Zola e Ibsen a finales del siglo XIX. La labor crítica de José Ortega Munilla

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

"Mi gran afición era, y..., lo es todavía, el periodismo" (Carretero, 1917: 22). Así lo declaraba José Ortega Munilla en una de las famosas entrevistas que José María Carretero, es decir, El Caballero Audaz, publicaba en el semanario *La Esfera*, el 3 de noviembre de 1917, cuando ya contaba con sesenta y un años de edad, se había prácticamente retirado de su labor profesional y apenas faltaban cinco años para su fallecimiento, en 1922.

Este trabajo que sigue quiere ser un primer peldaño en un proyecto de más largo recorrido: analizar la figura de José Ortega Munilla desde la conjunción de múltiples perspectivas metodológicas y críticas que permitan situar su trayectoria y su obra en el lugar que merecen. La faceta más conocida y estudiada —al margen de ser, en nuestro canon cultural, el padre de José Ortega y Gasset— es, sin duda, su huella en el naturalismo en España, como crítico y como creador. Su activa participación en los debates sostenidos en el Ateneo madrileño (1881-1882) y sus ecos en la prensa periódica, así como su aplicación práctica en la escritura de novelas como *El fondo del tonel* (1881-1884) o *Cleopatra Pérez* (1884), han sido estudiados en diversas obras, desde trabajos señeros como el de Ruth Schmidt (1973) hasta análisis más recientes como el del profesor José Manuel González Herrán (1996: 345-358) o el de la profesora Lieve Behiels (2000: 51-66), entre otros.[1]

Otro lado del prisma, su labor como periodista y su conexión con muchos de los principales escritores e intelectuales españoles del último tercio del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, ha sido atendido desde distintas ópticas. Debemos partir de una tesis doctoral que devino una primera y fundamental sistematización hemerográfica de toda la obra periodística de Ortega Munilla, de Carmen Caffarel Serra (1988), tesela insoslayable que, a nuestro juicio, y tras la mejora de los fondos de nuestras hemerotecas, merece una revisión y actualización atenta, pero en la que sobresale el ingente esfuerzo por localizar, ordenar y

1. Remitimos a otras referencias bibliográficas, como: López, 1991: 1005-1024; 1985: 7-15.

estudiar las colaboraciones de Ortega en publicaciones como *La Ilustración Española*, *La Ilustración Artística*, *Los Lunes de El Imparcial*, *La Diana*, *Revista de España*, *Madrid Cómico*, *Diario de la Marina*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *ABC* o *La Vanguardia*, desde 1876 hasta 1922. En paralelo, contamos con estudios sobre su relación con escritores como Benito Pérez Galdós (Schmidt, 1971: 107-112; López Quintáns, 2012: 231-248), Emilia Pardo Bazán (Thion Soriano-Mollá, 2014), Ramón Pérez de Ayala (Alonso, 2012: 11-33) o Ramón del Valle-Inclán (Alonso, Juan Bolufer, 2009: 95-152).

Y es precisamente esta cara del poliedro, su labor como agente cultural y literario central en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, la que queremos estudiar en un proyecto que merece más detenimiento y que, esperamos, irá viéndose completado en siguientes fases. Ortega Munilla no fue solo un periodista, un gran cronista de la ciudad de Madrid (Caffarel, 1989: 279-290), fue el mejor director de uno de los suplementos literarios más importantes de finales del XIX: *Los Lunes de El Imparcial*. Como defiende Caffarel Serra, "José Ortega Munilla logró elevar la calidad y el prestigio de *Los Lunes* a una de las cimas más altas de la época, convirtiéndose en la tribuna preferida de los autores más relevantes del momento, y la más deseada por muchos autores noveles" (1988: 511).

Sus años como director de *Los Lunes*, que compaginaba con tareas de dirección secundando a Rafael Gasset, su cuñado, en la rotativa madre *El Imparcial*, transcurren entre 1879 y 1906, y durante ellos las páginas del suplemento madrileño vieron pasar las plumas de José Zorrilla, Juan Valera, José Echegaray, Marcelino Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón, Leopoldo Alas —tras la reconciliación con Ortega, por el incidente sobre *La Regenta* (Ortega, 1964: 259-260; Vilanova, 1991: 10)—, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda... En otras palabras, fue un auténtico canon vivo de la literatura y la crítica españolas del último tercio del siglo XIX. Ortega Munilla fue, además, un director bondadoso y de mirada abierta a los cambios, ya que *Los Lunes* publicaron textos de los novelistas más jóvenes en el fin de siglo, como Valle-Inclán, Azorín o Maeztu. Recordaría años después Alberto Insúa:

> Sus veintisiete años de los *Lunes* no hicieron de él un árbitro que pretendiese imponer sus gustos, favorecer a sus amigos e ignorar a los que no lo fueron, sino todo lo contrario: un espíritu abierto a todas las expresiones literarias siempre que obedecieran a este o aquel temperamento, a tal o cual escuela o tendencia, y que en sus autores reconociera o adivinase esos dones que concurren en el verdadero escritor (Insúa, 1959: 230).

Es precisamente la menor atención al diapasón crítico de Ortega Munilla acerca de la literatura finisecular lo que nos encamina al propósito central de este capítulo: una primera tentativa para justipreciar el calado y alcance del quehacer de Ortega Munilla como crítico literario de las novedades más candentes del momento.

Para ello hemos partido del magnífico trabajo de Cecilio Alonso (junto con Encarna Marín) de sistematización y ordenación minuciosas en los dos tomos de *Índices de "Los Lunes de El Imparcial"* (2006). Con el objetivo de fijar un marco cronológico sucinto, que tuviera cabida en los límites de este primer estudio, nos hemos detenido en la última década del siglo XIX: desde 1890 hasta la simbólica fecha en la historia de la novela española de 1902 —sobradamente conocidas, aparecen las novelas de José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán que inaugurarían a ciencia cierta el devenir de la nueva narrativa española del siglo XX.

1. Ortega Munilla y la literatura española en el fin de siglo

No son muchas las obras españolas que fueron objeto de crítica o reseña en la colaboración de Ortega Munilla en los años noventa —se entremezclan autores que han pasado a la posteridad con otros nombres menos conocidos: José Rodríguez Carracido, Jacinto Octavio Picón, Tejón y Rodríguez, Nicanor Rey Díaz, Mariano de Cavia, Javier de Burgos, Pedro Antonio de Alarcón, Miguel de los Santos Álvarez, Echegaray, Pérez Galdós o Sellés—. Más interesante nos parece acercarnos al listado de colaboradores de *Los Lunes* en estas mismas fechas, nómina de escritores autorizada o solicitada por el director del suplemento. A los nombres ya canónicos de novelistas como Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Jacinto Octavio Picón o José María de Pereda; críticos como Frederic Balart, Urbano González Serrano, Rafael Altamira, Josep Yxart o Ramón D. Perés; o poetas y dramaturgos como Ramón de Campoamor o José Echegaray; se sumaron en las páginas de *Los Lunes* nombres menos conocidos, pero que marcarían el compás de la escena literaria con el cambio de siglo, tras superar una clara resistencia a la llegada del modernismo literario por parte de una redacción marcadamente partidaria del modelo estético realista y naturalista (Alonso, 2006, I: XXVI-XXXII): Salvador Rueda, Luis Bonafoux, Manuel Bueno, Vicente Blasco Ibáñez, Luis Taboada, Eugenio Sellés, Silverio Lanza, Emilio Ferrari, Eduardo Zamacois, Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Marquina y, los nombres propios del 98, Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Pío Baroja, José Martínez Ruiz y Ramón del Valle-Inclán.

Esta suma incompleta da cuenta de la amplitud de miras y la sensibilidad hacia la modernidad, hacia lo nuevo, del director de *Los Lunes*, José Ortega Munilla, así como de su conciencia de que la oferta literaria que brindaba su suplemento debía, sin realizar concesiones en cuanto a la calidad, abarcar un espectro amplio de perfiles lectores. La función social de *Los Lunes*, educar sensibilidades y aumentar la afición y formación lectora de la sociedad española, propósito de raigambre institucionista, queda clara en la selección de los colaboradores literarios de la publicación. Define certero Cecilio Alonso:

> A lo largo de su trayectoria, el suplemento de *Los Lunes de El Imparcial* consolidó una línea universalista, aglutinando intereses culturales orientados a la configuración de una conciencia nacional no excluyente, bajo una ideología democrática y pretendidamente interclasista, que tropezaba con el negativo condicionante de hábitos de lectura muy débiles (Alonso, 2006: xv).

Y por la escasez de hábitos lectores se lamentaba Ortega Munilla saludando la novedad galdosiana de *Fortunata y Jacinta*: "La prensa dedica a las obras literarias menor interés del que merecen. Esto no es culpa de la prensa, sino del público, que aún no ha llegado a aquel grado de cultura necesario para entretener su tiempo leyendo un libro" (Ortega Munilla, 1887). Y en una interesante reflexión socioeconómica acerca de la situación del escritor en España (Ortega Munilla, 1892b; 1892c), denuncia el escaso o nulo ejemplo que la clase dirigente del país daba en ese sentido:

> [...] en España hay jefes de partido, ministros, personajes, diputados, senadores y altos funcionarios que *jamás* han comprado un libro español de bella literatura, y que son poquísimos los que tienen la costumbre de leer —costumbre que parece una necesidad en la gente culta... (Ortega Munilla, 1892c).

Ortega Munilla salpica sus trabajos críticos con reflexiones que secundan esta concepción gineriana de la función pedagógica de la lectura y, si bien lejos de la acepción defendida por Alas de la crítica higiénica, sí vamos a leer ideas más cercanas a lo que Martínez Ruiz definiría, a principios del xx, como una crítica literaria impresionista. Frente a Balart o a Clarín, críticos ambos en su suplemento, Ortega se describe a sí mismo como "noticiero de las artes": "Me limito a reproducir mis impresiones de lector, sin aspirar a otro triunfo que el de haber satisfecho el ansia de saber del público" (Ortega Munilla, 1892: 1). Y es el tono que escoge, así como una mirada siempre generosa con la novedad, un tono amable de invitación a la lectura y a las ansias de conocimiento de sus lectores. A medio camino de la *captatio benevolentiae* y de la defensa de una manera de hacer, fija Ortega esta declaración de intenciones:

> [...] ni aspiro al dictado de crítico, ni quiero pasar de ser uno de tantos periodistas que estudia el problema del día conforme se le presenta, más por distraer al respetable público, si a tanto llego, que por dejar sentadas bases indiscutibles.
>
> Estos apuntes serán ligeros, sin afeite retórico alguno y sin buscar un método expositivo que está reñido con mi manera descuidadísima de escribir. Tendrán, eso sí, de sinceros lo que les falte de profundidad y de sentido crítico (Ortega Munilla, 1892b).

La naturaleza krausista de *Los Lunes*, clara en la primera etapa del suplemento (1874-1879) debido al influjo de Eduardo Gasset, conecta con evidentes

intereses regeneracionistas que se deducen, asimismo, de la nómina de intelectuales y escritores antes citada —a la que podríamos sumar los nombres de Joaquín Costa, Julio Burell o Nicanor Rey Díaz—. Y si Unamuno pedía, en los famosos ensayos publicados en 1895 en *La España Moderna*, que abriéramos las ventanas a los vientos europeos, Ortega Munilla conectó la literatura española con literaturas extranjeras en las páginas de su suplemento con la voluntad de tejer un diálogo al mismo nivel entre nuestros escritores y los autores de otros lares, para favorecer el intercambio de ideas y estéticas y para reflexionar acerca de posibles caminos para la redefinición de géneros que juzgaba ante un callejón sin salida.

2. La literatura extranjera *fin du siècle* en la mirada de Ortega y Munilla. El maestro Émile Zola

Es por ello que, fijado el marco cronológico, nos ha parecido interesante detenernos en las breves pero significativas críticas de Ortega Munilla sobre autores extranjeros que, bien por finalizar su trayectoria —como Zola—, bien por encarnar el espíritu del siglo que venía —como Ibsen—, van a ser centrales en el fin de siglo.

Dos importantes artículos son los dedicados a Émile Zola. El primero, "La última novela de Zola", sobre *La bestia humana*, se abre con otra reivindicación de la lectura como síntoma de desarrollo intelectual:

> Uno de los signos de cultura por los cuales se comprende cuán grande ha llegado a ser el desarrollo intelectual de Francia es el interés que despiertan allí las obras literarias [...].
>
> Este interés vivísimo que despiertan las obras literarias se refleja en las columnas del periódico, en la conversación social, y tiene su confirmación total, la más expresiva, concluyente y útil en la fortuna que rápidamente adquieren, no solo los escritores de primer orden, sino hasta los de mérito muy discutible (Ortega Munilla, 1890).

Describe con celo el método del novelista experimental:

> Zola viene haciendo la historia natural y social de una familia bajo el segundo imperio. Aplica la fisiología de Claudio Bernard al estudio de los caracteres; busca la causa del fenómeno humano, no solo en los misteriosos y recónditos ámbitos del alma, sino más bien en los pliegues de la materia (Ortega Munilla, 1890).

Tras ello, el crítico madrileño, que conoce bien tanto la obra narrativa de Zola como sus artículos críticos, y que había defendido la necesidad del naturalismo para dar un nuevo viraje a la novela europea, sentencia:

> Pero Zola ha exagerado su sistema, y nos parece que en el libro que acaba de publicar, el médico, el alienista, el fisiólogo, ocupan un lugar más importante que el poeta y el novelista. En fuerza de observar lo material, ha llegado a perder Zola de vista el aspecto general del hombre, la condición más común del género humano. Se ha perdido en el laberinto de lo excepcional, y dejando de ser el autor de tantos caracteres como vagan por sus obras, que vivirán lo que viva la memoria del lector [...], se ha convertido en el narrador de casos teratológicos. No pinta aquello que ve por el mundo, y a esto le obligaba su condición de escritor naturalista; pinta una excepción que él ha encontrado en su clínica de novelista fisiólogo (Ortega Munilla, 1890).

Estas consideraciones se inscriben en el movimiento que estaba sacudiendo la literatura europea desde la segunda mitad de la década de los ochenta y que estaba abriendo el género de la novela al psicologismo francés, al espiritualismo de la novela rusa y a la prosa poética finisecular. Y muestran también una clara sintonía por la idiosincrasia particular del naturalismo en España, que pugnaba por equilibrar espíritu y materia, conciencia y fisiología. Asimismo, son aseveraciones coherentes con la concepción del naturalismo que Ortega Munilla había defendido siempre. En palabras de Ruth Schmidt:

> José Ortega Munilla, tanto en sus críticas publicadas en los periódicos de la época como en sus novelas, mostró su interés por Zola y el Realismo-Naturalismo. Sin embargo, Ortega no fue un teórico y permaneció simplemente como un mero comentador del panorama literario sin formular ningún criterio definido para el arte Realista-Naturalista. Como ha sido señalado, para él, Realismo, Naturalismo, verdad y realidad son palabras equivalentes, y, por lo tanto, su terminología es de dudoso significado. Lo que él defendía era el derecho del escritor a retratar todos los aspectos de la vida aunque esto no implicara un desmedido interés por los elementos más míseros de ella. El movimiento vino como un necesario desarrollo y antídoto contra la degeneración de la novela después de Balzac, pero para los españoles especialmente fue también una vuelta al realismo de Cervantes y Quevedo (Schmidt, 1973: 188-189).

Así lo leemos en este fragmento de la crítica a *La bête humaine*:

> [...] hasta ahora los triunfos del novelista se habían fundado en que podíamos comparar sus creaciones con la realidad. Veíamos al pueblo bajo encanallado, prostituido, sometido a la embriaguez como Zola nos lo presenta en *L'Assomoir*; veíamos la prostitución triunfante, destruyendo los vínculos de la familia y diseminando en el ambiente social los miasmas mefíticos del amor comprado, como Zola nos lo expresa en *Nana* (Ortega Munilla, 1890).

Sigue desgranando aciertos narrativos, hasta que concluye:

> Ahora no; ahora Zola prescinde por completo de sus teorías naturalistas y se lanza en pleno romanticismo. Así como Víctor Hugo presentó en *Quasimodo* un ser excepcional, de igual modo Zola nos presenta otro monstruo, un ser singularísimo, en la máquina la *Lisson* (Ortega Munilla, 1890).

Esta inclinación por el realismo se hace patente en otra de las aseveraciones a la ya citada entrevista de El Caballero Audaz en *La Esfera*: "Mis dos maestros de diario estudio han sido y son Balzac y Galdós" (Carretero, 1914: 22). Nos brinda en el artículo de *Los Lunes* una poética narrativa propia y su singular estética realista:

> Es preciso que el literato se atenga a la realidad, entendiendo por tal no solamente aquello que se ve en el mundo físico, sino aquello que se ve en el mundo moral, lo cual quiere decir que la literatura no se refiere solo a la exterioridad de la forma, a la superficie, sino que va hasta el fondo, y así, cuanto más verdadera es la escena descrita, más literaria ha de resultar la página en que se describa (Ortega Munilla, 1890).

Al error de reducir una realidad múltiple y heterogénea a un único aspecto sesgado, suma Ortega otro defecto estructural de la novela de Zola: el efectismo o sensacionalismo excesivo, la acumulación de eventos inverosímiles. Comenta el autor de *Cleopatra Pérez*:

> Lo que llama Zola el *train-train* de la vida resultaba en todas sus obras —salvo algunas excepciones, que no eran sino errores de autor—, lógico, humano, evidente e indiscutible. Pero en *La bestia humana* Zola procede no ya como un romántico, sino como un efectista que trata de producir la sensación en los lectores acumulando inexactitudes, errores, poniendo lo fantástico sobre lo verosímil, alejándose por completo de la realidad y despreciando los comentarios del buen sentido (Ortega Munilla, 1890).

Con todo y con eso, elogia el periodista la multitud de méritos que el talento y el oficio de Zola muestran todavía en su novela: "maneja los colores a maravilla" (Ortega Munilla, 1890).

Doce años más tarde, ante la noticia del multitudinario entierro de Émile Zola en París, Ortega Munilla reivindica precisamente el magisterio del autor de *Nana* a la hora de representar con lucidez y rigor a partes iguales los sueños, temores y vicisitudes del cuerpo social francés, de un personaje colectivo que Ortega define como "muchedumbre". Así, frente a Balzac —"el gran creador de caracteres"— o frente a Flaubert —"el maestro de la corrección, dueño de todos los secretos del arte literaria, concienzudo distribuidor de sus efectos"—, Zola se erige a ojos de Ortega Munilla como quien:

> [...] ha sabido pintar con grandes y nobles pinceladas el enjambre de los hombres, el conjunto de cuerpos y de ideas, el todo físico y moral que se compone de miles de co-

> razones, de miles de cerebros, del confuso rumor de las palabras y de los gritos que saltan de boca en boca, como las espumas del mar de ola en ola (Ortega Munilla, 1902).

Siguen a las emocionadas palabras del crítico referencias a las novelas que, a su juicio, habían logrado plasmar con acierto el alma y el cuerpo de las gentes, como *L'assomoir*, *Germinal* o *La débacle*. Casos que conecta Ortega Munilla con el humanismo crítico y reformista de Zola, en esta enumeración cargada de patetismo:

> Es que su doctrina filosófica, su convencimiento político, su aspiración humana se referían a los más, a los que carecen de todo, a los que llenan de cieno, lágrimas y lamentos las lagunas de la sociedad, a los que son carne de cañón en las batallas, sebo lubrificante en las máquinas de las grandes industrias, puente de carne recién muerta tendido sobre el abismo del odio de las razas, miserable materia de experimentación para la ciencia, números en los cuadros estadísticos... (Ortega Munilla, 1902).

Quizá estemos pecando de anacronismo o de forzar el significado de un texto, pero ¿cómo no proyectarnos hacia el futuro y pensar en el "hombre masa" y en el deseo del hijo, Ortega y Gasset, de sacudir al hombre de un abotargamiento del espíritu y de la voluntad? Continúa Ortega Munilla: "La desdicha de los más, el atropello de los fuertes sobre los débiles, la ignorancia de la masa que facilita el triunfo de los que la dominan, son las claves sobre las que ha escrito Zola su poema inolvidable" (Ortega Munilla, 1902). De nuevo, la mirada regeneracionista, institucionista, puesta en la necesidad de mejorar la educación de la sociedad para lograr un progreso, una mejora, un proyecto de futuro incluyente que nos permita salir del marasmo del presente.

3. Ibsen, el simbolismo y sus desvíos

Clarín, introductor de Ibsen en España a comienzos de la década de los noventa con los artículos "Ibsen y Daudet" e "Ibsen y Echegaray", publicados en *La Correspondencia de España* —11 y 25 de enero y 2 de febrero de 1891, el primero; y 2, 3 y 28 de abril de 1892, el segundo—[2] y recogidos el año siguiente en *Ensayos y revistas* (Alas, 1991: 317-333), señalaba precisamente la correcta imbricación de las leyes de la herencia en la configuración de los personajes del dramaturgo: "la herencia se muestra no en forma de tesis, sino como las cosas deben presentarse en escena, en cuerpo y alma, en la figura de Oswaldo Alving, pintor" (Alas, 1991: 319), en referencia al drama *Los aparecidos*, que acabaría llamándose *Los espectros* con el paso de los años y el refinamiento de las traducciones.

2. Para una mayor información acerca del Clarín crítico teatral, véase: Romero Tobar, 2002: 107-124.

Son los primeros compases de la década de los noventa el marco de recepción y traducción de Ibsen en España —tema al que han dedicado estudios indispensables Gregersen (1936), Siguán (2003), Doménech Rico (2003), Rubio Jiménez (2006) y Fernández Muñiz (2016)—: la primera traducción de Ibsen al castellano fue la *Casa de muñecas* (1892), por *La España Moderna*, revista que recogería, junto con la publicación hermana *Revista Internacional*, hasta cinco dramas de Ibsen en los próximos dos años: *Los aparecidos* (1892; más conocida como *Los espectros*), *Hedda Gabler* (1892), *La dama del mar* (1894) y *Un enemigo del pueblo* (1894), probablemente vertidas desde sus traducciones francesas por José de Caso y Blanco (Fernández Muñiz, 2016: 17; Rubio Jiménez, 2006: 30-32).

Pero es precisamente en el año 1892 cuando José Echegaray realizaría un interesante juego de adaptación y recreación del drama ibseniano *Los aparecidos* en la escritura de *El hijo de Don Juan* (Doménech, 2003: 1988-1989). Y si bien menciona a Clarín, "el insigne crítico", junto a Balart, para que se ocupen del dramaturgo nórdico "cuando bien les parezca en estas columnas, que honran con sus firmas", José Ortega Munilla señala a Echegaray como el introductor de Ibsen en España, haciendo referencia precisamente a "la feliz inspiración de escribir un drama sobre el pensamiento de *Les Revenants*":

> Muchos años ha tardado en llegar a España la fama del gran dramaturgo noruego Henrik Ibsen, y para que se cite alguna de sus producciones y se imprima su nombre en los periódicos, ha sido preciso que partiese la iniciativa de un hombre tan amigo de lo nuevo y tan estudioso como el insigne Echegaray, que sigue el movimiento intelectual del siglo en todas sus manifestaciones (Ortega Munilla, 1892d).

Ortega Munilla confirma la mediación de las traducciones francesas en su artículo de *Los Lunes* e identifica como aciertos de Ibsen sus aportaciones para la necesaria renovación del teatro europeo, que a juicio del crítico pasaban por adaptar a las tablas "el análisis, la experimentación que habían sido llevados a la literatura novelesca por Balzac y Zola, por Galdós y Eça de Queiroz" (Ortega Munilla, 1892d); en ocasiones, el diapasón crítico nos dice más de la estética del propio crítico que de la poética del objeto de estudio en cuestión. El periodista celebra la innovación ibseniana de plasmar en su teatro la influencia de la herencia en la creación de los temperamentos de los personajes: "En Oswald Alving se reproducen espantosamente los desvaríos y las aberraciones de su padre el chambelán" (Ortega Munilla, 1892d).

En paralelo, Ortega Munilla observa cómo Ibsen, figura fronteriza, es capaz de sumar en una perfecta simbiosis rasgos de las estéticas vigentes en el último tercio del XIX con una de las novedades que se impondría en el fin de siglo: el simbolismo. Comenta Ortega:

> La pobre madre ha querido enterrar la sombra odiosa del chambelán bajo los cimientos de un edificio santo. Con la fortuna que dejó aquel ser de perturbado tem-

> peramento ha edificado un asilo para los pobres. Antes de inaugurarlo, el fuego lo destruye.
>
> Y aquí aparece el simbolismo, que a despecho de todos los nuevos procedimientos literarios se impone como síntesis de la idea matriz de una obra, como un modo, el más eficaz y elocuente de expresarla (Ortega Munilla, 1892d).

Los juicios de Ortega en este artículo de *Los Lunes* coincidirán con los de los grandes nombres de su tiempo. Yxart reflejará la huella de Ibsen en el público español en *El arte escénico en España* (1894) y cómo resultaría una figura indispensable para abrir las puertas a una posible vía de renovación del teatro español y europeo, el teatro simbolista, conectándolo con un propósito regeneracionista. Dos años antes, Jacinto Benavente ya señalaba la importancia de los símbolos ibsenianos (Siguán, 2003: 2161-2162), y en 1893 Emilia Pardo Bazán se sorprendía ante el "extraño teatro" de Ibsen que tan bien conectaba con las nuevas ideas teatrales y sociales del momento (Thion Soriano-Mollá, 2003: 381).

En julio de 1896, Miguel de Unamuno sentaba cátedra en "La regeneración del teatro español" aparecido en *La España Moderna*:

> Todo teatro grande es psicología espontánea, como la realidad misma; en los dramas no debe haber psicología sino psique, alma. El teatro de Shakespeare, el de Lope, el de Calderón mismo, enseñan psicología, como la enseña la realidad misma [...].
>
> Con el psicologismo vuelve al teatro, remozado y vigorizado en baño de mayor realidad, el espíritu que informó nuestros autos sacramentales, y los dramas alegóricos, vuelve en otra forma, y bienvenido sea, el drama de conceptos. Bienvenido, sí, porque los conceptos tienen, como los hombres, vida interior y dramática y alma; un concepto es una persona ideal llena de historia y de intra-historia [...]. El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nueva vida (Unamuno, 2007: 245).

Puntualiza en este sentido el profesor Sotelo: "Unamuno abogaba para la regeneración del teatro por el retorno de un teatro de ideas (Ibsen pasado por Calderón) y por un teatro popular (en el sentido de volver al pueblo y expresar su personalidad)" (Sotelo Vázquez, 2014: 222).

Ortega Munilla observa sagazmente, como los intelectuales y escritores coetáneos que acabamos de citar, que el simbolismo es una escuela que parece funcionar como crisol idóneo en el que se conjuguen la sensibilidad antigua y la nueva. Sin embargo, como Unamuno criticaría los abusos del ripio modernista con el croar de las ranas de "A la corte de los poetas", el director de *Los Lunes* denunció los desvíos excesivos de las escuelas finiseculares: "la borrachera *fin de siècle*", que ejemplifica con la moda de ingerir éter. Entre ironías, se exclama Ortega:

> Hablaba el poeta del éter en sus odas empedradas de ripios; encerrábalo en frasco de esmerilado tapón el boticario; usábalo la dama histérica para calmar sus ataques nerviosos. Era algo misterioso, científico y triste, cuyo olor indicaba la presencia del médico (Ortega Munilla, 1892a).

Y lanza una última flecha, definitiva: "Escribir es una operación mecánica. Escribir intelectualmente es una operación divina. Sin éter y con éter, el tonto es tonto. Con plumas y vivo, lo mismo que sin plumas y asado, el pavo es un pavo" (Ortega Munilla, 1892a). O como habría afirmado en Londres un año antes Oscar Wilde en el prefacio a *The Picture of Dorian Grey* (1891): "There is no such thing as a moral or an inmoral book. Books are well written, or badly written. That is all" (Wilde, 1985: 3).

En resumen, Ortega Munilla realizó una tarea infatigable como periodista, crítico y agente cultural y literario —no profesional, pero sí *de facto* al abrir las puertas de su periódico a tantos grandes autores— a lo largo de su vida. En este breve acercamiento, nos hemos detenido en cómo su mirada y sus decisiones como director del suplemento *Los Lunes de El Imparcial* conectaron con un canon literario y cultural todavía vigente y de raigambre realista-naturalista, pero a la vez con nuevas plumas y nuevas ideas que anunciaban ya la llegada del siglo XX.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (Clarín) (1991 [1892]). "Ibsen y Daudet". En: Clarín. *Ensayos y Revistas*. Ed. de Antonio Vilanova. Barcelona: Lumen, pp. 317-333.

Alonso, Cecilio (2012). "Tres cartas de Pérez de Ayala a Ortega Munilla (1904-1907)". *Moenia*, n.º 18, pp. 11-33.

Alonso, Cecilio (con Encarna Marín) (2006). *Índices de "Los Lunes de El Imparcial"*. 2 vols. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Alonso, Cecilio; Juan Bolufer, Amparo de (2009). "Epistolario de Ramón del Valle-Inclán a José Ortega Munilla en la Fundación Ortega y Gasset". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 34, n.º 3, pp. 95-152.

Behiels, Lieve (2000). "'El encadenamiento de pequeñeces' en *Cleopatra Pérez* de José Ortega Munilla". *Letras Peninsulares*, vol. 13, n.º 1, pp. 51-66.

Caballero Audaz, el (véase *Carretero, José María*).

Caffarel Serra, Carmen (1988). *La labor periodística de Ortega Munilla*. Tesis doctoral, dirigida por Andrés Amorós. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

— (1989). "La imagen de Madrid a través de la mirada de un periodista del XIX: Ortega Munilla". En: Otero, Luis Enrique; Bahamonde, Ángel (eds.). *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*. Vol. 2. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 279-290.

Carretero, José María (El Caballero Audaz) (1917). "Nuestras visitas. El maestro Ortega Munilla". *La Esfera* (3 de noviembre), pp. 21-22.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Doménech Rico, Fernando (2003). "Otros dramaturgos". En: Huerta Calvo, Javier (dir.); Doménech Rico, Fernando (coord.); Peral Vega, Emilio (coord.). *Historia del teatro español*. Vol. ii. *Del siglo xviii a la época actual*. Madrid: Gredos.

Fernández Muñiz, Iris (2016). "*La España Moderna* y la recepción temprana de Ibsen en España: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español". *Cartas Hispánicas*, 6.

González Herrán, José Manuel (1996). "Trenes en el paisaje (1872-1901): Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas". En: *Paisaje, juego y multilingüismo*. Vol. 1. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 345-358.

Gregersen, H. (1936). *Ibsen and Spain*. Cambridge: Harvard University Press.

Insúa, Alberto (1959). *Memorias*. Vol. iii. *Amor, viajes y literatura*. Madrid: Tesoro.

López, Ignacio Javier (1985). "Ortega Munilla y la doble génesis de *La desheredada*". *Anales Galdosianos*, 20-2, pp. 7-15.

— (1991). "En torno a la recepción del naturalismo en España". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39-2, pp. 1005-1024.

López Quintáns, Javier (2012). "Notas sobre la muerte de Galdós en la prensa de la época y varios textos olvidados". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 30, pp. 231-248.

Ortega Munilla, José (1887). "Madrid". *Los Lunes de El Imparcial* (26 de septiembre).

— (1890). "La última novela de Zola". *Los Lunes de El Imparcial* (7 de abril).

— (1892a). "Actualidades". *Los Lunes de El Imparcial* (1 de febrero).

— (1892b). "La novela y el teatro (I)". *Los Lunes de El Imparcial* (4 de abril).

— (1892c). "El teatro y la novela (II)". *Los Lunes de El Imparcial* (18 de abril).

— (1892d). "Los dramas de Ibsen". *Los Lunes de El Imparcial* (11 de enero).

— (1902). "Las muchedumbres y Zola". *Los Lunes de El Imparcial* (6 de octubre).

Ortega, Soledad (1964). *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente.

Romero Tobar, Leonardo (2002). "Clarín, el ojo y el oído del crítico teatral". En: Vilanova, Antonio; Sotelo, Adolfo (eds.). *Leopoldo Alas Clarín: actas del Simposio Internacional*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 107-124.

Rubio Jiménez, Jesús (2006). "Así que pasen cien años. Notas sobre la primera recepción de Ibsen en España". *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 110 (abril-junio), pp. 30-33.

Schmidt, Ruth (1971). "José Ortega Munilla: Friend, Critic and Disciple of Galdós". *Anales Galdosianos*, 6, pp. 107-112.

— (1973). *Ortega Munilla y sus novelas*. Madrid: Eds. de la Revista de Occidente.

Siguán, Marisa (2003). "Ibsen en España". En: Huerta Calvo, Javier (dir.); Doménech Rico, Fernando (coord.); Peral Vega, Emilio (coord.). *Historia del teatro español*. Vol. ii. *Del siglo xviii a la época actual.* Madrid: Gredos, pp. 346-412.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2014). *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003). "Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán". En: Sibbald, K. M.; Fuente Ballesteros, R. de la (eds.). *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 375-396.

— (2014). "Hacia el periodismo moderno: Diez cartas de Emilia Pardo Bazán a José Ortega Munilla". *El Argonauta Español*, 11. Disponible en: http://journals.openedition.org/argonauta/2073.

Unamuno, Miguel de (2007 [1896]). "La regeneración del teatro español" [1896]. En: Senabre, Ricardo (ed.). *Obras completas*. Vol. viii. *Ensayos*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 225-256.

Wilde, Oscar (1985). *The Picture of Dorian Grey*. Londres: Penguin Books.

Yxart, José (1894). *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia.