

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2010

La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario

Francisco Checa y Olmos

Concha Fernández Soto

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

Checa y Olmos, Francisco and Soto, Concha Fernández, "La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario" (2010). *Decimonónica*. Paper 63.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/63>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario

Francisco Checa y Olmos
Concha Fernández Soto

Introducción

En el teatro de España se reproduce con más virulencia que en la novela el debate sobre la implantación de los moldes naturalistas, trasladándose al mundo literario la oposición política entre conservadores y liberales, entre la crítica tradicionalista y la defensa, más o menos tibia, de los partidarios del incipiente modelo teatral (véanse Eugenio Sellés, Emilia Pardo Bazán, Manuel de la Revilla, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín” o José Yxart, entre otros). Este debate estará avivado en las últimas décadas del siglo XIX con una serie de acontecimientos que sirvieron de aglutinante explosivo para sus adeptos. Nos referimos, en primer lugar, al estreno de dos importantes dramas de Eugenio Sellés y Ángel, *Las esculturas de carne* (1882) y *Las vengadoras* (1884/1892), y en segundo término, a la aparición de las revistas *Arte y Letras* (1882), *La Revista Ibérica* (1883) y el Banquete-Homenaje que los jóvenes naturalistas del *Bilis Club* ofrecieron a Benito Pérez Galdós. En este trabajo nos centraremos principalmente en las obras de Eugenio Sellés y Ángel.¹

Se hace necesario, entonces, en el marco de la estética de la recepción, ampliando el horizonte de expectativas, la profundización en la sociología del debate teatral que suscitaron los estrenos de Sellés—y algunos de sus coetáneos, como Leopoldo Cano, Enrique Gaspar y el mismo Galdós—a fin de llevar a primer plano un análisis detallado de las críticas a estos dramas; para ello se precisa casi una labor de rescate, dado que éstas marcaron la cúspide de la reacción social contra el Naturalismo y fueron extraordinarios catalizadores de la polémica entre Realismo e Idealismo en la literatura española de fines del siglo XIX.

Por otro lado, será paradigmático de todo este proceso las concesiones que un dramaturgo serio y consagrado, como Eugenio Sellés, hubo de hacer en la refundición de *Las vengadoras* (1892), quien, en un interesante “Prólogo,” claudica ante las exigencias de público y crítica; esto es un buen ejemplo para calibrar la importancia de la moralidad

social de la época, más allá de los criterios artísticos, observando también las dificultades añadidas para la posterior aclimatación en la España del 1900 de los nuevos modos teatrales, llegados de la mano del Simbolismo y Modernismo europeos.

1. El debate sobre la implantación del Naturalismo

Hacia 1880 parece que ya se iban apagando en España las tormentas de la polémica del Idealismo frente a Realismo, coincidiendo con la entrada del Naturalismo. Por entonces estaba consensuado que la belleza es el fin inmediato de la obra de arte, pero, al mismo tiempo, se reconoce que puede haber otros propósitos legítimos en ella, siempre procurando no caer en los extremismos del arte docente. Los años de mayor repercusión social del Naturalismo podrían fijarse desde 1885 a 1893, cuando la nueva escuela tendrá sus adalides, quienes coincidirán en un talante progresista y liberal, en lo político, y ciertas reticencias a adoptar íntegramente los presupuestos zolianos, en lo literario, pese a señalar y reconocer sus logros.

Ya Ortega Munilla podrá decir que estamos en “plena era naturalista y escéptica” (*El Imparcial*, 27 sep. 1880; *Los lunes del Imparcial* (20 feb. 1882), defendiendo la nueva escuela como “una evolución natural del arte” (Pattison 46). Alas “Clarín,” por su parte, en su *Nueva campaña* (1887), habla de que la fórmula del arte por el arte está anticuada, aunque en su momento sirvió para combatir los excesos de la literatura tendenciosa. Galdós también siguió esta evolución, alejándose de los postulados maniqueos de sus primeras novelas de tesis y, por su parte, la Pardo Bazán, en su “Prólogo” a *Un viaje de novios*, señala que prefiere un equilibrio entre el arte docente y los extremos “impersonales” y “exagerados” del Naturalismo (*Obras completas* 571-572).

Al mismo tiempo que aparecía *Un viaje de novios*, en el invierno de 1881-82, el Ateneo de Madrid reconocía la existencia del Naturalismo y apadrinó un debate sobre el tema en su sección de literatura y arte. Por otro lado, en los años inmediatos, en lo que se podría considerar una etapa de “prenaturalismo,” era lógico que la obra de Emilio Zola despertara curiosidad en los españoles—siempre oscilantes entre la atención y el recelo ante lo que llegaba del país vecino—y la nueva escuela fue dándose a conocer entre este público, gracias a las traducciones de novelas francesas—incluidas las de Zola—que vieron la luz en ese año (sin embargo, el teatro de Zola pasará más inadvertido).

Gifford Davis demuestra documentadamente que la cuestión del Naturalismo en España estaba ya latente desde 1876, y que muchos de los críticos del momento se mostraron tan poco enterados como adversos a la nueva escuela. Pero en España el Naturalismo tropieza desde el inicio con los prejuicios de un sector de la vida nacional, polarizándose en dos actitudes, que acompañarán ya siempre a las valoraciones críticas del momento literario: los tradicionalistas, partidarios de cerrarse a cualquier influencia externa, por considerarla inmoral, frente a los representantes de una actitud más abierta y tolerante con la nueva estética y el espíritu moderno, en aras de una renovación de la literatura nacional. En principio, lo que más llama la atención de los términos de esta polémica es la desorientación sobre la nueva escuela; es más, tampoco aparece mayor claridad a la hora de distinguir entre los términos *Realismo* y *Naturalismo*, vacilación terminológica ésta que se acentúa más en el ámbito teatral que en la novela.

La crítica, enemiga del Naturalismo, se amparó en la defensa de la limpieza moral y el sentimiento religioso: se decía que la nueva escuela era “erótica, impía y blasfema, además de un peligro para la religión y para la patria.” En este sentido se entiende la campaña moralizadora que se inicia contra el Naturalismo de importación, al que se considera “glorificador del adulterio y destructor de la familia” (véase Cañete).

En contra de esta estrecha campaña de limpieza moralizadora reaccionarán críticos como Pardo Bazán (*Nuevo Teatro* 28), opinando que esa actitud hace que el público se quede sólo en lo superficial, sin llegar a conocer de verdad esas manifestaciones literarias. Valera, por su parte, reconoce que no ha leído a Zola, a Daudet ni a ninguno de los naturalistas franceses, mientras que Menéndez Pelayo, Manuel Cañete y Luis Alfonso siguen con su crítica contra el Naturalismo. No obstante, aunque se alzaron otras voces defensoras, según Pattison “los partidarios del naturalismo casi siempre ponían algún “pero” en sus elogios. La nueva escuela tenía mucho bueno, pero . . . era una exageración. La verdad no consiste tan sólo en crudezas. Así, el deseo de hallar un justo medio entre el idealismo y el Naturalismo llegó a ser el punto de vista de casi la totalidad de los naturalistas españoles” (19).

En ese sentido, en 1882 tercian en la polémica Alas “Clarín,” en su ensayo “Del naturalismo” (artículos recogidos en Sergio Beser) y Pardo Bazán. Ambos tienen sus reservas sobre los aspectos más radicales del Naturalismo—por ejemplo, su fondo determinista, materialista y ateo—pero reconocen que su impulso es beneficioso para la literatura nacional. Opinan además que el mismo Naturalismo podía ampliar las formulas de Zola, aprovechando su método de observación y acercamiento objetivo a la realidad. Igualmente Valera, que había fustigado la escuela naturalista al modo zolesco en los “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” y que en 1887 enunció sus reservas a *La cuestión palpitante* de Pardo Bazán, no tiene nada que objetar al Naturalismo de la condesa, porque entiende que ella defiende más bien una fórmula realista, que reutiliza toda la rica veta de tradición nacional, ya arrancada desde el Arcipreste de Hita o *La Celestina*.

¿Entonces qué sigue alimentando la polémica? Sin duda, la mayor o menor fidelidad a la tradición literaria nacional. Esta nueva arma enfrenta a Pereda y a Galdós. Por un lado, la ultraderecha considera a Pereda el representante más genuino de los valores literarios de la época, en plena consonancia con la tradición, pero él mismo se apresura a desmarcarse, horrorizado de aquellos que lo tildan de naturalista (lo expresa así en el Prólogo de su novela *De tal palo tal astilla*, 1880). Por otro lado, el ala progresista y renovadora, con críticos de la talla de Alas “Clarín,” Pardo Bazán, Alcalá Galiano, entre otros, encuentra en Galdós el escritor indiscutible de la literatura española, si bien no compartirán este fervor ni Valera ni otros críticos, como Menéndez Pelayo, ya que ven en él la sombra del Naturalismo francés (sobre todo, por su anticlericalismo). Cabe señalar, por último, que en la crítica de la oposición al Naturalismo se convirtió en un tópico acusa a sus partidarios de dejarse impresionar por influencias y modas extranjeras (argumento repetido hasta la saciedad en la crítica teatral antinaturalista).

Entre tanto, ¿qué habían hecho los otros participantes de la polémica? Pedro A. de Alarcón enunció su dictamen en abril de 1883, llamando al Naturalismo “la mano sucia

literaria” (Pattison 14). Poco antes Eduardo Calcaño, Ministro venezolano en Madrid, dirigió su *Carta literaria* a Víctor Balaguer, Director de la Real Academia Española. En ella, se quejaba de la decadencia del arte literario y le decía que ya se acercaban los piratas naturalistas con su *bandera negra*, contra los que “es preciso organizar a los hombres de buena voluntad (es decir, idealistas y tradicionalistas)” (Alcázar 374). Esta lista motivó una réplica de Emilia Pardo Bazán, con su artículo “La bandera negra” (*La Época*, 17 mar. 1884). Doña Emilia, fijándose en las omisiones de la lista de tradicionalistas—que Calcaño había cifrado en Cánovas, Núñez de Arce, Castelar, Campoamor, Cañete, Tamayo y Baus, Alarcón, Valera, Menéndez Pelayo, Zorrilla y Echegaray—deduce que “los piratas” son Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Ortega Munilla, Sellés, Cano, Ceferino Palencia, Alas “Clarín” y ella misma. Incluso añade Pardo Bazán que es posible que Sellés, Cano y Palencia no sean naturalistas, aunque así han sido juzgados por Calcaño (no se olviden las repercusiones existentes entre los naturalistas ante el estreno de *Las esculturas de carne*, de Sellés, de las que más adelante nos ocupamos).²

Con todo, hacia 1887—año en que leyó la Pardo Bazán en el Ateneo de Madrid la serie de conferencias bajo el título *La revolución y la novela rusa*, y Galdós publicó *Fortunata y Jacinta*—ya se vislumbró una posibilidad de encontrar una nueva alternativa que conciliara elementos del Naturalismo francés con la manera tradicional española de novelar, algo así como un “Naturalismo espiritual.” De esta manera el Naturalismo entraba en otro debate, aceptando que en España había unas estructuras socio-históricas y mentales propias y especiales, que iban a influir en una especial aclimatación de la nueva escuela, y en ese sentido, Pardo Bazán pensaba que la vena espiritualista de los novelistas rusos iba a ayudar a superar los demonios del positivismo y a armonizar las tendencias materialistas de la época, con las inclinaciones idealistas de corte krausista (Lissorges 67-69). Por su parte Pattison (49) afirma que hacia finales de 1882 todos se dan cuenta de que el Naturalismo tiene una verdadera existencia en España. Sólo quedaba ir cimentando su existencia con acontecimientos aglutinantes, que reforzaran la conciencia de escuela y de grupo, contra las voces que todavía se oponían a su introducción, aunque fuera “a la española.”

Como acabamos de ver, algunas revistas surgieron por aquella época y fueron importantes focos naturalistas: en Madrid, la *Revista Ibérica*, que empieza su andadura a primeros de abril de 1883 (su último número es del 16 oct. 1883, 14 números en los que se realiza el “Manifiesto del Grupo naturalista” y se detalla el homenaje a Galdós); en Barcelona, la revista *Arte y Letras* se publicó entre julio de 1882 y diciembre de 1883. Dirigida por Yxart, en la redacción del primer número figuraban Galdós, Sellés, Alas “Clarín” y Palacio Valdés, y poco a poco se le fueron añadiendo naturalistas declarados, además de algún que otro opuesto al movimiento naturalista.

Realmente ambas revistas son en cierto modo coyunturales, pero en esta época de “prenaturalismo” posibilitaron un afianzamiento de la conciencia de escuela, no en vano se comentaban las novedades que llegaban de fuera, se reivindicaba el Naturalismo de algunos autores, se daba sustento teórico a las doctrinas naturalistas y se saludaban determinadas obras, como, por ejemplo, las de Sellés, consideradas innovadoras en medio del convencionalismo del momento.

2. El Naturalismo teatral en España

Según Rubio Jiménez, el Naturalismo teatral español era muy incipiente, y casi se puede negar su existencia si para afirmarlo hay que buscar grandes obras (26). Además, el relativo equilibrio del primer decenio canovista—década de los años 1880—favoreció a los sectores conservadores que frustraron los intentos de la nueva escuela, aunque también hubo un sector de la crítica que intentó hacer una apuesta por el nuevo movimiento, confiando en que de su mano se renovara el teatro español—idéntico planteamiento que en la novela—y todo sobre un telón de fondo de crisis teatral que, por lo demás, también se esgrimía como un tópico. De manera que si no existía una corriente de realismo en el teatro moderno iba a ser muy difícil que el Naturalismo penetrara con profundidad; en este sentido vemos cómo se perpetuaba el código neorromántico de José Echegaray, anclado en fórmulas ciertamente trasnochadas e idealistas, que difícilmente iban a constituir el caldo de cultivo para la entrada del Naturalismo teatral. Los críticos más prestigiosos del momento tampoco ofrecen una actitud abiertamente defensora de la nueva corriente en el teatro, aunque ven en ella aspectos muy aprovechables. Alas “Clarín,” en *Solos* (1881), ya demuestra un buen conocimiento de las ideas que Zola vierte en “Del teatro,” ya que pone algunos reparos al excesivo positivismo del francés.

Como dijimos, de 1881 a 1882 tuvo lugar el debate sobre el Naturalismo en la sección de Literatura del Ateneo de Madrid. Aunque se atendió poco al teatro y la voz de Alas “Clarín” volvía a aparecer como un eco aislado; precisamente a él se deben las observaciones más atinadas sobre el teatro, en la revista *Arte y Letras* de Barcelona: en el comienzo de la temporada 1882-83, el crítico espera la llegada de aires teatrales nuevos, más acordes con los usos de la realidad contemporánea, pero termina con presagios negativos hacia el futuro y sigue sin encontrar el dramaturgo que encarne la “cruzada naturalista,” pese a su reverencia por Echegaray (*Arte y Letras* 4, 1 nov. 1882). Más adelante, entre 1885 y 1890, el mismo Alas “Clarín” se fue percatando de la imposibilidad del Naturalismo teatral en todos sus extremos: habla del endiosamiento y falta de preparación de los actores en su arte caduco, de que Cano y Sellés no se pueden considerar naturalistas porque falsean la realidad (Alas Sermón), y en *Nueva Campaña* (1887) también censura la labor de los críticos que no se oponen al estado de rutina y abandono en el que están sumidos todos los agentes del mundo teatral.

En 1886, Galdós se expresará en términos parecidos, aludiendo en su argumento al cansancio del público, a la escasez de buenos actores, a la pobreza de los repertorios teatrales—inundados de malas traducciones—y a la decadencia en los grandes teatros de declamación, como el Español (Ruiz Contreras 99-101).

En la década de los años 1880 a los 90 se recogen aproximaciones reiteradas al Naturalismo teatral desde la moral, que tendremos ocasión de ver más en detalle al analizar la recepción de los dramas naturalistas de Eugenio Sellés; sin embargo, se puede concluir, con Rubio Jiménez, que en aquel momento faltaron

dramas de suficiente entidad que demostraran la virtualidad escénica de todas aquellas teorías. [. . .] Y faltaron igualmente unas alternativas al sistema de producción teatral dominante, por lo que las críticas que se

hacían a éste resultaban inoperantes. El legado del naturalismo teatral, con todo, fue importante para el teatro español posterior. Acentuó la necesidad de un cambio, aproximando el teatro a la novela, que ofrecía una mayor elasticidad de técnicas y temas. (41)

Ampliaremos, pues, a continuación el estrecho marco crítico en el que se desarrollan las investigaciones sobre el Naturalismo teatral español, atendiendo a esa serie de acontecimientos literarios protagonizados por un dramaturgo neorromántico poco valorado, como es Eugenio Sellés, y que cobran una importancia para en el afianzamiento en España del Naturalismo teatral. Primero, el estreno de su drama *Las esculturas de carne*, en febrero de 1882; segundo, la publicación, a primeros de abril de 1883, de *La Revista Ibérica* y, tercero, en marzo de 1884, el estreno de *Las vengadoras*, drama que sirvió de catalizador de cómo en aquel momento era recibido el Naturalismo y cómo siguió avivando la polémica entre Idealismo y Realismo, situando a Sellés en el primer plano de atención de la crítica teatral, especializada y gacetillera.

Tanto *Las esculturas de carne* como *Las vengadoras* recibirían la etiqueta de “naturalistas,” dado que el dramaturgo abordaba con cierta crudeza temas espinosos, como el adulterio—femenino y masculino—y la prostitución, por lo que se aseguraba una recepción escandalosa. Ya antes del estreno, en la lectura pública de las obras—convertida casi en un preestreno—que el dramaturgo hacía para sus amigos, se filtraban a la prensa los incidentes que de antemano se sabía iban a encender los ánimos y a avivar la polémica. De esa manera, el público ya asistía a la representación con las opiniones divididas, y lo de menos era ya juzgar las obras con criterios de calidad artística.

2.1. *Las esculturas de carne*. Incidencias del estreno

El 1º de febrero de 1883 se estrenaba en el Teatro Apolo *Las esculturas de carne*, siendo director artístico y primer actor Antonio Vico. Los principales papeles femeninos fueron interpretados por Elisa Mendoza Tenorio y Luisa Casado; los masculinos corrieron a cargo de Antonio Vico y Ricardo Morales. La obra venía precedida de gran expectación, tras la lectura pública que Sellés había hecho entre sus amigos, y algunos ensayos. Incluso antes en la prensa se reseñaron sus defectos y se pusieron de relieve sus “crudezas,” de manera que todo el mundo fue al estreno con la opinión ya formada, atrincherados en sus respectivas posiciones (*El Imparcial*, 2 feb. 1883).

El argumento “escandaloso” de la obra iba a girar en torno a las vicisitudes del recto Miguel, quien se tiene que enfrentar al fuerte estado de pereza moral de su padre, Benigno, casado en segundas nupcias con la casquivana Carmen, y de Clemente, padre de Emilia, de la que Miguel está enamorado. Ambas mujeres reciben a la vez los envites seductores de Juan, cínico y desaprensivo, quien logra conquistarlas con malas artes. Miguel será el encargado de advertir a las mujeres del deshonor a que se encaminan, pero todo será inútil: Juan conseguirá la herencia de Emilia al casarse con ella y le será infiel con Carmen. Se sucederán las escenas violentísimas entre las dos mujeres que se pelean por el villano que las engaña, y será Miguel el que venga su honor, ante la indiferencia de los mayores, matando al ofensor.

La obra presentaba escenas fuertes de enfrentamiento entre los personajes masculinos—Miguel y Juan—y femeninos—Emilia y Carmen—y ciertas “libertades morales” que ya se conocían de antemano y que incluso “asustaban” a los actores, que por ello imprimían cierto amaneramiento a la ejecución de sus papeles (tales como crudeza de vocablos, abrazos y besos, alusiones a ciertas cuestiones normalmente veladas por el pudor, violencia física).

En este ambiente no cabe duda que iban a funcionar en la recepción de la obra las pasiones literarias, para “revestir el estreno del carácter de batalla” (*El Imparcial*, 2 feb. 1883). Luis Alfonso reseña en *La Época* (2 feb. 1883) que la recepción de la obra se debía a la *claque* de amigos de Sellés, y en este sentido creemos que no le faltaba razón. La obra permaneció en cartel hasta el 20 de febrero, que se celebró el beneficio del autor, registrándose todos los días llenos absolutos, lo que obligaba “a colocar sillas supletorias detrás de la última fila de butacas” (*El Globo*, 8 feb. 1883) y a “realizar representaciones dobles en un mismo día” (*La Iberia*, 17 feb. 1883). En total se contabilizaron 24 representaciones.

El éxito de la obra fue celebrado con un banquete homenaje a Sellés en el Restaurante Inglés, con la asistencia de más de 40 autores dramáticos, novelistas, críticos y amigos personales del dramaturgo. Curiosamente de esa noche salió la comisión organizadora de un homenaje a Galdós, que también tendría lugar en 1883, y que reunió a más de 230 comensales, gentes de diversas convicciones literarias y políticas; todos los naturalistas estaban allí y el papel preponderante de Sellés en el evento quedaba simbolizado por el lugar que éste ocuparía en el mismo: a la derecha de Galdós (dan noticias de estos acontecimientos *El Imparcial* (13 feb. 1883) y *La Época* (13 feb. 1883).

El estreno de “Las esculturas” sirvió, por otra parte, como aglutinante del grupo naturalista, apodado por Ortega Munilla como *Bilis Club*, por su mala lengua y sus críticas burlonas y demolidoras hacia el poder establecido; el grupo se reunía primero en la Cervecería Inglesa y luego en la Cervecería Escocesa de la Calle Príncipe, y estaba formado por un grupo de jóvenes inquietos, que en los comienzos de la Restauración canovista bullía por el Ateneo, las redacciones de los periódicos y los saloncillos de los teatros, llenos de deseos de hacerse un hueco en el mundo de las letras (da noticias detalladas del grupo Francos Rodríguez).

Alas “Clarín,” en *Arte y Letras* (“Crónica literaria por Clarín,” 1 abr. 1883) se ocupa de *Las esculturas de carne* en una impresión, no tanto del estreno, sino de la obra escuchada en la lectura pública que hizo Sellés ante sus amigos; Félix G. Llana, miembro del *Bilis Club*, escribirá en este mismo sentido en la *Revista Ibérica*, (1 may. 1883), saludando el estreno de *Las esculturas de carne* como representación de una nueva tendencia que podía señalar nuevos horizontes en el arte escénico. También las observaciones del joven Ortega Munilla, adalid del Naturalismo en *Los lunes del Imparcial* (5 feb. 1883), demuestran una actitud parecida, aplaudiendo las innovaciones de Sellés en el camino hacia la “verdad escénica” y la destrucción del teatro caduco del pasado. Como era de esperar, las críticas del bando opuesto coincidían y ahondaban en las valoraciones morales, colocando a la misma altura los términos *inmoral* y *naturalista*, valoraciones que salpicaban los periódicos de la época y que afectaron también al estreno ese mismo año de *La mariposa*, de

Leopoldo Cano. Se utilizaba el estreno para seguir polemizando sobre el Realismo e Idealismo en literatura, pero lo que más abundaban en las críticas eran las descalificaciones en nombre de la moral (*El Imparcial* 2 feb. 1883, *La Época*, 2 feb. 1883, *La Ilustración Artística*, 20 abr. 1883).

2.2. *Las vengadoras*. Estreno catalizador de la recepción crítica del Naturalismo en la España de la Restauración

El 10 marzo 1884 llegarían *Las vengadoras* al Teatro de la Comedia, a cargo de la Compañía de Emilio Mario, con María Tubau, en el papel de la prostituta Teresa, y Sánchez de León en el de Luis. Sellés abordaba ahora en esta obra un tema tan comprometido como el de la prostitución femenina y sus efectos destructivos para la paz doméstica. Teresa, una prostituta fría y refinada, arrastra a la perdición a Luis, quien abandona a su mujer legítima, Pilar, por seguir sus caprichos. La obra desarrolla los duros enfrentamientos entre las dos mujeres y entre la mujer legítima y el adúltero, teniendo como telón de fondo el ambiente de corrupción en el que se desenvuelve una parte de la alta sociedad madrileña—burguesía y nobleza—que frecuenta estos prostíbulos autorizados. Al separarse de su mujer, Luis queda arruinado, pues era a ella a quien pertenecía el capital, por lo que Teresa volverá sus ojos al flemático y rico Lord Raymond que sí podrá satisfacer sus caprichos materiales. Luis no podrá superar este abandono y terminará suicidándose, ante la frialdad de la meretriz.

El estreno elevó la reacción social contra el Naturalismo y siguió alimentando la polémica. Al igual que ocurrió con *Las esculturas de carne*, la obra se siguió con gran expectación ya desde la lectura del 7 de febrero y los ensayos, que tuvieron carácter público (lo comentan *La Correspondencia de España* (8 feb. 1884 y 10 feb. 1884) y *El Imparcial* (12 feb. 1884). Cuando llegó el estreno, el Teatro de la Comedia estaba lleno y de nuevo el público se aprestaba para la “batalla.” Se estrena en un teatro como el de La Comedia, que tenía cierta tradición en acoger las tentativas dramáticas más innovadoras, gracias al empeño personal de Emilio Mario.³ Sin embargo, en esa temporada 1883-84, las obras que se representaron junto a *Las vengadoras* fueron las comedias festivas e intrascendentes de Vital Aza y Miguel Echegaray (junto a algunos arreglos de teatro extranjero, sobre todo, francés), de manera que una obra como *Las vengadoras* iba a ser la nota discordante de la temporada y estaba llamada a “levantar polvareda.” En realidad, el público burgués que iba al Teatro de la Comedia no toleraba bien el tema de la prostituta en el teatro, aunque se había estrenado anteriormente un arreglo del *Demi-monde*, de Dumas hijo, en una traducción de Luis Valdés, titulada *Susana*, y que había tenido un éxito notable; por el contrario, el cartel que tuvo *Las vengadoras* sólo abarcó ocho representaciones consecutivas.

El mismo Pérez Galdós (146-47), que elogia los valores de la obra, el agudo sentido de la observación y el buen perfilado de los caracteres, trata de explicar las causas del fracaso, refiriéndose al espinoso asunto escogido que lo enfrentaba con las costumbres e hipocresías del público. Parecía claro, pues, que por el momento no se le perdonaba a Sellés el *extravío* de haberse metido por la senda *escabrosa* del Naturalismo, importado recientemente de Francia, y a la que se consideraba culpable de la corrupción del talento de los principales autores del país. Se justificaba el fracaso del estreno por la repulsión

“legítimamente moral” que el público tenía hacia ese género, sucediéndose las críticas contra la obra, “abominando” de los principios de la escuela naturalista y de la crítica militante que comulgaba con ella (*El Imparcial*, 11 mar. 1884).

Si se toleraba la presencia de la prostituta en la novela, en la escena era diferente, ya que la presencia de estos tipos en el teatro todavía se veía como algo ajeno a la realidad española y sólo se toleraba de la mano del género chico. Además, el público se negaba a admitir que esos personajes existieran realmente en España, defendiendo, en todo caso, su filiación francesa, por ello, constantemente, se le imputaba a la obra, junto al defecto de la inverosimilitud, el de presentar sensualismos y obscenidades (Pérez Martínez 91-96). Como contrarréplica a todos los argumentos que antes hemos señalado, encontramos las aportaciones de jóvenes naturalistas, como Ortega Munilla, en *Los lunes del Imparcial* (17 mar. 1884), o el interés que demuestra Galdós por el estreno, al dedicar la mayor parte de su artículo mensual a un estudio del drama, publicado por *La Prensa* de Buenos Aires el 25 de abril de 1884. Reserva sus mayores elogios a la valentía de Sellés al abordar asunto tan “arriesgado y espinoso” y fiel a su ecuanimidad de criterios, trata de centrar la discusión sobre el Naturalismo, apartándose de las concepciones simplistas que alimentaban los extremos de una polémica, por resabios de escuela, tomando el tema del Naturalismo como excusa para solventar unas diferencias, alejadas totalmente de las consideraciones literarias (Pérez Galdós, citado en Shoemaker 71-79).

Por su parte, Alas “Clarín” coincide en muchos aspectos con las opiniones de Galdós acerca de *Las vengadoras*. En su carta a Galdós, fechada en Oviedo el 15 mar. 1884, atenúa mucho el carácter de naturalista que se le pueda achacar a la obra, aunque también defiende, como aquél, que es un reflejo verosímil de las costumbres sociales de la época, y que el autor ha sido valiente en acometer su denuncia; destaca así mismo el valor del lenguaje, que es el que más aleja de la realidad el drama, al tiempo que se hace eco de lo injusto de la gran acogida del público a *La pasionaria*, de Cano, frente a la frialdad en la recepción de *Las vengadoras* (Alas “Clarín,” citado en Beser 214). Y todavía hacia 1884 eran muchas más voces las que se alzaban, si no contra el Naturalismo por inmoral, sí en defensa del Idealismo—moralizante—, por ejemplo, Picón o Echegaray, en los debates del Ateneo.

Por tanto, ya avanzando hacia la década de 1890, los críticos más lúcidos se van dando cuenta de que en España hay cierta imposibilidad de que exista un Naturalismo teatral en todos sus extremos: quizá, por el fondo idealista de nuestro teatro, por la falta de preparación de nuestros actores y debido al exceso de prejuicios con los que trabajaban (endiosamiento de los primeros actores que sólo demandaban papeles para su lucimiento, prevenciones morales a la hora de la elección de “personajes no simpáticos o inmorales,” prácticas rutinarias en escena, aversión a las novedades, etc.).

En conclusión, se puede observar que esta obra de Sellés fluctuó en su recepción entre los ataques furibundos de la crítica más tradicionalista—poco rigurosa y falta de fundamentos teóricos, perdida entre descalificaciones y anatemas morales—y la defensa de sus partidarios, que por entonces eran los partidarios del incipiente Naturalismo teatral. Ahora bien, ni incluso entre sus defensores observamos una adhesión incondicional, pues, caso de Galdós y Alas “Clarín,” admiran su energía al abordar una

crítica satírica de las corrompidas costumbres sociales de la época, le reconocen su valor de innovador en este camino, pero, en cambio, no terminarán de aplaudir completamente el resultado formal, dado que achacan a Sellés ciertos falseamientos de la realidad y anticuadas rémoras formales que afectan a su peculiar conceptismo moralizador (por ejemplo, un exceso de metricismos formales en su prosa).

De todas formas, Eugenio Sellés iba a verse fatalmente afectado por el desdén del público y seis años más tarde ya reestrenaría unas “vengadoras” bastante alteradas, a las que antepondría un *Prólogo* muy jugoso, en el que aclara sus cambios, con criterios muy oportunistas, más bien de “cara a la taquilla” o “velando por el trimestre.” Como veremos a continuación. Sellés, considerado por algunos coetáneos como fundador de la “comedia realista,” necesitaba constantemente justificar la “cruda realidad” de sus dramas, mostrándole al “público asustadizo” el “espejo social negativo” en que podía mirarse.

2.3. El reestreno/refundición de *Las vengadoras*. A propósito de su *Prólogo*

Desde 1885, con *La vida pública*, en la que se había metido de lleno en una crítica hacia las corruptelas políticas de la época, Sellés no había querido afrontar una nueva obra, sino refundir una antigua, *Las vengadoras*, quizá para acomodarse a la nueva situación teatral y “quitarse una espina que tenía clavada” desde hacía siete años (especialmente por su alejamiento del teatro, debido a la vida política activa que había desempeñado como Gobernador Civil en diferentes provincias, León, Sevilla, Granada). El reestreno de *Las vengadoras* se produjo en el Teatro de la Princesa, el 20 abr. 1892. Se ofrecieron catorce representaciones. A pesar de que había levantado mucha expectación y de la atención y el buen trato que la crítica le había dispensado, no tuvo el éxito esperado; pese a ello, la obra adquirió altas dosis de popularidad.

El Teatro de la Princesa—cultivador del “escabroso” teatro francés de Sardou y Dumas hijo—tenía acostumbrado a su público a ciertas libertades, pero éstas pasaban mejor desde la propuesta de un autor extranjero. El ambiente pecaminoso creado en torno a la obra dio muchísimo que hablar en círculos y tertulias. Sellés, entre cierto público, adquirió una fama literaria *non sancta*, y empezó a llamarse “*vengadoras* a las que antes se llamaban *cocottes*” (Deleito y Piñuela 248).

Al editar la refundición, Sellés le antepuso un “Prólogo” donde explica cómo había procedido y cuáles eran sus propias concesiones personales; alude a que el público de ahora está más curtido en la experiencia del teatro extranjero y, por ende, ha ganado en tolerancia; también que se ve obligado a defender la moralidad de su obra y a demostrar que respondía a una verdad real, es decir, que el asunto dramático era tan real que en Madrid existían esas vengadoras, aunque él las “refinó,” pasándolas por un tamiz de seda, para que el público las pudiese tolerar. O lo que es igual, que el arte realista es tan moralizador como el idealista:

Uno enseña lo que debe hacerse; otro, lo que debe evitarse [. . .]. Exponer el vicio desnudo y desgreñado, sin aliños 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». (Sellés 7)

Cotejando ambas versiones, observamos curiosas concesiones del dramaturgo, quien suprimió lo que no gustó a la crítica: primero, altera la distribución original del material de la obra, mantiene casi intacto el primer acto, pero en el segundo redistribuye las escenas originales y añade algunas nuevas, “haciendo un tercer acto completamente nuevo” (9). Segundo, se atenúan las “crueldades naturalistas,” tan puestas en evidencias por la crítica en 1884. Tercero, se especifican las localizaciones geográficas de la acción—primer y segundo acto en Madrid y tercero en una ciudad de moda como San Sebastián—, para que no quede duda de la verosimilitud dramática del argumento. Cuarto, se atenúan las críticas a la aristocracia disoluta, aunque se mantienen las críticas a los políticos. Quinto, se reconfigura el carácter de Teresa, acentuando sus reflexiones morales, para que quede claro que la crítica social se focaliza en su condición de “mujer perdida,” de esta forma se refuerza la inferioridad moral de la prostituta sobre la mujer legítima, algo que agradaba sobremanera al público. Sexto, se evitan las alusiones directas a los aspectos pecuniarios. Séptimo, se detallan las acotaciones en cuanto a la composición escénica de los personajes, se modifica el ritmo escénico y la dialéctica en la aparición de los personajes; se refuerza el carácter coral de las escenas y así, en todas ellas, aparecen, junto a los personajes principales los secundarios, lo que resta trascendencia dramática al núcleo básico de la historia; es decir, la acción no gira tan obsesivamente en torno a los personajes protagonistas y la tensión dramática disminuye, manteniéndose dentro de un tono más bullicioso y alegre. Al bajar el tono dramático los personajes “charlotean” e intercambian simples agudezas, no exentas de humorismo. Por último, y sobre todo, se modifica el desenlace dramático, evitando el suicidio del protagonista, Luis, y liberándolo de las ataduras de los hijos (se suprime el lastre melodramático de los hijos que sufren las consecuencias de las caídas de los padres). Este modo de obrar del dramaturgo da cuenta de lo mucho que preocupaban las cuestiones morales, dejando a un lado los criterios estrictamente artísticos.

Dos críticos actuales, Menéndez Onrubia y Ávila Arellano se ocupan por extenso de la refundición de *Las vengadoras* y justifican las razones de su cambio en la capacidad del dramaturgo de acomodarse a la nueva situación sociocultural y a su pérdida de agresividad; ya al otro lado de la crisis de los años 90 del siglo XIX, el Naturalismo no era una novedad en el teatro y el público era menos compacto en sus gustos (73-77). Sin duda, existieron determinadas circunstancias que, a su juicio, corrieron a favor de la nueva obra, condensadas en las siguientes: su estreno en el templo del teatro más selecto del momento, el Teatro de la Princesa, a cargo de una compañía tan consagrada como la de Tubau-Palencia. De este modo la obra cumplía con las normas del buen gusto exigidas por la crítica periodística. El acomodaticio Sellés, contertulio asiduo del saloncillo de la Princesa, conseguiría convencer al matrimonio Tubau-Palencia de que era posible el reestreno de *Las vengadoras* y de que las escenas ya habían sido “retocadas” convenientemente, para que no hubiera ninguna objeción en el público. En cuanto a la obra en sí, los mismos críticos opinan que Sellés consigue mejorar mucho la organización argumental y, al prescindir de las actitudes dogmáticas anteriores, logra una conformación más humana y natural de los personajes; pero, sobre todo, consideran la clave del éxito la focalización de la crítica contra la degradación moral y económica de la

aristocracia, dejando en un lugar aceptable a la burguesía, que antes también había sido atacada, aparte de dejar bien expresada la inferioridad moral y cultural de la *vengadora*, frente a la clase media.

No en vano, si analizamos la recepción que la prensa dio a la obra, se comprueba, aparte de un gran interés por el *Prólogo* impreso, la abundancia de críticas positivas tras el estreno (sobre todo en el sector tradicionalista de *los hojalateros*, especializados en ensalzar la labor de M^a Tubau y su entorno; en consecuencia, enfrentados a Echegaray y—por extensión—a su emergente actriz, María Guerrero; véanse *La Correspondencia de España* (21 abr. 1892), a cargo de López Ballesteros; *Heraldo de Madrid* (21 abr. 1892), a cargo de *El Abate Pirracas*, *La Época* (21 abr. 1892 y 25 abr. 1892), a cargo de Pedro Bofill o *El Enano* (24 abr. 1892). Así la reposición de *Las vengadoras* fue más un triunfo para los nuevos reaccionarios que para los naturalistas y la nueva configuración de la refundición le vino muy bien a la crítica “revistera,” pues un autor de prestigio como Sellés había perdido la agresividad de años anteriores, con visos de haberse sometido a los dictados del público, atenuando considerablemente su denuncia de las corruptelas sociales. Valga este comportamiento de nuestro dramaturgo para centrar los términos del debate social del teatro en ese cambio de siglo; sus vacilaciones explican las dificultades de implantación de un verdadero Naturalismo teatral en España, que no consigue desprenderse de las rémoras moralistas y de tesis, por más que tome la cobertura de “revolucionario.” Sin embargo, la actitud de Sellés no es más que el resultado de una época, y de la sociedad de la Restauración-Regencia; tardaremos en observar actitudes verdaderamente revolucionarias en el teatro, si bien, por supuesto, ya no las encontraremos en la obra dramática posterior de Eugenio Sellés, al que vemos sobrevivir literariamente con sus incursiones en el género chico, por más que se le considere un “saneador del género,” y ya enfrentado en el siglo XX a la implantación de los nuevos modos teatrales que venían de la mano del Modernismo y de las nuevas ventanas del ocio (cine, music hall, Variedades): implacables los efectos del paso del tiempo en un género tan social como el teatro, y tan sujeto a los vaivenes de público y crítica.⁴

En resumen, el fracaso de estos autores consagrados habla también de la decadencia del paladar nacional en la coyuntura socio-histórica entre siglos, de la banalización de los gustos del espectador teatral, de la nueva organización empresarial del teatro por horas, y nos sumerge de lleno en la larga sombra de un debate literario que se extiende hasta los albores del siglo XXI, y que demuestra, pese a todo, la importancia del legado del Naturalismo para la evolución del teatro español posterior, y la necesidad de seguir investigando en los autores y las obras que refuercen una existencia, que sí está mejor estudiada en el género novelesco.

Notas

- ¹ El dramaturgo Eugenio Sellés y Ángel, Marqués de Gerona (Granada, 1842-Madrid, 1926) fue académico, ateneísta, periodista y político, se inició en el drama histórico bajo la tutela de José Echegaray, con obras como *La torre de Talavera* (1877) y *Maldades que son justicias* (1878), abandonando esta línea en la década de los 80 para intensificar la crítica de las costumbres sociales de su época, con *El nudo gordiano* (1878) y *El cielo o el suelo* (1880); asimismo participa en las polémicas sobre la introducción del Naturalismo literario en España, con obras como *Las esculturas de carne* (1883) y *Las vengadoras* (1884; 1892). Sus estrenos fueron altamente polémicos, intensificando en las postrimerías del siglo XIX una tendencia regeneracionista, como resultado de su posición ideológica ante la crisis de fin de siglo (estrenando *La vida pública* [1885] y *La mujer de Loth* [1896/1902]). Así traspasó a su teatro cuestiones tan candentes como las emergentes luchas social y feminista (véase un análisis de su teatro de esta época en nuestro artículo aparecido en el número 8 la revista *Stycomithia*, y para un estudio de conjunto de su evolución dramática en el contexto del debate social e ideológico de su época, la tesis doctoral de Fernández Soto 2005).
- ² Ver al respecto Alas “Crónica,” Llana y Ortega Munilla.
- ³ Allí tendrían lugar en la década siguiente, entre otros, los estrenos de *Las personas decentes* (1890), de E. Gaspar, *La Dolores* (1892), de J. Feliu y Codina, *Juan José* (1895), de J. Dicenta, *El nido ajeno* (1894), de J. Benavente, *Mariana* (1892), de J. Echegaray, y de gran relevancia, *Realidad* (1892), *La loca de la casa* (1893), *La de San Quintín* (1894) y *Voluntad* (1895), de B. Pérez Galdós.
- ⁴ El dramaturgo inaugura su dedicación al género chico a comienzos del siglo XX, cuando contaba ya 58 años, y estrena con los maestros Ruperto Chapí y Amadeo Vives las siguientes zarzuelas cortas: *Campanas y cornetas* (Teatro Apolo, 1900), *La balada de la luz* (Teatro de la Zarzuela, 1900), *La barcarola* (Teatro de la Zarzuela, 1901), *La nube* (Teatro de la Zarzuela, 1902), *El corneta de la partida* (Teatro Cómico, 1903), *Guardia de honor* (Teatro de la Zarzuela, 1905) y *El amor en capilla* (Teatro Eslava, 1908).

Obras citadas

- Alas, Leopoldo "Clarín." *La literatura española en 1881*. Madrid: s/e, 1882.
- . "Crónica literaria por Clarín." *Arte y Letras*, 1 abril (1883): s.p.
- . *Sermón perdido*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1885.
- . "Temporada teatral." *Nueva Campaña (1885-1886)*. Madrid, 1887.
- Alcázar Hernández, José. "Del naturalismo en nuestro teatro moderno." *Revista de España*, enero-febrero (1882): 371-379.
- Beser, Sergio. *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Grijalbo, 1972.
- Cañete, Manuel. "Crítica Dramática," *Revista de Madrid*, 1881.
- Carner, Sebastián. *Tratado de arte escénico*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de La Hormiga de Oro, 1890.
- Davis, Gifford. "The critical reception of naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*." *Hispanic Review* 24 (1954): 97-108.
- Deleito y Piñuela, José. *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*. Vol.1. Madrid: Saturnino Calleja, s.f.
- Fernández Soto, Concha. *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926): Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*. Almería: Universidad de Almería, 2005.
- . "Ícara (1910,1911) de Eugenio Sellés: Un drama sobre el feminismo o la subversión de un modelo ibseniano." En Mercedes Arriaga y otros (edits.), *Desde Andalucía: Mujeres en el Mediterráneo*. Sevilla: Arcibel Editores (2006): 185-99.
- . "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): 108-126 <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/Stichomythia8/Selles.pdf>>
- Franco Rodríguez, José. "Fotografías olvidadas del Bilis-Club" *Blanco y Negro* 1449.29, 23 febrero (1919): s.p.
- Lissorges, Ivan. (Ed.) *Realismo y Naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Anthropos, 1988.
- Llana, Félix G. "Crónica literaria" *Revista Ibérica* 1 mayo (1883): s.p.
- Menéndez Onrubia, Carmen y Julián Ávila Arellano. *El Neorromanticismo español y su época: Epistolario de José Echegaray a M^a Guerrero*. Madrid: CSIC, 1987.
- Ortega Munilla, José. "Crónica Teatral" *Los lunes del Imparcial* 5 febrero (1883): s.p.
- Pardo Bazán, Emilia. *Nuevo Teatro crítico*. Madrid: s/e, 1891-1893.
- . *Obras Completas*. 3 Madrid: s/e, 1973.
- Pattison, Walter T. *El naturalismo español: Historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos, 1965.
- Pérez Galdós, Benito. *Nuestro teatro: Obras inéditas*. 5. Madrid: Renacimiento, 1923-1930. 146-147.
- Pérez Martínez, Juan V. *Anales del teatro y de la música, con un estudio sobre el realismo por José Echegaray*. 1. Madrid, 1884.
- Picón, Jacinto O. "De el (sic) teatro." *Memoria leída por Jacinto Octavio Picón en el Ateneo de Madrid*. 25 marzo 1884. Madrid.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Libros Pórtico-Universidad de Zaragoza, 1982.
- Ruiz Contreras, Luis. ("Palmerín de Oliva"). *Medio siglo de teatro infructuoso*. Madrid: s/e, 1931.

- Savine, Albert. *El naturalismo en España*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
- Sellés, Eugenio. *Las esculturas de carne. Drama en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta y Estudio de El Liberal, 1883.
- . *Las vengadoras*. 2ª ed. Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada, 1884.
- . *Las vengadoras: Comedia en tres actos y en prosa refundida por su autor*. Madrid: Imprenta Colonial, 1892.
- Shoemaker, William H. "Las cartas desconocidas de Galdós." *La Prensa de Buenos Aires*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1973.
- Valera, Juan. *Obras Completas: El nuevo arte de escribir novelas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1886-87. 616-704.