), “Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros”, *Berceo*, 91, 167-193.

_____ (1978), *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne Publishers.

_____ (1980), “Las cartas íntimas de Ventura de la Vega”, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds., *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, 255 -257.

FONTANELLA, Lee (1982), *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna, Frankfurt/M. Lang, cop.

FORNIELES ALCARAZ, Javier (1989), *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*, Almería, Confederación de Cajas de Ahorros.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José (1918), *En tiempos de Alfonso XII (1875-1885)*, Madrid, Renacimiento.

_____ (1926), “Fotografías olvidadas. Tertulias de antaño”, *Blanco y Negro*, Madrid, 13- Junio, 21-22.

FREIRE LÓPEZ, Ana (1990), “Una carta inédita de Patricio de la Escosura y unas elecciones en la Real Academia”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, 85-89.

_____ (1995), “El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos”, *Romanticismo*, 5. *Atti del V Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Università di Genova, 113-115.

_____ (1996), *Literatura y sociedad: los teatros en casas particulares en el siglo XIX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

FROLDI, Rinaldo (1998), “¿Hubo literatura costumbrista en los primeros lustros del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX”, Universidad de Barcelona, 188-192.

FRUTOS GÓMEZ, José (1951), “La génesis de *Las paredes oyen*, de Alarcón”, *Revista de Filología Española*, XXXV, 92-105.

FUENTE, Vicente de la (1889), *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza*, Madrid, Imprenta Vda. e Hija de Fuentenebro, 4 vols.

FUENTE BALLESTEROS, R. de la (1991-1992), “La 'teatralidad' de la comedia de magia”, *Draco*, 3-4, 167-191.

FUNES, Enrique (1894), *La declamación española I (Bosquejo histórico y crítico)*, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo.

GALÁN, Antonio Luis y José Alberto Sánchez (2004), “Álbumes de autógrafos en la colección Entrambasaguas de la Biblioteca de la UCLM”, en *I Jornadas sobre Patrimonio bibliográfico en Castilla-La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades.

GALDÓ LÓPEZ, Antonio (1905), *Recuerdos del tiempo viejo: Teatros, autores, actores y músicos*, Alicante, Imprenta El Graduador.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2004), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.

GARCÍA BARRÓN, Carlos (1987), *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*, Madrid, Porrúa Turanzas.

GARCÍA BERRIO, Antonio, y Javier Huerta Calvo (1995), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA BLANCO, Francisco (1910), *La Literatura Española en el S. XIX*, parte segunda, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos.

GARCÍA CANALES, Mariano (1977), *La teoría de la representación en la España del siglo XX (de la crisis de la Restauración a 1936)*, Universidad de Murcia.

GARCÍA CANTERO, Víctor (2006), “*El tejado de vidrio* (1856) o el fin del modelo emocional de los dramas románticos: Adelardo López de Ayala y el nuevo realismo dramático”, *Letras de Deusto*, Madrid, 36, 112.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1971), *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850 (El teatro)*, Berkeley, University of California Press.

GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1785), *Catálogo general de comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al Teatro español*, (parte IV), Madrid, Imprenta Real.

GARCÍA ESCOBAR, V. (1847), “De la censura teatral. I-III”, *La Luneta*, 37, 4-5.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1947), “Poesías sueltas”, *Poesías*, Joaquín de Entrambasaguas, ed., Madrid, RAE.

GARCÍA LÓPEZ, José (2001), *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Vicens Vives.

GARCÍA LORENZO, Lorenzo, ed. (1967), “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX”, *Segismundo*, 5-6, 191-199.

_____ (1981), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1981*, Madrid, CSIC.

_____ (1995), “La recepción del teatro clásico en la España última”, en Jean Canavaggio, ed., *La comedia: seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, 435-460.

_____ y Pilar Espín (1998), “El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: El teatro menor”, en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española, Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 132-142.

GARCÍA MARTÍN, Luis (1860), *Manual de teatros y espectáculos públicos con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos, y la distribución y numeración de sus localidades, marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados*, Madrid, Imprenta de Cristóbal González.

GARCÍA NIETO, M. Carmen, y Esperanza Yllán (1987), *Historia de España: 1808-1978*, Barcelona, Crítica, 2 vols.

GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962), *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.

GARCÍA TARANCÓN, Asunción (2002), “El drama histórico romántico ‘en mantilla’: *Isabel la Católica*, de Tomás Rodríguez Rubí, en *Folletos literarios del Tío Camorra y el Jesuíta*” en F. Luis Díaz Larios y E. Miralles, eds., *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 161-174

GARCÍA TORRES, Juan Ángel (1984), *El periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904)*, Madrid, Universidad Complutense.

GARCÍA VALERO, Vicente (1910), *Crónicas retrospectivas del teatro por un cómico viejo*, Madrid, Librería Gutenberg de José Ruiz.

_____ (1913), *Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas; historias, costumbres, anécdotas y cuentos*, Madrid, Librería Victoriano Suárez.

GARELLI, Patrizia (1983), *Bretón de los Herreros e la sua “formula comica”*, Ímola, Galeati.

_____ (1998), “Originalidad y significado de la comedia de M. Bretón de los Herreros” en M. A. Muro, coord., *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios”*, Instituto de Estudios Riojanos, 11-22.

GARRIDO, Fernando (1865-1867), *La España contemporánea, sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*, Barcelona, Estab. Tip. Editorial de Salvador Manero, 2 vols.

_____ (1868-1869), *Historia del reinado del último Borbón de España: de los crímenes, apostasías, opresión, corrupción, inmoralidad, despilfarros, hipocresía, crueldad y fanatismo de los Gobiernos que han regido España durante el reinado de Isabel de Borbón*, Salvador Manero (ed.), Barcelona, Librería de San Martín, 3 vols.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (1982), “Notas sobre el sainete como género literario” en L. García Lorenzo, ed., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 13-22.

_____ (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.

_____ (2000), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.

GARRIDO GARCÍA, Rafael (1986), *Teatro Real: historia, crónica y curiosidades*, Madrid, Edición del autor.

GASPAR Y RIMBAU, Enrique (1889a), “Cómo se hacen las obras dramáticas”, *Más majaderías*, Valencia, Imp. Pascual Aguilar, 181-192.

_____ (1889b), “Un cuento de Ayala”, *Majaderías*, Valencia, Imp. Pascual Aguilar, 215-224.

_____ (1898), *La chismosa: refundida en dos actos original y en verso*, Madrid, Imprenta de R. Velasco.

GAYA NUÑO, J. A. (1961), *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, Espasa-Calpe.

GENETTE, Gérard (1966, 1969 y 1972), *Figures I, II y III*, París, Seuil.

_____ (1989), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GENTIL, G, le (1909), *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 a 1860*, Bordeaux, Imp. G. Gounouilhou.

GIER, Daniel (2011), “Reflexiones tardías de Galdós y Valle Inclán sobre la monarquía de Isabel II”, *Letralia*, XV, 245, s/p.

GIES, David T. (1975), *Agustín Durán: A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books.

_____ (1982), “Don Juan contra don Juan: apoteosis del romanticismo español” en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 2 vols., vol.1, 545-551.

_____ (1984), “Juan de Grimaldi y la máscara romántica”, *Romanticismo, Atti del III Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Il linguaggio romantico*, Università di Genova, 133-141.

_____ (1985), “Larra, Grimaldi and the Actors of Madrid” en Douglas y Linda Jane Barnette, eds., *Studies in the Spanish Eighteenth Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta, 113-122.

_____ (1986a), “Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824” en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 2 vols., 607-613.

_____ (1986b), “Inocente estupidez: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage”, *Hispanic Review*, 4, 375-396.

_____ (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*, Cambridge University Press.

_____ (1989), “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, *Bulletin Hispanique*, XCI, 1, 37-60.

_____ (1990a), «Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 111-124.

_____ (1990b), “Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia”, *Hispanic Review*, 58, 1-17.

_____ (1991a), “Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX”, en Ermanno Caldera, ed., *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 43-62.

_____ (1991b), “Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 197-210.

_____ (1992), “Grimaldi, Vega y el Teatro Español (1849)” en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 4 vols., vol. 2, 1277-1283.

_____ (1994a), *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press.

_____ (1994b), “La subversión de Don Juan: parodias decimonónicas del Tenorio con una nota pornográfica”, *España contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, VII, I, 93-102.

_____ (1996), “Panorama crítico del romanticismo español”, *Hispanic Review*, 64, 279-281.

_____ (1997a), “El teatro (I): El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII (Actores, compañías y empresarios y la actividad de Juan de Grimaldi)”, “El teatro (II): El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario” y “Traducciones, adaptaciones y refundiciones”, en V. García de la Concha, ed., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 245-249 y 254, 409, 235-290.

_____ (2002), “Pentimento”: El anti-canon de la literatura decimonónica española” en L. F. Larios y E. Miralles, cords., *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del S. XIX*, Barcelona, PPU, 175-184.

_____ (2007), “La reacción antifeminista en algunas obras teatrales del siglo XIX español” en AA. VV, *Una de las dos Españas...Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, Madrid/Frankfurt, Vervuert, 499-516.

_____ (2009), “Teatro y mujer en el siglo XIX”, *Stichomythia*, 8, 3-5.

GIL CASADO, Pablo (1973), *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.

GIL Y ZÁRATE, Antonio (1995), *De la instrucción pública en España*, Madrid, Pentalfa.

GIL NOVALES, Alberto, (ed.) (1983), *La prensa en la revolución liberal, España, Portugal y América Latina. Actas del Coloquio*, Madrid, Universidad Complutense.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1862), “Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna” en *Obras completas*, Madrid, Publicación de la ILE, 21 vols., vol. 3.

GOENAGA, A. y MAGUNA, J. P. (1972), *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*, Nueva York, Long Island City, Las Américas.

GÓMEZ APARICIO, Pedro (1967-1981), *Historia del periodismo español (De la Revolución de septiembre al desastre colonial)*, Madrid, Editora Nacional, 4 vols.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, Adelardo López de Ayala, José M. Díaz *et alii* (1852), *El héroe de Bailén (Loa improvisada) seguida de una Corona poética dedicada a la memoria del Excmo. Sr. G. General Castaños (en la que participan: Ángela Morejón de Massa, Tomás Rodríguez Rubí, Braulio A. Ramírez, José Selgas y otros poetas)*, Madrid, Imprenta de D.F.R. del Castillo.

_____ (1914a), *Memorias inéditas de la Avellaneda*, La Habana, Imp. de la Biblioteca Nacional.

_____ (1914b), *Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas*, Madrid, Imp. Helénica.

_____ (1991), *El espacio autobiográfico*, Nora Catelli, ed., Barcelona, Lumen.

GÓMEZ DE HERMOSILLA, J. (1826), *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real, 2 vols.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1930), “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, 84, Madrid, 348- 391

_____ (1966), *Nostalgias de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (1974), *Automoribundia (1888-1948)*, Madrid, Guadarrama, 2 Vols.

GÓMEZ LABAD, José María (1983), *El Madrid de la zarzuela: visión regocijada de un paseo en cantables*, Madrid, Imp. de Juan Piñero.

GÓMEZ MOLLEDA, M. Dolores (1966), *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC.

GÓMEZ REA, J. (1974), “Las revistas teatrales madrileñas: 1790-1930”, *Cuadernos Bibliográficos*, XXXI, 65-140.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994), “El discurso dramático”, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 247-297.

GÓMEZ SANTOS, Marino (1952), *Leopoldo Alas, Clarín. Ensayo bio-bibliográfico*, Oviedo, Diputación de Asturias.

GONZÁLEZ, Antonio (1899), *La inmoralidad del teatro moderno*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

GONZÁLEZ ARACO, Manuel (1897), *El Teatro Real por dentro, memorias de un empresario*, Madrid, Imprenta de los Hijos de José Ducazcal.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1917), *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Editorial Cervantes.

GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo (1919), *Historia del periodismo. Desde sus comienzos hasta nuestra época*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ DE LEÓN, FÉLIX (1800 a 1856), *Crónica sevillana (1800 a 1853)*, Sevilla, Manuscrito en el Archivo Municipal, sección XIV.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, y Ermitas Penas Varela (1992), *Cronología de la literatura española: Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ MAESTRE, Francisco (1991), *Teatro Real: historia viva (1878-1901)*, Madrid, Mundimúsica.

GONZÁLEZ OLLÉ, Francisco (1976), *Manual bibliográfico de estudios españoles*, Pamplona, Eunsa.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1934-1941), *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 3 vols.

GONZÁLEZ RUIZ, N. (1949- 1968), “Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX”, en G. Díaz-Plaja, ed., *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes, 6 vols., vol. 5, 145-183.

GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis (1997), “El empresario teatral D. José María Díaz y su polémica relación con Ayuntamiento de Madrid (1855-1858)”, *Siglo diecinueve*, Valladolid, 3, 23-37.

_____ (1998), “José María Díaz y su aportación a la Alta Comedia decimonónica” en L.F. Díaz Larios y E. Miralles, eds., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del S. XIX*, Universidad de Barcelona, 147-153.

_____ (1999), “El teatro español durante el reinado de Alfonso XII (1875-1885). El conservadurismo de Cánovas respecto al teatro de su tiempo” en Alfonso Bullón, Luis Eugenio Togores *et alii*, coords., *Cánovas y su época*, Madrid, Fundación Cánovas del Castillo, 2 vols., vol. 2, 989-1003.

_____ (2004) “Ventura de la Vega y José María Díaz: un enfrentamiento personal y literario”, *Rilce*, Pamplona, 20. 2.

_____ (2005), “El héroe de Bailén (1852), un acercamiento teatral al mito de los héroes de la libertad española”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, Madrid, 30, 269-280.

_____ (2006), “Profesionales de la traducción teatral en España a mediados del siglo XIX”, en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds., *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo. Actas del Coloquio Internacional celebrado en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, 11-13 de noviembre de 2004)*, Bom, Peter Lang , 247-258.

_____ (2010), “La pervivencia del Romanticismo en el teatro español de 1850 a 1868”, *Decimonónica*, VII, 2, 31-49.

GONZÁLEZ VERGEL, Alberto (1999), “La puesta en escena de los autores clásicos” en Agustín de la Granja, H. Castellón y Antonio Serrano, coords., *En torno al teatro del Siglo de*

Oro: XVI-XVII. Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 153-162.

GORDILLO RESTREPO, Andrés (2003), “*El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, élites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX*” *Fronteras de la Historia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 8, 19-63.

GRANDA MARÍN, Juan José (2004), “Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX (y anteriores)”, en José Alcalá Zamora y José M. Díez Borque, coords., *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. El artículo está reproducido en:

http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/granda.html

GRASES RIERA, J. (1904), *Memoria sobre las reformas más necesarias en los teatros de Madrid para poder garantizar la seguridad de los espectadores*, Madrid, Imp. M. Romero.

GREGERSEN, Halfdan (1936), *Ibsen and Spain: a study in comparative drama*, Nueva York, Harvard University Press.

GREIMAS, A. Julien (1973), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse.

_____ (1987), *Temática estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos [1966]

GRIMALDI, Juan de (1835), “Concepción Rodríguez”, *El Artista: periódico semanal (de artes, literatura, historia, etc.)*, II, 193-196.

_____ (1986), *La pata de la cabra*, David T. Gies, ed., Roma, Bulzoni.

GRILLO TORRES, M. Paz (2004), *Compendio de teoría teatral*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GUAL, Adrià (1960), *Mitja vida de teatre, Memòries d'Adrià Gual*, Barcelona, Aedos.

GUAZA Y GÓMEZ-TALAVERA, Carlos y Antonio Guerra y Alarcón (1884), “Don Adelardo López de Ayala”, *Músicos, poetas y actores: colección de estudios crítico-biográficos*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos, 165-181 y 256-281.

GUEREÑA, J. L. (1980), “Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)”, en Claude Dumas, ed., *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Université de Lille, 77-91.

_____ (1982), “Las estadísticas oficiales de la prensa (1867-1927)” en Bernard Barrère, coord., *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI, 81-119.

GUERRA, Manuel H. (1966), *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Mediterráneo.

GUERRA Y ALARCÓN, Antonio (1884), *Curso completo de declamación o enciclopedia de los conocimientos que necesitan adquirir los que se dedican al arte escénico*, Madrid, Imprenta de F. Maroto.

GUIJARRO DE MOLINA, Álvaro, e Isidoro Martínez Sanz (1869), *Madrid en día de fiesta. Costumbres contemporáneas*, Madrid, Julián Peña.

GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GUILLÉN, E. (1880), “Estadística teatral, 1879”, *La Raza Latina*, Madrid, VII, 146, 14-16.

GUTIÉRREZ GAMERO, Emilio (1962), *Mis primeros ochenta años*, Madrid, Aguilar, 3 vols.

HAMILTON, Carlos (1963), *La literatura del siglo XIX*, Nueva York, Holt Rinehart and Winston.

HARLAN, Mabel (1935), “Don Adelardo López de Ayala: ¿figura o figurón?”, *Hispania*, California, XXVIII, 413-436.

_____ (1938), “The date of *El tejado de vidrio*, with a bio-biographical note on D. Adelardo López de Ayala”, *Hispanic Review*, VI, 236-249.

HARTZENBUSCH, J. Eugenio (1847), “Lista de obras dramáticas que se han estrenado en los teatros de Madrid en el año civil de 1846”, *Revista Literaria de El Español*, I, 11-14.

_____ (1894), *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira.

HELBÓ, A., ed. (1978), *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.

HERAS, Dionisio de las (1898), *Madrid en la escena crítica teatral*, Madrid, Casa editorial de M. Núñez Samper.

HERMIDA SUÁREZ, Francisco J. (1989), “Don Miguel de Oruz y Don Adelardo López de Ayala”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Cuadernos XLV, 3-4, San Sebastián, 339-354.

HERNÁNDEZ, Mario (2007), “Clarín contra el Lucero del Alba (Marqués de la Pezuela, Conde de Cheste)”, *Lectura y Signo*, 2, 237-276.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1988-1989), “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro de Lope de Vega”, *Anales de Filología Hispánica*, 4, 75-96.

HERNANDO, B. M. (2000), “Cuando el periodismo decimonónico se puso a soñar”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Madrid, 6, 153-165.

HERRERO GARCÍA, Miguel (1963), *Madrid en el teatro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

HERRERO SALGADO, F. (1963), *Cartelera teatral madrileña. II. Años 1840-1849*, Madrid, CSIC.

HERRÁN, Fermín (1880), *Echegaray, su tiempo y su teatro*, Madrid, Imprenta Fortanet.

HESSE, Everett W. (1968), *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia.

_____ (1972), *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, Castalia.

HIBBS-LISSORGUES, Solange (1991), “La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (I, II y III)”, *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 7 (99-119), 9 (85-102) y 10 (147-172).

_____ (1995), *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

HODGART, Mathew (1969), *La sátira*, Madrid, Guadarrama.

HORMIGÓN, Juan Antonio (2004), “El retorno de los dioses”, *A.D.E.-Teatro*, 101, 5-7.

_____ ed. (2008), *Del personaje dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

HUERTA CALVO, Javier (1983), “Notas sobre el sainete como género literario” en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio*, Madrid, CSIC, 13-22.

_____ (2001), “Los del 98 ante el teatro clásico” en Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, coords., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Diputación de Almería, 187-200.

_____ (2003), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols.

_____ (2011), “Clásicos, cara al sol, I” en Elisa García-Lara y Antonio Serrano, coords., *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: In memoriam Ricard Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 219-236.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo (1993), *El teatro de los bufos madrileños*, Madrid, Artes gráficas municipales.

HURTADO, J., J. de la Serna y A. González Palencia (1921), *Historia de la literatura española*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Saeta.

IGLESIAS, Francisco (1980), *Historia de una empresa periodística: Prensa Española, editora de “ABC” y “Blanco y Negro” (1891-1978)*, Madrid, Prensa Española.

ILLADES AGUILAR, Gustavo (1991), “El honor como espectáculo en la novela *El curioso impertinente*”, en José Montero Reguera, ed., *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 485-493.

ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca (1994), “El mito del Burlador desde la teoría de la recepción”, *Anuario de las actividades celebradas en Andalucía*, Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija”, 37-54.

_____ (1995), *La parodia dramática. Naturaleza y técnica*, Universidad de Sevilla.

_____ (1999), *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Universidad de Sevilla.

IRANZO, Carmen (1978), *Juan Eugenio Hartzenbusch*, Boston, Twayne Publishers.

_____ (1980), *Antonio García Gutiérrez*, Boston, Twayne Publishers.

ISBERT Y CUYÁS, Benito (1881), “Paralelo entre Shakespeare y Calderón”, *La Ilustración Española y Americana*, XIX, 335.

ISER, Wolfgang (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.

IZQUIERDO IZQUIERDO, L. (1986), “Comedias de magia en Valencia (1800-1850)”, *Revista de Literatura*, XCVI, 48, 387-406.

_____ (1989), “El teatro en Valencia (1800-1832)”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXIX, 247, 257-305.

_____ (1990), “El teatro menor en Valencia (1800-1850)”, *Revista de Literatura*, LII, 103, 101-128.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1958), *Obras completas*, Barcelona, A.H.R.MEX, 4 vols.

JAURALDE, Pablo (1995), “Ideologías y comedia: estado de la cuestión”, en Jean Canavaggio, ed., *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 350-380.

JAUSS, Hans Robert (1987), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio (1998), *Breve historia de la Institución Libre de Enseñanza*, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia/Fundación El Monte.

JIMÉNEZ MORALES, M. Isabel (1996), “Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844): una mirada masculina al universo femenino”, *Aldaba: Revista del Centro Asociado de la UNED de Melilla*, 285-300. Edición digital:

<http://bibliuned:Aldaba-1996-28-2190>

JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada (1992), *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

JORNEAU, B. (1980), “Problèmes de censure entre 1844 et 1854”, en Claude Dumas, ed., *Culture et société en Espagne et Amérique Latine au XIXe siècle*, Université de Lille III, 63-76.

JOSA, Lola (2002a), *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger.

_____ (2002b), “Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón”, *Revista de Literatura*, LXIV, 128, 413-435.

_____ (2004), “Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia”, *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 6, 215-226

JOVER ZAMORA, José M^a (1952), *Conciencia burguesa y conciencia obrera en la España contemporánea*, Madrid, Ateneo.

_____ (1981), *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1923)*, en Pierre Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica.

_____ (1982), “De la burguesía hogareña a la de agitación” en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la Literatura Española, Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 80-84.

_____, dir. (1988), “La época del Romanticismo (1808-1874)” y “La época de la Restauración (1875-1902)” en *Historia de España de Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe, vols. 35 y 36.

_____ (1992), *La civilización española a mediados del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe.

JULIÁ, Eduardo (1918), *Shakespeare en España: Traducciones, imitaciones, influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

JUTGLAR, Antoni (1972), *Ideologías y clases en la España contemporánea (1874-1931)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

JURADO DE LA PARRA, J. (1908), *Los del teatro: Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas*, Madrid, Imp. Ruiz Velasco.

KIRKPATRICK, Susan (1991), *Las románticas: mujeres escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Valencia/Madrid, Universidad de Valencia/Cátedra.

KOSOVE, Joan L. (1978), *The “Comedia lacrimosa” and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Book.

KOSSOK, Manfred, y Mauricio Pérez Saravia (1983): “Prensa liberal y revolución burguesa. Las revoluciones en Francia y Alemania en 1848 y en España en 1854” en Alberto Gil Novales, ed., *La prensa en la revolución liberal, España, Portugal y América Latina*. Madrid, Universidad Complutense, 391-444.

KOWZAN, Tadeus (1969), “El signo en el teatro”, en AA.VV., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 25-60.

_____ (1976), *Analyse sémiologique du spectacle teatral*, Université de Lyon.

KRONIK, John W. (2003), “Enrique Gómez Carrillo a la defensa de Clarín”, *Revista de Literatura*, LXV, 129, 239-256.

LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio (1976), “Índices de publicaciones periódicas” en *Biblioteca bibliográfica hispánica*, vol. IV, Madrid, Fundación Universitaria Española, 6 vols., vol. 4.

_____ (1983), “Adiciones a un diccionario de seudónimos literarios españoles”, *Dicenda*, 2, 175-184.

_____ (1986), “Bibliografía de repertorios básicos para la confección de un catálogo de literatos españoles del siglo XIX”, *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. Repertorios: textos y comentarios*, Madrid, FUE, 4 vols., vol. 1, 169-203,

LACOMBA, Juan Antonio, coord. (1976), *Historia social de España siglo XIX*, Madrid, Gadiana.

LADRA, David (1997), “Graciosos, clowns, bufones y protagonistas en la comedia shakespeariana”, *Teatro. Revista de Estudios teatrales*, Universidad de Alcalá de Henares, 11, 247-266.

LAFARGA, Francisco (1983), *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835) I: Bibliografía de impresos*, Universidad de Barcelona.

_____ (1988a), *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835) II: Catálogo de manuscritos*, Universidad de Barcelona.

_____ (1988b), “Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses”, en *Coloquio Internacional sobre Teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovani Editore, 227-237.

_____ (1989), “Sobre el Teatro nuevo español (1800-1801): ¿Español?”, en J. C. Santoyo *et alii*, eds., *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad/Diputación, 2 vols., vol. 2, 23-32.

_____ (1990), “El teatro de la Revolución y la revolución en el teatro, el caso de España hasta 1835”, en Loreto Busquets, ed., *Cultura hispánica y Revolución francesa*, Roma, Bulzoni, 129-146.

_____ (1991), “¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros” en AA.VV., *Traducción y adaptación cultural España-Francia*, Universidad de Oviedo, 159-166.

_____ (1995), “Teatro político español (1805-1840)”, en E. Caldera y R. Froldi, eds., *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 167-246.

_____ (1998), “El Víctor Hugo romántico en la España realista”, en Luis F. Larios y Enrique Miralles, coords., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del XIX*, Universidad de Barcelona, 249-257.

LAFITTE, María, condesa de Campo Alange (1953), *De Altamira a Hollywood: metamorfosis del arte*, Madrid, Revista de Occidente.

LAFUENTE, Modesto (Fray Gerundio) (1846), *Teatro social del siglo XIX*, Madrid, Establ. Tipográf. de P. Mellado, 2 vols.

LALAMA, V. de (1867), *Índice general, por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y censores de oficio, para todos los teatros del reino y de Ultramar comprendiendo los años de 1850 a 1866: precedido de los decretos sobre propiedad literaria, orgánico de teatros, y cuantas reales órdenes se han expedido sobre la misma materia, así como los tratados internacionales verificados con las naciones extranjeras*, Madrid, Imprenta de G. Alhambra.

LAMARCA, Luis (1840), *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.

LAMAS Y LETONA, Carolina (1856), *Álbum poético dedicado a su Alteza Real la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Fernanda de Borbón, duquesa de Montpensier*, Sevilla, Imprenta de Juan Moyano.

LAMOND, M. (1961), “Notes on Scribe's one-act Comedies-Vaudevilles in Spain, 1820-1850”, *Romance Notes*, II, 2, 89-93.

- LAPESA, Rafael (2004), *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra.
- LARRA, Mariano José de (1964), *Artículos*, Carlos Seco Serrano, ed., Barcelona, Planeta.
- LARRA, Fernando José de (1947), *La sociedad española a través del siglo XIX*, Madrid, Imprenta F. Doménech.
- LARRAZ, E. (1980), “Le statut des comédiens dans la société espagnole du début de XIX^e siècle”, en Claude Dumas, ed., *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIX^e siècle*, Université de Lille III, 27-40.
- LASERNA, José de (1914), *Figuras del teatro*, Madrid, Renacimiento.
- LATORRE, Carlos (1839), *Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- LAVAUD, Jean Marie (1977), “Ibsen et le théâtre d’idées à Madrid à la fin du XIX^e”, en Collé, Charles *et alli*, eds., *Théâtre de société*, Cahiers de l’Université de Pau, 4, 61-74.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979), “El Realismo como concepto crítico-literario”, *Estudios de Poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 128-151.
- LE BOUILL, Jean, y Jean François Botrel (1982), “Etimologías e ideologías: la clase media”, en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 76-80.
- LE GENTIL, Guillaume (1909a), *Les revues littéraires de l’Espagne pendant la première moitié du XIX^e siècle. Aperçu bibliographique*, Paris, Hachette.
- _____ (1909b), *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, Paris, Librairie Hachette.
- LEDESMA, José (1929), *Julián Romea, Breves apuntes biográficos*, Murcia, Tipografía San Francisco.
- LEGAZ LACAMBRA, L. (1960), *Estudios de historia social de España*, Madrid, Departamento de Historia Social de España del Instituto Balmes de Sociología, CSIC, 4 vols.
- LEÓN TELLO, F. (1998), “El teatro durante la Restauración y el fin de siglo, Apéndice: El teatro musical español durante el siglo XIX” en Víctor García de la Concha, dir., y Leonardo Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura Española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 150-183.
- LESLIE, John, K. (1940), *Ventura de la Vega and Spanish Theatre 1820-1855*, Princeton University Press.
- LIDA, Clara E. (1970), “Conspiradores e internacionalistas en vísperas de la Revolución”, en Iris Zavala y Clara E. Lida, eds., *La revolución de 1868: historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 49-63.
- LINARES RIVAS, Aureliano (1878), “La primera Cámara de la Restauración. Retratos y semblanzas: Don Adelardo López de Ayala”, *Revista de España*, LXI, 241, 97-105.

LISSORGUES, Yvan (1980), *La producción periodística de Leopoldo Alas (Clarín)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

_____, coord. (1988a), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*, Barcelona, Anthropos.

_____ y Gonzalo Sobejano, eds. (1988b), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX (Idealismo, Positivismo, Espiritualismo)*, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail.

_____ *et alii* (1998), “Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario”, en V. García de la Concha, ed., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura Española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 1-105.

LISTA Y ARAGÓN, Alberto (1836), *Lecciones de literatura dramática española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid, Impr. Nicolás Arias, 3 Vols., vol. 1.

_____ (1844), *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo Rubio, 2 vols.

_____ *Ensayos*, L. Romero Tobar, ed., Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2007.

LLANOS Y ALCARAZ, A. (1864), *La mujer en el siglo XIX: hojas de un libro*, Madrid, Librería de San Martín.

LLEÓ CAÑAL, Vicente (1997), *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.

LLORCA, Carmen (1956), *Isabel II y su tiempo*, Alcoy, Marfil. (Nueva edición: 1984, Madrid, Istmo.)

LLORENS, V. (1979), *Liberales y románticos: Una emigración española a Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia.

_____ (1982), “La teoría romántica, de Böhl a Blanco, y el desengaño liberal”, en F. Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 40-47.

LOMBIA, Juan (1845), *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas, causa principal de la anterior decadencia del teatro español*, Madrid, Impr. Sánchez, 86-129.

LÓPEZ, M. (1979), “Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España”, *Bulletin Hispanique*, 81 (1.2), 51-74.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1982), *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

LÓPEZ BELTRÁN, M^a Teresa, coord. (1987), *Realidad histórica e invención en torno a la mujer*, Málaga, Diputación Provincial.

LÓPEZ BUENO, Begoña (1971-1972), *La Floresta Andaluza, Estudio e índice de una revista sevillana (1843- 1844)*, Diputación de Sevilla.

LÓPEZ CASTELLANO, Fernando (2003), “Una sociedad ‘de cambio y no de beneficencia’. El asociacionismo en la España liberal (1808-1936)”, *Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, Ciriéc-España, 44, 199-230.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo, y José Doménech Prat (1978), *Cien años de música valenciana, 1878-1978*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia.

LÓPEZ DE FUNES, Enrique (1900), *García Gutiérrez: Estudio crítico de su obra dramática*, Madrid, Imp. de V. Suárez.

LÓPEZ GARCÍA, Ángel (1988), “Echegaray y la cultura de masas”, en E. Casanova y J. Espinosa, ed., *Homenaje a José Belloch Zimmermann*, Universidad de Valencia, 251-258.

LÓPEZ MORILLAS, Juan (1956), *El Krausismo español: Perfil de una aventura intelectual*, México, FCE.

_____ (1968), “La Revolución de Septiembre y la novela española”, *Revista de Occidente*, VI, 67, 94-115.

_____ (1972), *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel.

_____ (1973), *Krausismo: Estética y literatura*, Barcelona, Labor, 21-30.

LÓPEZ RUIZ, José M. (1995), *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria.

LÓPEZ SANZ, Mariano (1985), *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, Pliegos.

LÓPEZ SANZ, Genoveva Elvira (2000), “Romanticismo frente a Clasicismo en *El Artista* (1835-1836)”, *Espéculo*, VI, 14.

Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844), Madrid, I. Boix, ed. Otra edición en Biblioteca Ilustrada Gaspar y Roig, Madrid, 1851, 2 vols.

LOTT, Robert E. (1971), “On mannerism and mannered approaches to realism in *Un drama nuevo*, *Consuelo* and earlier nineteenth-century Spanish plays...”, *Hispania*, 54, 844-855.

LOZANO GUIRAO, Pilar (1963), *Vida y obra de Ricardo de la Vega*, Murcia, Imprenta Sucesores de Nogués.

_____ (1958 y 1959), “El archivo epistolar de don Ventura de la Vega”, *Revista de Literatura*, 13 (1958), 121-172 y 14 (1959), 170-197.

LOZANO, J., C. Peña Marín y G. Abril (1986), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.

LUCEÑO Y BECERRA, Tomás (1905), *Memorias... a la familia*, Madrid, Administración del Noticiero-Guía de Madrid.

_____ (1928), “Estreno de *El tanto por ciento*”, *Blanco y Negro*, Madrid, 67-70.

LUCKÁCS, George (1973), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.

LUZÁN, Ignacio (1974), *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Cátedra.

LYNN, G. (1977), “The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros”, *Estudios Ibero-Americanos* (Río Grande), 3, 257-266.

LYONNET, Henry (1897), *Le théâtre en Espagne*, París, Paul Ollendorf.

M. M. (1848), *Manual de declamación*, Barcelona, Imprenta Pons y Cía.

MAGALLÓN ANTÓN, Félix, *et alii* (1959), *Índice de “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, con un apéndice correspondiente a 1958*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

_____ (1998), “Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario: Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)”, en V. García de la Concha, ed., y Leonardo Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española, Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 59-73.

MAINER, José Carlos (1868), *Manifiesto del Gobierno Provisional a los lectores*, Madrid, Colección Legislativa del Ministerio de Gracia y Justicia.

_____ (1972), *Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

_____ (1974), “Literatura burguesa, literatura pequeño-burguesa en la España del siglo XX”, en Jean François Botrel y Serge Salaün, eds., *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 162-180.

_____ (1982), “Introducción” a Víctor Fuentes, *Galdós, demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna/Cabildo Insular de Gran Canaria.

_____ (1988), “La madurez: Ilustración, Romanticismo, Positivismo”, en *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 74-79.

_____, dir. (2010-2011), *Hacia una literatura nacional (1800-1900). Historia de la literatura española*, Madrid, Crítica, 9 vols., vol. 5.

MALAMUD, Carlos, *et alii* (1993), “Algunas reflexiones sobre las causas y las influencias ideológicas de la independencia americana”, *A distancia. Revista de la UNED*, 108-112.

MARCO, José M. (2008a), *Francisco Giner de los Ríos. Pedagogía y poder (Las raíces de la izquierda española)*, Madrid, Ciudadela Libros.

_____ (2008b), “Isabel II y la ópera. Del Teatro de Palacio al Palacio Real”, *Varia*, 36, s/p.

MARCO, Joaquín (1977), *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX: (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, Taurus, 2 vols.

MARESCA, Mariano (1985), *Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español*, Granada, Diputación Provincial.

MARÍN, Diego (1952), “El valor de época de Adelardo López de Ayala”, *Bulletin of Hispanic Studies*, IXXX, 115, 131-138.

MARINIS, Marco de (1982), *Semiotica del teatro*. Milano, Studi Bompiani.

MARRADES, M. Isabel (1978), “Feminismo, prensa y sociedad en España”, *Papers: Revista de Sociología*, 9, 89-134.

MARRAST, Robert (1978), “Le drame en Espagne á l'époque romantique, de 1834 à 1844: contribution à son approche sociologique” en AA. VV., *Romanticisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Université de Lille III, 35-45.

_____ (1989), *José de Espronceda y su tiempo, Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*, Barcelona, Crítica.

MARTÍN, Gregorio G. (1996), “Sátira de teatro y riesgo en el siglo XIX: de los palos de Casanova a la burla de Bretón”, *Revista Siglo XIX*, II, 128.

MARTÍN FERNÁNDEZ, M. Isabel (1978), “El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 1, 91-118.

_____ (1980), *El lenguaje retórico de los dramaturgos posrománticos*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

_____ (1981), *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés y Dicenta)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

MARTÍNEZ, Pedro M., Ana Marzoa y Andrés Peláez, actores (1996), “Mesa redonda: El actor y la actriz ante el teatro clásico”, en J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, eds., *XII y XIII Actas de las Jornadas del Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 319.

MARTÍNEZ CACHERO, M. Carmen (2001), “Bibliografía comentada ‘de’ y ‘sobre’ Adelardo López de Ayala (1829-1879)”, *Revista de Literatura*, LXIII, 125 y 126, 209-232.

MARTÍNEZ CACHERO, José M. (1998), “Semblanzas literarias decimonónicas: dos libros de Eusebio Blasco y otros tantos de Armando Palacio Valdés”, en Luis F. Larios y Enrique Miralles, coords., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 62-68.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1986), “La burguesía conservadora (1874-1931)” en Miguel Artola, dir., *Historia de España. Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 9 vols., vol. 4.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel y Rafael Sánchez Mantero (1982), “El Siglo XIX: De la guerra de la Independencia a la I República”, en Luis Pericot García, coord., *Historia de España:*

gran historia general de los pueblos hispanos, vol. 10, Barcelona, Instituto Gallach/Club Internacional del Libro, 12 vols., vol.10.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1962), “Apuntes sobre el drama histórico” y “Apéndice sobre la tragedia española”, en *La conjuración de Venecia. Obras*, ed. de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas, 8 vols., vols. 1 (289-291) y 3 (91-173).

MARTÍNEZ ESPADA, Manuel (1900), *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Imp. Ducazcal.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Rosario, ed. (1990), *Teatro inédito gaditano del siglo XIX: cinco sainetes*, Madrid, Sílex.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (1986), *Lecturas y lectores de la España isabelina (1833-1868)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 2 vols.

_____ (1991), *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC.

_____ (1994), “Lectura y lectores”, en Iris Zavala *et alii*, coords., *Historia y crítica de la Literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol.5/1, 83-88.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1908), *Memorias de un afrancesado*, Madrid, Librería Pueyo.

_____ (1941), *El maestro Barbieri y su tiempo*, Madrid, Ediciones Eespañolas.

_____ (1947), *Los teatros de Madrid (Anecdotario de la farándula madrileña)*, Madrid, Imprenta de José Ruiz Alonso.

_____ (1949), *José Echegaray (El madrileño tres veces famoso): su vida, su obra, su ambiente*, Madrid, Imprenta Sáez.

_____ (1952), *Nuevas memorias de un afrancesado*, Madrid, Imp. Sáenz.

_____ (1957), “El Madrid isabelino”, *Anecdotario del siglo XIX: Memorias de un afrancesado...*, Madrid, Aguilar.

MARTÍNEZ RUÍZ, José (*Azorín*) (1946), “Un retrato de mujer”, *ABC*, Madrid, 13 de abril, 3.

MARTÍNEZ SANZ, José Luis, y Melchor Salaya Álvarez (1988), “1874: ¿Hacia la República conservadora o hacia la Monarquía?”, *Aportes*, 9, 31-39.

MARTÍNEZ SHAW, Carlos (1984), “Cultura popular y cultura de élites en la Edad Moderna”, en Ángel Berenguer *et alii*, coords., *Sobre el concepto de cultura*, Barcelona, Mitre, 99-112.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan (El tío Camorra) y A. Ribot y Fonseré (El Jesuita) (1845-1847), *Los políticos en camisa: historia de muchas historias*, Tomos I-IV, Madrid, Imprenta del Siglo a cargo de Ivo Biosca.

_____ (1850), *Folletos políticos y literarios del ‘Tío Camorra’ y ‘El jesuita’*, I, Madrid, Imprenta de M. Díaz y Cía.

MATTAUCH, H. (1990), “Algunas denominaciones nuevas de los géneros literarios”, *Revista de Literatura*, 104, 519-525.

MAYORAL, Marina (1990), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

MENARINI, Piero (1982a), “El problema de las traducciones en el teatro romántico” en Giuseppe Bellini, dir., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 751-759.

_____, *et alii*, eds. (1982b), *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Edit. Atesa.

_____, (1995), “Una sátira filo-moratiniana de Ventura de la Vega: la crítica de *El sí de las niñas*” en *Romanticismo 5: La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, 153-162.

_____, (2002a), “El teatro como espacio para el debate: El caso de J. A. de Covert-Spring”, en *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, 163-177. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_8/menarini.pdf

_____, (2002b), “Las teorías de la traducción teatral en la prensa romántica” en L. F. Díaz Larios y E. Miralles, eds., *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del S. XIX*, Barcelona, P.P.U., 279-288.

MÉNDEZ BEJARANO, M. (1921), *La literatura española en el siglo XIX (general, regional y americana)*, Madrid, Gráfica Universal.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2008), *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1983), *Introducción al teatro de Galdós*, Madrid, CSIC.

_____, ed. (1984), *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC.

_____, (1985) “Las despedidas de Antonio Vico y la crisis teatral de 1888-1893”, *Segismundo*, XXI, 41-42, 217-241.

_____, (1990), “El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 187-207.

_____, (2004), “Cervantes en escena: *El loco de la guardilla*, de Narciso Serra”, *Arbor*, CLXXVII, 699-700, 665- 676.

_____, (2007a), “El figurón en escena: Donato Jiménez”, en L. García Lorenzo, coord., *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 405-420.

_____, (2007b), “Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del teatro Español de Madrid (1895-1896)”, *Revista de Literatura*, LXIX, 137, 219-234.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883-1891), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 8 vols.

_____ (1928), “El Alcalde de Zalamea”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, X, 3, 193-204.

_____ (1942), *Calderón y su teatro. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC., 7 vols., vol. 3.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1888-1889), *La España del XIX vista por sus contemporáneos*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2 vols., vol. 2.

_____ (1989), “Romanticismo (1808-1874)” en José M. Jover Zamora, dir., *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 65 vols., vol. 35.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1844), *Manual histórico-tipográfico administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Yenes.

_____ (1857-1858), *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega: colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 2 vols.

_____ (1861), *El antiguo Madrid: paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Establ. tipogr. de Mellado.

_____ (1881a), “Las traducciones”, *Tipos y caracteres: Bocetos de cuadros de costumbres (por el Curioso Parlante)*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

_____ (1881b), “Los autores dramáticos de 1836 a 1843”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, 151, 1.

_____ (1967), “Costumbres literarias”, *Escenas matritenses*, Serie II, Barcelona, Bruguera.

_____ (1971), “Rápida ojeada sobre la historia del teatro español. Época actual (1842)” en *El Romanticismo español. Documentos*, R. Navas-Ruiz, ed., Salamanca, Anaya, 303-315.

_____ (1975a), “El cesante”, *Escenas matritenses*, Madrid, Espasa Calpe, 313- 319.

_____ (1975b), “El romanticismo y los románticos”, *Escenas matritenses*, Madrid, Espasa Calpe, 326- 336.

_____ (1993), *Escenas y tipos matritenses*, ed. de E. Rubio Cremades, Madrid, Cátedra.

_____ (1994), “Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid, escritas por El Curioso Parlante”, en J. Escobar y J. Álvarez Barrientos, eds., *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, Castalia.

MILLÁ, Luis (1914), *Tratado de los Tratados de Declamación*, Barcelona, Teatro Mundial.

MILLÁN CHIVITE, José Luis (1979), *Revolucionarios, reformadores y reaccionarios: aproximación a un estudio de la generación de 1868*, Universidad de Sevilla.

MIRA BENAVENT, Javier (1995), *Los límites penales a la libertad de expresión en los comienzos del régimen constitucional español*, Valencia, Ed. Tirant lo Blanch.

MIRALLES, Enrique (1979), *La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*, Barcelona, Puvill.

MIRAVILLES, Luis (1976), “El teatro de Leopoldo Cano en la España del último cuarto del siglo XIX (La sociedad y el ambiente teatral de la época)” en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años en la Universidad de Oviedo)*, Universidad de Oviedo, 5 vols., vol. 2.

MIRÓN, Andrés (2006), “Un hombre de Estado”, en *Historia de Guadalcanal*, Ayuntamiento de Guadalcanal, 326- 331.

MOLINA MARTÍNEZ, José Luis (1998), *Anticlericalismo y literatura del siglo XIX*, Universidad de Murcia.

MOLL, J., et alii (1964), “Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española”, *Boletín de la Real Academia Española*, XLIV, 113-168, 309-360, 541-556; XLV (1965), 203-235 y XLVI (1966), 125-158.

MONLEÓN, José B., ed. (1976), “Larra, escritos sobre teatro”, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*.

_____ e Iris Zavala (1994), “Románticos y liberales” en I. Zavala et alii, coords., *Historia y crítica de la Literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5/1, 23-37.

MONTANER, Joaquín (1951), *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix Barral Hermanos.

_____ (1954), *El estreno de «La muerte de César» de Ventura de la Vega (1866)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Real Escuela Superior de Arte Dramático.

MONTERO DÍAZ, Julio (1994), *La aventura revolucionaria de un diario conservador. Prensa y partidos en la primera España democrática (1868-1874)*, Madrid, Tempo y CEES.

MONTERO PADILLA, José (1998), “El pelo de la dehesa: una relectura” en M. A. Muro, coord., *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 87-101.

MONTESINOS, José F. (1966), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia.

MONTOLÍU CAMPS, Pedro (1966), *Madrid, villa y corte: historia de una ciudad*, Madrid, Silex.

MONTOTO, Luis (1916), *De Cervantes y Sevilla. Crónica 1616-1916*, Sevilla, Tipografía de Gironés.

MONTOTO DE SEDAS, Santiago (1990), *Biografía de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Rodríguez Castillejo.

MORANT, Vicente Juan (1992), “Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX”, en Andrés Peláez, ed., *Cuatro siglos de teatro en Madrid: Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, APSEL, 53-67.

MORENO ALONSO, Manuel (1979), *Historiografía romántica española: Introducción al estudio de la Historia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla.

MORENO GARBAYO, Natividad (1957), *Catálogo de documentos referentes a diversiones públicas, conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

MORENO MENGÍBAR, Andrés (1998), *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla.

MORLEY, S. G. (1948), “The Curious Phenomenon of Spanish Verse Drame”, *Bulletin Hispanique*, 50, 443-462.

MOYNET, M. J. (1885), *El teatro por dentro: Maquinaria y decoraciones*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, Biblioteca de Maravillas.

MUÑOZ MORILLEJO, J. (1923), *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Imprenta Blas.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel (1991), *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

_____ (2003), “La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus”, en Javier Huerta Calvo, dir., Fernando Doménech y Emilio Peral, coords., *Historia del Teatro Español: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2 vols., vol. 2, 1966.

_____ (2005), “Bretón de los Herreros y la ‘alta comedia’”, *Signa*, 14, 277-297.

NADAL, Jordi (1976), *La población española (Siglos XVI a XX)*, Barcelona, Ariel.

NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio (1973), *El diminutivo: historia y funciones en el español clásico y moderno*, Madrid, Gredos.

NAVAL, M. Ángeles, coord. (1993), *Cultura burguesa y letras provincianas: (estudios sobre el periodismo en Aragón entre 1834 y 1936)*, Zaragoza, Mira.

NAVARRETE, Ramón de (1841), *Don Rodrigo Calderón o La caída de un ministro*, Madrid, Imprenta de Repullés.

NAVAS RUIZ, Ricardo (1970), *El Romanticismo español: Historia y crítica*, Salamanca, Anaya.

_____ (1979), “El drama romántico: héroes y víctimas”, *Imágenes liberales: Rivas, Larra, Galdós*, Salamanca, Almar, 136-188.

- _____ (1982), *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1998), “El modo irónico y la literatura romántica española”, en L. F. Díaz Larios y E. Miralles, coords., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 223-239.
- NOMBELA, Julio (1976), *Impresiones y recuerdos* (Reedición de Jorge Campos), Madrid, Tebar, libro V.
- NOVO Y COLSÓN, Pedro (1925), *Miscelánea*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Marina.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar (1876), “Precipitada decadencia y total ruina de la literatura nacional bajo los últimos reinados de la Casa de Austria”, *Discurso de ingreso en la RAE. y contestación de Juan Valera (21-5-1876)*, Madrid, Imprenta Fortanet.
- OCHOA, Eugenio de (1840), *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos*, París, Baudry: Librería Europea, 2 vols.
- _____ (1853), “Sobre el estado actual de los teatros en España”, *Revista Española de Ambos Mundos*, Madrid, ed. Mellado, I, 61-73.
- _____ (1867), *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, Madrid, Carlos Bailly -Bailliére.
- OLEZA SIMÓ, Juan (1995), “El debate en torno a la fundación del Realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70”, en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2 vols., vol. 2, 257-277.
- _____ (1998), “La génesis del realismo y la novela de tesis”, en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. El Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 410-435.
- _____ (2003a), “Calderón y los liberales”, en Enrica Cancelliere, ed., *Calderón 2000: Atti del Convegno Internazionale*, Palermo, Flaccovio, 395-418.
- _____ (2003b), “El discurso liberal y el teatro antiguo español. Francisco de Paula Canalejas”, en AA. VV., *Homenaje a Luis Quitante*, Universidad de Valencia, 2 vols., vol. 2, 267-276.
- _____ (2009), “Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna”, en J. M. González Herrán *et alii*, eds., *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Real Academia Galega, 63-88.
- OLIVA, César, y Francisco Torres Monreal (1992), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1996), “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en Felipe Pedraza y Rafael González, eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____ (2004) *La verdad del personaje dramático*, Universidad de Murcia.

_____ (2009), *Versos y trazas (Un recorrido personal por la comedia española)*, Universidad de Murcia.

OLÓZAGA, Salustiano (1871), *Tropiezos y dificultades en el uso de la lengua castellana. Discursos leídos ante la Real Academia Española, en la recepción pública de Don___, el día 23 de abril de 1871, Contesta J. E. Hartzzenbusch*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

OLLERO VALLÉS, José Luis (2006), *Sagasta, de conspirador a gobernante*, Madrid, Marcial Pons Historia/Fundación Práxedes Mateo Sagasta.

OLMEDILLA Y PUIG, J. (1908), “La coronación del poeta Quintana”, *La España Moderna*, CCXL, 5-30.

ORTEGA ALCÁNTARA, Leonor (2001), “Don Juan, arquetipo romántico: de Byron a Zorrilla”, *Isla de Arriarán. Revista Cultural y Científica* (Málaga), XVIII, 239-254.

ORTEGA MUNILLA, José (1922), “Los injustamente olvidados: Don Adelardo López de Ayala”, *ABC*, 3-4.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta J. Palacios.

OTYZA Luis de (1932), *López de Ayala o el figurón político-literario*, Madrid, Espasa Calpe.

OVILO Y OTERO, M. (s/año), *Catálogo biográfico-bibliográfico del teatro moderno español desde el año de 1750 hasta nuestros días*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid nº 14.617.

_____ (1859), *Manual de biografía y bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, Librería de Rosa y Bouret, 2 vols.

OWEN, Arthur L. (1913), “Consuelo, comedia en tres actos y en verso, por Adelardo López de Ayala”, *Modern Language Notes*, XXVIII, 4, 118-121.

OYUELA, Calixto (1889), “*El tanto por ciento y El alcalde de Zalamea*”, *Ensayos y artículos literarios*, Buenos Aires, Imprenta Pablo E. Coni e hijos, 147-157.

PÁEZ RÍOS, Elena (1952), “*El Museo Universal*”: Madrid, CSIC.

PAILLER, Claire (1980), *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS.

PALACIO ATARD, Vicente (1982), *Sombras y luces de Madrid hacia 1850*, Madrid, Ayuntamiento/Delegación de Cultura/Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.

PALACIO VALDÉS, Armando (1879), “Poetas contemporáneos: Don Adelardo López de Ayala”, *Revista Europea*, XIV, 283, 117-124.

_____ y Leopoldo Alas (Clarín) (1882), *La literatura de 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.

_____ (1889), “Don Adelardo López de Ayala”, *Nuevo viaje al Parnaso. Semblanzas literarias*, Madrid, Imprenta Plaza de la Armería, 83-106.

_____ (1945), “El centenario de Calderón (1881)” en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2 vols., vol.2.

PALAU Y DULCET, A. (1948-1977), *Manual del librero: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos: con el valor comercial de los impresos descritos*, Barcelona, Librería Palau, vols. 1-28 / Londres, The Dolphin Book Co., vol. 9, 21-28.

PALENQUE, Marta (1987), “El Cisne. Periódico semanal de Literatura y Bellas Artes: Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano”, *Archivo Hispalense*, LXX, 213, 141-177.

_____ (1990a), *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar.

_____ (1990b), *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo español: “La Ilustración Española y Americana” (1869-1905)*, Sevilla, Alfar.

_____ (1993), “La vida literaria de la Sevilla romántica”, *El Gnomo: Boletín de estudios becquerianos*, 2, 95-118.

_____ (1998a), “Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario: Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)”, en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la Literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 59-73.

_____ (1998b), “El escritor y la política en el siglo XIX” en J. M. Campos, coord., *Literatura y política en el siglo XIX. José María Gutiérrez de Alba: Actas del Simposio Nacional*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 67-81.

_____ (1998c), “Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelo de escritura entre 1875 y 1900”, en L. F. Díaz Larios y E. Miralles, coords., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 128-134.

PANDO FERNÁNDEZ DE PINEDO, Manuel, Marqués de Miraflores (1964), *Memorias del reinado de Isabel II*, Madrid, Atlas, BAE, 3 vols.

PAR Y TUSQUETS, Alfonso (1935), *Shakespeare en la literatura española: juicios de los literatos españoles, con noticias curiosas sobre algunos de ellos y sobre sucesos literarios famosos*, tomo I (*Romanticismo y Calderón*), Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 2 vols.

_____ (1936), *Representaciones shakespearianas en España*, Madrid, Librería General de Victoriano Sáez, 2 vols.

PARDO BAZÁN, Emilia (1973), *Obras completas: Crítica literaria*, Harry L. Kirby Jr., ed., Madrid, Aguilar, 3 vols., vol.III.

_____ (1989), *La cuestión palpitante*, ed. De José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos.

PASCUAL, Pedro (1989), “Católicos, ultramontanos y reaccionarios en la prensa de la Restauración”, en AA. VV., *La sociedad madrileña durante la Restauración. Coloquios de Historia Madrileña*, Madrid, Cidur en colaboración con la Revista Alfoz, 307-318.

_____ (1994), *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2 vols.

_____ (1999), *El compromiso intelectual del político: ministros escritores en la Restauración canovista*, Madrid, Ediciones de la Torre.

PASCUAL LAVILLA, Isabel (2009), “A propósito de *Una actriz en miniatura* (obra de Francisco de Sales Vidal)”, *Stichomythia*, 8, 127-137.

PATAKY-KOSOVE, Joan Lynne (1978), *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books.

PATIÑO EIRÍN, Cristina (2002), “Un romántico que anticipa el canon realista: Salas y Quiroga y *El dios del siglo*”, en F. L. Díaz Larios y E. Miralles, coords., *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, PPU, 321-333.

PAVIS, Patrice (1982), *Voix et images de la scène. Essais de Sémiologie théâtrale*, Université de Lille.

_____ (1984), *Dramaturgia estética, semiología (Diccionario)*, Barcelona, Paidós.

_____ (2002), “Tesis para el análisis del texto dramático”, *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 17, nº 33, 9-34.

PAZ Y MELIÁ, Antonio (1899), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

PAZ, José Antonio (1878), “Ayala”, *Revista Europea*, XI, 219, 571-574.

PEAK, J. Hunter (1964), *Social Drama in nineteenth Century Spain*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

PECELLÍN LANCHARRO, Manuel (1980- 1983), “Adelardo López de Ayala”, en *Literatura en Extremadura*, Badajoz, Universitas Editorial, 3 vols., vol. 2, 73-80.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros Rodríguez Cáceres (1981- 2005), *Manual de literatura española: Época del Realismo*, Berriozar (Navarra), Cénlit, 16 vols., vol. 7, 213-314.

_____ (1997), *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.

_____ (2000), “La literatura dramática en el XIX”, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf, 377-388.

PEERS, E. Allison (1933), "The Vogue of Alfieri in Spain", *Hispanic Review*, I, 122-140.

_____ (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 2 vols.

_____ (1982), "Romanticismo y eclecticismo", en F. Rico, dir., e Iris M. Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 48-53.

PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (1995), *Los guardianes de la Historia: La historiografía académica de la Restauración*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés, coord. (1983), *El teatro en Madrid (1583-1925): Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*, Madrid, Delegación de Cultura.

PEÑA, Pedro J. de la (1986), *La poesía del siglo XIX: Estudio*, Valencia, Imp. de Víctor Orenca.

PEÑARANDA, C. (1878), "Algunas observaciones sobre la decadencia del teatro español contemporáneo", *Revista Contemporánea*, XIII, 333-344.

PERAL VEGA, Emilio (2003), "Calderón en la escena europea de principios del siglo XX", en Olivia Navarro y Antonio Serrano, eds., *XVI-XVII Jornadas del Teatro del Silo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 179-190.

PEREIRA, Aureliano J. (1877), "La decadencia del teatro español", *Revista Europea*, 411.

PÉREZ ABELLÁN, Francisco (2014), *Matar a Prim: por fin se resuelve el asesinato que cambió la historia de España*, Barcelona, Planeta.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana, Sofía, ed. (1998), "Don Juan en el teatro", en A. S. Pérez Bustamante, ed., *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 27-310.

PÉREZ CAPO, Felipe (s/año), *33 años de teatro (1886-1918)*, Barcelona, Imprenta Borrás.

PÉREZ DE ANAYA, Francisco (1848), *Biografía del Sr. D. Alberto Lista y Aragón seguida de una colección de poesías, inéditas unas, y otras no comprendidas en las ediciones que se han hecho de las de dicho señor*, Madrid, Librería de José Cuesta.

PÉREZ DE AYALA, Ramón (1919), *Las máscaras*, Madrid, Saturnino Calleja, 2 vols.

_____ (1961), *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Aedos.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1974), "Acercamiento de la literatura finisecular a la literatura popular", en Jean François Botrel y Serge Salaün, coords., *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 156-161.

PÉREZ DE GUZMÁN, Juan (1901), "De guante blanco: Historia del periódico *El Padre Cobos*", *La España Moderna*, 145, 93-119.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1999), *Ensayos de crítica literaria*, Laureano Bonet, ed., Barcelona, Península.

_____ (2002), *La sociedad como materia novelable. Discurso de recepción en la RAE el 7 de febrero de 1897. Contestación de D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Madrid, Civitas.

_____ (2004a), *Prosa Crítica*, José Carlos Mainer, ed., Madrid, Espasa Calpe.

_____ (2011), *Memorias de un desmemoriado*, Valencia, El Nadir.

PÉREZ GIMÉNEZ, Nicolás (1889), “Bosquejo biográfico de Don Adelardo López de Ayala, Ayala considerado como orador, autor dramático y poeta lírico” en *Historia general de la Comarca de La Serena y particular villa de Cabeza del Buey: Perfiles biográficos de Quintana, Ayala, Moreno Nieto, Balmaseda y Jiménez*, Badajoz, Tipografía La Económica de Pimentel, Corchero y Cía., 73-104.

PÉREZ Y GONZÁLEZ, F. (1904), *Teatralerías (Casos y cosas teatrales de antaño y hogaño)*, Madrid, Velasco impresor.

PÉREZ MATEOS, F. (1927), *La Villa y Corte de Madrid en 1850*, Madrid, Imprenta Hispánica.

PÉREZ MOREDA, Vicente, y David-Sven S. Reher, eds. (1988), *Demografía histórica en España*, Madrid, El Arquero.

PÉREZ SIERRA, Rafael (2001), “¿Por qué adaptamos a los clásicos?”, *Actas del VI Simposio de la APE Elio Antonio de Nebrija*, Jaén, APE E.A. de Nebrija, 11-27.

PERICOT GARCÍA, Luis, et alii, dirs. (1979), *Historia social y económica de España y de América. Siglos XVIII y XIX*, Barcelona, Vicens-Vives, 5 vols., vol. 5.

PERINAT, Adolfo y M. Isabel Marrades (1980), *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1839)*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

PICOCHÉ, J. L. (1975), “Existe-t-il un drame romantique espagnol?”, en AA.VV., *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine. Théories, techniques et écoles littéraires en Espagne et en Amérique latine au 19^e siècle. Colloque du Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines du 19^e siècle*, Université de Lille, Centre d'études ibériques et ibéro-américaines du XIX^e siècle, 47-55.

PI Y MARGALL, F. (1874), “Del arte y su decadencia en nuestros días”, *Revista de España*, 36, 1874, 441- 449.

PICÓN, Jacinto Octavio (1884), *Del teatro: memoria leída por Jacinto Octavio Picón, secretario primero de la sección de literatura y artes del Ateneo de Madrid, el 5 de marzo de 1884*, Madrid, Estab. Tip. El Correo.

_____ (1891), *Ayala: Estudio biográfico*, Madrid, La España Moderna, Compañía de Impresores y Libreros.

_____ (1896), *Estudio preliminar al libro de Salvador Canals. El año teatral 1895-1896. Crónicas y documentos*, Madrid, Tipografía El Nacional.

PINO, Enrique del (1985), *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, Málaga, Arguval, 2 vols.

PIÑERO, Pedro, y Virtudes Atero (1986), “El Romancero de Guadalcanal. Un siglo de tradición: de ‘Micrófilo’ a hoy”, *Philología Hispalensis*, IV, 1, 241-254.

_____ y Rogelio Reyes (1993), “Modernismo y Bohemia”, *Bohemia y Literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Universidad de Sevilla, 51-88.

PIÑEYRO, Enrique (1904), *El Romanticismo en España*, París, Gamier hermanos.

PITOLLET, C. (1909), *La querelle caldéronienne de J. N. Böhl von Faber et J. J. de Mora reconstituée d’après les documents originaux*, París, Felix Alcan.

PLEYÁN DE GARCÍA LÓPEZ, Carmen, ed. (1946), *Teatro romántico*, Barcelona, Rauter.

PORPETTA, A. (1986), *Escritores y artistas españoles (Historia de una asociación centenaria)*, Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles.

POYÁN DÍAZ, Daniel (1957), *Enrique Gaspar: medio siglo de teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols.

POZO ANDRÉS, M. del Mar del (1983), “Presencia de la pedagogía española en las exposiciones universales del XIX”, *Revista interuniversitaria. Historia de la educación: Las innovaciones educativas en la España del siglo XIX*, 2, 154-165.

POZUELO YVANCOS, José M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

_____ (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.

_____ (2005), “La parodia como sátira: el P. Isla”, en José Enrique Martínez Fernández y Natalia Álvarez Méndez, coords., *El mundo del Padre Isla*, Universidad de León.

PRIETO, Andrés (1835), *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para la enseñanza de los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina*, Manuscrito 2.804 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Inédito.

PRIETO y PRIETO, Manuel, et alii (1869), *La Asamblea Constituyente de 1869: biografías de todos los representantes de la nación*, Madrid, Imprenta de Tomás Rey y Compañía.

PULIDO CORDERO, M. y T. Nogales Flores (1989), *Publicaciones periódicas extremeñas. 1808-1988*, Badajoz, Diputación Provincial.

QUALIA, Charles B. (1936), “The raisonneur in the social drama of Spain from Tamayo to Linares Rivas”, *Hispania*, XIX, 4, 407-414.

RAGUCCI, Rodolfo M. (1962), *Literatura española de los últimos cien años (desde 1850)*, Buenos Aires, Don Bosco.

RAMIRO, Don (1904), *Madrid hace cincuenta años a los ojos de un diplomático extranjero*, Madrid, Editorial Bailly-Baillière e Hijos.

RANDOLPH, D. A. (1966), *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press.

_____ (1972), *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del post-romanticismo en España*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

REES, Margaret (1977), *French Authors in Spain, 1800-1850, A Checklist*, London, Grant/Cutler.

REPLINGER, M. (1991), *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855): el programa de restauración de las artes*, Madrid, Universidad Complutense.

REYES, Rogelio (1999), “La fortuna de Fernando de Herrera en la Sevilla de los siglos XVIII y XIX”, en AA.VV., *Homenaje a Fernando de Herrera en el cuarto centenario de su muerte (1597-1997)*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

RIBAO PEREIRA, Montserrat (2001), “Música y cantos en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 9, 103-119.

_____ (2006), “Erotismo y mito en otro don Juan romántico: *Pedrarías Dávila*, de Pedro Gorostiza”, en E. Caldera, ed., *El héroe romántico. Actas del IX Congreso de Saluzzo del Romanticismo (2005)*, Bologna, Il Capitelo del Sole, 155-167.

RÍO, Ángel del (1963), *Historia de la literatura española*, Nueva York, Holt Rinehart and Winston, 2 vols.

_____ (2003), *Los viejos cafés de Madrid*, Madrid, Edic. de la Librería.

RIVAS, Natalio (1947), “Episodios históricos: *El Padre Cobos*”, *Estampas del siglo XIX: episodios históricos... tercera parte del “Anecdotario histórico contemporáneo”*, Madrid, Editora Nacional, 53-63.

RIVAS, Duque de (1841-1842), “*Empeños de amor y honra*, comedia de José Amador de los Ríos (Análisis)”, *Revista Andaluza*, 4 vols., vol. IV, 722-727.

ROBLES MUÑOZ, C. (1988), “La prensa y la división de los católicos en la Restauración”, *Hispania Sacra*, XL, 431-467.

ROCA DE TOGORES, Mariano (Marqués de Molins) (1883), *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de su obra*, Madrid, Imprenta de M. Tello.

_____ (1837), “¿De teatros cómo se escribe?”, *La España*, 1.

RODRIGO Y ALHARILLA, Martín (2006), “Comerç i navegació a la Catalunya del segle XIX: empreses i formes d’empresa” en *Los marqueses de Comillas: Antonio y Claudio López (1817-1925)*, Madrid, LID.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1984), “Escena árbitro / estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)”, *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 124-192.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2004), “Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles” en José Alcalá Zamora y José M. Díez Borque, coord., *Congreso Internacional Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo*

Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 319-370.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, J. L. (1993), *Prosa satírica en España (1832-1932)*, Madrid, Ediciones de La Torre.

RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás (1865), “Sobre la excelencia, importancia y estado presente del teatro”, Contestación por Antonio Ferrer del Río, *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la RAE*, Madrid, Imprenta Nacional, 3 vols., vol. 2.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. Ángeles (1999), “Aproximación a la dramaturgia en la época de Cánovas: Echegaray y Galdós”, en A. Bullón de Mendoza, Luis Eugenio Togores *et alii*, coords., *Cánovas y su época*, Madrid, Fundación Cánovas del Castillo, 2 vols., vol. 2, 1005-1024.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994), *Catálogo de dramaturgos españoles del XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 288.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M. José (1990), “El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 77-98.

_____ (2001), *La crítica ante el teatro barroco español (Siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Editorial Almar.

_____ (2010), “La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII”, *Res publica*, 23, 37-56.

ROGERS, Paul Patrick (1934), “Dramatic Copyright in Spain before 1850”, *The Romanic Review*, 25, 35-39.

_____ (1940), *The Spanish Drama Collection in the Oberling College Library. A descriptive Catalogue*, Oberling College.

ROIG CASTELLANOS, M. (1986), *La mujer en la historia a través de la prensa (Francia, Italia, España, Siglos XVIII-XX)*, Madrid, Instituto de la mujer.

ROJAS FERRER, Pedro (1987), “Campoamor político, Defensa de la Ley de Prensa e Imprenta (Legislatura de 1857)”, en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad de Murcia/Academia Alfonso X el Sabio, 2 vols., 1427-1436.

ROLANDI SÁNCHEZ-SOLÍS, Manuel (2005), “Aportación a la historia del republicanismo y el federalismo español del siglo XIX (II). De la Revolución de Septiembre de 1868 al reinado de Amadeo de Saboya”, *Cuadernos republicanos*, Centro de Investigación y Estudios Republicanos, 58.

ROLDÁN PÉREZ, Antonio (1997), “D. Antonio Valladares... y la Inquisición murciana: Censura inquisitorial y polémica sobre la licitud del teatro”, *Revista de la Inquisición*, Madrid, Universidad Complutense, 6, 45-72.

ROLDÁN RABADÁN, M. Teresa (1989), “Cuestiones políticas y sociales tratadas por algunas logias madrileñas”, en J. A. Ferrer Benimelli, coord., *Masonería, política y sociedad: III Simposium de metodología aplicada a la historia a la historia de la masonería Española*, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 2 vols., vol.1, 25-33.

ROMÁN GUTIÉRREZ, M. Isabel (1988), *Persona y forma. Una historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 2 Vols.

_____ (1995), “La significación de *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, a través de su proceso de composición”, en Ana S. Pérez Bustamante *et alii* (ed.), *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso sobre historia y crítica del teatro de comedias*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca/Ayuntamiento, 178- 185.

_____ y Marta Palenque (2008), *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

_____ (2009), “El tema del honor y la renovación teatral española entre los siglos XIX y XX: Echegaray, Galdós y Valle Inclán”, en Salvador Crespo Matellán, coord., *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Universidad de Salamanca, 359-366.

ROMEA, Julio (1858), *Ideas generales sobre el Arte del Teatro: para uso de los alumnos de clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Imp. de F. Abienzo.

_____ (1895), *Manual de declamación: para uso de alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Imp. de F. Abienzo.

_____ (1866), *Los héroes en el teatro, Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*, Madrid, Imprenta Francisco Abienzo.

ROMERA CASTILLO, José (1993), “Teatro regional español en el siglo XIX (Bibliografía)”, en José Romera Castillo *et alii*, eds., *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 2 vols., vol. 2, 705-718.

_____ (1998), “El personaje en escena (Un método de estudio)”, *Theatralia, II. El personaje teatral*, Universidad de Vigo, 77-108.

_____ (2000), “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, 105-134.

ROMERO FERRER, Alberto (2005), “La escena del siglo XIX: domicilio de todas las artes”, *Anales de Literatura Española*, 18, 317-328.

ROMERO TOBAR, Leonardo (1972), “Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX”, *Segismundo*, VIII, 15-16, 235-279.

_____ (1974), *La teoría dramática española (1800-1870)*, Madrid, Universidad Complutense.

_____ (1975), “Sobre la censura de periódicos en el siglo XIX (Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849)”, en AA. VV., *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, Caja Insular de Ahorros, 465-500.

_____ (1976), *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March.

_____ (1981), “Calderón y la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, XI, 22, 101-124.

- _____ (1988a), *Prosa y teatro románticos*, Madrid, La Muralla.
- _____ (1988b), “Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX”, en AA.VV., *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 93-104.
- _____ (1990a), “Los álbumes de las románticas”, en Marina Mayoral, ed., *Escritoras románticas españolas: recopilación de las ponencias presentadas en el seminario del mismo título*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 73-93.
- _____ (1990b), “Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación”, *Voz y Letra*, I, 2, 157-170.
- _____ (1994a), “Marcas del drama histórico”, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 310-322.
- _____ y Jesús Rubio Jiménez (1994b), “Sociabilidad urbana y cultura. El siglo XIX”, en Francesc Bonamusa y Joan Serrallonga, eds., *La sociedad urbana en la España contemporánea*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, 199-232.
- _____ (1998), “Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España” en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 19-56.
- _____ (2001), “Reflejos de la pobreza en la literatura y la prensa del siglo XIX”, en *Ilustración y proyecto liberal: La lucha contra la pobreza*, Zaragoza, Ibercaja, 135-150.
- _____ (2006a), “Realismo, naturalismo y otros ismos en la crítica del XIX”, en L. Romero Tobar, ed., *La literatura en su historia*, Madrid, Arco Libros.
- _____ (2006b), “Regulaciones del canon en el siglo XIX”, en L. Romero Tobar, ed., *La literatura en su historia*, Madrid, Arco Libros, 99-107.
- ROSENBERG, John R., ed., (1988), *Resonancias románticas: evocaciones del Romanticismo hispánico*, Madrid, Ed. Porrúa Turanzas.
- ROZAS, Juan Manuel (1976), *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- RUANO Y CORBO, J. M. (1901), *Estudio analítico de la poesía dramática en el drama “Consuelo” de Ayala; con un discurso sobre el método de enseñanza*, Madrid, Imprenta de R. Velasco.
- RUBIO, Isaac (1974), “Ibsen y Galdós”, *Letras de Deusto*, IV, 8, 207-224.
- RUBIO, Isaac (1982), “Galdós y el melodrama”, *Anales Galdosianos*, 16, 57-68.
- RUBIO, Pepe (1927), *Mis memorias: Treinta y nueve años de actor y catorce de profesor numerario de declamación del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1983), “Larra, crítico teatral”, *Anales de la Universidad de Alicante*, 113-126.

_____ (1984a), “La prensa satírica madrileña en el Romanticismo”, *Romanticismo 2: Atti del III Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: il linguaggio romantico*, Università di Genova, 168-174.

_____ (1984b), “La censura teatral durante la época moderada: 1840-1868”, *Segismundo*, XVIII, 39-40, 193-231.

_____ (1985), “Azorín, crítico literario de Leopoldo Alas”, *Letras de Deusto*, Bilbao, XV, 32, 185-198.

_____ y Jesús Rubio Jiménez (1994), “Sociabilidad urbana y cultura. El siglo XIX”, en Francesc Bonamusa y Joan Serrallonga, eds., *La sociedad urbana en la España contemporánea*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, 199-232.

_____ (1998), “Tipos ausentes en *Los españoles pintados por sí mismos: Doce españoles de brocha gorda*”, en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, eds., *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 301-306.

_____ (2005), *Periodismo y literatura: Ramón Mesonero Romanos y el “Semanao Pintoresco Español”*, Universidad de Alicante.

_____ (2006), “Las traducciones en la prensa literaria: *El Semanario Pintoresco Español*”, en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds., *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo*, Bern, Peter Lang, 391-406.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Universidad de Zaragoza/Libros Pórtico.

_____ (1983), *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor.

_____ (1984), “La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación”, *Segismundo*, XVIII, 39-40, 231

_____ (1988a), “El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época”, en Yvan Lissorgues, ed., *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XI*, Barcelona, Anthropos, 257-286.

_____ (1988b), “El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)”, en J. M. Díez Borque, coord., *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 2 vols., vol. 2, 625-762.

_____ (1989a), “Don Juan Tenorio, drama de espectáculos”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XV, 5-25.

_____ (1989b), “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 129-149.

_____ (1990), “Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 171-186.

_____ (1994), “José María Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro”, *Crítica Hispánica*, XVI, 1, 119-140.

_____ (1997), “El teatro (II): El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario” en V. García de la Concha, dir., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 409-414.

_____ (1998a), “Límites y limitaciones de la ‘comedia de costumbres’ de Bretón de los Herreros”, en M. A. Muro Munilla, ed., *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 Años de Escenarios”*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 101-122.

_____ (1998b), “El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: ‘Los novelistas en el teatro’ y ‘El teatro durante la Restauración y el fin de siglo: Las traducciones del teatro europeo del fin de siglo’”, en V. García de la Concha, dir., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 118-121 y 142-146, respectivamente.

_____ y Juan Antonio Hormigón, eds. (1998c), *La renovación teatral española de 1899: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

_____ (2004), “Un drama nuevo, de Manuel Tamayo y Baus: las paradojas del comediante y del juego dramático”, *Arbor*, CLXXVII, 699-700.

RUBIO MARTÍN, María, Ricardo de la Fuente y Fabián Gutiérrez (1994), *El comentario de textos narrativos y teatrales*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

RUEDA, Germán (1996), *El reinado de Isabel II. La España liberal*, Madrid, Temas de Hoy.

RUIZ ACOSTA, M. José (1998), “El Porvenir. El sentir de un diario sevillano en la difícil coyuntura de 1848”, *Ámbitos. Revista Andaluza de Comunicación*, 1, 275-287.

RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (Chispero) (1953), *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana.

RUIZ CONTRERAS, Luis (Palmerín de Oliva o El amigo Fritz) (1891), *Dramaturgia castellana. Estudio acerca del Teatro Nacional*, Madrid, Sáenz de Jubera.

_____ (1894), *Desde la platea: Divagaciones y críticas*, Madrid, Fernando Fe.

RUIZ DE TARAZONA, A. (2000), “Los inicios del teatro lírico español. Calderón y la música. Cuarto centenario de Calderón”. *El Cultural*, revista dominical de *El Mundo*, 2-1-2000.

RUIZ GUERRERO, C. (1997), “El siglo XIX, Un millar de románticas y realistas” en *Panorama de escritoras españolas*, Universidad de Cádiz, 2 vols., vol. 2.

RUIZ LAGOS, Manuel: “Antonio Pizarroso y García Corvalán” en http://www.jerezsiempre.com/index.php/Antonio_Pizarroso_y_Garc%C3%ADaCorval%C3%A1n

RUIZ MAYORDOMO, M. J. (1999), “Espectáculos de baile y danzas: siglo XIX” en Carlos Alvar, dir., A. Amorós y J. M. Díez Borque, coords., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 319-334.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1979), “El teatro del siglo XIX”, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 311-371.

- _____ (1984), *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra.
- _____ (1988a), *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, Madrid, Taurus.
- _____ (1988b), “Imágenes del drama romántico: Ideología y símbolo”, en John R. Rosenberg (ed.), *Resonancias románticas. Evocaciones del romanticismo hispánico*, Madrid, Porrúa Turanzas, 181-194.
- _____ (2004), “Sobre la recepción inducida en el teatro clásico español”, en José Alcalá Zamora y José M. Díez Borque, coord., *Congreso Internacional Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultura Exterior, 377-390.
- RUMEU DE ARMAS, A. (1940), *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar.
- SACKETT, Theodore Alan (1982), *Galdós y las máscaras: Historia teatral y bibliografía anotada*, Università degli Studi di Padova.
- SAGARDÍA, Ángel (1968), *Gaztambide y Arrieta*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1933), *Historia y estampas de la vida de Madrid*, Madrid, Iberia, 2 vols.
- _____ (1942-1943), “Ciclo realista”, en *El teatro español: historia y antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Madrid, Aguilar, 7 vols., vol. 7.
- _____ (1949), *Ensayo de un diccionario de la Literatura*, Madrid, Aguilar, 3 vols., vol. II.
- _____ (1952), *Los antiguos teatros de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- _____ (1966), *El espíritu y la letra (Cien años de literatura española, 1860-1960)*, Madrid, Aguilar.
- _____ (1973), *Madrid, autor teatral y cuentista*, Madrid, Cunillera.
- _____ (1981), *El teatro en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento/ Delegación de Cultura/Instituto de Estudios Madrileños del CSIC.
- SALAS, Nicolás (1991-1993), *Sevilla, crónicas del siglo XX*, Universidad de Sevilla, 3 vols.
- SALAÜN, Serge (1983), “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural” en Luciano García Lorenzo, ed., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 251-261.
- _____ (1989), *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIXè-XXè siècles: questions de méthode*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- _____ y SERRANO, Carlos, ed. (1991), *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- SALCEDO RUIZ, Ángel (1915-1917), *La literatura española: resumen de historia crítica (Nuestros días)*, Madrid, Casa Editorial Calleja, 4 Vols., vol. 4.

SALVAT, Ricard (1980), *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad.

_____ (1981), *Historia del teatro moderno: los inicios de la nueva objetividad I*, Barcelona, Península.

_____ (1984), *El teatro, como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos Editor.

_____ (1995), “La comedia en el siglo XIX: entre el teatro y el espectáculo”, en Ana S. Pérez Bustamante *et alii*, eds., *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso sobre historia y crítica del teatro de comedias*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca / Ayuntamiento, 229-236.

SAMPER, Edgard (1996), “Echegaray y la ‘alta comedia’”, *Revista Siglo XIX*, II, 163-171.

SAN MARTÍN, Antonio (1870), *Confidencias de Arderús: historia de un bufo*, Madrid, Imprenta Española.

SAN VICENTE, F. (1997), “El teatro (II): Continuidad del drama histórico”, en V. García de la Concha, dir., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 384-399.

SANABRIA Y PUIG, Alberto (1877), *El teatro español. Consideraciones sobre su decadencia presente*, Madrid, Imprenta Central de Víctor Said.

SÁNCHEZ, Roberto G. (1963), “Clarín y el romanticismo teatral: examen de una afición”, *Hispanic Review*, 31, 216-228.

_____ (1976), “Between Macías and Don Juan: Spanish Romantic Drama and the Mythology of Love”, *Hispanic Review*, XLIV, 1, 27-44.

_____ (1980), “Los comediantes del XIX. *Un drama nuevo*”, *Hispanic Review*, 4, 435-447.

SÁNCHEZ AGESTA, Luis (1979), “La herencia del Siglo Dieciocho” en *El pensamiento político del Despotismo Ilustrado*, Universidad de Sevilla, 329-335.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ, José Luis, y Diego Peral Pacheco (2005), “La correspondencia del Dr. Francisco Ramírez Vas (1818-1880)”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXI, 1, 189-204.

SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín (2003), “La élite política del Ministerio de Ultramar (1863-1898). Un estudio de sociología ministerial”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, México), 37, 11-50.

SÁNCHEZ ARANDA, J. J. y C. Barrera del Barrio (1988), *Lecciones de historia del periodismo español*, Pamplona, Universidad de Navarra.

SÁNCHEZ CARRERA, M. C. (1989), “El Teatro Real en el reinado de Alfonso XII: la temporada 1879-1880”, en AA. VV., *La sociedad madrileña durante la Restauración*, Madrid, Revista Alfoz, CIDUR, 241-250.

SÁNCHEZ ESTEVAN, I. (1913), *Rita Luna (Ensayo biográfico-novelesco)*, Madrid, Tipografía Editorial Pontejos.

_____ (1934), *Mariano José de Larra (Fígaro). Ensayo biográfico redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos y acompañado de un catálogo completo de sus obras*, Madrid, Ed. Hernando.

SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (1996), “Los Gasset y los orígenes del periodismo moderno en España. *El Imparcial*, 1867-1906”, *Revista de Historia y Comunicación social*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1, 259-276.

SÁNCHEZ MARIANA, M. (1986), “Documentos para la historia del teatro español en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional”, en Hipólito Escolar, ed., *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

_____ (1998), “La crítica literaria: las ediciones del teatro” en V. García de la Concha, dir., y L. Romero Tobar, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 9, 862-864.

SÁNCHEZ MARROYO, Fernando (1993), “Los notables y el control político. Las elecciones parlamentarias en Extremadura durante la Restauración (1876-1886)”, en *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, Universidad de Extremadura, 13, 223-266.

SÁNCHEZ SALAS, B. (1998), “Representando a Bretón”, en M. A. Muro Munilla, ed., *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 Años de Escenarios”*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 145-161.

SANCHO GIL, F. (1886), *Elogio de don Manuel Bretón de los Herreros*, Zaragoza, Tipografía La Derecha.

SANTA, Á. (1994), “Siglo XIX: el teatro”, en Javier del Prado, ed., *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1003-1041.

SASTRE, Alfonso (1958), *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus.

SCARI, R. M. (1972), “El teatro como profesión en las reseñas de Larra”, *La Torre*, 75-76, 166-172.

_____ (1991), “El teatro y la moral en el pensamiento de Larra”, *Cuadernos Americanos*, 178, 160-165.

SCHACK, Conde de (Adolfo Federico) (1885-1887), *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 5 vols., (Traducción de Eduardo de Mier).

SCHINASI, M. (1982), “Cuatro cartas inéditas de Ventura de la Vega”, *Revista de Literatura*, 44, 183-191.

_____ (1988), “The Nacional Theater in Mid-Nineteenth Century Spain, and the Curious Project to Destroy a Block of Houses Facing the Teatro Español” en John R. Rosemberg, ed., *Evocaciones del Romanticismo hispánico: resonancias románticas*, Madrid, Porrúa Turranzas, 195-205.

SCHULTE, Henry F. (1968), *The Spanish Press (1470-1966). Print, Power and Politics*, Chicago, University of Illinois Press.

SEARLE, John (1969), *Expresión and Meaning. Studies in the theory of speech acts*, Cambridge University Press.

SEBOLD, Russell P, (1982), “La filosofía de la Ilustración y el primer Romanticismo”, en Francisco Rico, dir., e Iris Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 20-27.

_____ (1983), *Trayectoria del Romanticismo español: Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica.

SECO SERRANO, Carlos (1973), *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*, Madrid, Guadiana.

_____ (2007), *Alfonso XII*, Barcelona, Ariel.

SEGOND, Louis Auguste (1856), *El libro de los oradores y actores: causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades y modo de preverlas; precedido de la higiene para conservar la salud*, Madrid, Imprenta de Pedro Montero.

SENABRE, Ricardo (1971), “El influjo del público en la estructura de la obra literaria”, en *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC.

_____ (1987), *Literatura y público*, Salamanca, Universidad.

_____ (1998), “La creación de un mito cultural: El teatro nacional español”, en Túa Blesa, ed., *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Zaragoza, Trópica, vol. 1, 90-94.

SENTAURENS, J. (1989), “Le lieu théâtral à Séville au XIXe siècle. Tradition et modernité”, *Bulletin Hispanique*, XCI, 71-110.

SEOANE, M. Cruz (1977), *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March/Castalia.

_____ (1982), “Del periódico de opinión al periódico de información”, en F. Rico, dir., e I. Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 90-94.

_____ (1983-1996), *Historia del periodismo en España: El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 3 vols., vol. 2.

_____ (1999), “La Masonería en *Pequeñeces*, novela emblemática del jesuita Luis Coloma”, en J. A. F. Benimelli, coord., *La Masonería española y la crisis colonial del 98: Actas del VIII Simposio Internacional de Historia de la masonería española*, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 2 vols., vol.1, 363-382.

SERRANO Y SANZ, Manuel (1932), “Cartas de algunos literatos a don Emilio Arrieta, don Ruperto Chapí y don Adelardo López de Ayala”, *Boletín de la Academia Española*, 19, 368-369.

SERÍS, Homero (1954), *Manual de bibliografía de la literatura española*, Syracuse-Nueva York, Syracuse University, Centro de Estudios Hispánicos.

SHAW, Donald L. (1972), *Historia de la Literatura Española: Siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 6 vols., vol. 5.

_____ (1982), “Palabras y conceptos: romanesco, romántico, romancesco”, en F. Rico, dir., e I. Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 28-33.

_____ (1997), “El teatro (II): El drama romántico como modelo literario e ideológico” en V. García de la Concha, dir., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española: Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 314-351.

SICARS Y SALVADÓ, Narciso (1906), *Don Manuel Tamayo y Baus: estudio crítico-biográfico*, Barcelona, Tipografía Católica.

SILVELA, F. (1887), “Orígenes, historia y caracteres de la prensa española”, en AA.VV., *La España del siglo XIX: colección de conferencias históricas*, Madrid, Librería de Don Antonio San Martín, 3 vols., vol. 3, 221-248.

SILVERMAN, J. (1952), “El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón”, *Hispania*, XXXV, 64-69.

SIMÓN CABARGA, J. (1982), *Historia de la prensa santanderina*, Santander, Centro de Estudios montañeses, Diputación regional de Cantabria.

SIMÓN DÍAZ, J. (1963), “Los clásicos españoles en la prensa diaria de Madrid, 1830-1900”, *Revista de Literatura*, XXIII (45-46), 209-240, y XXIV (47-48), 201-237.

_____ (1967), “Las ferias de Madrid en la literatura”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II, 249-274.

_____ (1975), “La prensa española en la época de Zorrilla”, en Guillermo Díaz-Plaja, ed., *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 311-325.

_____ (1979), *Manuscritos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, Cuadernos Bibliográficos, 39.

_____ (1981), *Madrid en su prensa del siglo XIX*, Madrid, Ayuntamiento, Madrid.

SIMÓN PALMER, M. Carmen (1974), “Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX”, *Segismundo*, X, 19-20, 85-139 (Edición aparte: 1975, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños).

_____ (1975), “Revistas españolas femeninas del siglo XIX”, en AA. VV., *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 401-445.

_____ (1977), “Libros de religión y moral para la mujer española del siglo XIX”, en AA.VV., *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, FUE, 355-385.

_____ (1980), “Revistas destinadas a la familia en el siglo XIX”, *Cuadernos Bibliográficos*, 40, 161-170.

_____ (1983a), “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX”, en A. David Kossoff, ed., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Rhode Island*, Madrid, Gráficas Rogar, 591-596.

_____ (1983b), “Planos y noticias de algunos teatros madrileños del siglo XIX”, en Andrés Peláez Martín, ed., *El teatro en Madrid (1583-1925). Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte*, Madrid, Delegación de Cultura, 53-71.

_____ (1987), “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX”, en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez, eds., *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSI., 185-192.

_____ (1989a), *El gas y los madrileños (1832-1936)*, Madrid, Gas Madrid/Espasa Calpe.

_____ (1989b), “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX”, en S. Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2 vols., vol. I, 91-99.

_____ (1990), “Panorama general de las escritoras románticas españolas”, en M. Mayoral, ed., *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 9-16.

_____ (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

_____ “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX” en

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_069.pdf

_____ (1993), *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

_____ (2003), “La mujer lectora”, en Víctor Infantes, Jean François Botrel *et alii*, dirs., *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 746.

SIRERA, Josep Lluís (1982), *El teatro en el siglo XVII: Ciclo de Calderón*, Madrid, Playor.

_____ y Remei Miralles (1997), “Representar el sainete valenciano: imágenes textuales y tradición interpretativa”, en Agustín García Calvo, dir., y Evangelina Rodríguez, coord., *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Acadèmia dels Nocturns, Universitat de València, 2 vols., vol. 2, 363-408.

SMITH, Andrea (2009), “Joaquina García Balmaseda”, *Stichomythia*, 8, 30 -42.

SMITH, Willard A. (1942), “Contributions of Rodríguez Rubí to the Development of the Alta Comedia”, *Hispanic Review*, X, 53- 63.

_____ (1948), “Rodríguez Rubí and the dramatic reforms of 1849”, *Hispanic Review*, XVI, 311-320.

_____ (1953), “Napoleón III and the Spanish Revolution of 1868”, *The Journal of Modern History*, XXV, 3, 211 y 242-243.

SOBEJANO, Gonzalo (1976), "Echegaray, Galdós y el melodrama", *Anales Galdosianos (Anejo)*, 91-117.

_____ (1996), "Política y melodrama en el teatro de Galdós", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, X, 19-20, 12-26.

_____ (1982), "Echegaray: temas y modos" en F. Rico, dir., e I. Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 656-662.

SOBREQUÉS VIDAL, S. (1969), *Historia de España Moderna y Contemporánea*, Barcelona, Vicens Vives.

SOLSONA Y BASELGA, Conrado (1891), *Ayala: estudio político*, Madrid, Imprenta de los hijos de J.A. García.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1967), *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.

SOTO PÉREZ, José Luis (1963-1969), *Un siglo de historia literaria (1862-1962): Noticia bio-bibliográfica sobre los religiosos hijos del Colegio de Misioneros Franciscanos para Tierra Santa y Marruecos establecido en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano.

SPANG, Kurt (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, Eunsa.

_____ (1996), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

STEINER, G. (1991), *Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino.

_____ (1995), *What' is Comparative Literature?*, Oxford, Clarendon Press.

SUÁREZ BRAVO, C. (1882), "Selgas y *El Padre Cobos*", en *Revista Hispano-Americana*, año II, tomo VI.

SUÁREZ VERDAGUER, Federico (1948), "Planteamiento ideológico del siglo XIX español", *Arbor. Revista General de Investigación y Cultura*, X, 29, 57-68.

SUBIRÁ, J. (1932), "La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias", *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 9, 19-45.

_____ (1933), *La tonadilla escénica: Sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor.

_____ (1945), *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.

_____ (1949), *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra.

_____ (1960), *El gremio de representantes españoles y La Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC.

SULLIVAN, H. (1982), "Calderón's Reception in Spain during the Romantic Era. 1800-1850", *Ottawa Hispanica*, 4, 27-54.

- SUREDA, Juan (1872), “El teatro de nuestros días”, *Revista de España*, 25, 426.
- SUREDA GARCÍA, Bernat (1983), “El *Boletín Oficial de Instrucción Pública* y su importancia en la difusión del pensamiento educativo liberal en España” en *Revista interuniversitaria: Historia de la Educación (Las innovaciones educativas en la España del siglo XIX)* (Salamanca), 2, 67-76.
- TADIÉ, Jean Yves (1970), *Introduction a la vie littéraire du XIX siècle*, Paris, Bordas.
- TALMA, F. J. (1879), *Reflexiones sobre el arte teatral* (trad. De Enrique Sánchez de León (ed.)), Madrid, Montoya y cía.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel (1859-1865), *De la verdad considerada como fuente de belleza de la literatura dramática. Discurso leído ante la Real Academia Española por Don... (12-6-1859), Contestación de Aureliano Fernández Guerra*, Madrid, RAE, Imprenta Nacional, 3 vols., vol. 2, 255-290.
- TARR, F. Courtney (1939), “Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: A critical survey”, *Bulletin of Spanish Studies*, 61, 3-37.
- TAYLER, Neale H. (1959), *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, Gráficas Uguina.
- TEBAR, P. y J. Olmedo (1879), “Don Adelardo López de Ayala, Diputado por Madrid, Presidente del Congreso”, *Las segundas Cortes de la Restauración: Semblanzas Parlamentarias, Congreso de los Diputados*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 2 vols., vol. I, 1-3.
- TICKNOR, G. (1851-1856), *History of Spain Literature*, edición traducida y añadida de Pascual Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, Imp. de Publicidad, 4 vols.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1982), “Tópicos de la burguesía: lo cursi y el señorito”, en F. Rico, dir., e I. Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 95-97.
- TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, Enrique (2000), “Los bravos de Zayas, patronos del Monasterio de Santa Clara de la ciudad de Baeza y poseedores de los mayorazgos fundados por el Cardenal don Gaspar Dávalos y su hermano el Comendador Juan Dávalos Biedma y doña Isabel de la Cueva, su mujer”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, I, 176, 415-421.
- TORDERA, Antonio (1978a), “Teoría y técnica del análisis teatral” en AA. VV., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 157-199.
- _____ (1978b) *Hacia una semiótica pragmática*, Valencia, Fernando Torres D. L.
- _____ (1981), “Actor, espacio, espectador, teatro”, en *Cuadernos de Filología* (Universidad de Valencia), I, 143-158..
- _____ (1997), “Historia e historias del teatro: la actriz Rita Luna”, en Agustín García Calvo, dir., y Evangelina Rodríguez, coord., *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Acadèmia dels Nocturns, Universitat de València, 2 vols., vol. 2, 339-359.
- TORO, Fernando de (1992), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galema.

TORRES NEBRERA, Gregorio (1988), *Antonio Hurtado Valhondo y Adelardo López de Ayala: Entre literatura y política*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1988, 3-35.

TORRES MARTÍNEZ, J. C. de (1979), “Una carta sincera de Rafael Calvo a José Echegaray”, *Revista de Literatura*, 41, 191-218.

TORTELLA CASARES, G. *et alii* (1981), “Revolución burguesa, Oligarquía y Constitucionalismo (1834-1923)” en M. Tuñón de Lara, dir., *Historia de España*, Barcelona, Labor, 16 vols., vol. 8.

TORRENTE BALLESTER, G. (1968), *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.

TRANCÓN, Santiago (2006), *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos.

TRENC BALLESTER, E. (ed.) (1996), *La prensa ilustrada en España, Las «Ilustraciones» (1850-1920). Coloquio Internacinal*, Montpellier, Université Paul Valéry.

TRUEBA, V., *et alii*, eds. (2005), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX): Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, PPU.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1970), *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos.

_____ (1971), *La España del siglo XIX (1808-1914)*, París, Librería Española.

_____ (1972a), *El movimiento obrero en la historia de España*, Madrid, Taurus.

_____ (1972b), *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo XXI de España.

_____ *et alii* (eds.) (1975), *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

_____ (1981), *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1932)*, Barcelona, Labor.

_____ (1989), “Las élites del poder en la España de la Restauración”, en J. A. Ferrer Benimelli, coord., *Masonería, política y sociedad: III Simposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española 1987*, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 2 vols., vol. 2, 825-844.

TURINA GÓMEZ, Joaquín (1997), *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial.

ÜBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, París, Éd. Socials, 4 vols, vol. 2.

_____ (1993), *Semiótica teatral*, Madrid/Murcia, Cátedra/Universidad de Murcia.

_____ (2002), *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Galerna

UNAMUNO, Miguel de (1916) [1896], *La regeneración del teatro español*, Madrid, Tipografía de Fortanet (también en Jesús Rubio Jiménez y Juan Antonio Hormigón, eds., *La renovación*

teatral española de 1899: manifiestos y otros ensayos, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1988, 151-175).

_____ (1968a), *Soliloquios y conversaciones*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (1968b), *Viejos y jóvenes*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (1973), *De esto y de aquello*, Madrid, Espasa Calpe.

_____ (1975), *Inquietudes y meditaciones*, Madrid, Espasa Calpe.

Universidad de Madrid. Seminario de bibliografía hispánica (1972), *Veinticuatro diarios (Madrid 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 3 vols., tomo III (L-P), 75-90.

URBAN BAÑOS, Alba (2010), “El teatro español bajo la mirada crítica de E. Pardo Bazán en *La vida contemporánea*”, *Revista Anagnórisis*, 1, 145-181.

URQUIJO GOITIA, José Ramón (2001), *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000)*, Madrid, CSIC.

URRUTIA, Jorge (1983), “El público en el teatro”, *Cuenta y razón del pensamiento actual*, 14, 57-67.

_____ (1985), *Semió(p)tica: sobre el sentido de lo visible*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, Instituto de Cine y Radio-Televisión.

_____ (1995), “Introducción” a *Poesía española del siglo XIX. Antología*, Madrid, Cátedra.

_____ (2007), *El teatro como sistema*, Madrid, Biblioteca Nueva.

VALBUENA PRAT, Ángel (1930), *Literatura dramática española*, Barcelona-Buenos Aires, Labor.

_____ (1944), *El teatro moderno en España*, Zaragoza, Partenón.

_____ (1956), “El teatro en el teatro y la poesía del drama”, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 527-539.

_____ (1963) *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili Gaya, 3 vols., vol. 3.

VALERA, Juan (1861), “*El tanto por ciento*”, en *Obras completas*, Valencia, Aguilar: Edit. Guerri, 3 Vols., tomo II, 223-228.

_____ (1864), *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, Imp. de A. Durán, 2 vols.

_____ (1891), *Ventura de la Vega. Estudio biográfico-crítico*, Madrid, Imprenta A, Pérez Dubrull.

_____ (1946), *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905)*, Madrid, Espasa Calpe, 170 y 202.

_____ (1949), “El regionalismo literario en Andalucía”, en *Obras completas. Crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 46 vols., vol. 2, 1047-1054.

VALERA ORTEGA, J. (2001), *Los amigos políticos, Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*, Madrid, Marcial Pons/Junta de Castilla y León.

VALIS, Nöel M. (1991), “Dos poesías de Almanaque, por Leopoldo Alas”, *Anales de Literatura Española*, 7, 195-205

VALLADARES Y SAAVEDRA, Ramón de (1848), *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días, antecediéndola algunos principios de poética, música y declamación*, Madrid, Rivadeneyra.

VALLE INCLÁN, Ramón del (1973), *La corte de los milagros*, Madrid, Alianza.

VALLEJO, Irene (1994), *José Zorrilla, Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Valladolid, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento

_____ (1998), “El *Don Juan* que pudo ver Zorrilla: una refundición de la comedia *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, y *convidado de piedra* de A. de Zamora” en J. C. de Torres y C. García Antón, coords., *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 415-421.

_____ y Pedro Ojeda (2001), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX, Cartelera teatral (1854-1864)*, Universidad de Valladolid.

VALLS, J. F. (1988), *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos.

VALVERDE, José María (1975), “Del Romanticismo a nuestros días”, en M. de Riquer y J. M. Valverde, eds., *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta, 3 vols., vol. 3.

VARGAS-ZÚÑIGA, Lola (1999-2003), *Catálogo de autores dramáticos andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura, 4 Vols.

VAREY, J. E. (1997), “El teatro (I): Actividades de entretenimiento y formas parateatrales: acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo”, en V. García de la Concha, ed., y G. Carnero, coord., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 9 vols., vol. 8, 237-244.

VÁZQUEZ DE MELLA Y FANJUL, J. (1957), *Regionalismo y Monarquía*, Madrid, Rialp.

VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2003), “Tendencias actuales del comparatismo literario” en *Anuario de los Cursos 1998-99 y 1999-2000*, Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español Elio Antonio de Nebrija, 285-297.

VÁZQUEZ PARLADÉ, Joaquín (2000), *Sevilla, 1808-1868*, Sevilla, Guadalquivir.

VEGA, J. (1947), *Máiquez, el actor y el hombre*, Madrid, Revista de Occidente.

VEGA, Ventura de la (1870), “Discurso que leyó D. Ventura de la Vega al tomar asiento en la Academia” (Madrid, 3, febrero, 1842) en *Memorias de la Academia Española*, Madrid, Imprenta Rivadeneira, II, 5-15.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1995), “El Alarcón que nos perdíamos”, en Heraclia Castellón y Antonio Serrano, eds., *En torno al Teatro del siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX y X*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 127-143.

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José (1872), *Anales de Sevilla de 1800 a 1850: reseña histórica de los sucesos políticos, hechos notables y particulares intereses de la tercera capital de la monarquía, metrópoli andaluza de 1800 á 1850*, Sevilla, Imprenta y Librería de los Hijos de la Fe.

VELILLA, J. (1876), *El teatro en España*, Sevilla, Imp. de Gironés y Orduña.

VELLÓN LAHOZ, J. (1990), “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 99-109.

_____ (1995): “Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX”, en Ana S. Pérez Bustamante et alii, eds., *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso sobre historia y crítica del teatro de comedias*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca/Ayuntamiento, 370-376.

_____ (1996), “Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros”, *Revista de Literatura*, 115, 159-168.

_____ (1997), “El 'justo medio' del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos”, en Evangelina Rodríguez Cuadros, ed., *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Universitat de València, Acadèmia dels Nocturns, 2 vols., vol.2, 311-337.

VICENS VIVES, JAIME, dir. (1961), *Industrials y politics del Segle XIX*, Barcelona, Ed. Vicens-Vives.

_____ (1969), *Manual de Historia económica de España*, Barcelona, Vicens Vives.

_____ (1972), *Historia de España y América, Social y económica*, Barcelona, Vicens Vives, 5 vols., vol. V: Siglos XIX y XX.

VICO, Antonio (1886-1888), *La España del siglo XIX: Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso de 1885-86*, Madrid, Librería de Antonio San Martín, 3 vols.

_____ (1902), *Mis memorias (Cuarenta años de cómico)*, Madrid, ed. Serrano.

VIDART, Luis (1898), “Historia y bibliografía de la prensa sevillana, por D. Manuel Chaves, con un Prólogo de D. Joaquín Guichot”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Sevilla, 32, 262-265.

VIGARA TAUSTE, Ana M. (1998), “Sobre el chiste, texto lúdico”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 10.

Edición digital: <http://ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>

VILARNOVO CAAMAÑO, Antonio (1987), “El realismo (esperpéntico) en *La corte de los milagros*”, *Rilce: Revista de filología hispánica*, III, 2, 293-309.

VILARRASA, Eduardo y GATELL, José I. (1875), *Historia de la revolución de septiembre: sus causas, personajes... Sus doctrinas, sus episodios y sus resultados*, Barcelona, Librería Religiosa y Científica del Heredero de Pablo Riera, 2 vols.

VILLACORTA BAÑOS, F. (1980), *Burguesía y cultura (Los intelectuales españoles en la sociedad liberal: 1808-1931)*, Madrid, Siglo XXI.

VILLANUEVA, Darío (1994), “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en Darío Villanueva, coord., *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 99-127.

_____ (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, Colección Estudios críticos de literatura.

_____ (2013), “Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós, James”, en César Domínguez, coord., *Literatura europea comparada*, Madrid, Arco Libros, 257-286.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel (2008), “La nueva estructura escénica del teatro de Lope de Vega”, en *Temas de Lengua y Literatura. Actas del XI Simposio General de la Federación de Asociación de Profesores de Español*, Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 443-450,

VITSE, Marc (1998), “Presentación: Siglo de Oro y reescritura (I)”, *Criticón*, 72, 5-8.

_____ (2000), “De su modernidad (Calderón)”, *El Siglo que viene*, Ayuntamiento de Sevilla, 41-42, 50-53.

WAHNÓN, Sultana (1991), “Literatura y sociedad: teorías históricas y sociológicas”, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Universidad de Granada, 123-151,

WALIS, S. T. (1853), *Spain: Her Institutions, Politics, and Public Man: A Sketch*, Boston, Ticknor, Reed and Fields.

WEBER, Allison (1980), “La excentricidad y la norma en dos comedias de Ruiz de Alarcón”, en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, coords., *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, 783-785.

YÁÑEZ, M. Paz (1998), “Lo que va de ayer (1844) a hoy (1845): el donjuanismo en *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega”, en L. F. Díaz Larios, dir., y E. Miralles (coord.), *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, 155-166,

YXART, J. (1889), *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería Española de López.

_____ (1987), *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 2 vols. (recoge la edición de *La Vanguardia*, Barcelona, 1894-1896).

_____ (1996), *Crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Lumen.

ZAMACOIS, E. (1910), “Los novelistas en el teatro”, *La Ilustración Española y Americana*, 15, 231.

_____ (1911), *El teatro por dentro: autores, comediantes, escenas de la vida de bastidores, etc.*, Barcelona, Maucci.

_____ (1918), *La carreta de Théspis*, Barcelona, Maucci.

ZAMBRANO, María (1982), *La España de Galdós*, Madrid, La Gaya Ciencia.

ZAMORA Y CABALLERO, Eduardo (1870), *No matéis al alcalde: juguete cómico en un acto*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, Centro General de Administración.

ZAVALA, Iris M. (1967), La prensa exaltada en el trienio constitucional: *El Zurriago*, *Bulletin Hispanique*, LXIX, 365-388.

_____ (1970a), “Historia y literatura en *El ruedo ibérico*”, en Iris Zavala y Clara Lida, eds., *La revolución de 1868: historia, pensamiento, literatura*, New York, Las Américas Publishing Company, 425-449.

_____ (1970b), “Poema satírico republicano contra los Borbones” en Vicente Llorens, ed., *La revolución de 1868: historia, pensamiento, literatura*, New York, Las Américas Publishing Company, 483-485.

_____ (1971), *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya/Universidad de Michigan.

_____ (1972), *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.

_____ (1982), “Románticos y liberales”, “La fortuna del teatro romántico”, “Temas de la literatura burguesa y prosa intelectual” y “Teatro y poesía naturalistas” en F. Rico, dir., e I. Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol. 5, 7-17, 65-75, 185-195, 623-662.

_____ (1987), “La censura en la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX”, en *Censura y literatura peninsulares*. Amsterdam, Rodopi, 147-157.

_____ (1988), “La literatura: Romanticismo y Costumbrismo en la época del Romanticismo”, José M. Jover Zamora, ed., *Historia de España. Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 65 vols., vol. 35, 5-183.

_____ y Myriam Díaz- Diocaretz, coords. (1993-2000), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 6 vols., vol. 5.

_____ (2001), “Nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad” en F. Rico, dir., e I. Zavala, coord., *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 9 vols., vol.5/1 (Primer Suplemento), 5-19.

ZORRILLA, José (1880), *Recuerdos del tiempo viejo*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Ramírez, 3 vols. (Publicadas en *El Lunes del Imparcial* en 1879-80).

_____ (2003), *Don Juan Tenorio*, ed. Montserrat Ribao Pereira, Madrid, Akal.

ZUMEL, Enrique (1862), *Los guantes de Pepito: juguete cómico en un acto, estrenada en el Teatro del Circo, el 7 de abril de 1862*, Madrid, autógrafo con correcciones.

ZURITA RODRÍGUEZ, M. (1920), *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular.

8.3. Diccionarios

AA.VV. (1887-1910), *Diccionario enciclopédico hispano-americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Barcelona, Montaner y Simón, 29 vols.

_____ (1997), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Colegio de España.

_____ (2005), *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 144 vols.

_____ (2007), *Gran Enciclopedia Hispánica*, Barcelona, Planeta, 18 vols.

ALIER, R. et alii (1986), *Diccionario de la zarzuela*, Madrid, Daimón.

BRUNEL, Pierre, dir. (1999), *Dictionnaire de Don Juan*, París, Robert Laffont. Coll. "Bocequins".

CASARES RODICIO, Emilio (2002-2003), *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2 Vols.

CENTRO DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS (1988), *Diccionario de Autores. Quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide.

CIRLOT, Juan E. (1967), *Diccionario de los Ismos*, Barcelona, Argos.

DÍAZ y PÉREZ, Nicolás (1884), *Diccionario histórico biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres*, Madrid, Pérez y Boix, 2 vols., vol.1, 497-508.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio (2000), *Diccionario biográfico y bibliográfico del siglo XIX (Apuntes y datos)*, Pamplona, Analecta, 2 vols., [1889-1895].

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007), *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal.

GÓMEZ HIDALGO, Iciar et alii (coords.) (2009-2013), *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, 50 vols.

GONZÁLEZ PORTO, José (coord.) (2006), *Diccionario literario Bompiani de obras y personajes literarios de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora, 10 vols.

- FARGAS Y SOLER, A. (1853), *Diccionario de música*, Barcelona, Verdaguer.
- FRENZEL, Elisabeth (1976), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- _____ (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo y Erika Mogrobejo (1995-2009), *Diccionario Hispano-Americano de Heráldica, onomástica y genealogía: adicción al Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Bilbao, editorial Mogrobejo-Zabala, 41 vols.
- GIL NOVALES, A. (1992), *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, El Museo Universal.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, P. (1990), *Diccionario de temas de literatura española*, Madrid, Istmo.
- HAMEL, F. H. (1970), *Enciclopedia de la música*, Barcelona- México, Grijalbo. 3 vols.
- HUERTA CALVO, Javier, *et alii* (2005), *Teatro español: (de la A a la Z)*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa Calpe.
- LAVIGNAC, A. (ed.) (1913), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, París, Delagrave, 11 vols.
- MADOZ, P. (1846-1849), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico / Establecimiento Literario-Tipográfico P. Madoz y L. Sagasti, 10 vols.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J. (1997), *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Madrid, Acento/Fundación Caja de Madrid.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M., dir. (1995), *Diccionario de escritores célebres*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MELLADO, Francisco de P. (1851), *Enciclopedia Moderna. Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 37 vols.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1922), *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Gironés, 2 Vols, vol.I , 384-387.
- PAVIS, P. (1983), *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós.
- PEÑA, J. y H. Anglés (1954), *Diccionario de la música*, Barcelona, Labor, 2 vols.
- PÉREZ RIOJA, J. A. (1962), *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos.
- REYZÁBAL, M. Victoria (1998), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Acento Editorial, 2 vols.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994), *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, FUE, 45.

ROGERS, P. P., y F. A. Lapuente (1977), *Diccionario de pseudónimos literarios españoles*, Madrid, Gredos.

SAINZ DE ROBLES, F. C. (1949), *Ensayo de un diccionario de la Literatura*, Madrid, Aguilar, 605-607.

VICENT, C. (1994), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Escuela Española.

IX. APÉNDICE FOTOGRÁFICO

Don Pedro Carballo y Corrales, Pro, Ldo en Igda Teo-
logia y Cura propio de la unica parroquial Iglesia de esta
Villa

Certifica: Que en el libro = 15 = de Pmos de
la Iglesia Matriz de Sta Maria al folio = 98 vto = se encuen-
tra la siguiente

Partida

En la Villa de Guadalcanal dia diez de Mayo de
mil ochocientos veinte y ocho, Yo el Bachiller Don Gon-
zalo Canelo Hidalgo Cura propio, Beneficiado de la
Iglesia Parroquial de Ntra Sta Sta Maria de la Asun-
cion, la Mayor de sus Parroquiales, bautizé solemnemente
y pure los Santos Oros a Adelardo, Santiago, Felipe, El
Donso, Francisco, Joaquin, Tomando, Rafael, que nació
dia primero de expresado mes, hijo legitimo de Don Joa-
quin de Ayala, natural de esta Villa y Dña Matilde
Herrera, de Villa Garcia, y ambos de esta vecindad. Son sus
Abuelos paternos Don Alonso de Ayala y Dña Ines de Sil-
beira naturales de esta Villa, y los Maternos Don Francisco He-
rrera, natural de Villa Garcia y Dña Antonia de Cerna de
la Villa de Hornachos, fue su padrino su Abuelo Paterno
a quien adverti el parentesco espiritual y obligaciones y testigos
Don Antonio Romero Gata, diacono, y Don Francisco Morillo de
esta vecindad = Bachiller Gonzalo Canelo Hidalgo = Hay
una rubrica

Nota Marginal: Este Adelardo fue Ministro de Ultramar en la re-
volucion de 1.868 y voto la constitucion de 1.869 que establecio la libertad
de cultos. Fallecio en Madrid en 30 de Diciembre de 1.879 siendo Presidente

Certificado de bautismo de Adelardo López de Ayala de la iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción (Guadalcanal, Sevilla)

M. O.

A. S. M. a la Reina Doña Isabel 2^a.

No temas, Reina amada, q^e este canto,
prenda de amor y de lealtad sencilla,
vaya importuno a reprimir el llanto
que hoy en tus ojos maternales brilla.
Lloras? Siempre ha llorado la inocencia
al ver la frente del primer delito.
Mañana será a ti vivo a tu dolencia
de entusiasmo y de amor el noble grito
que llevara lanza con agudo acento:
mas antes un momento
llora, Reina querida,
que una lagrimita tierna y silenciosa
es el bálsamo dulce que primero
calma el dolor del alma generosa.

mas ya que el pueblo recogió tu llanto,
aparta, Oh Reina, con orgullo y gloria
los pesares del alma conmovida,
por que ese crimen marcará en la historia
el periodo mas grande de tu vida.
Si, cuando torpe la maldad procura
ahogar de la virtud la pura llama,
cuando el crimen te aclama su enemigo,
de la virtud escudo te proclama.

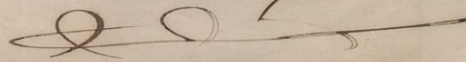
Reina, cuanto ha pasado cuanto veo
en permissão divina; yo lo oyo.

Primera página de la carta a Manuel Cañete que incluye un poema en prosa a Su Alteza Real Doña Isabel II.

M. O.

Sr. Sr. Manuel Cañete,

Amigo mio: como el Sr. de
Leone, es una de las personas
que me han impulsado a escri-
bir la adjunta composicion,
me ha manifestado deseos de
que le diga su sra. unida a la
Condessa Belle - yo se la remito
si V. para que tenga la bondad
de leerla esta noche en casa de
dicha sra. lo he olvidado en que V.
sentire que ya la espera.
ha manifestado tenerme, se ha
ya hecho tambien olvidarse de
la forma de mi letra, que tam-
bien interpretaba en su
tiempo. sepa V. que apesar de
su ingratitude, es su amigo
Atyala





Carta a Manuel Cañete



Escudo y casa de la familia
Ayala en Guadalcanal (Sevilla)





Templete de la tumba de Adelardo López de Ayala en el cementerio de San Justo (Madrid)



Monumento a Adelardo López de Ayala en su pueblo natal, Guadalcanal (Sevilla)

