LA RECEPCION CRITICA DEL NATURALISMO TEATRAL EN ESPAÑA*

En 1894, José Yxart escribía, refiriéndose al creciente interés existente por la renovación del teatro:

> Esta agitación general se debe todavía al naturalismo: es el naturalismo que se apoderó de las tablas. Hoy se dice que pasó su influjo; se propende a olvidar lo que de permanente y durable nos trajo esa trascendental evolución. ¡Prejuicio de moda, del cual nos corregiremos pronto! Lo cierto es que todo lo nuevo que se intenta hoy en el teatro, del naturalismo deriva, incluso lo que se le opone.[1]

Yxart, casi siempre muy certero en sus juicios, tenía razón al hacer estas afirmaciones, y voy a tratar de mostrarlo en estas notas, indicando algunos jalones importantes de la recepción del naturalismo teatral en España, ya que ha sido un aspecto descuidado por quienes han analizado la incidencia del naturalismo en nuestro país.[2]

---

* Ponencia presentada en el Coloquio mencionado en p. 137.

[1] Ixart, José: *El arte escénico en España,* 2 vols. (Barcelona, La Vanguardia, 1894-1896), I, p. 243.

[2] Davis, Gifford: «The Critical Reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*», *HR,* 22 (1954), 97-108. Davis, Gifford: «The Spanish Debate over Idealism and Realism before the impact of Zola's Naturalism», *PMLA,* 84 (1969), 1649-1656. Pattison, Walter: *El naturalismo español: historia externa de un movimiento* (Madrid, Gre-

Desde muy joven, Emilio Zola demostró un gran interés por el teatro, escribiendo ensayos teóricos, dramas y arreglando algunas de sus novelas para la escena. Todo ello constituye la base fundamental del naturalismo en el teatro.[3]

Su concepción del teatro la preside su idea más general de la búsqueda del hombre concreto mediante la observación y el análisis de lo observado. En su ensayo *El naturalismo en el teatro* (1879), antes de enunciar sus propuestas renovadoras, revisa la trayectoria del teatro francés desde el siglo XVIII, resaltando cómo, aunque lentamente, en el devenir escénico se iba infiltrando un deseo de objetividad, originado por un movimiento hacia lo real. Realiza una atinada *disección* de los dramaturgos y obras que favoreció la burguesía, que buscaba en el teatro una diversión cómoda, y denuncia el tácito convenio existente entre el público, la crítica y los autores de la *pieza bien hecha,* que habían reducido el teatro a una industria de entretenimiento. Fue así el suyo el primer intento serio de desmontar la fórmula teatral de la *pieza bien hecha,* sin duda una de las más inmovilistas de toda la historia del teatro, orientando de nuevo el teatro hacia el análisis de la realidad concreta.

Sus propuestas, escritas en un tono de manifiesto programático, fueron ante todo una invitación a salir del conven-

---

dos, 1969). Pérez de la Dehesa, Rafael: «Zola y la literatura española finisecular», *HR,* 39 (1971), 49-60. Clemessy, Nelly: *Emilia Pardo Bazán romancière (la critique, la théorie, la pratique),* 2 vols. (Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973), I, pp. 55-74. Acerca de la aportación del naturalismo al teatro español y su relación con otros movimientos renovadores, véase mi libro *Ideología y teatro en España: 1890-1900,* Zaragoza, 1982.

[3] Carter, Lawson A.: *Zola and the Theatre* (Yale University Press, 1962; traducción francesa, París, PUF, 1963). Robichez, Jean: *Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les debuts de L'Oeuvre* (Paris, L'Arche, 1957), pp. 28-33. Salvat, Ricard: *Historia del teatro moderno, I (Los inicios de la nueva objetividad)* (Barcelona, Península,, 1981), pp. 87-151.

cionalismo reinante. Transcribo uno de los fragmentos más significativos, extenso, pero que resume bien su alcance:

> Espero que se pongan en pie en el teatro a hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos convenidos de la virtud y del vicio, que ningún valor tienen como documentos humanos. Espero que los medios determinen a los personajes y que los personajes actúen según la lógica de los hechos combinada con la lógica de su propio temperamento. Espero que ya no haya ningún tipo de escamoteo, ni golpes de varita mágica que cambian, de un minuto a otro, las cosas y los seres. Espero que ya no se nos cuenten más historias inaceptables, que no se nos estropeen observaciones justas por medio de incidentes novelescos, cuyo efecto es el de destruir incluso las partes buenas de la obra. Espero que se abandonen las reglas conocidas, las fórmulas cansadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero que una obra dramática, libre de declamaciones, de las grandes frases y de los grandes sentimientos, tenga la alta moralidad de lo verdadero, sea la lección terrible de una investigación sincera. Espero, por último, que la evolución hecha en la novela se acabe en el teatro, que en él se vuelva a la fuente de la ciencia y de las artes modernas, al estudio de la naturaleza, a la anatomía del hombre, a la descripción de la vida, en un proceso verbal exacto, tanto más original y poderoso en cuanto que nadie ha osado todavía ponerlo sobre las tablas.[4]

Zola era consciente de que todo género tiene su convenciones, sus problemas de oficio, pero sostuvo siempre, con todo, la necesidad de ensancharlas. Para él, el autor dramático no tenía la libertad del novelista; estaba encerrado en un «cuadro rígido» y en lugar de dirigirse a un lector solitario, se enfrentaba a la masa de los espectadores. Esto era, según él, lo que hacía que el naturalismo avanzara tan lento en el teatro. Pero había que implantarlo a pesar del público, que sólo quiere «hechos» y «cuatro monigotes simpáticos contra un personaje real tomado de la vida».

---

4 Zola, Emilio: *El Naturalismo,* ed. dir. por Laureano Bonet (Barcelona, Península, 1972). El ensayo «El naturalismo en el teatro», pp. 109-146.

Sentaba así Zola las bases del *teatro independiente,* que no sirve a los caprichos del público, sino que se le opone y, más aún, fabrica su propio público.

Abundan en sus ensayos ideas sugestivas sobre la decoración, aunque no se desprende de la creencia en el ilusionismo escenográfico.[5] El decorado, dirá, debe sumergir a los personajes en su *medio.* La decoración teatral cumple la misma función que la descripción en la novela, y los decorados deben ser, por ello, elaborados según su funcionalidad escénica.

De otro lado, su insistencia en la ruptura de convenciones alcanza también a la actuación del actor, a quien exige naturalidad en actitudes y dicción. El lenguaje de los dramaturgos debe aproximarse al de los novelistas naturalistas, «verdaderos estilistas de la época», debe ser «resumen de la lengua hablada» y que ponga «la palabra justa en su lugar y con el valor que debe tener».

No logró Zola, sin embargo, poner en práctica sus ideas, y sus endebles piezas teatrales no sobrepasan la categoría de melodramas de costumbres contemporáneas. Tan sólo *Teresa Raquín* y *La taberna* obtuvieron cierto éxito en sus versiones teatrales.

Algunas consideraciones de cómo fueron recibidos en España sus dramas y ensayos y cómo fueron reformuladas sus ideas sobre el nuevo teatro nos ayudan a entender la significación del naturalismo teatral en España.

Pattison menciona tres estrenos de dramas suyos en la península: *Historia de un crimen* (1881), adaptación de *Teresa Raquín,* realizada por Hermenegildo Giner de los Ríos. *Teresa Raquín* (1883), representada por una compañía portuguesa en el teatro de la Comedia, y una versión de *Nana* (1885), que obtuvo escaso éxito.[6]

Escapan a su repaso otras representaciones efectuadas por

---

[5] Bablet, Denis: *Esthétique générale du décor de théâtre (1870 à 1914)* (Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975).

[6] Pattison, W., ob. cit., pp. 52-62.

compañías extranjeras y no analiza algunos arreglos españoles de interés.

Así, Bohigas Tarragó, por ejemplo, menciona la representación de *Nana* en 1882 y 1893 por la compañía de Giovanni Emmanuel.[7] Yxart, por su lado, alude a la de *Teresa Raquín* por la compañía de Tersero.[8] Probablemente, un estudio más detallado daría cuenta de algunas más.

Dos arreglos españoles de *La taberna* tuvieron especial relevancia: el de Pina Domínguez, estrenado en el teatro Novedades de Madrid (1-XII-1883), editado enseguida por Hidalgo en su Galería Teatral,[9] y el de Eduard Vidal y Rossend Arús, estrenado en Barcelona en 1884.[10] La escasa receptividad de la filosofía moderna por parte de la sociedad española hizo que la ideología positivista subyacente en la obra fuera malentendida y distorsionada. En ambos casos, los adaptadores españoles suavizaron la obra y la falsificación, dotándola de finales moralizadores, como han analizado bien Bensoussan y Litvak en sus artículos ya citados; pero, así y todo, sirvieron de revulsivo a la escena española por su valor documental. Proporcionaron un modelo interesante a quienes veían en el teatro un medio de denuncia de las lacras sociales. La lección fue bien aprendida por parte del público, en el que, según un crítico del momento, «figuraban muchos autores y críticos y todo el elemento de la juventud literaria».[11] En los autores de melodramas sociales —denominación que prefiero a la de *dra-*

---

7 Bohigas Tarragó, Pedro: *Compañías dramáticas extranjeras en Barcelona* (Barcelona, Instituto del Teatro, 1946).

8 Yxart, José: *El año pasado: 1887* (Barcelona, 1888), p. 112.

9 Pina Domínguez, Mariano: *La taberna (melodrama en tres actos y ocho cuadros)* (Madrid, Imprenta de Cosme Rodríguez, 1883). Sobre esta obra, véase Bensoussan, Alberto: «Emile Zola sur la scène espagnole: De *L'Assommoir* a *Germinal*, de *Juan José* a *Daniel*, de Joaquín Dicenta», *Hommage a Ch. V. Aubrun*, 2 vols. (Paris, Editions Hispaniques, 1975), I, pp. 69-78.

10 Véase Litvak, Lily: «Naturalismo y teatro social en Cataluña», *Comparative Literature Studies*, 5 (1969), 279-302.

11 *Anales del teatro y de la música*, 16 diciembre 1883, pp. 195-198 (p. 198).

mas sociales— se tuvo muy en cuenta esta obra en los años siguientes. Simultáneamente, pues, en Madrid y Barcelona llegó a los escenarios el teatro de Zola referido a la *cuestión social.*[12]

Para cuando *La España Moderna* publicó a partir de 1890 los principales ensayos críticos de Zola, entre ellos *El naturalismo en el teatro* (1892), lo que suponía un espaldarazo definitivo en nuestro país a su labor como crítico literario, no sólo sus dramas, sino mucho más sus ideas teatrales, eran bien conocidos.

No se puede precisar totalmente el comienzo del interés de la crítica española por el naturalismo teatral, pero si hacemos caso a Yxart, fue una vez más Clarín el primero en hacerse eco del nuevo teatro que pedía Zola en su escritos, publicando el mismo año de *El naturalismo en el teatro* un artículo sobre el mismo, aunque sin animar a nadie a seguirlo todavía. Tal vez Yxart adelanta la fecha, pero lo cierto es que Alas, en *Solos de Clarín* (1881), dedica mucha atención a la renovación teatral, demostrando un buen conocimiento de las ideas de Zola en «Del teatro», donde constata la decadencia del teatro español y su posible regeneración si sigue los caminos de la novela:

> «siga sus huellas el drama y, en lo que su índole consienta, acérquese a ella, tome de ella cuanto pueda llevarse a las tablas y sea lo que el público busca y encuentra en la novela moderna y en el teatro no.[13]

Clarín repasa de la mano de Zola el teatro francés contemporáneo —Sardou, Dumas, Augier—, que «tienen algo de

---

[12] *Teresa Raquín* fue otro drama suyo que interesó por su contenido sociológico en los años siguientes. Recuérdense el montaje de Antonio Vico en 1898, en Madrid, y ya en nuestro siglo la actuación de Margarita Xirgu en este drama, que fue uno de sus primeros grandes éxitos en Barcelona, en 1906. Sobre esta segunda representación, véase Rodrigo, Antonina: *Margarita Xirgu y su teatro* (Barcelona, Planeta, 1974), pp. 37-42.

[13] Alas, Leopoldo (Clarín): *Solos de Clarín* (Madrid, Alianza, 1971), pp. 50-64 (p. 53).

lo que el drama nuevo necesita», pero que no acaban de romper los convencionalismos tradicionales. El artículo de Clarín resume en buena parte el texto de Zola, si bien no acepta su filosofía: «No es preciso —dirá— llegar a las exageraciones del naturalismo positivista que transforma la literatura en ciencia experimental.»

Capta bien la idea zolesca de la necesidad de aproximar el teatro a la novela de forma que las unidades de lugar, tiempo y espacio no se entenderán en adelante de manera dogmática, sino acopladas a la acción de la obra que debe:

> Ante todo, abandonar ese ideal de la acción pulida, sustantiva, correcta, sabiamente distribuida, separada de todo el resto de las acciones humanas por la barrera artificial de las tablas. La acción dramática no debe ser más que un fragmento de la vida toda (...). El interés y la unidad de la acción no deben estar en la abstracción ingeniosa del poeta (...); el interés del drama debe estar en el fondo del ser dramático, por un lado, y por otro, en el resultado de sus relaciones con la realidad en que se mueve.

Los sujetos de estas acciones serán personajes no abstractos, determinantes de aquéllas, sino concretos.

Pronto se generalizaron las alusiones al naturalismo teatral en las críticas de revistas y periódicos. Como Clarín, «Fidelio» (Julio Nombela), en *El Demócrata* (24-IV-1880), insiste en que el naturalismo se impondrá más que en la novela en el drama, dándose en éste la batalla contra el romanticismo. Pero el confusionismo en la utilización del término era grande, mayor todavía que en las críticas de novelas, y sin una aceptación de la base positivista del naturalismo zolesco.[14]

Fue Clarín quien en los años siguientes fue perfilando con más claridad lo que podía y debía ser el nuevo teatro, aunque se fue desencantando progresivamente al no aparecer unos dramaturgos convincentes y al percatarse de las limitaciones que

---

[14] Véanse, por ejemplo, las críticas teatrales de «Ramiro» en *La Revista Contemporánea,* en las que mezcla constantemente los términos «realismo» y «naturalismo» confusamente.

imponía el escenario. Mantuvo siempre, no obstante, ideas como las escritas en «Sobre teatros», de que era necesario llevar a la escena «toda la verdad compatible con el convencionalismo de los bastidores» y que «Si el drama no pudiese seguir el movimiento de progreso que se observa en otros géneros literarios, la novela por ejemplo, el teatro serio estaría llamado a desaparecer dentro de un breve plazo, porque (...) el teatro del porvenir será humano o no será».[15]

En los escritores más jóvenes, sin embargo, las ideas teatrales de Zola iban dejando huella. El testimonio de Ruiz Contreras es orientativo:

> A mi paso por Madrid, un amigo me habló de las novelas de Zola, que todo el mundo leía, y puso en mi equipaje las traducciones de *L'Assommoir* y de *Nana*.
> (...) Pero pronto preferí a las novelas de Zola sus libros de crítica, sobre todo *Le naturalisme au Théâtre* y *Nos auteurs dramatiques*. Bien o mal, me dieron a conocer el teatro en Francia.[16]

También algunos gacetilleros teatrales que comenzaban entonces a abrirse camino leyeron con fruición los escritos de Zola y aprovechaban la mínima oportunidad para referirse a sus ideas. En los años siguientes, fueron algunos de sus promotores más decididos. Tal es el caso de Salvador Canals o Alonso y Orera. Aunque no aceptaban completamente su ideología, sí que citaban con frecuencia frases suyas en apoyo de sus afirmaciones.

El naturalismo teatral iba calando también en otros aspectos del hecho teatral, siempre en dirección a una mayor aproximación a la realidad concreta. Ruiz Contreras recuerda así cómo escribió su drama *Los vencidos* en 1888:

> Me preocupaba la verosimilitud. Era la muletilla del momento. Verosimilitud. Naturalidad. Los actores empezaban a poner una pierna sobre otra y a sentarse dando la espalda al

---

15 Clarín: «Sobre teatros», *Revista Ibérica*, 14, 16 octubre 1883.

16 Ruiz Contreras, Luis: *Medio siglo de teatro infructuoso* (Madrid, s. f.), p. 48.

> público. También empezaban a cuajar carnalmente las caricias en las escenas de amor. (...)
> Había que *documentarse*. Otra muletilla de la época: el documento humano. Leí el *Manual de la Bolsa*, de Proudhon. Me hice un ambiente de operaciones y jugadas.[17]

El verismo que propugnaba el naturalismo contrarrestaba así los excesos que había provocado el neorromanticismo de los años anteriores. El naturalismo operaba sobre todo por su negación del teatro que había, pero seguían sin aparecer unos dramaturgos capaces de ofrecer unas obras alternativas. Además, la falta de nuevas formas de organizar la producción teatral y la incapacidad de la mayor parte de los críticos para despojarse de valoraciones morales a la hora de enjuiciar los dramas convertían en inoperantes buena parte de las propuestas renovadoras. El naturalismo quedaba reducido de esta manera a un híbrido realismo, entreverado de elementos de otras procedencias.

En esta década, Galdós se fue acercando cada vez más al teatro, culminando su aproximación con el estreno de *Realidad* (1892), drama resultante de esta puja por establecer, si no un teatro plenamente naturalista, sí al menos de análisis de las costumbres contemporáneas.

En *Realidad* encontraron Clarín e Yxart lo mejor del teatro realista español de aquel momento. Yxart lo indica sin remilgos en *El arte escénico*. Alas lo hizo en su crítica de la obra y al reseñar el libro de Yxart en *El Imparcial* (9-VII-1894), resaltando el capítulo dedicado a esta obra como uno de los más significativos del libro.

Después de todo, Galdós no hacía sino llevar a cabo algo que Clarín ya le había sugerido en «El teatro y la novela», artículo publicado en *La Ilustración Ibérica* en 1884, donde, comentando cómo en Francia los novelistas se interesaban por el teatro, escribía:

> En España ostensiblemente no se ha emprendido nada que anuncie este prurito. Pero yo sé, y lo saben muchos, que Gal-

[17] Ibídem, p. 84.

> dós vería con gran placer sus creaciones dramáticas y cómicas expresadas en forma representable.[18]

Al referirse a «creaciones dramáticas» Clarín lo hacía conscientemente, refiriéndose a la importancia de los elementos dramáticos de las novelas galdosianas, a la creciente potenciación del diálogo en sus novelas.

Galdós, por su parte, en sus artículos periodísticos publicados a lo largo de la década de 1880 a 1890, había ido desgranando sus ideas acerca del teatro, que ahora se convertían en una «novela hablada», primero, y luego en un sugestivo drama.

Para él, era necesario:

> Atender más a la verdadera expresión de los sentimientos humanos que a los efectos obtenidos por conflictos excepcionales y por combinaciones de parentescos y lugares.[19]

Había que insistir en

> el engranaje de los caracteres, (que) es la clave del drama entero que llamamos sociedad.

O, como escribía en «Espíritu de imitación», el teatro debía

> presentar los elementos, las luchas, los tipos de nuestra sociedad, y que todo lo extraño ha de aparecer aquí sin atractivo, sin carácter y sin el interés que les presta el país que representa. (...) Estudien (los dramaturgos) nuestra sociedad y no a Scribe.[20]

La observación atenta y continuada de la sociedad debía ser pues, para él como para Zola, la base del nuevo teatro. De los dramaturgos del pasado destaca a quienes siguieron este camino, como Ramón de la Cruz y Moratín.

---

[18] Clarín: «El teatro y la novela», *La Ilustración Ibérica*, 68 y 69, 19-26 abril 1884.

[19] *Obras Inéditas de Pérez Galdós*, ed. dir. por Alberto Ghiraldo (Madrid, Renacimiento, 1923). El volumen V, *Nuestro teatro*, recoge parte de sus artículos teatrales. Textos citados, pp. 140-142.

[20] Ibídem, p. 182.

Zola pedía un lenguaje «resumen de la lengua hablada» para el teatro; Galdós evolucionó, como queda anotado, primero hacia la *novela hablada,* y de ésta pasó a la escena. En su creciente desarrollo del diálogo manifestaba Galdós una apetencia de objetividad, de hacer de la literatura documento y convertirse él mismo en espectador de los dramas de sus personajes. A Galdós le interesaban los dramas de los personajes, no su teatralidad. No trataba de presentar tipos, sino individuos, *caracteres vivos* determinados por su *medio;* en *Realidad,* un agobiante entorno moral determina la actuación de Orozco, Viera y Augusta. Galdós construye su drama analizando a los personajes y viendo cómo engranan sus caracteres.

Las coincidencias con algunas ideas de Clarín son evidentes:

> lo dramático, en rigor, no es lo que pueden interpretar sobre un tablado cómicos y escenógrafos de consumo, sino algo más esencial; por ejemplo, la expresión literaria de cualquier asunto humano por medio de sujetos humanos distintos.[21]

Frases similares pueden rastrearse en otras críticas de «Clarín» de los mismos años. Al estrenarse *Realidad,* en su reseña volvió a rubricar la misma idea, apuntando que esta obra, «sin dejar de ser novela, vino a ser un drama, no *teatral,* pero drama». La *novelización* del teatro era un hecho incontrovertible.

Los escritores de la generación siguiente, que conocemos como la *gente nueva,* se interesaron también por las ideas teatrales de Zola, cuyas obras leyeron y discutieron en los cafés, junto con las de autores como Tolstoi o Ibsen. Reprocharon incluso a la generación anterior, que había acogido con tibieza el naturalismo zolesco «ateo-determinista y socialista-revolucionario» sin aceptarlo plenamente, según el certero juicio de Ernesto Bark.[22]

---

21 Alas, L.: *Solos de Clarín,* ob. cit., p. 302.

22 Bark, Ernesto: «El naturalismo español», *Germinal,* 19, 10 septiembre 1897.

Para ellos, arte y acción social no iban separados, como bien estudió Rafael Pérez de la Dehesa,[23] y acentuaron por esto los elementos sociológicos humanitarios de la obra de Zola. En Dicenta, sobre todo, vieron una especie de Zola español, creador de vigorosos personajes, que se enfrentaban a las injusticias de su sociedad, aunque en realidad hoy, con la debida distancia, apreciamos en sus dramas una mezcla de elementos echegarayescos vestidos con ropaje naturalista. Con todo, la aspiración de Dicenta fue siempre la de llevar a las tablas personajes vivos y concretos:

> En la realidad, en las palpitaciones de la existencia, en el choque de las pasiones humanas, debe, necesita, tiene que buscar el autor los asuntos para sus dramas, el modelo para los caracteres que trace, los incidentes para la acción que desarrolle; nada de falsedades, nada de mentiras, nada de concesiones cobardes...[24]

Las frases de Dicenta parecen inspiradas por el deseo de deshacer convencionalismos y hacer del teatro documento humano.

Otro tanto ocurre en artículos anarquistas y socialistas militantes de aquellos años, que insertaban el teatro dentro de un contexto más amplio: la misión educativa y transformadora del mundo que debía alentar el arte.

Recurrieron con frecuencia a la equívoca imagen del teatro como imagen de la sociedad, coincidiendo con los naturalistas en su invocación de la observación de la realidad como punto de partida necesario e imprescindible para la elaboración de cualquier obra teatral:

> El teatro ha sido considerado siempre como el espejo de las costumbres y de la moral de los pueblos, y en ello conveni-

---

[23] Pérez de la Dehesa, Rafael: *El grupo «Germinal»: una clave del 98* (Madrid, Taurus, 1970). Sobre el teatro español en estos años véase mi libro citado *Ideología y teatro en España.*

[24] Dicenta, Joaquín, «La verdad en el teatro», *Los Cómicos,* 8, 28 enero 1904.

> mos; pero nunca lo será con más exactitud que cuando del mundo real tome sus personajes, las pasiones que los mueven, los medios de que se valen para conseguir sus fines, evidencien de un modo tangible la moralidad o inmoralidad de éstos.[25]

En el naturalismo vieron un movimiento cultural importante que contribuía a la transformación de la sociedad. Comentando elogiosamente la novela de Alejandro Sawa *Crimen legal,* decía un columnista de *Bandera Social:*

> ¡Quién sabe! El naturalismo, si es verdadero, puede ser para la Revolución que viene, eminentemente social, lo que la Enciclopedia fue para aquella revolución política que pasó y, por tanto, ya pertenece a las cosas que en el mundo han sido.[26]

En definitiva, pues, también en España interesaron las propuestas teatrales naturalistas a escritores pertenecientes a grupos sociales muy diferentes. Como en otros países, a partir de ellas se inició una revitalización del teatro aproximándolo a la novela, género que había desarrollado unas técnicas más apropiadas para expresar la movediza y conflictiva sociedad de la época. Quedó reducido con frecuencia a meros deseos, pero tuvo no poco de fermento y aspiración de un nuevo teatro menos convencional y más humano.

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza

---

25 «La cuestión social en el teatro», *Revista Social,* 141, 14 febrero 1884.

26 *Bandera Social,* 67, 24 junio 1886. Véase también «El teatro y su fin», *Teatro Social,* I (1896).