

# La melancolía de Leopoldo Alas o la crítica como escenario: “Clarín” frente al teatro del siglo de oro



Mariano Nicolás Saba

UBA / CONICET / marianosaba@gmail.com

Fecha de recepción: 10 de junio de 2015. Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2015.

## Resumen

Leopoldo Alas fue uno de los más importantes críticos de actualidad de fines del siglo XIX. Como tal, el interés por su teatro contemporáneo lo llevó a pensar también el canon áureo como condicionamiento indudable para su tiempo. Sin embargo, en torno al Siglo de Oro y al dilema entre tradición y modernización, sus postulados críticos revelan cierta melancolía factible de ser rastreada tanto en sus artículos serios como en la ironía narrativa de algunas de sus ficciones.

### Palabras clave

Leopoldo Alas  
teatro del Siglo de Oro  
melancolía  
crítica  
ironía

## Abstract

Leopoldo Alas was one of the most important critics of his present in the late nineteenth century. As such, his interest in contemporary theater led him to also think about the golden canon as undoubted conditioning for his time. However, around the Golden Age and the dilemma between tradition and modernization, his critiques postulates show certain melancholy possible be traced both in its serious articles and narrative irony of some of his fictions.

### Keywords

Leopoldo Alas  
Golden Age Theatre  
melancholy  
critics  
irony

## I. La crítica clariniana, entre el pasado y el futuro

La crítica de Leopoldo Alas presenta un plano poco analizado: su apreciación del canon dramático del Siglo de Oro y la incidencia de ese legado en las dificultades de renovación que exhibía según Clarín la escena española de fines del siglo XIX. Tal materia porta cierto interés para la comprensión de la innegable *bifrontalidad* del autor entre los condicionamientos del pasado literario español y las exigencias modernizadoras del porvenir. Cabe proponer, entonces, una serie de hipótesis que vengan a demostrar cómo la implicancia del corpus áureo no sólo gravita sobre la selectividad clariniana de modo recurrente, sino que ilumina también cuestiones relativas a la especialidad “contemporánea” de su crítica literaria y de teatros, en

detrimento de sus opiniones sobre la historia literaria. Asimismo, este énfasis en la capitalización de un área “moderna” de la crítica (a diferencia de la especificidad pretérita de la lectura “erudita”) no sólo evidencia las brechas por donde la opinión de Alas sobre la tradición literaria pugna por expresarse, sino que también ayuda a comprender ciertas ironías recurrentes de su prosa de ficción destinadas a exponer en forma oblicua juicios “heterodoxos” con respecto a la recepción del teatro barroco y a sus contenidos ideológicos.

Así puede partirse de esta cuestión particular para facilitar la organización de un asedio abarcador de las dos formas más reconocibles con que la escritura de Alas entendió al teatro del Siglo de Oro. Es factible en esta línea reconocer una relación directa entre la capitalización crítica de la “actualidad” por parte de Clarín y la atribución de una mirada historicista sobre el pasado literario por parte de Menéndez y Pelayo. Y esa división en la especificidad de los objetos habría impuesto un límite fácil de identificar entre lo que podía ser tema para la crítica de Alas y lo que debía mantenerse del lado de la legitimidad erudita. Puede pensarse, entonces, un escalonamiento de asuntos que vendrían a nutrir a esta teoría y que permitirían destacar contra el fondo de esa censura implícita inherente a toda especificidad, la ambigüedad propia de Clarín en la recepción de la herencia teatral áurea a fines del siglo XIX.

Al menos tres hitos deben considerarse en ese itinerario temático en torno al problema en cuestión. En primer lugar, habría en Clarín un intento de promover la renovación teatral de su tiempo atacando dos frentes a la vez: la mediocridad de cierto teatro que le era contemporáneo, y la centralidad de los clásicos barrocos como elemento capaz de obturar la continuidad innovadora de la dramaturgia española. En segundo lugar, la imposibilidad de enfrentar la sombra acechante del pasado desde la crítica sería, ya que tal movimiento hubiese implicado la “invasión” de un espacio vedado, perteneciente a la especificidad de la erudición. Y en tercer y último lugar la idea de que Alas halla en la *ironía* un refugio por fuera de la crítica sería desde donde descentrar la recepción establecida del teatro barroco con su matiz satírico en torno al tema. Lo curioso es que con respecto al valor de los dramaturgos áureos, la ironía de Clarín no se articula tanto por el carril de la crítica, sino que halla su cauce más bien en ciertas zonas de su narrativa, la cual de forma esporádica pero insistente expone ejemplos ficcionales donde se socava la monumentalidad de los clásicos y sobre todo el modo en que el final del siglo XIX los recepta y acata aún su incidencia modélica. En consecuencia, y con el objetivo de extraer de estos ejes significativos ciertos rasgos definitorios para la crítica clariniana y para su postura con respecto a la tradición literaria española, conviene empezar señalando las alusiones más intencionadas de Clarín en cuanto a la comedia áurea y a sus representantes.

## II. “La sombra del objeto recae sobre el yo”: Alas y el teatro áureo

Uno de los primeros textos de Alas en donde es posible ver la tensión a la que ya se ha aludido, es el artículo “Del teatro” incluido en el volumen *Solos de clarín*, de 1881. Es claro que su objetivo principal allí consiste en describir un panorama teatral en crisis cuya renovación modernizadora dependería, en parte, de contemplar los aspectos positivos de ciertos modelos franceses como Sardou, Dumas hijo o Augier. Estas dramaturgias, tan arraigadas en el gusto de sus contemporáneos gracias a las versiones que se conseguían representar en España, ya habían sido descritas por Zola como “el nuevo teatro, el teatro de nuestro siglo” (Zola, 2002: 173), sin concederles por eso el privilegio de constituirse como ejemplos definitivos de una fórmula naturalista para la escena. Con presupuestos que Clarín parece compartir, Zola escribe también durante 1881 su famoso texto “El naturalismo en el teatro”. Allí determina que esos dramaturgos pueden considerarse efectivos sólo dentro de las limitaciones que aún

sigue teniendo el naturalismo para su concreción en la escena (a diferencia de la novela, claro está). Zola admite que un hombre como Augier engrandece la fórmula de lo teatral gracias a “la observación exacta, la vida real puesta en escena, la descripción de nuestra sociedad en un lenguaje sobrio y correcto” (172). Sin embargo, su recurrente caída en lo simbólico lo obliga a producir *clichés* y “figuras de buen tono” que mancillan su talento para la observación sincera de lo real. Dice Zola: “[...] el personaje simpático triunfa, y entiendo por simpático el tipo ideal de los buenos y hermosos sentimientos, siempre hecho con el mismo molde [...]” (174). “Todo esto es muy hermoso”, añade con ironía, “muy conmovedor; pero como documento humano, todo ello es muy impugnable” (174). Zola entiende que tenía que suceder así debido a un exceso del propio género teatral cuyas convenciones no son tan fáciles de romper como en otros campos: “El teatro”, opina, “ha sido siempre el último bastión del convencionalismo”, y augura para el futuro:

[...] la fórmula naturalista a partir de ahora completa y fija en la novela, está muy lejos de serlo en el teatro y afirmo que deberá completarse, que tarde o temprano alcanzará su rigor científico; de lo contrario, el teatro se hundirá, se hará cada vez más inferior. (177)

Alas compartía con Zola hacia aquel año de la publicación de *Solos*, muchas de sus ideas sobre los límites del naturalismo como fuerza renovadora en lo dramático, y sin embargo -al igual que el autor francés- consideraba también primordial rescatar cierta “modernidad” de esos intentos transpirenaicos para combatir el anquilosamiento evidente del teatro español de su tiempo. Augier no parece ser para Clarín un ejemplo del todo deseable, pero puede postularlo al menos como modelo provisorio para proyectarlo como lo que dudosamente fuera: un ejemplo reactivo contra la huida idealista del peor teatro romántico. Según Alas,

[...] En el teatro de Augier suelen tener las pasiones, los vicios y los errores la lógica que en efecto tienen en la realidad; no son los personajes de una pieza ni abstracciones semovientes, mezclándose en ellos virtud y vicio, fuerza y debilidad; parécense, en suma, a los hombres de carne y hueso aquellos hombres que se ven en algunas de las comedias de Augier. Por desgracia, no en todas es así... (Alas, 1971: 56).

Entre muchas otras piezas, Madrid había conocido en 1878 una versión hispánica de *Les Fourchambault* titulada *La tabla de salvación*. En 1891 llega a estrenarse en la capital *El matrimonio de Olimpia*, que había sido escrita por Augier en el lejano año de 1855. Augier, como otros dramaturgos franceses del período, se torna moda sobre todo al tramar acciones melodramáticas capaces de cruzar matrimonio, dinero y estigmas socio-morales. Clarín sabe que esa no es del todo la senda del futuro, pero dice que hay obras buenas y malas en Augier, y opina en “Del teatro” que “este mismo contraste de los tipos y dramas deficientes por tal concepto sirve para determinar con más claridad y precisión el camino que el teatro debe seguir para hacerse digno de la alta misión del arte” (57).

Ahora bien, si esta especie de melodrama aleccionador es de alguna manera para Clarín la primera orientación hacia una época “de examen, de observación y de experimentación” (57), la encrucijada escénica de su tiempo se completa con el pasado, con lo que hay detrás de estos nuevos modelos foráneos y que pugna todavía como condicionamiento del porvenir. Lo dice Alas claramente en su artículo:

[...] décadas pasadas destruyeron dogmas, instituciones, y lo que no arrasaron dejaronlo sobre los débiles cimientos de la duda; nuestros días, más tranquilos en general, en la apariencia, son los llamados a intentar una reconstrucción; más antes de emprenderla necesitan examinar y comprobar el valor de los materiales que han de emplearse: los unos son restos de antiguos edificios tradicionales y

dignos de respeto; pero quizá carcomidos; otros son nuevos, y es difícil conocer, antes de experimentar su fuerza, cuánto pueden resistir; la tarea de la sociedad presente es ésta: observar, experimentar los elementos que deben entrar en la nueva construcción [...] (Alas, 1971: 57)

Esta es entonces la coordenada de su actualidad teatral según Alas: un cotejo de los elementos antiguos y de su erosión, con una especulación sobre la incierta efectividad de los elementos nuevos. Joan Oleza (2001) supo reconocer de manera precisa este rasgo ambiguo tan emparentado con la figura de Jano y tan constitutivo, por otra parte, del juicio crítico de Clarín. Explica al respecto Oleza que el contexto de esa *bifrontalidad* se debe a la división del campo intelectual español del último cuarto del siglo XIX en dos sectores antagónicos, tanto a nivel filosófico como histórico:

La actitud de Clarín hacia la tradición hay que situarla en este doble contexto, el de la influencia filosófica de los krausistas de la Universidad y el Ateneo y el de la constitución todavía incipiente de una historia de la literatura española. A un lado Salmerón, Giner o Canalejas, al otro Menéndez Pelayo, y entre ambos no pocas contradicciones [...] (Oleza, 2001: 24)

Oleza concluye en su tratamiento del tema que para Alas el Renacimiento es fundamentalmente español, místico y poético, y que lo más destacado por él es la poesía de Garcilaso y de San Juan de la Cruz, pero todavía más la obra de Fray Luis de León y de Santa Teresa. Ahora bien, el Barroco en cambio es para Clarín “la iniciación a la literatura europea al mismo tiempo que el núcleo de la tradición nacional” (Oleza, 2001: 25). De ese tiempo, el joven Alas siente fascinación por Pascal, alude muchísimo a Shakespeare y a Cervantes, pero sobre todo lo concibe como “la época del teatro nacional, con sus seis gigantes, como él los llama, Calderón y Lope, Tirso y Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla y Moreto” (25). Este es el Barroco para el autor de *La Regenta*: el núcleo mítico originario de la literatura nacional, y su centro radiante es sin dudas el teatro. ¿Pero cómo articular con ese legado el ansia de modernización que se desprende de la estadística que señala Oleza cuando afirma que las lecturas decimonónicas de Alas multiplican por cien las del pasado? Tal vez haya que seguir el rastro que delinea el mismo autor cuando asienta en su artículo de *Solos*:

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

Es ahí donde señala Clarín la relevancia de Sardou, Augier y Dumas hijo, un teatro contemporáneo francés “que algo tiene de lo que el nuevo drama necesita” (54). Algo: una veta por donde seguir buscando el oro nuevo del teatro futuro, opacado claro está por ese modelo legendario que respetuosamente -casi a través de un melancólico elogio- propone hacer a un lado.

No es la única vez que aparece esta operación en la crítica seria de Alas. La “melancolía” con respecto al Siglo de Oro dudosamente se exprese en ella de mejor manera que en el folleto *Rafael Calvo y el teatro español*, de 1890. Dice allí que nadie entre sus contemporáneos puede decir todo lo que vale el teatro español porque ni una vez han visto representada ninguna de sus “maravillas”:

Muchas veces habrán dicho los gacetilleros, y hasta los críticos, que tal o cual obra maestra de Calderón, Tirso o Lope se había sacado a las tablas, ofreciendo un conjunto admirable; pero ya se sabe que no hay que hacer caso de estas piadosas mentiras de nuestra crítica española, eterna cortesana. (Alas, 2000)

Clarín se lamenta con acritud de la mediocridad de los cómicos y se lamenta de que nadie lee la historia ni escucha a los muertos...

El teatro español [...] también es una gran idea que se va muriendo en la conciencia del pueblo y en las propias encarnaciones. En el ritmo del verso dramático español antiguo (no en el de este siglo) había un singularísimo encanto, hecho de gallardía musical, de fresca y valiente armonía, que cantando, pintaba el ancho, hermoso mundo, la pasión, la fuerza; que hablaba del amor con sutileza teológica [...] (Alas, 2000)

Ese verso, que también “hablaba de la patria y de sus triunfos con arrogancia graciosa”, opina Alas que “no se había hecho para dormir prensado en las frías columnas de Rivadeneira” (Alas, 2000) sino para ser dicho y representado. A Calvo le debe el final del siglo XIX la ‘resurrección’ de ese “verso castellano de nuestro teatro glorioso”, aún cuando la paradoja de su muerte provoque en Clarín cierta polisemia sobre el destino moderno del teatro áureo. Calvo muere atacado por la viruela, lo que le hace pensar al crítico que “la realidad es un terrible poeta realista” ya que el actor, la última cuerda del teatro más idealista y lírico viene a morir como Naná, la heroína de la novela más naturalista. La melancolía crítica de Alas irradia sus sentidos en las imbricaciones metafóricas de la enfermedad, tan recurrente dentro del acervo modernizador naturalista. Así, la viruela -afección naturalista por antonomasia- envenena la sangre de este artista, “símbolo de las inefables bellezas de nuestra inspiración dramática de los siglos de oro” (Alas, 2000), y con su sangre agonizan también según Clarín las voces de Segismundo, de *La vida es sueño* o de Federico, de *El castigo sin venganza*. A partir de esta metáfora, no es difícil especular con que la dirección “seria” de los comentarios clarinianos en torno al teatro áureo tiende a exhibir cierta melancolía por un canon que no sólo había sido desplazado por la eventual modernización de la escena sino también por la irrefrenable prepotencia del progreso, de la caducidad temporal de las convenciones.

En “Duelo y melancolía”, Freud explica de manera sintética:

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía [...] (Freud, 1992: 241)

Ante esta cita, es inevitable preguntarse por la melancolía de la crítica clariniana frente al canon áureo, y sobre todo a causa de la mención de la *patria* como posible objeto abstracto causante de la afección. Si consideramos la analogía entre la biblioteca y el territorio que la historia literaria decimonónica se ocupó de fomentar en España, sumado al pasaje del drama barroco de “teatro clásico antiguo” a “teatro nacional”, cabe preguntarse si la añoranza de Alas ante el corpus del teatro áureo no es un avatar de la melancolía por la patria perdida, por esa nación cuyo capital cultural más representativo habría terminado por contrastar con los últimos estertores históricos del dominio imperial.

En esta hipótesis de la melancolía crítica de Clarín en torno al teatro del Siglo de Oro, no parece menor la escena donde elige localizar la angustia por lo perdido: su juventud, recién llegado a Madrid, donde el único consuelo -confiesa el folleto- lo hallaba en dos lugares:

De mí, o sea, del estudiante del cuento, sé decir que por aquel tiempo de la *primera salida* en busca de aventuras literarias y filosóficas, en aquel Madrid que me parecía tan grande y tan enemigo en su indiferencia, para mis sueños y mis ternuras y mis creencias, encontraba algo parecido al calor de hogar [...] en el teatro y en el templo. (Alas, 2000)

En el segundo templo que era el teatro para ese Clarín ingenuo -quien por voluntad propia se perfila en sus planteos como un Quijote recién salido al azar del camino- confiesa:

[...] echaba de menos a mi madre, y de más a la patrona, no estaba para retóricas; necesitaba amor, y en su ausencia, poesía, y aquellos versos, cantados tan dulcemente, me llegaban al alma, me hacían compañía, me *hablaban de allá*. ¡Dios le pague a Rafael Calvo aquellos momentos en que su voz fue para mí un regazo! (Alas, 2000)

Esa voz que terminaría por callar la viruela del naturalismo (ese mismo naturalismo que el texto nombra más adelante a su vez como “sarampión” adolescente) se torna melancólicamente en el recuerdo acogedor del seno maternal: tal vez de manera involuntaria o quizá de forma intencionada, Alas construye la imagen de un teatro áureo acogedor, de un territorio “materno” capaz de acoger la angustia de su inocencia novel. El teatro del Siglo de Oro, en el texto de Clarín, se tiñe de melancolía como el recuerdo de un tiempo perdido, de un regazo maternal ausente. Y aún así, en la notable claridad de sus imágenes, la crítica “seria” de Alas tiene la voluntad de explicar que Calvo no fue un regenerador del teatro nacional, porque para tamaña empresa no basta un cómico que insista en representar obras del teatro antiguo. Dice: “Las principales obras de Calderón, Lope, Tirso, etc. no yacían en el olvido; los que llamamos *doctos* las leían”, y sin embargo, añade, “es lo cierto que estaban muy lejos de ser populares” (Alas, 2000). Calvo estaba solo, explica Alas dolido y agrega:

[...] aunque se hubiera podido encontrar actores suficientes, muchos como Rafael, un público bien preparado, un Gobierno capaz de entender su obligación en este punto, una crítica ilustrada [...], aún esto no podía ser una regeneración del teatro nacional. Para esta, lo primero que se necesita son poetas; no basta con cómicos. (Alas, 2000)

El balance de este ensayo crítico de Alas resulta clave para el tema propuesto y carga culpas sobre las espaldas de sus literatos contemporáneos: el siglo XIX no habría dado a España un renacimiento dramático capaz de considerarse “como descendiente legítimo del gran teatro que es admirado en todos los países de alguna cultura estética” (Alas, 2000). La crítica clariniana reconoce un canon mínimo de su tiempo: *El Trovador* y *Don Juan Tenorio*, y cerca de ellos *Don Álvaro* y *Los amantes de Teruel*. Pero todo lo demás es un legado que empuja a la duda. Freud parece resonar una vez más: en el duelo, el mundo se empobrece y se vacía; en la melancolía, ese empobrecimiento le ocurre al yo. Clarín acusa a su época de desmerecer su propio pasado teatral. ¿Podrá hablarse de una melancolía del canon áureo a fines del siglo XIX? El teatro perdido no habría ocasionado la huida del deseo hacia otras formas y otros objetos: el teatro contemporáneo languidece junto con su herencia. Con sentidos más amplios pero igual de pertinentes puede evocarse también para este caso que “la sombra del objeto recae sobre el yo” (Freud, 1992: 249). No es indisoluble la lejanía del monumental modelo del teatro nacional y la crisis política de una España empobrecida, acuciada por la pérdida inminente de sus últimas colonias. Como si Hamlet -el melancólico por excelencia- fuera una prosopopeya de la cultura hispánica, el teatro finisecular del XIX parece heredar -en la perspectiva de Clarín- la deuda culpógena de sus ascendientes.

Sin embargo, y a pesar de la claridad de este vector que asume con solemnidad el declive del teatro moderno en comparación con el antiguo, no pasará mucho tiempo para que Alas empiece a aludir -desde la misma seriedad de su crítica- a la raigambre histórica del humorismo español, originado en ese mismo objeto que otrora la provocara tanta añoranza. En la sección *Revista literaria* de su libro *Palique*, Clarín reúne una serie de textos escritos entre 1892 y 1893. En uno de ellos asevera que “la buena literatura no es, ni será en muchos siglos, o acaso nunca, una democracia” (Alas, 2008: 768). Comenta la *Antología de poetas líricos españoles* de Menéndez y Pelayo y esto le provoca una opinión sobre “la sátira y vis cómica castellana”:

[...] el humor español [...] no es un juego lírico en que la risa y las burlas y pequeñeces se buscan para el descanso de las profundidades graves que agobian, sino que es como correctivo del excesivo idealismo que el español lleva en el alma; [...] no es un realismo neto, que también hay por acá, y tienen otros y es otra cosa, sino como un vejamen oportuno, medicinal, y al mismo tiempo genio satírico por el contraste inverso, a saber: por la comparación del bien ideal con que se sueña y en que se cree, con las realidades bajas [...] (769).

En Cervantes, dice Clarín, esa doble vista es evidente; y también existe en Tirso -aunque más velada- y en Quevedo. Todos ellos cultivan ese humorismo español (idealista-naturalista, según Alas) criado en medio de una seriedad de “morgue” (769). No resulta vano destacar esta operación: la crítica clariniana no deja de soslayar desde su seriedad la virtud histórica de otra línea que ha venido modelando el canon áureo desde adentro de su propia contradicción melancólica, y que tiene que ver con su carácter satírico. Jorge Luis Marzo inicia su libro sobre el barroco y lo hispano recordando las especulaciones de Benjamin sobre el “contagio” del objeto: si el barroco fue de algún modo una vacuna contra la “máquina” moderna, una dosis “desmedida” de ella podía inficionar de barroquismo al lector (Marzo, 2010: 9). No es un detalle esta mención: Clarín no sólo pone en palabras la raíz misma de esa otra vertiente de su escritura que será la irónica (y que de hecho ocupará buena parte de ese mismo *Palique*) sino que además trata el tema mismo del humor español, siempre entre la idealidad etérea y la vencida carnalidad, por medio de un campo semántico que evoca nuevamente la enfermedad, el “vejamen medicinal” e incluso la “morgue”.

No parece casual que seguidamente el comentario aborde el propósito de Menéndez y Pelayo de editar todas las obras teatrales de Lope de Vega. Exclama Clarín: “¡Entre monstruos anda el juego!” (Alas, 2008: 771) y subraya que no hay duda de que el santanderino es “el Lope de la crítica española” (771). La metáfora da para pensar: el crítico se torna dramaturgo canónico y la crítica, teatro nacional. La crítica -escenario emblemático del siglo XIX- se vuelve en parte su propio objeto: el contacto con el barroco la torna análoga con él y Menéndez y Pelayo pasa a ser otro monstruo de la naturaleza, un Fénix redivivo...

Parece mentira que el insigne crítico que tantas lecturas y meditaciones viene consagrando a infinidad de escritores nacionales y extranjeros, encuentre tiempo y paciencia para leer, examinar, cotejar, expurgar, los innumerables textos de Lope, muchísimos de los cuales le tienen a él por primer lector después de tiempo inmemorial. (771)

Alas aprovecha el comentario para reforzar los límites entre la crítica erudita de Menéndez y Pelayo y sus propias competencias sobre la literatura de actualidad. Una frontera algo mítica que tendrá cierto éxito organizador para la crítica posterior. De hecho, todavía en 1949 un estudioso como Gullón sostendría:

Con Menéndez y Pelayo forma una pareja completa. La Providencia hace bien las cosas, y lo que faltaba a cada uno de ellos lo otorgó al otro, para que sus obras respectivas, completándose, reunieran la mejor cosecha crítica del siglo XIX español. Don Marcelino, con más gusto para el estudio de lo pasado, por la historia literaria; Alas, curioso por la expresión de lo presente, por la literatura actual [...] (1978: 116)

Y así y todo, y más allá de este reparto equilibrado de responsabilidades, a través del juicio sobre la obra de su amigo académico, Alas se atreve a producir en la revista literaria de *Palique* una comparación que resulta claramente un juicio de valor personal sobre Lope. Hasta podría decirse que hay en ella una estrategia de actualización capaz de legitimar al presente por medio de su analogía con el pasado. Dice a propósito de los prólogos de Menéndez y Pelayo y también de su lectura personal:

[...] sólo diré que el valor principal de Lope de Vega lo ve el crítico en ser su teatro una representación universal de toda la vida épica de su tiempo en los mundos de la realidad y de la fantasía, de las creencias y de la historia. Lo que de Balzac se ha dicho en nuestro tiempo, se puede con mucha más razón decir de Lope; su teatro es un gran monumento de ladrillo... a trechos (a trechos del más puro jaspe) cuya belleza mayor está en su grandeza, en ser toda una *creación poética*. (Alas, 2008: 771)

Clarín deja en claro que dentro de la coincidencia que provoca entre sus opiniones y las de la erudición, la monumentalidad de Lope se debe a su grandeza poética y no tanto a su totalidad. Pero lo más interesante es reparar en esa homologación con Balzac, como si la virtud del dramaturgo áureo estuviera en la de haber sabido “representar” el universo de su tiempo en un género que le proveía exactamente la fórmula para hacerlo. Es posible afirmar que en Alas es intencionada la búsqueda de parangonar los logros de Lope con el romanticismo balzaquiano. Puede arriesgarse en ese movimiento la necesidad de actualizar la *monumentalidad* del mito áureo en la supervivencia más moderna del romanticismo “realista”. De hecho -y ligado a la reconocida tendencia clariniana a considerar “novedoso” a Echegaray<sup>1</sup>-, Clarín se ocupa en 1893 del teatro de Zorrilla y equipara en lucidez a *Traidor, inconfeso y mártir* con *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. Y cuando aborda *El zapatero y el rey* sostiene que

[...] esta impresión viva, *natural*, fuerte del *patos* realista se la debo a Zorrilla. Don Pedro, como Don Juan, tampoco es romántico a lo misterioso y *fatal* como lo son Don Álvaro, el pastelero de Madrigal, etc., etc. Don Pedro es romántico como lo son los Don Pedro del teatro español antiguo y otras grandes figuras de Lope, Calderón, Tirso, Rojas, etc., etc. (790)

Freud sostiene que la melancolía “pasado cierto tiempo desaparece sin dejar tras sí graves secuelas registrables” (250). Transitado el *trabajo* de la melancolía, la libido se libera del objeto perdido y halla otro lugar donde depositarse. Algo similar parece emanar del vínculo que la crítica de Alas trata de establecer entre el barroco y el realismo de corte más romántico. Todo un juego de equivalencias se acumula en el intento de que el pasado no sólo no impida el avance del futuro, si no que además venga a sostener los intentos del presente por honrar su legado a través de la novedad. Si Menéndez y Pelayo era otro Lope y Lope mismo era una especie de Balzac de su tiempo, *El zapatero y el rey*, de Zorrilla, tendrá un segundo acto “digno de Rojas en su mejor inspiración, digno de Lope cuando quiere. Y de ellos parece” (791). Es curioso que en esta operatoria crítica de “restauración” del pasado por medio de sus analogías con el presente, el teatro adquiera una funcionalidad política tan precisa:

[...] desde que tengo uso de razón, y aún desde antes, yo soy un *vasallo* fiel de Don Pedro; y siendo republicano también desde niño, para darme cuenta de lo que podían sentir los monárquicos sinceros, cuando los había, cuando lo eran por la

1. Aunque son abundantes en la crítica de la época las evocaciones de Echegaray como un genio áureo redivivo. Sin ir más lejos, en 1886 el propio Clarín había escrito en el primero de sus folletos literarios -*Un viaje a Madrid*- el comentario de *De mala raza*. En su crítica, Alas señala numerosos defectos, y sin embargo llega a afirmar que con Vico en escena aparece la pasión fuerte y noble “con el vigor hermoso y fresco, casi candoroso con que sabe Echegaray representar estos caracteres [...] que luchan por contener los arranques de un pundonor algo irascible, y que en suma, demuestran ser en poesía descendientes directos de aquellos héroes de los romances y de la comedia de Lope y Calderón, a pesar de las alteraciones y cambios naturales del tiempo” (Alas, 1886: 66-67).

*gracia del rey, no por el compromiso constitucional, necesito recordar lo que yo sentía por el hermano de don Enrique, por el león acorralado en el castillo de Montiel. (790)*

Habría que haberlo intuido desde antes: este “demócrata” que había sostenido la paradoja de que la buena literatura jamás sería una democracia, es el mismo republicano que va a complacerse en “sentir” como un monárquico gracias al teatro de Zorrilla, al avatar heredero del canon áureo. “En la lengua castellana *late* un genio nacional”, dice Clarín y finaliza su artículo sobre el autor de *Don Juan*: sus implicancias en la idea de continuidad entre pasado y futuro parecen adquirir desde ahí la legitimidad de lo etnológico y de sus sentidos más nacionalistas. Algo similar había pasado ya en el cuarto de sus *Folletos literarios*, de 1888, titulado *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce*, donde Clarín atacaba la hipótesis de que la poesía lírica de su tiempo valiera más que la novela. Para ello, denostaba la idea de Núñez de Arce de que la poesía renacentista española no era más que imitación de los clásicos grecolatinos. Y al respecto, se preguntaba...

Y ese no sé qué caballeresco, elegante, noble, de exuberante poesía que hay en la mayor parte de nuestros líricos de aquellos tiempos y en los personajes de Calderón y Lope, que son otra multitud de poetas líricos, ¿no representa más que la imitación clásica? (Alas, 2003)

Clarín había reaccionado contra ciertas generalizaciones de Núñez de Arce como el hecho de que la actualidad leía menos a los novelistas clásicos que a sus poetas antiguos. Alas le recuerda en su folleto la vigencia del *Quijote*, pero sobre todo afirma: “Mucho hay en la novela clásica que se lee poco; pero ¿y en los líricos? ¿Y en los dramáticos? ¿Quién ha leído a todo Lope de Vega... a no ser Menéndez y Pelayo?” (Alas, 2003). Nuevamente el erudito santanderino como nexos autorizados con el canon áureo: como si no fuera posible para la crítica de actualidad ordenar sus propios presupuestos sobre el pasado para medir la incidencia del canon en la praxis de su tiempo. Al respecto, aún en 1894 Clarín todavía iba a esforzarse en reconocer los límites de su especialidad y al escribirle justamente a Menéndez y Pelayo sobre la visita del hispanista italiano Farinelli, admitiría:

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

Ha pasado tiempo desde aquella juventud melancólica en que la voz de Rafael Calvo portaba para Clarín el consuelo maternal y acogedor de los versos barrocos. En la pugna intelectual por legitimar su espacio como crítico hegemónico de lo contemporáneo, el canon de Lope y Calderón le resulta -en confesión íntima al erudito de Santander- ya no un objeto perdido sino incluso un objeto olvidado y hasta desconocido<sup>2</sup>.

### III. El revés de la crítica: recepción del teatro áureo en la ficción satírica de “Clarín”

Tal vez sea ese supuesto olvido el que facilitó en Alas la constitución de otra línea crítica abocada a la ironía. Esa vertiente irónica, sin embargo, no fue esporádica: acompañó con tenacidad sus reparos para con la recepción del canon áureo y no sólo a través de artículos ensayísticos sino por medio de una sátira al respecto, factible de ser rastreada en varias de sus ficciones. Algunos de los estudios pioneros sobre la obra

2. Aunque pudiera relativizarse ese supuesto “olvido” en dos gestos: por un lado, la recurrencia irónica del tema en sus ficciones -muchas de ellas posteriores-; y por otro, la aguda tensión que le provoca el compartir programa nada menos que con Lope de Vega en la puesta de *Teresa*, en 1895. Al respecto Guastavino (1971) ha publicado la interesante correspondencia que Clarín mantuvo con la actriz María Guerrero a raíz del estreno. Sus sugerencias sobre el repertorio clásico que podía acompañar a *Teresa* denotan la vigencia en él de una lectura bastante sólida de la dramaturgia áurea.

de Clarín hacen hincapié en su línea más ironista. En este sentido, conviene recordar el trabajo de Gramberg (1958) sobre el tema, ya que se trata de una de las primeras propuestas para lograr una comprensión total del autor que incluya al “Alas ensayista o cuentista” y al “Clarín satírico y paliquero” (76) que sería menospreciado una vez terminado el siglo XIX. Gramberg comete cierta ligereza “esencialista” al creer que el humorismo de Clarín es involuntario y que tal característica se debe a su raigambre popular. Sin embargo, su acierto abarcador continúa siendo loable. En su opinión Alas iba más lejos incluso que Galdós, porque tomaba los recursos del humorismo popular no sólo para nutrir el ambiente novelístico sino también para inyectarlo en materias de orden intelectual y abstracto y conseguir así un “estilo típico suyo” (83). Lo curioso es el tino de Gramberg al asentar ese estilo en una continuidad histórica: cita *Paliqúe* y la valoración clariniana del humorismo popular presente en Lope y en Juan Ruiz, el cual sería poseedor de ese mérito ya aludido de haber sido capaz de florecer en una “morgue”. Y añade -en la misma línea de contigüidad entre pasado y futuro- que Alas es un eslabón ejemplar de esa cadena que sostiene no sólo el “humorismo clásico español” (5), sino que además actualiza el propio fondo moral de ese tipo de expresión. A sus espaldas se adivinan desde el Arcipreste de Hita a Larra, pero sobre todo -dice Gramberg- a “sus exponentes-cumbres, Cervantes y Quevedo” (260). Y a pesar de sus intentos de disociación entre narrativa y crítica -en vez de haber optado mejor por la distinción entre dos tipos de críticas, la seria y la irónica-, Gramberg sostiene la interferencia de la crítica en los cuentos satíricos:

Así como pudimos hablar de los ingredientes ensayísticos en los cuentos satíricos, ahora, al emprender el estudio de sus “paliques” satíricos, no ha de sorprendernos la fuerte dosis de imaginación que entra en su elaboración (Gramberg, 1958: 159).

Sin duda, esta cita nos habilita a continuar por el camino de la ficción para rastrear en ella las repercusiones del problema crítico al que Alas se refirió en diversas oportunidades: el del canon áureo y su recepción en la modernidad, con todas las incidencias y excesos que de ella surgieron. En este sentido y como se ha sugerido ya, Alas parece haber sostenido siempre una preocupación por el modo en que debían articularse tradición y progreso en el ámbito literario. Y con respecto al caso específico del teatro áureo llegó a opinar que Tirso debía leerse como el autor dramático más realista e incluso como un hipotético prenatalista: “Si Tirso resucitase, fraile y todo, sería probablemente, dado su teatro, el jefe de la escuela literaria a que tengo la honra de pertenecer” (cit. Beser, 1968: 262). Estas aseveraciones impiden arriesgar que la ironía de Alas en sus ficciones se deba a su rechazo del canon áureo, a la distancia posterior impuesta por la melancolía con un objeto del que se ha desatado todo vínculo. Muy por el contrario, la ironía de Alas en sus ficciones procede con respecto a ese objeto de un modo diferente al de su crítica pero regido por un deseo similar: enfatizar la permanencia de una continuidad entre pasado y futuro, y condenar por medio de la sátira la torpeza de creer que esa continuidad sólo puede fundarse en una aceptación ingenua de los clásicos, en la paradójica actitud de desconocerlos y al mismo tiempo venerarlos por su “monumentalidad”. Beser (1968) supo definir el asunto de manera concisa cuando esbozó su retrato como crítico: como base de la personalidad de Clarín “encontramos el criticismo, este criticismo al expresarse en las narraciones lo hará mediante el humorismo, visión del mundo que ofrece mayores posibilidades a una crítica o juicio valorativo” (114). Y aún comprendiendo que buena parte de su valoración crítica la hace Alas midiendo la efectividad con que la obra literaria despierta en el lector una impresión de tristeza, Beser sostiene que esa “tristeza se encuentra también en la base de su humorismo” en prosa (156). El humorismo ensayístico de Clarín -y puede verse también en sus asedios en torno al tema del canon áureo- tiene la misma raíz irónica que las prosas de ficción satírica con las que posee temas comunes: una raíz que nace, tal vez, de la misma melancolía aludida en el apartado anterior.

Su relato “Avecilla”, publicado en 1882 en *Pipá*, narra la historia de don Casto Avecilla, pequeño burgués que sirve como empleado en la dirección de Agricultura y que decide llevar al teatro a su mujer y a su hija, merced a una ocurrencia que le sobreviniera tras haber derivado en su retórica de oficina. Había dicho allí, entre hombres rústicos que sostenían que el teatro era o bien pasatiempo o bien escuela de costumbres:

-Caballeros, yo confieso que prefiero las comedias de magia que encierran un fin moral. Cuando veo la virtud triunfante en lo que llaman los inteligentes la apoteosis, rodeada de ángeles y alumbrada por luces de bengala, comprendo que el teatro, bien entendido, es un elemento de educación y entra de lleno en la esfera que llamaré artístico-administrativa, merced a los recursos de la literatura lírico-dramática-escenográfica. (Alas, 2008: 71)

“Avecilla” es uno de esos relatos en que Clarín constituye un *tipo* muy particular para su humorismo descarnado y describe a través suyo no sólo las relaciones de su sociedad con el teatro, sino que le sirve además para metaforizar los lazos más estructurales entre el individuo medio y la cultura en la España de su tiempo. La peripecia del cuento, aún hoy, contiene una gracia amarga: Avecilla descarta el Español por haber visto ya en Zaragoza *El pelo de la dehesa*, de Bretón de los Herreros, y por ser obra según su mujer Petra “tan larga y tan pesada, donde todo el tiempo se están los cómicos en una habitación, y pasa un acto y nada, la misma habitación” (77). Don Casto también renuncia a la ópera por obligado nacionalismo ya que allí se canta en italiano. Y se lanza entonces a acarrear por toda la ciudad a su familia evadiendo el costo que hubiera implicado dirigir sus pasos hacia un teatro serio. Con la frustración de su hija Pepita a cuestras y la limitada complicidad de su esposa terminan por presenciar la decadente feria de fenómenos asentada a las puertas del Retiro. “Vamos a ver *la mujer gorda*” (79), dicta Avecilla y tras varios intentos bochornosos, logra dar con la barraca donde finalmente accede con los suyos al espectáculo de la mujer con barbas. Incitado por la gigante, palpará sus pantorrillas para ratificar la verdad del número y esto desatará su culpa, acentuada aún más cuando luego de la feria lleve a su niña a una zarzuela en Eslava. El contacto con la carne provoca el remordimiento de Avecilla que termina por convencerse de que en la infausta salida ha terminado por ultrajar la educación de su hija. La culpa termina por afirmar en él la idea de que “lo barato es caro” y de que la tragedia se había dado “por no llevarla a un teatro clásico, por querer ahorrar ocho reales” (88).

Lo relativo al Siglo de Oro tiene varias evocaciones a lo largo de este relato tan característico de aquel corpus en que Clarín posó su aguda mirada sobre el mundo de lo teatral y de su entorno. De hecho, Calderón se menciona dos veces. Cuando don Casto tiene la iluminación de la salida, el narrador describe:

Se le había ocurrido una idea: que aquella noche debía llevar a su mujer e hija al teatro. A pesar de lo mucho y bien que discurría don Casto en materias lírico-dramáticas, como él decía, era lo cierto que en once años había visto dos veces el teatro Español por dentro. No había visto más que *La vida es sueño* y *La redoma encantada*. (72)

La pieza barroca aparece así como el núcleo de un canon obligatorio, ritual y escueto que habría permitido al personaje disertar sobre su experiencia de espectador, aunque se tratara en verdad de un caudal revelado jocosamente como ineludible y casi nulo a la vez. Un teatro que desde lo exiguo de su volumen pesa sin embargo en el pensamiento heredado por su hija cuando cavila: “¡Si este pícaro mundo fuese como el teatro o parecido siquiera! Allí los amantes son apasionados, tiernos, caballeros y leales; ella no ha tenido más que un novio, pero hubo de darle calabazas porque el papá decía que era un holgazán [...] ¡Oh, el teatro es una ventana por donde se

ve desde la triste vida las alegrías del cielo!” (75-76). No es menor la coincidencia de que justo en ese momento donde Pepita actualiza las preocupaciones del mundo como teatro derruido, su padre la vea según el narrador “con cierta melancolía” (76). Distinto es el caso del Calderón de cera y la huella eufórica que ha dejado en Petra como espectadora cuando su visita a las figuras de Mr. Brunetière. Este suceso le sirve al relato para exhibir la degradación *kitsch* de esa misma autoridad que Avecilla contaba entre sus escasos tesoros escénicos vistos.

Nunca había engañado a su marido; mas tenía un secreto deseo que por nada de este mundo le hubiera revelado: volver a ver las figuras de cera. Todos los teatros del mundo daba ella por el placer de contemplar aquellos hombres que parecían de carne y hueso y eran de la materia misma con que ella suavizaba el hilo. En el teatro los hombres eran hombres efectivamente, ¡vaya una gracia!; el caso era parecerlo y no serlo... (74)

Josefa siente un único placer estético: la expectación del engaño de la imitación de lo humano, la estatua casi viva, el monumento de carne simulada. En tanto nuestro tema, la imagen se potencia cuando párrafos después Avecilla recuerda “todas esas ignominias del arte” (74) y especialmente “Calderón de la Barca, con un libro encarnado entre las manos, un libro, hija mía, titulado, bien lo recuerdo, *Voyage sur les glaces* (como suena)... En fin” (75). Como puede notarse, la repugnancia desordenada de don Casto parece provenir de la carencia de rigurosidad como falta de respeto: “anacronismo sobre anacronismo (Pepita no sabía lo que era esto); un *tutunvolutum* (totum revolutum)” (74). Más allá de lo risible del detalle, el anacronismo implica el riesgo del cruce temporal: la recepción del “monumento” no genera la admiración de la obra sino la pura idolatría de una figura de autor cuya representación es puro anacronismo brutal, entretenimiento vacío, ahistórico.

Al protestar por la inmoralidad del espectáculo, don Casto es expulsado de la feria por una chusma que le grita: “¡Fuera, fuera! ¡Que baile don Quijote!” (81). Y en esta línea resulta pariente de Quintanar, el esposo de la Regenta, personaje emblemático de la novela de 1885. Mucho se ha escrito sobre este territorio y sobre ese procedimiento que bien describía Beser (1968) al decir que los caracteres centrales de esa obra recrean “personajes artísticos que han ido transformándose en mitos literarios, habiendo llegado a representar o simbolizar una actitud determinada ante la vida” (115). Si Ana Ozores es de cierto modo el bovarismo, su marido -como Avecilla- semeja la encarnación del quijotismo. Nueva actualización de aquello que Marzo (2010) explicaba sobre el “contagio” barroco, Quintanar es el resultado de una lectura que termina por entrapar en sus convenciones al lector demasiado ingenuo, asaz respetuoso y admirador del canon calderoniano. Gramberg (1958) indicaba sobre él “como rasgo más importante para el desenlace, sus frenéticas lecturas de los dramas calderonianos, los cuales, como el héroe manchego, más que leía actuaba con todas las gesticulaciones y aspavientos que eran del caso” (99). Sin embargo, no parece acertado el juicio de este crítico al ver en don Víctor un ejemplar del “humorismo de piedad” clariniano, producto de un tratamiento irónico pero compasivo. Muy por el contrario, Quintanar es un modo despiadado de representar los condicionamientos morales de un canon literario sobre los códigos de una realidad que el tiempo ha modificado en sus mismas bases. El patetismo del personaje estallará cuando sus lecturas lo empujen a una venganza que no siente como reacción ante un suceso personal, sino más bien como exigencia de una cultura heredada, de un “honor” que le ha sido legado por la lectura de sus añorados dramas barrocos. Cuando don Fermín lo presione para decir la verdad de lo sucedido en su casa, don Víctor contestará que no ha ocurrido nada aún, “furioso ante la idea de que no había habido allí *nada*, ningún crimen cuyo autor debía ser él, según exigían las leyes del honor... y del teatro” (Alas, 1966: 652). El duelo final donde perderá su vida se dilata en la contradicción entre literatura y realidad:

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

Quintanar se aleja de su venganza pero pronto será alcanzado por ella: así como en Calvo había quedado algo de los clásicos áureos, el propio Quintanar -que había arrastrado la cadena de Segismundo- no podrá escapar del síntoma quijotista de aquel que ha sido tomado por el teatro barroco y sus códigos morales:

Pero hacía más que leer, declamaba; y, con cierto miedo de que su marido se hubiera vuelto loco, pudo ver la Regenta que don Víctor, entusiasmado, levantaba un brazo cuya mano oprimía temblorosa el puño de una espada muy larga, de soberbios gavilanes retorcidos. Y don Víctor leía con énfasis y esgrimía el acero brillante, como si estuviera armando caballero al espíritu familiar de las comedias de capa y espada. (501)

Cabe preguntarse si en estos quijotes clarinianos de fines del siglo XIX no hay algo heredado de la melancolía que Bartra (2001) describe no sólo para el personaje de Cervantes sino también para la totalidad de la mitografía áurea. En su ensayo sobre cultura y teoría humoral en el Siglo de Oro, este autor se pregunta no sólo por la subsistencia de la melancolía como afección en sí, sino como estructura de enorme poder metafórico. En ese sentido -y con referencias a Dennet y a Blumenberg-, Bartra afirma: “Yo estoy convencido de que hay muchas estructuras mitológicas cuya larga evolución puede explicarse desde una perspectiva evolucionista; y creo que el canon de la melancolía aloja una de esas estructuras” (2001: 222). Esto no significa que se descarte la función social, política y cultural del canon “melancólico”, sino que justamente esa función garantizaría su supervivencia en la sucesión de sus actualizaciones. Ahora bien, dentro de estas coordenadas, conviene indagar en qué consiste especialmente la función de lo melancólico en estas evocaciones que hace del canon áureo la ficción de Alas. La melancolía como canon mítico parece producir en la crítica seria de Clarín la perpetuación del objeto perdido: la añoranza del auge barroco, la distancia con ese teatro que se califica de *nacional* y que es visto sin más como una sinécdoque no sólo de la Biblioteca de la patria sino también de su territorio. Vale destacar que por esos mismos años, Menéndez y Pelayo expone algo que parece ratificarse tanto para la erudición como para cualquier intelectual medio del momento. En carta a Francisco Rodríguez Marín, se queja de manera ferviente contra el intento del Marqués de Jerez de deshacerse de su biblioteca:

Y para colmo de aflicción, llegan a mi oído rumores, que no creo y que enérgicamente he desmentido, de que nuestro amigo el Marqués de Jerez trata de enajenar o ha enajenado ya su singular y maravillosa colección de libros de literatura española. Mayor desastre y más irremediable sería éste que los de Cavite y Santiago de Cuba, y pido a Dios que no se confirme; aunque voy pensando que Dios nos ha dejado de su mano. (Menéndez y Pelayo a Rodríguez Marín, 6 de Noviembre de 1900)

La cita, accidentalmente, muestra un detalle de importancia fundamental para la comprensión de las actitudes de muchos intelectuales ante la crisis de modernidad española: la identificación sorprendente entre ambas “tragedias”, entre perder Cuba y “enajenar” una importante colección de libros de literatura española se plantean como *desastres* paralelos. El territorio -como la Biblioteca- habla de una herencia imperial que se hace difícil de sostener para la modernidad. Por fuera de la literatura satírica, el relato de Clarín publicado en 1896 que lleva por título “Vario”, trata justamente de ese dilema ante el peso de la tradición. Lucio Vario, poeta latino, observa sus obras y las de su amigo Virgilio -fallecido poco tiempo antes- “en los estantes, en los *nidi*,

como enterrados en vida” (Alas, 2008: 451). El *Tabularium* se le presenta como un panteón de muertos. Huye de Roma y un ensueño lo hace oír el canto de las sirenas que le revelan todo como símbolo de muerte: “...se perderán tus libros. Tu suerte será la de tantos otros genios sublimes de esto que llamará pronto la *antigüedad*, el mundo. [...] Lo llamarán lo *clásico* a lo escogido por la suerte para salvarlo del naufragio universal...por algún tiempo” (454). Las sirenas invitan a Vario a morir, a no escribir más. Sin embargo, él sigue “arando la cera con estilo silencioso” (455) -una cera que resulta la contrapartida de aquella que fanatizara a la mujer de Avecilla- y así logra la libertad de sus creaciones:

[...] sintió sus versos hundidos en la nada del olvido, pero la inspiración siguió alumbrando en su cerebro, más fuerte, más libre. Vario respiró con fuerza; su alma sacudía una cadena que caía rota a los pies del viajero: la cadena del tiempo, la cadena de la gloria [...] (455)

Vario es un ejemplo más de las contradicciones a las que somete a la praxis moderna el pasado literario: independizarse de esa ambición que sujeta la escritura al patrón de los clásicos es una idea recurrente en Alas. Tal como señala Foucault (1996), desde los inicios del siglo XIX la experiencia moderna de la literatura “no es disociable de la trasgresión y de la muerte” (71); es decir, no puede escapar de los dos modelos más extremos de escritura que consisten o bien en la borradura de toda pretensión literaria, o bien en la aspiración a perpetuarse en “esa especie de eternidad polvorienta que es la de la biblioteca absoluta” (70-71). Alas pareciera estar siempre en medio de esas alternativas y mucho de la articulación de este tema resuena en sus evocaciones del Siglo de Oro - especialmente de su teatro-, en la protección satírica de sus ficciones. Por ello conviene para finalizar recordar el relato de 1901, “Tirso de Molina”.

El cuento se inicia con la caída a la Tierra de algunos de los más grandes escritores del canon español, entre los que descuellan, claro está, los dramaturgos áureos. Tras varias cavilaciones entre ellos, llegan a entender que el haber vuelto al mundo se debe en todos a la misma debilidad, tan clara en la explicación del Fénix:

-¡Ay, señor fray Luis de León! -interrumpió Lope-, a todos creo yo que nos escuece el mismo remordimiento. Yo, que al morir dije, según cuentan, pues yo no me acuerdo, que daría todas mis comedias, que eran humo, por un poco de gracia al entregar el alma a Dios, ahora me veo aquí *desterrado* del cielo, si así puedo decirlo, por la pícara vanidad de oler si algo todavía se dice por el mundo del montón infinito de mis coplas. (612)

Errantes, Tirso, Lope y Calderón deambulan junto a otros autores, en busca de ratificar si en la Tierra queda memoria de ellos. El remate del cuento es un gesto de ambigüedad innegable: aterrados por el desconocimiento del progreso técnico, se ven a merced de un “monstruo desconocido” (613) que resulta ser una locomotora. Y “en el lomo de ese monstruo de hierro” (614) dice en letras de oro *Tirso de Molina*. Pasado el susto, Jovellanos esboza el consuelo de que alguien los recuerda en el mundo, ya que varios portentos de la ciencia como esos vehículos llevan sus ilustres nombres. Sin embargo, el revés de esa gloria mundana -y no parece ser casual en el humor de la narración- radica justamente en que son los nombres los que se recuerdan, pero nada se dice de las obras.

Esta breve composición de Alas refuerza la hipótesis de que la melancolía clariniana tiene cierta función crítica que se revela especialmente al tocar temas lindantes con los clásicos precedentes. La función de esa melancolía explícita que ha sido señalada en el apartado anterior sobre su crítica seria, parece virar en algunas de sus ficciones hacia la mueca burlesca y ambigua con que suele al menos ironizarse la recepción moderna

-y melancólica- del canon áureo y de su teatro en particular. Si pudiera subrayarse una función caracterizadora de esa melancolía y de sus dos formatos de expresión, debería para ello remitirse una vez más a la idea de los mitos de Bartra (2001) y a su creencia de que un investigador “no sería más que la vía de una biblioteca de producir otra” (221). Tal vez haya que pensar esa condición para otras categorías cercanas a la de investigador y sostener que, como en Clarín, la estructura de la melancolía (seria o jocosa) permitió a ciertos críticos e intelectuales del siglo XIX tomar la idea de una continuidad con el canon clásico, sin desmayar bajo su peso. La crítica clariniana, en ese sentido, podría pensarse tanto para el curso nostálgico de sus artículos como para sus derivas ficcionales e irónicas, como un modo que halló la biblioteca del pasado para legitimarse y habilitar una vez más, la construcción ininterrumpida de la biblioteca del futuro. O como aseguran palabras del propio Alas: “lo primero que hace falta para decir *lo nuevo*, es conocer bien lo viejo, penetrar su valor, saber sentirlo, y hasta amarlo, en lo que tiene de amable” (Alas, 2008: 838).

## Bibliografía

- » Alas, L. (2008). *Palique*. En *Obras completas*, tomo II, Madrid: RBA, 749-924.
- » ——— (2008). “Avecilla”. En *Obras completas*, tomo II, Madrid: RBA, 68-88.
- » ——— (2008). “El retrato de Renan”. En *Obras completas*, tomo II, Madrid: RBA, 836-838.
- » ——— (2008). “Vario”, en *Obras completas*, tomo II, Madrid: RBA, 450-455.
- » ——— (2003). *Folletos literarios IV. Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (edición electrónica a partir de *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce. Folletos literarios, IV*, Madrid, Fernando Fe, 1888). En [http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1260\\_1328\\_1\\_1\\_1260](http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1260_1328_1_1_1260); obtenido el 10/5/2015.
- » ——— (2000). *Rafael Calvo y el teatro español*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición digital basada en la de Madrid, Librería de Fernando Fe, 1890) <http://www.cervantesvirtual.com/obra/rafael-calvo-y-el-teatro-espanol--o/>; obtenido el 26/4/2015.
- » ——— (1971). *Solos de clarín*, Madrid, Alianza Ed.
- » ——— (1966). *La Regenta*. Madrid, Alianza Ed.
- » ——— (1886). *Un viaje a Madrid. Folletos literarios I*. Madrid, Librería de Fernando Fé.
- » Bartra, R. (2001). “Los mitos de la melancolía y los paradigmas de la ciencia”. En *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, pp. 197-238.
- » Beser, S. (1968). *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Gredos.
- » Foucault, M. (1996). *Lenguaje y literatura*. Paidós, Buenos Aires.
- » Freud, S. (1992). “Duelo y melancolía (1917 [1915])”. En *Obras completas. Volumen XIV. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Ordenamiento, comentario y notas de J. Strachey, con la colaboración de A. Freud, Buenos Aires, Amorrortu Ed., pp. 241-255.
- » Gramberg, E. J. (1958). *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas “Clarín”*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos del Patronato J. M Cuadrado (C.S.I.C.).
- » Guastavino, G. (1971) “Algo más sobre Clarín y Teresa”, *Bulletin Hispanique*, LXXIII, nros. 1 y 2, pp. 133-159.
- » Gullón, R. (1978). “«Clarín», crítico literario”. En *Leopoldo Alas “Clarín”. El escritor y la crítica*, J. M. Martínez Cachero (ed.), Madrid, Taurus, pp. 113-146.
- » Marzo, J. L. (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Madrid, Katz Ed.
- » Menéndez Pelayo, M. (1982-1991). *Epistolario*, vol. II y VII, edición al cuidado de Manuel Revuelta Sañudo. Madrid, Fundación Universitaria Española. En: <http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1002&idUnidad=1002>; obtenido el 20/5/2015.
- » Menéndez y Pelayo M. y Leopoldo Alas (Clarín). (1943). *Epistolario*, Madrid, Ed. Escorial.

- » Oleza, J. (2001). “Clarín y la tradición literaria”, *Ínsula. Revista de Ciencias y Letras*, 659, 11/2001, pp. 22-25.
- » Zola, É. (2002). “El naturalismo en el teatro”. En *El naturalismo*, Barcelona, Ed. Península, pp. 144-193.

