La dramaturgia de José Echegaray a través de la mirada crítica de Manuel de la Revilla

Raquel Velázquez Velázquez
Universitat de Barcelona

1. José Echegaray: de "las cimas del ideal" a "los abismos del mal gusto"

"Conjunto de bellezas de primer orden", "[imaginación que se eleva] hasta las cimas del ideal", "profundos pensamientos", "bellas y delicadas imágenes", "producción magistral, grandiosamente concebida y ejecutada", "cuadro bellísimo que deleita y suspende el ánimo", "concepción grandiosa y original":[1] son todas ellas impresiones que despiertan en el crítico Manuel de la Revilla los estrenos del dramaturgo José Echegaray. Pero también lo son: "[conjunto] de enormísimos defectos", "[imaginación que] se arroja desbocada en los abismos del mal gusto", "lastimosa caída", "grandioso engendro", "aborto", "verdadero atentado contra el arte y el buen gusto", "deplorables efectos", "falsedad de los caracteres", "falta de sentido moral", "inverosimilitud de la trama" y "final repulsivo".[2]

La excepcionalidad frente a la monstruosidad; la fantasía del genio frente a su extravío; y en ocasiones ni siquiera como reflejo de unos dramas que se oponen a otros, sino yendo de la mano en una misma pieza dramática. Desde la primera reseña a *La esposa del vengador* (1874) hasta la última que tuvo oportuni-

1. Referencias: "conjunto de bellezas de primer orden" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 196); "[imaginación que se eleva] hasta las cimas del ideal" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 197); "profundos pensamientos" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 203); "bellas y delicadas imágenes" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 203); "producción magistral, grandiosamente concebida y ejecutada," ([*En el puño de la espada*], Revilla, 1884: 236); "cuadro bellísimo que deleita y suspende el ánimo" ([*Un sol que nace y un sol que muere*], Revilla, 1884: 240); "concepción grandiosa y original" ([*El gran galeoto*], Revilla, 1884: 377).

2. Referencias: "[conjunto] de enormísimos defectos" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 196); "[imaginación que] se arroja desbocada en los abismos del mal gusto" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 197); "lastimosa caída" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 203), "grandioso engendro" ([*O locura o santidad*], Revilla, 1884: 280); "aborto" ([*Morir por no despertar*], Revilla, 1884: 340); "verdadero atentado contra el arte y el buen gusto" ([En el pilar y en la cruz], Revilla, 1884: 306), "deplorables efectos" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884, 203), "falsedad de los caracteres", "falta de sentido moral", "inverosimilitud de la trama" ([*Cómo empieza y cómo acaba*], Revilla, 1884: 252); "[final] repulsivo" ([*Cómo empieza y cómo acaba*], Revilla, 1884: 259).

dad de publicar con motivo del estreno de *El gran galeoto* (1881),[3] la dramaturgia de Echegaray será para Manuel de la Revilla, en términos generales, una fusión de extremos.

Escasa evolución percibe el crítico en estos ocho años de trayectoria en que Echegaray estrena veinte dramas[4] —cuenta con un total de sesenta y seis—,[5] y Revilla se ocupará con atención de los fallos y aciertos de diecisiete de ellos.[6]

Las esperanzas que alberga el crítico en la aportación potencial a la escena teatral española del recién estrenado dramaturgo, cuando asiste en noviembre de 1874 al Teatro Español para ver *La esposa del vengador*, pronto se verán frustradas:

> Un poco más de estudio, y un poco menos de desorden en su fantasía, y el Sr. Echegaray, que de tal manera da sus primeros pasos, alcanzará muy en breve lugar eminentísimo entre los que rinden culto entre nosotros a esa excelsa manifestación de la poesía que se llama arte dramático, y que está muy necesitada de escritores de nervio y de empuje, aunque sean tan indómitos como el Sr. Echegaray (Revilla, 1884: 208).

El prometedor futuro del genio Echegaray al que aludía Revilla en su análisis parecía desvanecerse ya con la llegada de *La última noche*, de apenas tres meses más tarde. La tendencia no cambiará; los fallos detectados desde el inicio por la crítica no se enmendarán, y Revilla —implacable casi siempre con Echegaray; "muy injusto" a juicio de Clarín—[7] verá en la trayectoria del dramaturgo no progresión, sino una suma arbitraria de éxitos y fracasos; un recorrido en el que una obra de mérito va seguida, de modo tan incomprensible como natural, de "una monstruosidad incalificable" (Revilla, 1884: 358).

Las relativamente bien acogidas —a pesar de los "peros" habituales— *La esposa del vengador*[8] (14/11/1874), *En el puño de la espada* (12/10/1875), *O locura o santidad* (22/1/1877) y *En el seno de la muerte* (12/4/1879) van intercaladas en el tiempo por las vapuleadas *La última noche* (2/3/1875), *Cómo empieza y cómo*

3. La muerte alcanza a Revilla prematuramente, el 13 de septiembre de 1881, antes de cumplir los treinta y cinco años.

4. Además de *El libro talonario* (1874), la primera obra que estrenó, con el seudónimo de Jorge Hayaseca.

5. Julio Mathias ofrece el listado de obras dramáticas de José de Echegaray con sus correspondientes fechas de estreno (Mathias, 1970: 169-174).

6. No contabilizo en estas tres *La muerte en los labios* (1880), de la que se ocupó brevemente en las páginas 283-284 de su "Revista crítica de la última temporada cómica" (Revilla, 1881). Es decir, si bien no contamos con una reseña independiente de la obra, al coincidir con un periodo de convalecencia de Revilla, este pudo asistir a su representación y comentarla brevemente. Deja por reseñar: *El gladiador de Rávena* (1876), *Para tal culpa, tal pena* (1877), y *Los dos curiosos impertinentes* (1881). Esta última la menciona y, por tanto, aparecería como anunciada, o ya en cartel, pero la muerte le impidió asistir a su representación. En sus "balances cómicos" y "revistas críticas", solía referirse a aquellas obras que no había reseñado con detalle.

7. Cuando dice: "si algunas veces fue injusto, y yo creo que lo fue mucho con Echegaray" (Clarín, 1885: 134).

8. Se indica la fecha del estreno. Estrenadas en el Teatro Español, con excepción de *En el puño de la espada*, *Morir por no despertar* y *Algunas veces aquí*, que tuvieron su estreno en el Teatro Apolo.

acaba (9/11/1876), *Lo que no puede decirse* (14/10/1877), *Algunas veces aquí* (15/10/1878), *En el pilar y en la cruz* (26/10/1878), *Correr en pos de un ideal*, o *Mar sin orillas* (20/9/1879). Precisamente a raíz de este último drama, *Mar sin orillas*, con el que Echegaray había descendido —en opinión del orador del Ateneo— "al más profundo de los abismos" (Revilla, 1884: 358), volvía Revilla sobre esta falta de consistencia y progresión, "cual si el espíritu inquieto del poeta oscilara entre dos puntos extremos, que representan: el uno la grandeza de la inspiración y el otro la inmensidad del delirio" (Revilla, 1884: 358).[9]

Revilla, no obstante, detectó cierto progreso cuando llegó *O locura o santidad* (1877), que identificaba como "una nueva fase en la dramaturgia de Echegaray" (Revilla, 1884: 280) y más adelante, con *El gran galeoto* (1881), que entendía como una vuelta "a la senda por donde caminaba cuando escribió su excelente producción" (Revilla, 1884: 370), que cifra justamente en *O locura o santidad* (1877) o *En el seno de la muerte* (1879).

2. Manuel de la Revilla y la función y los principios de la crítica

Los juicios de Revilla a cada uno de los estrenos de Echegaray, la casi obsesiva fijación con el dramaturgo y la dureza con que acomete en tantas ocasiones la crítica de su teatro no pueden desligarse —para entenderlo en su globalidad— ni de la función que para el catedrático de Principios Generales de Literatura e Historia de la Literatura Española cumple la labor crítica, ni de su ideal estético, con sus correspondientes inflexiones.

Sin duda, la consolidación de Manuel de la Revilla como crítico literario a partir de 1874, coincidiendo con su entrada en *La Ilustración Española y Americana* (30/1/1874), *El Imparcial* (11/4/1874), *La Crítica* (15/10/1874), *Revista Europea* (29/11/1874) y, un año más tarde, en *El Globo* (23/4/1875) y *Revista Contemporánea* (15/12/1875),[10] moduló su aproximación teórica a la labor crítica, y las matizaciones y ampliaciones que sufrieron sus *Principios generales de literatura*[11] en la refundición de 1877.

9. Una idea, por cierto, que intentaba contrarrestar Clarín, el gran amigo de Echegaray, en su propia reseña de esta misma obra. El autor de "El libre examen y nuestra literatura presente", ensayo donde colocaría a Echegaray a la altura de Galdós —uno, en drama; otro, en novela—, como agentes de "la representación más legítima y digna de nuestra revolución literaria" (Clarín, 1971a: 72), argumentaba que existía un hilo conductor en todas las obras fruto de la idiosincrasia y poética propia de su autor (Clarín, 1971c: 122).

10. Se indican las fechas de aparición del primer artículo firmado por Revilla en dichas publicaciones.

11. El título de la primera edición del volumen de 1872, *Principios de literatura general e historia de la literatura española*, escrito en colaboración con Pedro de Alcántara García, sufrió una ligera modificación en su edición de 1877, cuando se convirtió en *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*. Lo seguían firmando Manuel de la Revilla —autor de la primera parte— y Pedro de Alcántara —autor de la segunda—, quienes dejaban claro entonces que el volumen que se entregaba a la imprenta en 1877 era una "segunda edición, aumentada y completamente refundida".

Tanto los desmanes efectistas analizados en la dramaturgia de Echegaray, como las repulsiones que parecía traer el "realismo francés" debieron de contribuir a que las cualidades esenciales del crítico, que en la primera edición de los *Principios de literatura general* se reducían a la ciencia y la imparcialidad, se complementaran en la refundición de 1877 con el "sentimiento artístico y el buen gusto".[12]

Existe una evidente correspondencia entre la práctica crítica de Manuel de la Revilla y las ocho condiciones esenciales que debía reunir el profesional de la crítica y que fueron asimismo una añadidura en los *Principios generales de literatura* de 1877.[13] En efecto, el análisis de las reseñas que Manuel de la Revilla realiza de José Echegaray revela la fidelidad a dichos atributos, empezando por la necesaria acción educadora que afecta tanto al público que aplaude incomprensiblemente obras deleznables de Echegaray, como al dramaturgo que las presenta y que parece no comprender que existen unas leyes del arte bajo las que debe ampararse. La censura continua a la presencia de la *claque*[14] en los estrenos de Echegaray, que intenta acallar veredictos desfavorables entre butacas o construir triunfos de aquellas piezas que desde las leyes del arte están claramente malogradas, no es sino una muestra de la necesaria educación del gusto.[15]

Por esta función correctora o reformadora, incluso preventiva, de la crítica se explica la voluntad de juzgar una obra —y así son los juicios a Echegaray— atendiendo por igual a descubrir la belleza como los defectos contenidos en ella.

12. En la lección XXVIII de la edición de 1877 afirmaba Revilla: "Necesita, pues, el crítico, poseer ciertas cualidades, sin las que no puede merecer el nombre de tal. Estas cualidades pueden reducirse a cuatro: *ciencia, sentimiento artístico, buen gusto* e *imparcialidad*" (Revilla, Alcántara, 1877). En la edición de 1872, donde las cualidades del crítico se integraban en la lección XVII, estas se reducían a las necesarias "*ciencia* e *imparcialidad*" (Revilla, Alcántara, 1872: 91). Con independencia de que los dos autores del volumen pudieran llevar a cabo revisiones de la totalidad del texto, Manuel de la Revilla se habría encargado fundamentalmente de la primera parte (*Principios de literatura general*), y Pedro de Alcántara García, de la segunda parte (*Historia de la literatura española*), como apoya la explicitación de la autoría individual en cada una de las partes.

13. Esta función de la crítica, con su afán o propósito regeneracionista, es la que defenderá también un crítico como Clarín. En las palabras ("Epílogo que sirve de prólogo") con las que inicia su tercer volumen de crítica literaria, *Sermón perdido*, fechado en 1885, se mostrará, no obstante, escéptico ante la posibilidad de éxito de dicha función central de la crítica, que ha querido traslucir en el título de su recopilación: "y en cuanto a llamarse, la colección como se llama, consiste en que, pensándolo bien, he venido a comprender que todo lo que sea abogar por el buen gusto y demás fueros del arte es predicar en desierto, si en España se predica. SERMÓN PERDIDO será, por consiguiente, cuanto sigue, porque ni los malos escritores de quien digo pestes más adelante se enmendarán, ni a los buenos a quienes alabo y pongo sobre mi cabeza han de respetarlos más el vulgo y los criticastros porque yo se lo mande" (Clarín, 1885: V).

14. "Claque", "clá" o "clac" (del francés "claque", "bofetada") es el nombre que de modo convencional recibe el grupo de individuos pagados para aplaudir en los espectáculos, bien como cuerpo organizado contratado en las salas de teatro y ópera, o figuradamente los que aplauden o animan a alguien de forma incondicional.

15. *Cf.* la condición número sexta de la lección XXVIII: "6ª. La crítica ha de mantenerse apartada de las influencias y preocupaciones del público, no erigiendo en criterio el gusto tornadizo de éste, sino los principios inmutables de lo bello; pero tampoco ha de prescindir por completo de los fallos de la opinión, sino que debe tenerlos en cuenta, ver qué hay en ellos de legítimo y razonable, y ejercer su acción educadora, tanto en el público como en el autor" (Revilla, Alcántara, 1877).

Señalar los lunares del "grandioso drama" que es, en palabras de Revilla, *En el puño de la espada* (12/10/1875) es "un servicio al poeta y no un agravio al genio" (Revilla, 1884: 233), de la misma manera que censurar los fallos de *Lo que no puede decirse* (14/10/1877) cumple la finalidad de "procurar que se aparte [su autor] de tan peligrosos derroteros".[16]

La función y misión de la crítica mereció su debate en el Ateneo de Madrid. En marzo de 1879 los socios asistentes determinaron el siguiente tema sujeto a discusión, que a propuesta del ateneísta Luis Vidart se concretaba en esta cuestión: "¿A qué principios debe someterse la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y en el progreso del arte?". Tras las intervenciones de los distintos oradores, Manuel de la Revilla, como presidente de la Sección de Literatura y Bellas Artes, se encargaba del discurso-resumen ya el viernes 13 de junio de 1879.[17]

El título que aglutinaba los debates dejaba claro el valor indiscutible de la crítica como "gran sostenedora de los principios del arte y constante educadora del gusto del público" (Ateneo, 1879: 1). En su discurso, además de reiterar las condiciones indispensables —sistematizadas con anterioridad en sus *Principios generales* de 1877— que debía reunir la crítica, tales como el conocimiento de las leyes del arte, y el buen gusto, Revilla reforzaba la importancia de su imparcialidad. Con independencia de la escuela o la doctrina que subjetivamente defienda, el crítico debe saber reconocer la belleza, aunque la obra no encaje en las leyes del sistema o corriente estética que él respalda. Este ha sido su posicionamiento con Echegaray hasta el momento, a pesar de la distancia que los separa ahora que, delante de los socios del Ateneo (junio de 1879), se declara Revilla, sin ambigüedades, realista:

> Si yo soy realista, y declaro que lo soy, y que como cuestión de gusto subjetivo confieso que no puedo sufrir un drama romántico; si dejándome guiar por este gusto voy al teatro y veo un drama romántico, y aunque reconozca su belleza, digo que es malo porque es romántico, no soy buen crítico; pero si declaro, contra mi opinión, contra mi gusto, que, admitido el género, dentro de él la obra es bella, entonces lo que ha resultado es la imparcialidad (Revilla, 1883: 549).[18]

16. En esta reseña añadirá también: "Somos sinceros admiradores y amigos del Sr. Echegaray; nos duele en el alma ver tan mal empleadas sus poderosas facultades, y creemos hacerle mayor servicio, hablándole con tanta dureza, que aplaudiendo con igual entusiasmo, como hacen sus imprudentes admiradores, los rasgos de genio y los imperdonables errores que en lamentable confusión se mezclan en sus obras" (Revilla, 1884: 302).

17. El seguimiento de los debates del Ateneo en el diario *El Globo* (1886-1896) nos ha permitido identificar la fecha exacta del discurso de Revilla, que se recoge sin fecha en *Obras de Manuel de la Revilla* (1883), pp. 535-565, de donde suele citarse.

18. "Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y del desarrollo del arte" [Discurso-resumen en el Ateneo, 13/6/1879] (Revilla, 1879a). Recogido en *Obras completas de Manuel de la Revilla*. Allí sostiene también: "El crítico, para llegar a ser bueno, no tiene más que dos caminos: el ejercicio constante de la facultad de percibir la belleza y de practicarla, por una parte, y por otra el estudio constante de la realidad y el de los buenos modelos e imágenes" (Revilla, 1883: 547).

Como realista lo veía Clarín, quien, al reseñar la recopilación de *Obras* de Manuel de la Revilla —publicadas póstumamente, en 1883, como homenaje del Ateneo al malogrado crítico—, sostenía de su autor:

> Era realista, como todos sabemos, y tanto, que si algunas veces fue injusto, y yo creo que lo fue mucho con Echegaray, no consistió en que espíritu tan escogido dejara de ver las grandes bellezas del autor insigne de *El Gran Galeoto*, sino en el horror con que Revilla miraba todo renacimiento romántico (Clarín, 1885: 134).

3. La dramaturgia de Echegaray a la luz de las ideas estéticas de Revilla

La crítica de Manuel de la Revilla está circunscrita a los años que cubren el periodo de 1874 a 1881, y que coincide, por tanto, no solo con las primeras muestras de la dramaturgia de Echegaray, sino también con la muy sutil evolución estética, filosófica y de pensamiento de Manuel de la Revilla. La crítica teatral en torno a los estrenos de Echegaray que abocó uno de los críticos más reputados de la Restauración en las revistas *La Crítica*,[19] *Revista Contemporánea*,[20] *La Academia*,[21] *Revista Hispano-Americana*[22] o el periódico *El Globo*[23] nos habla no solo del objeto que se observa y analiza sino también, tanto o más, del sujeto que lleva a cabo dicha observación y análisis.

Las valoraciones, los juicios, u objeciones vertidos sobre la dramaturgia de Echegaray solo se entienden en toda su significación si no se desvinculan de la propia concepción del arte —su finalidad, su naturaleza— que sostiene el crítico Revilla, y que debate en la prensa y en el Ateneo, indisolubles del momento sociohistórico. Su perspectiva, parte de los aciertos y desaciertos que detecta al examinar la obra de Echegaray, vienen determinados por lo que Revilla considera que debe ofrecer el arte, y en concreto el teatro.[24]

19. *La Crítica, Revista de Literatura, Artes y Espectáculos* (Madrid, 1874-1875). Fundada y dirigida por él mismo junto con Antonio Peña y Goñi.

20. *Revista Contemporánea* (Madrid, 1875-1907). Fundada y dirigida en su primera etapa por José del Perojo.

21. *La Academia: Semanario Ilustrado Universal* (Madrid, 1877-1879). Dirigido por Francisco María Tubino y Juan de Dios de la Rada y Delgado.

22. *Revista Hispano-Americana* (Madrid, 1881-1882). Dirigida por Jacinto María Ruiz y Salvador López Guijarro.

23. *El Globo: Diario Ilustrado, Político, Científico y Literario* (Madrid, 1875-1932). Dirigido en su primera etapa por Pedro Avial. Órgano de Emilio Castelar.

24. Aunque no es el objeto principal de este trabajo, resulta obvio que del mismo modo que el crítico tenía su ideal estético desde el que juzgaba a Echegaray, el dramaturgo contaba con su personal arte poética. No solo la dejó plasmada en un conocido soneto en el que con tono festivo aludía a su fórmula dramática ("Cómo hacer dramas") por medio de la unión de pasiones, mechas que se encendían y cartuchos que reventaban sin remedio y desembocaban en catástrofe (Castilla, 1879: 96). También lo hizo en forma de prólogo a *Cómo empieza y cómo acaba* (1876), donde intentaba Echegaray contraargumentar punto por punto las acusaciones por parte de la crítica —Revilla solo era una de las voces— a su obra: inmoralidad, inverosimilitud de la trama,

La opinión del crítico Revilla se mantuvo inalterable en lo que se refiere a la restauración del romanticismo que representaba Echegaray,[25] a la que fue siempre contrario, aunque eso no le impidiera valorar la belleza de algunos de los logros del dramaturgo, como de forma oportuna indicaba Clarín a propósito de la publicación de las *Obras* de Manuel de la Revilla. Únicamente al inicio, recién llegado a la escena española con *La esposa del vengador* (1874), podía ver Revilla en el romanticismo de Echegaray un recuerdo del movimiento original; un género que —aunque extraño a la sociedad del momento— era:

> [...] siempre bello, siempre ideal, siempre seductor, siempre poético, que bello, seductor y poético es todo aquello que traspasando un tanto los linderos de lo real, pero sin perderse en los descaminos de lo imposible, eleva un momento el alma por encima de la vulgaridad cotidiana, y la hace sentir aquellos arrebatados impulsos, aquellos vehementísimos afectos (Revilla, 1884: 198-199).

Pronto considerará Revilla que Echegaray se pierde en efecto en esos descaminos de lo imposible, y pronto también pedirá una trascendencia que ahora, en 1874, no hay que pedirle, puesto que "por más que otra cosa digan los partidarios del *arte docente* la obra de arte cumple con realizar la belleza, y la obra dramática, en particular, con interesar y conmover" (1884: 200); eso se propone ahora Echegaray, y eso consigue.

Solo habrá que esperar al segundo estreno de Echegaray, *La última noche*, el 2 de marzo de 1875, para que Revilla defina —censurándola— la verdadera naturaleza —que se confirmará con la llegada de *Cómo empieza y cómo acaba* el 9 de noviembre de 1876— de esa restauración romántica que empezará a ver desde entonces como inoportuna.[26]

Con *La última noche* Echegaray había franqueado —en palabras de Revilla— "el abismo que media entre el género romántico y el realismo francés" (1884: 212). La fusión genérica que resultaba del intento de acercarse a la realidad manteniendo las formas y resortes del romanticismo —o, en el espontáneo estilo de Revilla, "el hijo bastardo de un nefando contubernio entre el realismo

---

falsedad de los caracteres. Con el título de "Dos palabras al público", más que una *captatio* dirigida al público, parecía la contestación a una de las críticas más despiadadas (Revilla, 1876b: 413-430) que recibiría por parte de Revilla, que dio lugar incluso a una breve polémica en diciembre de 1876 con Antonio Sánchez Pérez, en las páginas de la *Revista Europea* y la *Revista Contemporánea*.

25. Este romanticismo, apoyado por las compañías, no era oportuno al siglo. Neorromanticismo y efectismo apoyados por los actores y compañías que, más cómodos en el género romántico, han contribuido a su aclimatación, como uno de los primeros actores de la segunda mitad del siglo XIX: Rafael Calvo, que era también director artístico y literario del Español, para quien había escrito Echegaray numerosas obras. Que en opinión de Revilla era una de las causas de la decadencia del teatro.

26. Véase: "Una inoportuna restauración romántica, y una malhadada tentativa de trasladar a nuestra escena el romanticismo francés, han irrogado e irrogan gravísimos daños a nuestro teatro, y unido esto al retraimiento de los autores de valía, y a la incapacidad de nuestros poetas para cultivar el género cómico, han traído nuestra escena a un estado de marasmo verdaderamente lamentable" (Revilla, 1875b: 128).

melenudo y el realismo francés" (1884: 269)— era vista por el crítico como una perversión del arte dramático cuya consecuencia sería la decadencia del teatro.

Alejado de la pintura fiel de los caracteres, de la verdad y naturalidad del diálogo, de las tramas inspiradas en las entrañas de la realidad, y sobre todo incapaz, en apariencia, de distinguir de la realidad "lo que puede ser objeto del arte de lo que no puede serlo" (Revilla, 1884: 268), es decir, de discernir "entre lo que cabe y no cabe en el teatro" (1884: 358), Echegaray dejaba asomar en algunos de sus dramas —a juicio de Revilla— "los aspectos más repulsivos del realismo" (1884: 268). Cuando esto ocurría, Echegaray daba a la escena, lejos de personajes vivos, "caprichosos engendros de una extraviada fantasía" (Revilla, 1884: 327), con patológicos sentimientos, dominados por la fatalidad, y envueltos en lances repugnantes y antiartísticos, tramas inverosímiles, y catastróficos finales efectistas en los que se acumulaba el horror.

Partiendo del teatro de Echegaray, algunos de cuyos dramas caían en "la falta de sentido moral" (1884: 252), Revilla ponía el énfasis en la necesidad de elegir de la naturaleza los "aspectos bellos, dejando en la sombra los que no son" (1884: 269). En paralelo a la defensa de un posible reglamento orgánico de teatros, que —con sus matices— vele por "el respeto debido a la moral pública", prohibiendo la representación de todo aquello "contrario a la pública honestidad", como "desde luego el [impúdico] can-can" (1876a: 1), Revilla censura la inclusión de aquellas escenas dramáticas no sujetas a los principios del arte, fruto de la peor interpretación del realismo.

Tal vez el ejemplo más sintomático de esta absoluta desaprobación, por parte de Revilla, de las huellas del realismo francés en los dramas de Echegaray lo ofrece la escena de *Mar sin orillas* en la que la joven Leonor es conducida por un grupo de miserables a una casa de prostitución, escena que resulta a ojos de Revilla intolerable en el teatro:

> Cierto que al teatro pueden llevarse todos los atentados contra el pudor, desde la seducción hasta el adulterio; pero, aparte de que hay algunos que bajo ninguna forma caben en la escena, y que no es necesario nombrar, los que en ella tienen cabida han de presentarse de manera que no afecten gravemente al decoro del público. En el arte todo es posible, pero sabiendo guardar las formas (Revilla, 1884: 361).

La concepción de la poesía dramática como "el más realista de los géneros poéticos" (1877c: 491), por implicar la representación escénica, podía hacer más urgente la desaprobación, pero la defensa de un realismo selectivo que descarte la reproducción de "las hediondeces y miserias más bajas de la sociedad" (Revilla, 1875c: 403) era un ideal estético y, por tanto, afectaba también al género de la novela, y hasta a un novelista tan distante del realismo francés como Valera. De su *Pepita Jiménez* (1874) reprendía Revilla la "crudeza con que se pintaba [*al fresco*] la escena de seducción con que se desenlazaba la novela" (1875a: 75), mientras que de *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) consideraba que "fuera

de desear algo más de recato en la narración de las multiplicadas caídas de sus heroínas, y lo hubiera sido que no afease su novela con la repugnante escena descrita en el capítulo xx, escena que constituye un desliz imperdonable en escritor tan delicado" (1875a: 77).[27]

La frialdad ante la restauración neorromántica, y la apuesta de Revilla cada vez más clara por la escuela realista, radica en el concepto de oportunidad, tan caro a Clarín, y en el fundamento de que el crítico debe analizar la obra de arte no como un ente aislado, sino siempre en relación con la sociedad en que se produce, con otras obras del mismo género, o del mismo autor,[28] con el fin de comprobar, entre otros aspectos, la conformidad con aquella.

Revilla —a diferencia de Clarín, quien identificaba a Echegaray, con Galdós, como "la representación más legítima y digna de nuestra revolución literaria" (Clarín, 1971b: 72)— vislumbró muy pronto la inoportunidad de lo que representaba la dramaturgia de Echegaray; una falta de adecuación con la sociedad contemporánea que también percibió el crítico José Yxart, que en el primer volumen de *El arte escénico en España* (1894) afirmaba como el hecho más sobresaliente de las últimas fechas que:

> Mientras la literatura y el criterio de la sociedad entera adelantan por el camino de las verdades positivas, y de una concepción artística moderna, coetánea, resurge de pronto en las tablas, con don José Echegaray, un romanticismo melodramático, teatral adrede, más exaltado todavía que el del primer tercio de siglo (Yxart, 1894: 65-66).

Los logros de Echegaray sonaron siempre en Manuel de la Revilla como un "a pesar de". No hay ni una sola de sus reseñas al autor de *La esposa del vengador* en que no lo califique como genio, pero en muchas de ellas también a la identificación del genio se le une la de la falta de talento;[29] dos conceptos —genio y talento— que había manejado en sus *Principios de literatura general* (1872)[30] antes de que Echegaray entrara en escena, y que le sirvieron para sintetizar el doble temperamento del dramaturgo: el genio le daba el "poder creador", la inspiración y la fantasía creadora; eso era lo que salvaba a Echegaray, lo que le separaba de sus imitadores, lo que le convertía en "verdadero artista". Pero la insuficiente reflexión, la escasa sujeción a las leyes dramáticas, la falta de destreza escénica, el desconocimiento de lo real; es decir, todo lo que proporcionaba el

27. Se refiere Revilla a la escena que acontece cuando Rosita sale de su escondite y se abalanza sobre Faustino y su "inmortal amiga".

28. *Cf.* condiciones 3.ª y 5.ª de los principios de la crítica en la lección xxviii (Revilla, Alcántara, 1877).

29. "Es un genio, pero no un talento; es un poeta, pero no un dramático" (Revilla, 1884: 222); "Es que al Sr. Echegaray le sobra genio y le falta talento dramático" (Revilla, 1884: 286).

30. Véase la lección viii (Revilla, Alcántara, 1872: 44-50).

talento, dejaban al genio, indómito,[31] y al romanticismo restaurado, como una vía indefendible.

Lo que en diciembre de 1875 es futurización, cuando afirma que "El Sr. Echegaray no fundará escuela, o abrirá camino a los más extravagantes monstruos y a las enormidades más inconcebibles" (1875c: 402), es ya una materialización en 1879. Entonces, tras el estreno de *El nudo gordiano* de Sellés y con las esperanzas puestas en una regeneración a través del drama realista que esta obra encarna, el alejamiento de lo que simboliza Echegaray será más evidente. Quizá con el recuerdo en mente de las últimas caídas de Echegaray —especialmente *En el pilar y en la cruz* (26/2/1878) y *Correr en pos de un ideal* (15/10/1878)—, Revilla expone el teatro que necesita el momento y que puede avivar la escena dramática:

> [*El*] *Nudo gordiano* [de Sellés] es el drama de nuestros días, realista sin exageración, verdaderamente trascendental, lleno de elevación poética y de profunda enseñanza, tal como lo concibieron los grandes maestros antes citados. El éxito alcanzado por esta producción es un signo de los tiempos, y anuncia que no está lejana la hora en que el teatro se aparte del funesto camino que le trazó la escuela del señor Echegaray (Revilla, 1879b: 1).

Desde los inicios de su trayectoria crítica, el realismo es la opción de más oportunidad para Revilla, pero, en sus palabras, "un realismo idealizado, un realismo a la española, tan distante de la hueca declamación neo-romántica, como de la descarnada fotografía de los realistas franceses" (1875c: 403). A finales de 1875 cuando Echegaray solo lleva tres obras estrenadas, dos de ellas de considerable éxito, el crítico escribe un largo artículo revisando el estado actual del teatro español, y confiesa:

> Creemos que el teatro debe ser realista, en el sentido de que ha de inspirarse en la fuente viva de la realidad: de que no ha de ser una construcción subjetiva y *a priori*, sino objetivo-subjetiva, *a posteriori* y *a priori* a la vez, es decir, libre interpretación de la realidad embellecida con arreglo a idea; de que ha de ser reflejo exacto de la naturaleza humana, en sus caracteres, afectos, ideales y pasiones, y retrato de la sociedad en que se manifiesta y sobre la cual aspira a influir (Revilla, 1875c: 403).

En la definición de la "poesía dramática" que incorporó en la primera edición de sus *Principios de literatura general* en 1872 (lección XXXI), estaba ya con-

31. La obra se salva por la inspiración del artista. Pero repite Revilla que "el genio ha de ser limitado y refrenado por el talento, la discreción y el buen sentido, y ha de doblegarse, en el arte como en todo, a los preceptos y reglas que la razón impone, so pena de lanzarse en indómita carrera que le precipite a la postre en los abismos de lo repugnante o lo ridículo, o le haga salvar de un salto el espacio, no muy ancho por cierto, que le separa de la locura" (Revilla, 1884: 219-220).

tenida la necesaria conexión del género con la realidad y la vida, siempre desde la belleza. El teatro —nos dice allí Revilla— "expresa la belleza de la vida humana, en que lo subjetivo y lo objetivo se unen, [...] presentando ante el público, [...] el cuadro mismo de la vida en toda su realidad, en todo su esplendor, en toda su viveza" (Revilla, Alcántara: 1872: 172).

No es mi objetivo desarrollar aquí todo el ideal estético de Revilla y la progresión de las discusiones en torno a la naturaleza y el fin del arte, abordadas con detalle por Dorca (1998), Sotelo Vázquez (1988), García Borrón (1987) o Cristina Carbonell (1998). No obstante, me interesa detenerme en el sincretismo con el que —en "La tendencia docente en la literatura contemporánea" (1877)— remata Revilla la revisión de las discusiones entre realismo e idealismo, por un lado, y tendencia docente frente a realización de lo bello, por otro. Tras defender su propia fórmula como "la del arte por el arte, o mejor, por la belleza", razona su postura ratificando: "Preferimos, en igualdad de circunstancias, las obras que hacen pensar, sentir y gozar a las que sólo hacen gozar y sentir, pero no anteponemos las obras *de idea sin forma* a las *de forma sin idea*, sino todo lo contrario" (Revilla, 1877b: 219).

Me interesa fijarme en los términos del planteamiento de Revilla, porque resulta más obvio comprobar cómo la misma formulación con la que pedagógicamente exponía con seguridad su posicionamiento en 1877 se repite casi de manera idéntica tanto antes como después.

En julio de 1875, al abordar la crítica de *Las ilusiones del doctor Faustino*, de Valera, apuntaba "el hecho de que la sociedad moderna prefiere a las obras de arte que solo hacen gozar, las que hacen juntamente gozar y sentir, y que a estas mismas antepone las que además obligan a pensar" (1875a: 74). En diciembre de ese mismo año, al calibrar el estado actual del teatro español, sostenía: "Queremos ir al teatro a pensar, a gozar y a sentir; no solo a recrear la fantasía con cuadros sorprendentes y el oído con versos armoniosos" (1875c: 403). Un año después, en diciembre de 1976, al comentar el discurso pronunciado en el Ateneo por don Francisco Canalejas sobre la poesía lírica, volverá:

> [...] sin duda que una poesía de bella forma y de pobre o falsa idea valdrá más (artísticamente hablando) que una poesía profunda y filosófica de forma pobre y fea; pero en igualdad de circunstancias siempre aventajará en importancia e influencia el poeta que en forma bella diga algo al que en forma también bella no diga nada (1876c: 151).

En junio de 1879, con motivo de los debates en el Ateneo sobre los principios a que debe obedecer la crítica literaria, recapitulará de nuevo en su discurso-resumen:

> [Se prefiere] en todo caso la obra que en iguales condiciones de belleza tenga superioridad en el pensamiento, esta es una regla de la crítica; es indudable que en igualdad

de condiciones estéticas se ha de preferir la obra que añada a ellas un fin complejo y trascendental.[32]

Revilla permanecerá convencido de que el arte tiene como fin la realización de la belleza, pero desde muy temprano considerará que la obra bella puede —y debe— enriquecerse con la presencia de la idea y lo trascendente. Esta tendencia, según ha defendido Sotelo, se acentuaría en el bienio de 1877-1878 por un "teñirse [las señas de identidad de su estética] de un sentido positivista" (1988: 518). En ese bienio, clave para Sotelo, Revilla entiende la oportunidad de acoger el realismo y de que la realidad sea la base del arte, pero además comprende su valor social, y su posible fin moral.[33]

Si el fin del arte es para Revilla la realización de la belleza, sus críticas —teniendo en cuenta que el buen gusto debe ser una cualidad no solo del artista sino también del crítico— se vertebrarán en primer lugar a partir de la dicotomía belleza-fealdad. Los aciertos de Echegaray, los mayores elogios de Revilla, están estrechamente vinculados a la consecución de esa belleza, con mayor énfasis en los primeros dramas. De *La esposa del vengador* (1874) dirá que "no carece de belleza, movimiento, acción e interés" (1884: 202), que incluye "bellas y delicadas imágenes" (1884: 203), pero destacará asimismo el uso de metáforas "de dudoso gusto" (1884: 207). El asunto de *La última noche* (1875) le parece "repugnante" (1884: 215); y en general todo el drama le produce "un sentimiento invencible de horror y repugnancia, y casi nunca de verdadera emoción estética" (1884: 215). La comedia en un acto *Un sol que nace y un sol que muere* (1876) la define como "cuadro bellísimo que deleita y suspende el ánimo" (1884: 240), mientras que el final del drama *Cómo empieza y cómo acaba* (1876) le merece el adjetivo de "repulsivo" (1884: 259).

Al buscar la belleza en el efecto, en lo excepcional, Echegaray nunca llegaba a conciliar —y ese era su error fundamental, a juicio de Revilla— "lo real con lo ideal, lo verdadero con lo bello" (1877a: 75).[34] A partir de 1877 Revilla focaliza su atención no solo en la consecución o no de la belleza, sino también en la voluntad por parte de Echegaray de aspirar a la trascendencia en algunos de sus dramas. Aunque saludaba Revilla, con los nuevos estrenos, la senda del drama

32. "Ahora, que dentro de esto, que admitiendo la legitimidad de toda obra artística bella, que no dándolo todo a la intención del artista, se prefiera en todo caso la obra que en iguales condiciones de belleza tenga superioridad en el pensamiento, esta es una regla de la crítica; es indudable que en igualdad de condiciones estéticas se ha de preferir la obra que añada a ellas un fin complejo y trascendental [*sic*]". "Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y del desarrollo del arte" [Discurso-resumen en el Ateneo, 13/6/1879] (Revilla, 1883: 559).

33. Desde luego sus consideraciones toman en cuenta tanto el género de la novela como el teatral; porque tanto la novela de Galdós o Valera como la dramaturgia de Echegaray van modulando la propia estética de Revilla.

34. Desde muy temprano, hallamos reflexiones de Revilla en este sentido. En su crítica a *Un sol que nace y un sol que muere* (1876), sostiene que Echegaray nunca acierta a "unir la verdad con la belleza" (1884: 239), algo que contrarresta con su capacidad de conmover.

realista que tomaba Echegaray,[35] en el que del conflicto dramático se deducía una tesis, aún dominaban en sus composiciones los resabios de sus dramas de corte romántico, de manera que el efecto, la exageración, el peso de la fatalidad, solían invalidar o perjudicar la resolución del problema moral planteado.[36]

Tras analizar obras como *O locura o santidad* (1877), *Algunas veces aquí* (1878) o incluso la más temprana *La última noche* (1875), Revilla mostraba su convicción de que el drama psicológico-realista, el íntimo drama de la conciencia, era "el género del porvenir" (1884: 326) y el camino que "[debía] recorrer la dramática moderna" (1884: 280). Al mismo tiempo, creía con firmeza que, a pesar de su voluntad, Echegaray no era el escritor que podría —como Valera para la novela— liderar el cambio,[37] al fallarle, en su fantasía de la excepcionalidad, la capacidad de trasladar al drama lo verdadero de la vida contemporánea y la psicología de los caracteres; ello imposibilitaba la trascendencia.[38]

Pero llegó al Teatro Español *El gran galeoto*, el 19 de marzo de 1881, y las últimas referencias en la crítica de Revilla a la dramaturgia de Echegaray abrazaron el aplauso *casi* incondicional de esta muestra de arte docente o trascendental (Revilla, 1884: 370) que el crítico calificaba como "un verdadero título de gloria para su autor" (1884: 377). Hasta dos reseñas le dedicó Revilla, en la segunda de las cuales admitía:

> El principal mérito de *El gran Galeoto* es que el Sr. Echegaray [...] ha escrito un drama hecho al estilo moderno, sometido a los ideales del arte contemporáneo, o, lo que es igual, íntima unión de la poesía trascendental y docente con el realismo, realizada bajo las formas bellas que crea la imaginación inspirada del poeta (Revilla, 1881: 284).

35. *O locura o santidad* (1877) anunciaba, al parecer de Revilla, la entrada a "una nueva fase en la dramaturgia de Echegaray" ([*O locura o santidad*], *Críticas*, p. 280).

36. Muchos años más tarde, como si se tratara de una declaración de intenciones, Echegaray centró su discurso de ingreso a la Academia en torno a las "reflexiones sobre la crítica y el arte literario". Este fue leído el 20/5/1894, doce años después de la votación académica (28/7/1882) que lo había elegido para ocupar el sillón *e*. Al abordar en su discurso ante la Real Academia cuestiones como verdad y belleza, realismo e idealismo, o las leyes del arte, defendía la libertad artística como única ley, la negación de los exclusivismos, la posibilidad de encontrar belleza no solo en las cimas del ideal; y, sobre todo, la emoción estética como fin del arte.

37. Por otra parte, consideraba Revilla que el cambio debía venir apoyado por la interpretación de actores como Elisa Boldún, que contrarrestaran el poder de actores como Rafael Calvo en la aclimatación de la restauración romántica: "Elisa Boldún pudiera prestar un gran servicio al arte aclimatando entre nosotros el género realista (se entiende, el género realista racional), y destruyendo la obra de restauración romántica de que son coautores el Sr. Echegaray por una parte, y los Sres. Calvo y Vico por otra. Fundadas esperanzas tenemos de que así suceda, y de que a la gran actriz se deba no pequeña parte en la regeneración de nuestro teatro" (1884: 242).

38. En 1879 era Revilla claro al exponer el estado de la escena española. Al hacer balance del año cómico, afirmaba rotundo: "El teatro permanece divorciado de las necesidades y exigencias de la edad presente y no es reflejo de esta sociedad y representación de su vida, ni siquiera del trasunto de la realidad en la mayoría de los casos. Sin ideal y sin ley, vaga por la región de las sombras o vive de recuerdos, y no ha perdido, ni lleva camino de perder, los vicios que le son ingénitos en nuestra patria, o lo que es igual, el predominio de la forma sobre la idea, de lo lírico sobre lo dramático, y el tinte idealista que siempre tuvo. Retirados permanecen los grandes autores, en constante extravío el ingenio más poderoso que hoy pisa la escena, y agítanse [¿?] en flor o se precipitan en el abismo los ingenios noveles que más esperanzas ofrecían" (Revilla, 1879b: 2).

Por primera vez el canon estético del que quizá fue el crítico más sobresaliente de la década de los setenta, Manuel de la Revilla, y el arte poético del futuro Nobel José Echegaray parecían, finalmente, coincidir.[39]

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (1885). *Sermón perdido (crítica y sátira)*. Madrid: Fernando Fe.

— (1971a). "Del teatro". En: *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, pp. 50-64.

— (1971b [1881]). "El libre examen y nuestra literatura presente". En: *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, pp. 65-78.

— (1971c [1881]). "*Mar sin orillas*". En: *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, pp. 120-137.

"Ateneo" [Glosa sobre los debates en el Ateneo sobre los principios de la crítica, y en concreto la intervención de Revilla] (1879). *El Globo*, n.º 1341 (18 de junio), p. 1.

Castilla, Alberto (1979). "Teatro y sociedad en la restauración: la era de los divos". *Tiempo de Historia*, año v, n.º 57, pp. 92-109.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Cristina Carbonell, Marta (1998). "Manuel de la Revilla, crítico de Galdós". En: Díaz Larios, Luis F.; Miralles, Enrique (eds.). *Del Romanticismo al realismo*. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo xix (Barcelona, 1996). Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, pp. 89-101.

Dorca, Toni (1998). *Los albores de la crítica moderna en España. José del Perojo, Manuel de la Revilla y la* Revista Contemporánea. Valladolid: Universitas Casteilae.

García Borrón, Carlos (1987). *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*. Madrid: Porrúa Turanzas.

Echegaray, José (1879). "Dos palabras al público". En: *Cómo empieza y cómo acaba* (drama estrenado en el Teatro Español el 9/11/1876). Madrid: Imprenta de José Rodríguez, pp. 9-14.

— (1894). "Discurso leído ante la RAE en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Echegaray, el día 20 de mayo de 1894". Madrid: RAE.

Mathias, Julio (1970). *Echegaray*. Madrid: E.P.E.S.A.

Revilla, Manuel de la (1875a). "Crítica literaria. *Las ilusiones del Doctor Faustino* por D. Juan Valera". *Revista Europea* (11 de julio), pp. 73-77.

— (1875b). "Revista crítica". *Revista Contemporánea* (15 de diciembre), pp. 121-128.

— (1875c). "Del estado actual del teatro español". *La Ilustración Española y Americana*, supl. al n.º xlvii (22 de diciembre), pp. 402-406.

— (1876a). "La decadencia de la escena española y el deber del gobierno. ii". *El Globo*, n.º 297 (24 de enero), pp. 1-2.

39. La temprana muerte del crítico en septiembre de 1881 impidió que reconociera otros posibles caminos de experimentación en la dramaturgia de Echegaray, que sí tuvieron ocasión de detectar sus contemporáneos en la década de los noventa, como Pardo Bazán, Galdós o Clarín.

— (1876b). "El nuevo drama del señor Echegaray [*Cómo empieza y cómo acaba*]". *Revista Contemporánea*, n.º 6 (noviembre), pp. 413-430.
— (1876c). "Canalejas (D. Francisco), Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid resumiendo los debates sobre la poesía lírica" (30/12/1876). En: Revilla, Manuel de la (1884). *Críticas* (1.ª serie). Burgos: Imp. de D. Timoteo Arnaiz, pp. 149-158.
— (1877a). "La dramaturgia del Sr. Echegaray". *La Academia*, vol. 1 (4 de febrero), pp. 72-76.
— (1877b). "La tendencia docente en la literatura contemporánea". *La Ilustración Española y Americana*, supl. al n.º xii (30 de marzo), pp. 218-219.
— (1877c). "Bocetos literarios. D. José de Echegaray". (30/10/1877), *Revista Contemporánea*, año ii-iii. Tomo xi, septiembre-octubre 1877, pp. 487-497.
— (1879a). "Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y del desarrollo del arte" [Discurso-resumen en el Ateneo, 13/6/1879]. En: Revilla, Manuel de la (comp.) (1883), *Obras de Manuel de la Revilla*. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico, pp. 535-565.
— (1879b). "Balance del año cómico. Artículo primero. Obras y autores". *El Globo*, n.º 1839 (16 de junio), pp. 1-2.
— (1881). "Revista crítica de la última temporada cómica". *Revista Hispano-Americana* (16 de julio), pp. 279-294.
— (1883). *Obras de Manuel de la Revilla*. Prólogo de Antonio Cánovas del Castillo; discurso preliminar de Urbano González Serrano. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico.
— (1884). *Críticas* (1.ª serie). Dedicado por la viuda de Revilla a Cánovas del Castillo. Burgos: Imp. de D. Timoteo Arnaiz.
Revilla, Manuel de la; Alcántara García, Pedro de (1872). *Principios de literatura general e historia de la literatura española*. Madrid: Tipografía del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.
— (1877). *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*. 2.ª ed., aumentada y completamente refundida. Madrid: Librerías de F. Iravedra y A. Novo. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. disponible en: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n513 (consulta: junio de 2022).
Sotelo, Adolfo (1988). "Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla". En: Lissorgues, Yvan (coord.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo xix*. Barcelona: Anthropos, pp. 515-532.
Yxart, José (1894). *El arte escénico en España*. Vol. 1. Barcelona: Imprenta de La Vanguardia.